Análisis de los bloqueos de la creatividad en artistas visuales. Un estudio cualitativo.

Autora
María Briz Reyes

Director
José Miralles Crisóstomo

Julio-2017

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Tesis Doctoral

Análisis de los bloqueos de la creatividad en artistas visuales. Un estudio cualititativo

Programa de Doctorado en Arte: producción e investigación

Universitat Politècnica de València

JULIO 2017

Autora
María Briz Reyes

Director
José Miralles Crisóstomo

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

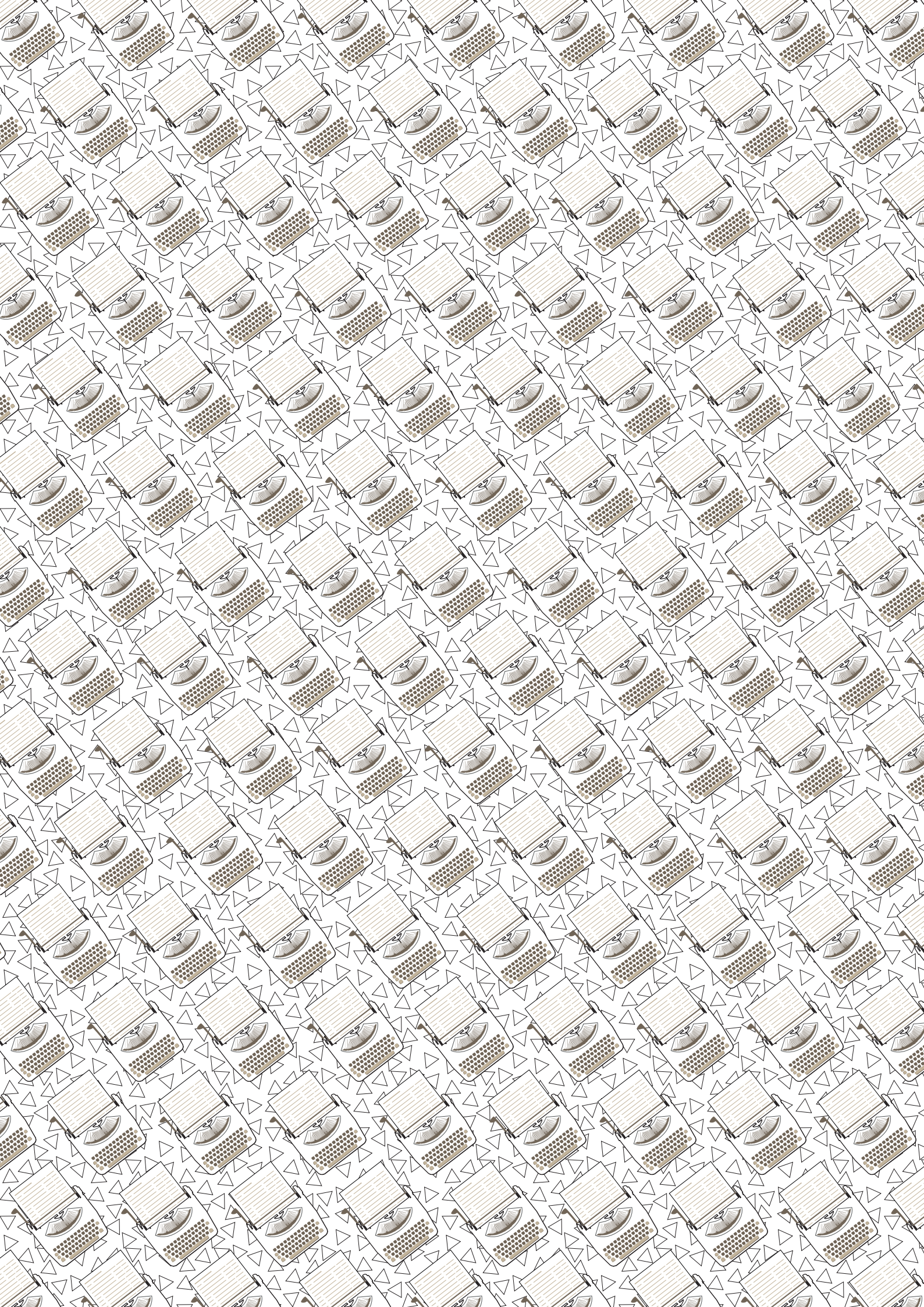
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Agradecimientos

En primer lugar, y muy especialmente, a todos los artistas entrevistados, por compartir mediante sus testimonios los conocimientos y experiencias que han servido de base para la elaboración de este trabajo.

Mi sincera gratitud, igualmente, a José Miralles Crisóstomo, director de este trabajo, por su dedicación y apoyo constante.

Y por último, gracias a todos los familiares y amigos que de un modo u otro me han acompañado a lo largo de este camino.



RESUMEN

Palabras clave:
creatividad
bloqueo creativo
artes visuales
metodología cualitativa

El tema central de esta investigación es el fenómeno del bloqueo creativo durante el proceso de trabajo de profesionales de las artes plásticas y visuales.

El trabajo de campo realizado con tal propósito ha consistido en la celebración de quince entrevistas personales con otros tantos artistas del sector. A través de la formulación de preguntas abiertas se han obtenido las informaciones necesarias para después, partiendo de un concepto de creatividad concretado por el estudio de las diferentes teorías al respecto y la evolución del significado de este tema en el seno del vocabulario social, definir la noción de bloqueo que manejan los artistas.

Una vez hecho esto se ha procedido a analizar la incidencia efectiva de las interrupciones del proceso creativo en el ejercicio cotidiano del trabajo artístico, así como los recursos y estrategias que los creadores activan para su gestión y superación.

De acuerdo con lo dicho, el método de investigación escogido para la presente tesis no podía ser otro que el cualitativo. El bloqueo artístico se caracteriza por la subjetividad de sus causas y repercusiones, absolutamente heterogéneas en cualquier conjunto poblacional que pudiera determinarse como muestra, por lo que se trata de un asunto que no puede ser medido en términos cuantitativos, absolutos.

La investigación cualitativa, en cambio, persigue un entendimiento holístico de la realidad objeto de estudio. No se trata tanto de extraer conclusiones generales, ratios y probabilidades, sino de ahondar en la problemática investigada en compañía, preci-

samente, de las personas insertas en ella, en este caso, los artistas, cuyos testimonios permitirán conformar una visión íntegra de la circunstancia del bloqueo artístico.

El talante de esta tesis, por tanto, es eminentemente práctico, pues se focaliza en las experiencias y sentimientos aportados de primera mano por personas directamente afectadas por las repercusiones diarias de la problemática de los bloqueos a la creatividad.

Asimismo, el presente estudio pretende establecer una categorización de los diversos tipos de factores favorecedores de la aparición de dichos bloqueos. El carácter íntimo del impulso creativo, junto a la faceta social del arte como canalizador del instinto comunicador humano, motiva que esa clasificación se estructure en torno a dos categorías fundamentales de bloqueo: por un lado los que tienen su origen en la personalidad del sujeto creador, y, por otro, aquellos que son causados por elementos externos, sean estos económicos, sociales o laborales.

A lo largo de esta tesis dichas categorías son denominadas, respectivamente, bloqueos de naturaleza endógena y bloqueos de naturaleza exógena.

Ambos grupos de causas paralizantes de la creación artística repercuten de manera concurrente en la labor de los artistas, pues la subjetividad de estas personas como creadores y artistas no es impermeable a las condiciones del entorno inmediato, y también profesional y social, en el que desarrollan su trabajo.

RESUM

Paraules clau:
creativitat
bloqueig creatiu
arts visuals
metodologia qualitativa

El tema central d'aquesta investigació és el fenòmen del bloqueig creatiu durant el procés de treball de professionals de les arts plàstiques visuals.

El treball de camp realitzat amb aquesta finalitat ha consistit en la celebració de quinze entrevistes personals amb altres tants artistes del sector. Mitjançant la formulació de preguntes obertes s'han obtingut les informacions necessàries per a després, partint d'un concepte de creativitat concretat per l'estudi de les diferents teories al respecte i l'evolució del significat d'aquest terme en el vocabulari social, definir la noció de bloqueig manejada pels artistes.

Fet això s'ha procedit a analitzar la incidència efectiva de les interrupcions del procés creatiu en l'exercici quotidià del treball artístic, així com els recursos i estratègies que els creadors activen per tal de gestionar-les i superar-les.

D'acord amb el que s'ha dit, el mètode d'investigació escollit per a la present tesi no podia ser altre que el qualitatiu. El bloqueig artístic es caracteritza per la subjectivitat de les seves causes i repercussions, absolutament heterogènies en qualsevol conjunt poblacional que es pogués determinar com a mostra, de manera que es tracta d'un assumpte que no pot ser mesurat en termes quantitatius, absoluts.

La investigació qualitativa, en canvi, persegueix una entesa holística de la realitat objecte d'estudi. No es tracta tant d'extreure conclusions generals, ràtios i probabilitats, sinó d'aprofundir en la problemàtica investigada en companyia, precisament, de les persones inserides en ella, en aquest cas,

els artistes, els testimonis dels quals permetran conformar una visió íntegra de la circumstància del bloqueig artístic.

El tarannà d'aquesta tesi, per tant, és eminentment pràctic, ja que es focalitza en les experiències i sentiments aportats de primera mà per persones directament afectades per les repercussions diàries de la problemática dels bloquejos a la creativitat. Així mateix, el present estudi pretén establir una categorització dels diversos tipus de factors afavoridors de l'aparició d'aquests bloquejos.

El caràcter íntim de l'impuls creatiu, a més de la faceta social de l'art com a canalitzador de l'nstint comunicador humà, motiva que eixa classificació s'estructure al voltant de dues categories fonamentals de bloqueig: d'una banda aquells que tenen el seu origen en la personalitat del subjecte creador, i, d'altra, aquells que són provocats per elements externs, siguen aquests econòmics, socials o laborals.

Al llarg d'aquesta tesi eixes categories són anomenades, respectivament, bloquejos de naturalesa endógena i bloquejos de naturalesa exógena.

Ambdós grups de causes paralitzants de la creació artística repercuteixen de manera concurrent en la tasca dels artistes, i això perque la subjectivitat d'aquestes persones com a creadors i autors no és impermeable a les condicions de l'entorn inmediat, i també professional y social, en el qual desenvolupen el seu treball.

ABSTRACT

Key words:
creativity
creative blocking
visual arts & qualitative research methodology

The main theme of this research is the phenomenon of creative blocking during the work process of visual plastic arts professionals.

The fieldwork developed for this purpose has consisted in the celebration of fifteen interviews with so many artists of that sector. Through the formulation of open questions, the necessary informations has been obtained to, later, starting for a concept of creativity concretized by the study of the different theories in this regard and the evolution of the meaning of this subject within the social vocabulary, define the notion of blockage that the artists handle.

Once this has been done we have proceeded to analyze the real incidence of disruptions of the creative process in the daily exercise of the artistic work, as well as the resources and strategies that creators activate to manage and surpass them.

Accordingly, the research method chosen for this thesis could not be other than the qualitative one. The artistic blockage is characterized by the subjectivity of its causes and repercussions, absolutely heterogeneous in any population group that could be determined as a sample, so that it is an issue that cannot be measured in quantitative, absolute terms.

Qualitative research, on the other hand, pursues a holistic understanding of the reality under study. It is not so much a question of extracting general conclusions, ratios and probabilities, but to delve into the problematic investigated in company, precisely, of the people inserted in it, in this case, the artists, whose testimonies will allow to

form an integral vision of the circumstance of the artistic blockage.

The mood of this thesis, therefore, is eminently practical, as it focuses on the experiences and feelings brought first hand by people directly affected by the daily repercussions of the problem of blockages to creativity.

Also, the present study aims to establish a categorization of the different types of factors favoring the occurrence of such blockages. The intimate character of the creative impulse, together with the social facet of art as a channeler of the human communicating instinct, motivates that this classification is structured around two fundamental categories of blockage:
On the one hand those that have their origin in the personality of the creative subject, and, on the other hand, those that are caused by external elements, be these economic, social or occupational.

Throughout this thesis these categories are denominated, respectively, blockages of endogenous nature and blockagess of exogenous nature.

Both groups of paralyzing causes of artistic creation have a concurrent impact on the work of artists. The subjectivity of this people as creators and authors is not impermeable to the conditions of the immediate environment, and also professional and social, in which they develop their work.

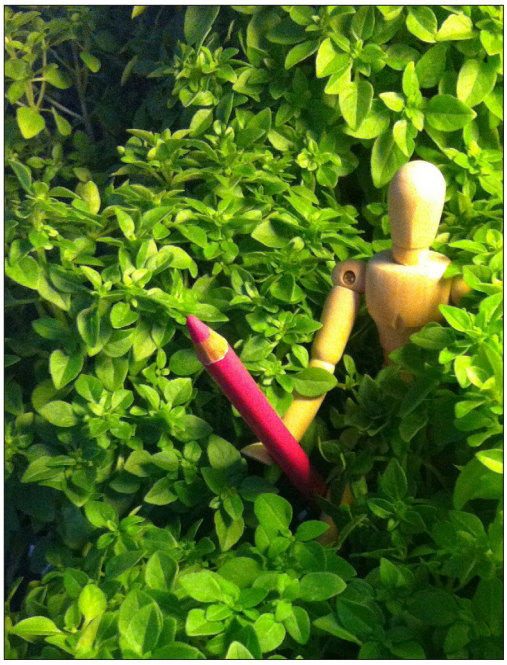


TABLA *de* CONTENIDOS

- Introducción

- Consideraciones previas al objeto de estudio

- Metodología

- Reporte

- Memorando

- Categorización de bloqueos específicos de la creación artística

- Conclusiones

- Anexo (Perfiles profesionales de los artistas entrevistados)

- Bibliografía

0. Introducción

1. Consideraciones previas al objeto de estudio…….....27

1.1. Marco del estudio.....27
1.2. Teorías de la creatividad…….34
1.3. Postulados de la investigación……...46

2. Metodología……..55

3. Reporte……..73

3.1. Problemática del artista consigo mismo y con su obra…….73

3.1.1. Motivación del impulso creador……..73
3.1.2. Vicisitudes en la elaboración del discurso artístico……80
3.1.3. Del discurso a la plasmación de la obra de arte……..88
3.1.4. Expectativa y realidad del trabajo terminado……98
3.1.5. Repetición versus Originalidad……102
3.1.6. La obra como vínculo emocional entre arte y artista……111

3.2. Problemática del artista con su entorno y circunstancias……121

3.2.1. Influencia de los recursos materiales y temporales en la creación……121
3.2.2. El segundo plano de la actividad artística……..133
3.2.3. El artista ante los focos……143
3.2.4. Bambalinas del mercado profesional artístico……...160
3.2.5. Equilibrio entre el estilo propio y la tendencia……180

4. Memorando. La creación artística: una vivencia personal, una experiencia social……195

4.1. El autocuestionamiento como constante en la actividad artística: impulso y obstáculo……195

4.1.1. Una revisión de la vocación y la inspiración……..195
4.1.2. Naturalización del bloqueo como fase del proceso de creación……200
4.1.3. La honestidad como elemento objetivador de la evaluación del propio trabajo……208
4.1.4. La originalidad como premisa y objetivo……216

4.2. El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad…….221

4.2.1. El arte como vía de comunicación social……221
4.2.2. Autonomía creativa y estabilidad personal del artista……..228
4.2.3. La apropiación mercantilista del estilo……232
4.2.4. Mercado y artista: condenados a entenderse……239
4.2.5. La primacía del deseo de profesionalización……250

5. Categorización de bloqueos específicos de la creación artística……...269

5.1. Bloqueos endógenos. Del artista consigo mismo y con su obra……271

5.1.1. Bloqueos en el planteamiento de la obra……271

5.1.1.1. Falta de motivación del impulso creador
5.1.1.2. Agotamiento del discurso artístico
5.1.1.3. Síndrome del estudio vacío

5.1.2. Bloqueos de expresión artística……..272

5.1.2.1. Dudas sobre el propio lenguaje artístico
5.1.2.2. Conflicto con las enseñanzas académicas e ideológicas
5.1.2.3. Dificultad para dar por concluida una obra

5.1.3. Bloqueos de evaluación……273

5.1.3.1. Autocrítica y comparación con otros artistas
5.1.3.2. Incumplimiento de expectativas
5.1.3.3. Inseguridad sobre la coherencia de la obra

5.1.4. Bloqueos emocionales y de salud……...274

5.1.4.1. Sobreidentificación con la obra
5.1.4.2. Autocensura
5.1.4.3. Problemas de salud

5.2. Bloqueos exógenos. Del artista con su entorno y circunstancias……..276

5.2.1. Bloqueos de recursos……276

5.2.1.1. Dificultades económicas
5.2.1.2. Problemas de disponibilidad de tiempo
5.2.1.3. Problemas con los espacios de trabajo y de exposición
5.2.1.4. Cargas familiares

5.2.2. Bloqueos dentro del ámbito profesional artístico……277

5.2.2.1. Problemas de gestión del trabajo artístico
5.2.2.2. Falta de reconocimiento profesional
5.2.2.3. Impacto de la opinión de crítica y público
5.2.2.4. Conflictos en las relaciones con la colectividad artística
5.2.2.5. Factores discriminatorios en detrimento o a favor de la obra

6. Conclusiones……..283

7. Anexo..……...295

7.1. Biografía de los artistas entrevistados……295
7.2. Modelo de entrevista……311

8. Bibliografía……..318

Introducción

0. Introducción

00

Esta investigación se contextualiza dentro del Programa de Doctorado Arte e Investigación de la Universitat Politècnica de València como continuación del Trabajo Final de Máster titulado *Aproximación al estudio de los bloqueos en la creatividad dentro de la actividad profesional artística. Un estudio a través de tres artistas en activo*, inscrito dentro de los estudios de Posgrado de la Facultad de Bellas Artes, como etapa final del Máster en Producción Artística.
Como el título de este estudio indica, su propósito es la profundización en el fenómeno del bloqueo creativo que sobreviene a lo largo del proceso de trabajo de profesionales de las artes plásticas visuales, el análisis de las causas que lo desencadenan y las implicaciones que los parones en la creación artística tienen sobre el día a día personal y ocupacional de los autores. Se trata, en síntesis, de determinar la influencia que tales obstáculos a la creatividad ejercen sobre la subjetividad anímica de los creadores, y también sobre el ejercicio diario de su profesión.

La tesis doctoral que aquí se presenta está segmentada en cinco capítulos, además de la presente Introducción, conclusiones y el anexo.
Es importante advertir que aunque cada capítulo tiene objetivos distintos, todos ellos se encuentran estrechamente interrelacionados, razón por la cual numerosas ideas son abordadas en diferentes partes del trabajo. Los diferentes bloques de este estudio, por tanto, no constituyen compartimentos estancos, sino que, dado el carácter humanístico de la investigación, y el estilo literario por el que se ha optado para redactar el presente documento, el mismo debe ser entendido como un todo y leído como tal.

Pasando a la exposición del contenido de cada capítulo, el sentido del primero de ellos, que lleva por rúbrica Consideraciones precias al objeto de estudio, radica en presentar un marco que contextualice la investigación dentro del campo que le es propio, los estudios sobre la creatividad, así como en justificar la razón de ser y la legitimidad de focalizar toda la atención en el bloqueo como obstáculo a los procesos de creación.

El texto comienza presentando una etimología de la palabra creatividad para continuar realizando un paseo por las diferentes y principales teorías de la

creatividad, señalando así dónde focalizaba su atención cada una de ellas de entre los diferentes aspectos susceptibles de ser estudiados dentro de un tema tan amplio como es la creatividad.

Con ello se pretende perfilar el concepto de creatividad que será manejado en esta investigación como escenario en el que aparecen y se desarrollan los bloqueos a la creación, principal objeto de estudio de aquella.

El capítulo finaliza, como no podría ser de otro modo, mostrando los postulados de la investigación que han supuesto la columna vertebral de este proyecto, y la formulación de la hipótesis que esta tesis se propone contrastar: las barreras a la creatividad y su naturaleza heterogénea son una realidad que acecha de manera constante a lo largo de su carrera profesional a los artistas, y, precisamente por ello, estos la asumen como una parte consustancial de su profesión, sobreponiéndose de manera precisamente creativa a los diversos obstáculos que puedan encontrarse en el ejercicio de su arte.

En el capítulo segundo se aborda la cuestión de la metodología. Al ser el bloqueo creativo, como se verá, un tema tan vasto y de origen multicausal, ningún análisis parcial podría dar cuenta de tal fenómeno, de modo que, para profundizar de la manera más honesta en estos asuntos, se hace necesario recabar la particular visión que una pluralidad de artistas actuales tienen sobre las dificultades en sus procesos de creación. En un conjunto que intente esclarecer la actitud del artista ante el bloqueo, se tienen que oír las voces de los propios creadores, tantas veces inhibidas por la prevalencia de otros discursos.

Esta tesis pretende, por tanto, ahondar en el estudio de los bloqueos explorándolos desde la perspectiva de los propios artistas entrevistados, enriqueciendo los hallazgos con el estudio de un amplio conjunto de documentos que tratan el fenómeno del bloqueo directa o tangencialmente desde diversas perspectivas, así como con la lectura de biografías de artistas de todos los tiempos, como De Kooning, Rothko, Picasso y muchos otros, que también experimentaron tales circunstancias.

Por los motivos aquí expuestos, la metodología que articula este trabajo es una metodología de carácter inductivo, es decir, que trata de establecer unas conclusiones generales a través de la observación de múltiples casos particulares.

Así, este capítulo está destinado tanto a justificar la elección del sistema de trabajo como a dar cuenta de las etapas que necesariamente sigue un proceso de investigación basado en las entrevistas en profundidad. El lector encontrará aquí detallada explicación de las fases del proceso, desde su inicio, momento en el que se comienza a contactar con los artistas participantes, hasta los pasos a seguir para hacer un análisis totalmente exhaustivo de la información recabada, pasando desde luego por la elaboración de la entrevista que servirá de herramienta esencial para la obtención de los datos de trabajo.

En el Reporte, ubicado en el tercer capítulo, se recoge y organiza los testimonios de las mencionadas entrevistas dando forma a los hallazgos resultantes del análisis pormenorizado de los datos.

Por otra parte, la información contenida en el reporte prioriza los rasgos comunes que brindan las entrevistas por encima del carácter particular de cada una de ellas. Dicho de otro modo: la información resultante del análisis se presenta en forma de texto literario a lo largo del cual se van desarrollando y encadenando unos temas con otros hasta extraer de todas y cada una de las entrevistas realizadas lo verdaderamente esencial y relevante relacionado con el tema de estudio. Es por ello que junto a los datos del trabajo de campo, las ideas resultantes se acompañan del relato de experiencias o declaraciones de otros artistas recogidas en la literatura y que, por su paralelismo con la eventual información facilitada por los creadores objeto de encuesta, refuerzan o completan las palabras de estos.

Para que su lectura resulte más cómoda, el conjunto del texto se encuentra divido en dos grandes apartados. A saber: “Problemática del artista consigo mismo y con la obra” y “Problemática del artista con su entorno y circunstancias”, a su vez distribuidos ambos en diferentes secciones, interconectadas unas con

las otras, que en cuanto respecta al primero de los apartados mencionados tratan desde el impulso creador hasta la autocensura, y, en el segundo, temas tan transcendentes como el reconocimiento profesional y el mercado del arte.

Una vez analizadas las entrevistas sobre los bloqueos artísticos se abren nuevos interrogantes que invitan a considerar con especial dedicación ciertos temas que preocupan de forma remarcable a los artistas, siempre atendiendo a la estructura bipartita establecida en el capítulo Reporte.

El capítulo cuarto, bajo la descripción de Memorando, pretende en definitiva recoger con detalle y espíritu objetivo el filtrado de la información reportada. Y ello con el objeto de exponer los ejemplos de bloqueo más relevantes a efectos de esta tesis de bloqueos desde un enfoque teórico-práctico, encuadrándolos en el que corresponda de los siguientes epígrafes: “El autocuestionamiento como constante en la actividad artística: impulso y obstáculo” y “El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad”.

Las motivaciones y las defensas personales, la honestidad del artista consigo mismo y con su obra, las inseguridades relativas al lenguaje expresivo propio de cada autor, entre otras situaciones conflictivas, serán los temas abordados entre los bloqueos de la creatividad relacionados con el íntimo cuestionamiento artístico. Por otro lado, en cuanto a los parones creativos de origen profesional, el memorando acometerá la clarificación de cuestiones generadoras de desasosiego en los creadores como el reconocimiento, los problemas de recursos económicos y temporales o la posición que ocupa la figura del artista dentro del mercado del arte.

En el capítulo quinto, Categorización de bloqueos específicos de la creación artística, el lector podrá encontrar una lista de bloqueos que ofrece una definición precisa de cada uno de los bloqueos que han sido considerados de mayor relevancia debido a, por un lado, su recurrente presencia en la actividad artística cotidiana, y, por otro, a la gravedad de sus repercusiones sobre el buen ejercicio de la creación en artes visuales.

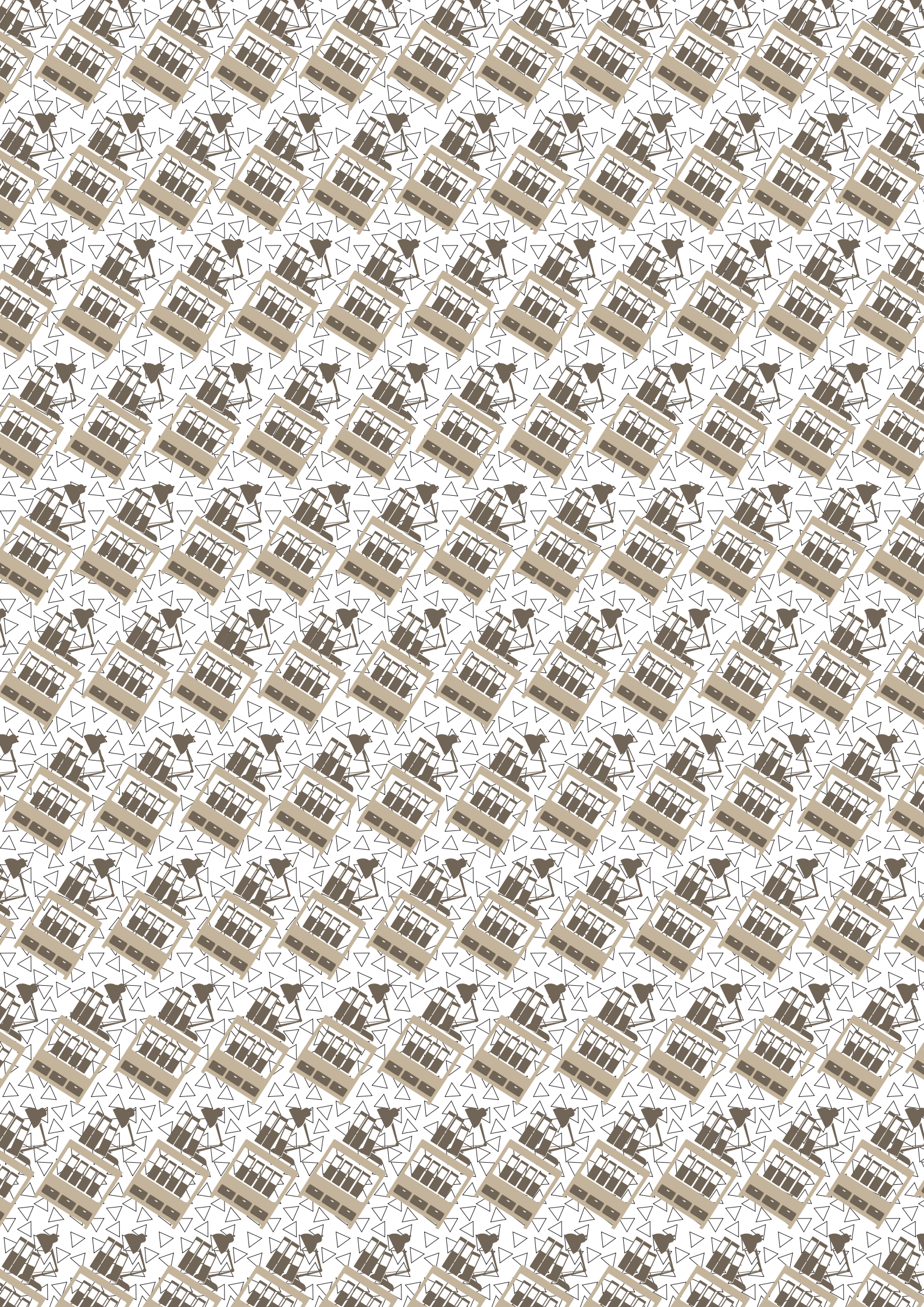
Este listado, resultante de los datos obtenidos y filtrados respectivamente a través del reporte y el memorando, recoge la categorización de los distintos tipos de bloqueo que pueden acechar a los artistas a lo largo de su carrera como creadores. Siguiendo con la estructura expositiva planteada en los capítulos anteriores, los bloqueos categorizados se encuentran divididos en dos grandes grupos: los concernientes a la interioridad del artista y sus dinámicas y procesos de creación, denominados “Bloqueos endógenos”, y los relacionados con el entorno social del artista y los agentes que conviven profesionalmente con este dentro del circuito, llamados “Bloqueos exógenos”.

Llegados a este punto es momento de presentar las Conclusiones. Se trata en este apartado de exponer las ideas madre que sintetizan la esencia de la problemática del fenómeno del bloqueo creativo, así como de determinar la ratificación o no de la hipótesis de partida de la presente tesis, es decir: la efectiva existencia de esas etapas de ralentización o detención en la creación artística, el desentrañamiento de los mecanismos que las generan, y la consciencia y asunción de tales fases de bloqueo por parte de los artistas, que las interiorizan como una realidad inherente a su trabajo creativo, lo que relativiza la capacidad de dichos bloqueos para afectar de manera determinante a la continuidad de los creadores en la profesión.

Por último, en el apartado denominado Anexo, se pueden encontrar los perfiles de todos los artistas que han colaborado con sus testimonios en este estudio y a los que mostramos nuestra infinita gratitud por haber contribuido a hacer posible esta investigación. Son los siguientes: Greta Alfaro, Fernando Bayona, Juanma Carrillo, Teresa Cebrián, el colectivo Daños colaterales - Mariano López y María González-, Mavi Escamilla, Eduardo Hurtado, Fermín Jiménez Landa, Javier Navarro, Marina Núñez, Nacho París, Rafael Tormo y Cuenca, David Trullo y Paula Valero.

No es objeto de este trabajo focalizar la atención en los discursos artísticos y recursos estilísticos de los artistas mencionados, sino esclarecer, de manera extrapolable a la comunidad artística, las peculiaridades relacionadas con la circunstancia bloqueante de la creatividad. Es por ello que en el cuerpo de este

estudio no se incluye un capítulo que haga referencia explícita a las carreras profesionales de los mencionados artistas. No obstante se ha considerado imprescindible que el lector pudiera encontrar información sobre los autores que, generosamente, se prestaron a participar en la presente tesis y cuyas vivencias, sentimientos y reflexiones como creadores constituyen el sustrato de la misma.



Consideraciones previas al objeto de estudio

1.1. Marco del estudio
1.2. Teorías de la creatividad
1.3. Postulados de la investigación

01

Adler – Csikzentmihalyi - De Bono – Esteve – Freud – Fromm
Gardner – Garrido – Gerber – Goñi – Guilford - Köhler – Lacan
López – May – Mednick – Puente – Roberts – Stokoe – Tatarkiewicz
Wertheimer

Consideraciones previas al objeto de estudio

1.1. Marco del estudio
1.2. Teorías de la creatividad
1.3. Postulados de la investigación

01

Adler – Csikszentmihalyi - De Bono – Esteve – Freud – Fromm
Gardner – Guerrido – Gerber – Goñi – Guilford - Köhler – Lacan
López – May – Medrick – Puente – Roberts – Stokoe – Tatarkiewicz
Wertheimer

1. Consideraciones previas al objeto de estudio

1.1. Marco de estudio

La creatividad, ese concepto difuso y escurridizo. Esa idea multidimensional, por momentos inabarcable. Esa cosa, en el sentido más inefable del término, casi inaprensible, y cuya delimitación y clarificación, sin embargo, ha de constituir necesariamente el punto de partida de cualquier estudio relacionado con actividad artística humana.

Perfilar un retrato fidedigno de la creatividad tal y como es entendida en estos tiempos multidisciplinares y de constante y rápida evolución de los modos artísticos, herramientas tecnológicas y hasta de los usos y estructuras sociales, es premisa indispensable para enfocar con precisión y nitidez el tema de esta tesis, esto es: la amplísima diversidad -siempre cambiante, además- de situaciones y coyunturas a las que un artista corre el riesgo de verse expuesto y que tienen capacidad para menoscabar su capacidad de producción artística, así como los mecanismos de los que el artista puede valerse para afrontar y superar esas crisis creativas.

A tal fin, esta aproximación preliminar a la creatividad se propone exponer la evolución histórica protagonizada por el concepto. Y ello no solo desde un punto de vista que podríamos llamar formal o lingüístico, sino también desde una perspectiva material o de contenido teórico, es decir: qué es lo que el ser humano ha venido entendiendo por creatividad a lo largo del tiempo, y qué rasgos definen la visión contemporánea de la misma.

“Gran parte de esa confusión surge directamente de las palabras creativo y creatividad” (De Bono, 1995, p. 27).

Así, un buen modo de emprender la aproximación a la noción de creatividad es, lógicamente, acudir al diccionario. La Real Academia de la Lengua Española prevé dos acepciones para dicho vocablo:

“1. f. Facultad de crear”.
“2. f. Capacidad de creación” (R.A.E.).
En cuanto a esta última palabra, creación, el diccionario recoge hasta siete posibles usos de la misma, los cuales se procede a relacionar a continuación pues todos ellos contribuyen a acotar el territorio de eso que entendemos por creatividad. Así, creación es:

“1. f. Acción y efecto de crear (‖establecer)”.
“2. f. Acción y efecto de crear (‖instituir)”.
“3. f. Acción de crear (‖ hacer a alguien lo que antes no era)”.
“4. f. Acto de criar o sacar Dios algo de la nada”.
“5. f. En la tradición judeocristiana, mundo (‖ conjunto de todo lo existente)”.
“6. f. Obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa, o que
revela una gran inventiva”.
“7. f. desus. crianza (‖ acción de criar)”. (R.A.E.).

Como se observa, los tres primeros significados de creación, así como el primero de creatividad, remiten directamente a la palabra crear, para cuya definición el Diccionario dispone cinco acepciones, de las cuales las dos primeras son de utilidad a los efectos de este trabajo:

“1. tr. Producir algo de la nada”.
“2. tr. Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer
o darle vida, en sentido figurado”. (R.A.E.).

Vemos que un sencillo ejercicio de etimología permite conectar la noción de creatividad con la de creación, y esta a su vez con la palabra crear, del latín *creare* (cuyo significado era producir, crear o engendrar), que por su parte tiene origen en la raíz proto-indoeuropea *ker-3*, de significado crecer (Roberts, 2013, p. 42).

De las acepciones de las palabras referidas que interesan a esta tesis es posible extraer dos rasgos definitorios de la elaboración creativa:
En primer lugar, el campo semántico relacionado con la acción de crear parece contemplar que la creación tenga lugar *ex nihilo*, esto es, de la nada. Dicho de otro modo, el producto de la actividad creativa debe caracterizarse por su novedad, configurarse como una aportación genuina al orden de las cosas. En este sentido, es evidente tanto la proximidad entre el concepto de creación y el de invención, como la impregnación del acto creativo de un componente misterioso y, en cierta manera, sobrenatural, pues incluso según el diccionario aún hoy se asocia la creación con el poder divino de materializar realidades desde la nada.

Por otra parte, la creatividad queda definida como una facultad o capacidad, es decir, como una habilidad, que, en consecuencia, hay que atribuir a un sujeto. De esta manera, la creatividad es considerada un atributo, una cualidad personal, en definitiva, un talento del que gozan per se determinados individuos, los individuos creativos.

Conviene a este respecto señalar el matiz que apunta la definición de la palabra creativo. Según el diccionario es aquel, pero también aquello:

“1. Que posee o estimula la capacidad de creación, invención, etc.”.

“2. Capaz de crear algo”. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. En línea).

Cabe deducir, pues, que el actuar creativamente no se resume en el mero don innato que pueda poseer el sujeto, sino que se trata de una aptitud y una actitud susceptible de ser estimulada y trabajada a través de actividades y procedimientos en busca de su óptimo ejercicio.

Sin embargo, pese a lo evidente e, incluso, natural que esta evolución pueda resultar a ojos de hoy, lo cierto es que la instauración y reconocimiento del término creatividad ha distado mucho de ser algo sencillo. Muy al contrario, el camino que llevó a la aceptación de la mencionada palabra fue largo y penoso:

un lento proceso de definición de límites de significado con otras palabras de su mismo campo semántico. En fin, y por expresarlo de un modo más gráfico, la noción de creatividad es el resultado de un prolongado conflicto de competencias lingüístico que culminó por fin con la inclusión de la entrada creatividad en la edición de 1984 del diccionario de la Real Academia Española, atribuyéndole las dos acepciones más arriba reproducidas: “facultad de crear” y “capacidad de creación”.

Así pues, a pesar de que la palabra creatividad es hoy en día de uso muy común y en ocasiones incluso coloquial, su reconocimiento oficial en nuestra lengua es, como acaba de exponerse al final del párrafo anterior, un acontecimiento considerablemente reciente. Apenas tres décadas avalan al término creatividad como miembro de pleno derecho de nuestro léxico. Y, como se ha apuntado, esta tardía aceptación de la mencionada palabra supone la culminación de todo un periplo lingüístico en el que, siguiendo lo establecido por el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1990), cabe observar las siguientes fases:

1. Durante la antigüedad clásica el concepto de creatividad no encontró acomodo en las disciplinas de pensamiento más relevantes de la época, es decir, la filosofía, la teología y el arte. Los griegos carecían absolutamente de este término, siendo *techné* la palabra más afín que existía en su vocabulario. Sin embargo, la *techné* griega no encerraba la menor creatividad. La *techné* griega designaba una destreza: la pericia o el dominio para interpretar y aplicar las normas establecidas con el fin de reproducir la realidad, finalidad inopinable del arte en aquella época.

2. Con la caída del Imperio Romano, la creatividad encuentra un lugar en el pensamiento. Pero es la religión, fundamentalmente el cristianismo, quien se adueña del campo semántico de la creación. Si en la época romana la palabra *creator* podía tener connotaciones de paternidad humana, ahora pasa a ser de uso exclusivamente teológico, siendo en la práctica sinónimo de Dios. Solo él puede crear de la nada.

3. Esta idea de la creatividad como patrimonio celestial será la imperante, como decíamos, hasta el siglo XVIII, si bien se verá suavizada y matizada a partir del

Renacimiento. El artista es entendido como una suerte de depositario de ciertas cualidades divinas, geniales, fuera del alcance del común de los mortales, las cuales le legitiman para desarrollar su trabajo artístico con cierta libertad por primera vez en la historia. El artista es un elegido, un genio tocado por los dioses, alguien capaz de crear nuevas realidades por don del cielo, un heraldo para portar mensajes divinos al que, precisamente por ello, difícilmente se puede contravenir. Será ya en el siglo XVIII cuando aparezca por vez primera el concepto de creatividad, que desde sus inicios sería objeto de controversia por su íntima relación con la imaginación y su capacidad, en consecuencia, de alterar el *statu quo* dominante no solo artístico, sino también de concepción global del mundo.

4. Por fin en el siglo XIX la creatividad se verá dotada del rasgo fundamental que desde entonces ha venido definiéndola. A saber: ya no se trata de la capacidad casi sobrenatural para crear mundos de la nada, sino de la capacidad para innovar, para aportar nuevas visiones de la realidad que la enriquezcan o complementen. Si hasta entonces la imitación más bella posible del mundo había sido la máxima aspiración de todo artista, ahora se imponen nuevas miradas, surgiendo toda una gama de perspectivas personales, afianzadas o no en la verosimilitud, desde las que observar y transmitir no solo realidades, sino también sentimientos, obsesiones y todo tipo de subjetividades. El artista se convierte por fin en creador, pues el leitmotiv del arte ya no la reproducción del mundo sino la creatividad en sí misma, la experimentación de formas y estilos de expresión.

5. El siglo XX se caracteriza desde el punto de vista de la creatividad por hacerla extensible a todas las manifestaciones culturales humanas, desde las artísticas hasta las tecnológicas o científicas. Más aún, se llega al punto de defender una visión pancreacionista de la creatividad, en el sentido de sostener que no solo las manifestaciones culturales sino cualquier acción humana, incluso la mera observación, implica una actitud creativa por parte de la persona.

6. Por último, la irrupción de Internet y el auge de las tecnologías de la información ha dado lugar a una expansión de los límites de la creatividad en el sentido de que ha dejado de entenderse como una cualidad privada del individuo

en sí mismo, para pasar a concebirse como un bien susceptible de ser optimizado en alcance e impacto mediante de su integración en colectividades. De hecho, en nuestros días se ha generalizado el uso del término creador para hacer referencia a aquellos que, a través de la Red, difunden contenidos creados por otras personas. Esa labor de búsqueda, filtro y difusión de manifestaciones culturales es aceptada, hoy por hoy, como el trabajo de un creador.

Se aprecia, en resumen, que el proceso lingüístico que ha dado lugar al nacimiento y reconocimiento del vocablo creatividad ha evolucionado desde la misma inexistencia de la palabra en los léxicos de la antigüedad griega (puesto que el individuo no se concebía a sí mismo como creador), pasando luego por la adjudicación exclusiva de tal facultad a la divinidad, hasta la noción de creatividad contemporánea, según la cual es esta un rasgo inherente a la condición humana que se manifiesta en todo tipo de manifestación cultural.

Recordando lo dispuesto por el Diccionario desde su edición de 1984, en la actualidad la creatividad se define como “facultad de crear” o “capacidad de creación”. Con tales sustantivos, facultad y capacidad, el significado del término creatividad queda fuertemente ligado a las habilidades propias del género humano. Y es que, como puede observarse, a diferencia de lo que aún hoy ocurre con las palabras crear y creador, la definición de creatividad es la única que prescinde de toda referencia a poderes ultraterrenos o atribuciones místicas, quedando así el término totalmente desvinculando de cualquier connotación religiosa. La creatividad hoy es por fin, simple y llanamente, una de las muchas cualidades de las que pueden gozar las personas por el hecho de serlo.

Estamos, por tanto, ante el hito culminante de una evolución milenaria del significado de la creatividad que transcurrió en paralelo a la evolución del uso que se dio a dicho término en cada momento histórico, y que ha quedado expuesta a través de los estudios de Tatarkiewicz (1990).

En conclusión, hoy en día se ha extendido e impuesto una utilización amplísima del término creatividad, que explica la ambigüedad en la que a menudo se ve envuelto y, en consecuencia, la conveniencia de delimitar su contenido material.

Porque, dada la vastedad de la palabra, la creatividad podría abordarse como una facultad concreta de la persona pero también como una construcción intelectual transversal presente en los diferentes procedimientos de pensamiento del individuo, desde la resolución de problemas de cualquier índole o la investigación y estudio de realidades, hasta la imaginación y elaboración de arte.

En este sentido, Aníbal Puente, profesor e investigador de la Universidad Complutense de Madrid, señala “la dificultad para distinguir la creatividad como *rasgo único* que poseen algunas personas muy dotadas, de la creatividad como *rasgo que todas las personas poseemos en algún grado* que nos hace diferentes unos de otros. En otras palabras, hay que determinar si la creatividad es un rasgo de unos pocos privilegiados o es un rasgo de todos con desigual reparto” (1999, pp. 83-84).

Dificultad, además, que en opinión del recién mencionado autor se acentúa a causa de la frecuente asociación de la palabra creatividad con otras que adolecen de la misma concreción, como “talento, inteligencia, prodigio, experticia o genio” (Puente, 1999, pp. 81-83).

Por ello, una somera exposición de las teorías conformadas para el estudio y explicación del fenómeno creativo puede ser de ayuda para la delimitación de los contornos del fenómeno que ocupa a esta tesis.

1.2. Teorías de la creatividad

Teoría asociacionista

Según esta teoría, la creatividad se definiría como la capacidad de combinar una serie de elementos puestos en asociación dando lugar así a nuevas posibilidades estratégicas, herramientas y recursos susceptibles de ser puestos en práctica para abordar problemas específicos y desarrollar nuevas utilidades.

Sarnoff Mednick (Goñi, 1993) fue el principal representante de la teoría asociativa de la creatividad. El autor sostiene, siempre dentro del ámbito de estudio de la semántica, que una alta concentración temática de elementos de juicio, la homogeneidad formal de los mismos y un punto de vista poco dado a la movilidad menoscaban las probabilidades de alcanzar una solución creativa para la superación de dificultades y aumentan las posibilidades de caer en situaciones de bloqueo. Por el contrario, a mayor distancia y heterogeneidad de significantes y significados semánticos, defiende Mednick, más creativa y novedosa será la solución que se alcance.

Así, en términos de Mednick (Goñi, 1993), la red de memoria semántica en las personas creativas se organiza “horizontalmente” (*flat*), permitiéndoles abarcar un amplio territorio semántico compuesto de múltiples campos. En cambio, en los individuos menos creativos la jerarquía de memoria semántica se presenta dispuesta de manera “vertical” (*steep*), esto es, los diferentes campos y familias semánticos no están conectados óptimamente entre sí sino que se distribuyen en niveles o escalones bien diferenciados entre sí, limitando en consecuencia el número y variedad de asociaciones que el sujeto puede realizar a partir de un estímulo semántico dado.

Para examinar su teoría, el mencionado autor desarrolló una prueba de asociación remota (*Remote Association Test*, o RAT), consistente en mostrar a los sujetos testados un trío de palabras, en apariencia inconexas, instándoles a dar con un cuarto término que guarde relación con todas ellas.

Esta prueba, por tanto, se propone medir la creatividad semántica. No son pocos, sin embargo, los estudiosos que consideran que, en lugar de evaluar la capacidad de un sujeto para desarrollar un pensamiento divergente, es decir, asociaciones de ideas amplias, múltiples, innovadoras y heterogéneas ante un estímulo, el test de Mednick (Busse y Mansfield, 1984) sirve para todo lo contrario: poner en evidencia el pensamiento convergente, los procesos deductivos de los que el sujeto se sirve para alcanzar una solución correcta a un problema a través de reglas sistemáticas, lógicas y preestablecidas.

Teoría gestáltica de la creatividad

El término *gestalt* fue acuñado por Christian Von Ehrenfels en 1890 con el significado de estructura o forma, para, en el ámbito musical, referirse al hecho de que una misma melodía puede ser ejecutada por diferentes grupos de notas, y también que las notas que componen una melodía pueden muy bien ser las mismas que integran una melodía muy diferente. Con ello Von Ehrenfels pretendía diferenciar entre la experiencia de la percepción, esto es, la escucha de una música, la captación de la melodía, y su estructura o forma, que será decidido por el sujeto y estará en función del orden, ritmo e intensidad con que una serie de notas sean ejecutadas.

Ya en el ámbito de la psicología, será Köhler quien dote de significado al término Gestalt, entendiéndose este como un análisis global de una coyuntura dada, un enfoque de pretensiones holísticas fundamentado en la premisa de que los seres humanos poseen ideas innatas, una inteligencia primordial que sirve de cimiento a la que después se aprenderá a través del conocimiento empírico de la realidad.

En nuestra aprehensión del medio ambiente, la mente incorpora a sus estructuras innatas la información obtenida a través de los canales sensoriales, fundamentales, sí, pero que por sí solos no podrían llevarnos a una comprensión rigurosa y profunda de los datos. Este planteamiento se ilustra con el axioma el todo es más que la suma de las partes, con el cual se ha identificado frecuentemente a esta escuela psicológica.

La percepción es, por tanto, una actividad compleja y global, pues entre la misma y la formación de la idea media todo un proceso interno adicional de evaluación, organización y estructuración del estímulo, que dará como resultado interpretativo final un concepto que excederá el valor de la suma de las percepciones sensoriales.

Es inexcusable hacer referencia a las investigaciones llevadas a cabo por Wertheimer (1991) acerca de los procesos de investigación y creación de Albert Einstein y cuyos resultados recogería en su libro *El pensamiento productivo*. En estos estudios, el citado autor demostró que con frecuencia el científico gozaba de momentos de inspiración en forma de ideas grandiosas (en esencia, una Gestalt), superestructuras que solo posteriormente derivaban en aplicaciones más detalladas, como teorías o formulaciones matemáticas.

Así, según Wertheimer, el funcionamiento del pensamiento se basaría en la capacidad para concebir y comprender los requisitos estructurales del mismo, por ejemplo, las reglas que jerarquizan los fundamentos por encima de los argumentos adyacentes, la centralización de objetivos, las reglas de agrupación y criba de premisas y conclusiones, y servirse de todo ello rápida y eficientemente para superar lagunas, deficiencias e imperfecciones de la estructura inicial, es decir, para mejorar y ampliar la estructura del razonamiento y permitirle alcanzar soluciones productivas inexploradas ante problemas complejos, más allá, mucho más allá de la mera reproducción de opciones testadas con anterioridad por la repetición y la experiencia.

Teoría existencialista de la creatividad

Defiende esta teoría que el descubrimiento de los problemas es un hecho de tanta importancia como el hallazgo de las soluciones, y tanto es así que es este dilucidar los términos del problema lo que distingue una mente creadora de la que no lo es.

Para una correcta identificación y definición del problema es indispensable, en palabras de Rollo May (1977), el encuentro entre el sujeto y su entorno, siendo

esa interacción el caldo de cultivo del que nacerá toda actividad creativa. Es necesario, por tanto, que el individuo perciba la realidad que lo rodea. Solo un sujeto abierto al encuentro, predispuesto a la interrelación intensa y profunda con su ambiente, será un sujeto creativo.

La creatividad en consecuencia, requiere de una actitud audaz, incluso valiente por parte del individuo, que venza su instinto de autoconservación, de seguridad, y priorice el conocimiento mediante la exploración nuevos entornos más allá del inmediato.

Teoría de la transferencia de la creatividad

Guilford (1994), baluarte de esta teoría, postula que el acto creativo nace del impulso intelectual del individuo por abordar los problemas y extraer soluciones a los mismos. Así, y aquí radica la principal aportación de la teoría de la transferencia, la creatividad estaría presente en toda suerte de actividad humana: cualquier problema susceptible de estudio, es decir, toda controversia teórica o práctica en cualquier campo a la que se enfrenta la inteligencia es capaz de generar mecanismos creativos en el pensamiento. La creatividad es, por ende, un elemento connatural al proceso de aprendizaje.

Sitúa Guilford la creatividad, es cierto, dentro del concepto de pensamiento divergente. No obstante, señala el autor, el pensamiento creativo comparte con el pensamiento convergente los procesos básicos de codificación y comparación, y los procesos de análisis y síntesis. De modo que, lejos de la extendida costumbre de asociar la creatividad exclusivamente con el pensamiento divergente, en opinión de Guilford la capacidad creativa supone estimular ambos pensamientos, aplicándolos, en función de sus características, a diferentes momentos del proceso creativo. Así, en la fase de percepción y en la extracción de ideas es especialmente útil emplear el pensamiento convergente, mientras que en procesos más avanzados de pensamiento como los de evaluación y materialización prima la puesta en práctica de líneas de pensamiento divergente.

En resumen, el pensamiento del sujeto creativo se caracteriza, en opinión del autor que nos ocupa, por una combinación de cualidades del proceso primario y también del proceso secundario. En este sentido, Guilford relaciona una serie de habilidades que concurren en las personas creativas:

- Fluidez**:** entendida en términos generales como la capacidad para generar gran cantidad de ideas, si bien cabe distinguir diversos tipos de fluidez. La ideacional, referida precisamente a la producción cuantitativa de ideas, pero también la fluidez asociativa, es decir, la habilidad para relacionar ideas heterogéneas; y la fluidez de expresión, consistente en la facultad de hallar distintos modos de transmisión de un mensaje.

- Sensibilidad a los problemas**:** esto es, la capacidad para descubrir las deficiencias de una idea, apercibiéndose en consecuencia de manera inmediata de los aspectos a mejorar en la misma.

- Originalidad**:** Guilford refiere este rasgo a la predisposición natural para alcanzar soluciones no trilladas ni interiorizadas por la mera imitación o repetición, sino que impliquen un alto grado de ingenio e inventiva.

- Flexibilidad**:** es, a fin de cuentas, la capacidad del individuo para adaptarse a los cambios que un problema concreto pudiera sufrir con respecto a las circunstancias iniciales que el mismo presentaba. Saber replantearse la idoneidad de estrategias y herramientas usadas en el abordaje de un conflicto constituye una nota característica de la mente creativa.

- Elaboración**:** hace referencia a la habilidad del individuo para desarrollar el proceso de pensamiento hasta su culminación, profundizando y definiendo progresivamente el mensaje a transmitir.

- Capacidad de redefinición**:** se trata aquí de la facultad para transformar percepciones, conceptos u objetos en nuevas ideas valiéndose para ello

de las amplias posibilidades de relación referencial que caracterizan el pensamiento divergente.

Teoría interpersonal o cultural de la creatividad

Esta teoría se encuentra en íntima relación con la existencialista y la transferencial, pues al igual que aquellas postula como elemento definitorio de la personalidad y el pensamiento la interacción del individuo con su entorno personal y cultural. A continuación se hace mención a una serie de autores representativos de esta opción teórica:

- Adler (2014) postula que la experiencia personal es de vital importancia en la construcción del pensamiento creativo. Es el propio individuo el que busca su plenitud y realización y también el enriquecimiento del entorno en que vive a través de su conciencia social y su fuerza creativa.

- Fromm (2010) centra su teoría en el concepto de percepción. Define la creatividad como la capacidad del sujeto para percibir y reaccionar de manera original ante estímulos, ya sean estos manidos o novedosos. Hace hincapié, asimismo, en la necesidad de cuestionamiento. Desprenderse de las certezas interpretativas consolidadas es absolutamente indispensable para fomentar estructuras de pensamiento divergentes.

Teoría psicoanalítica

Esta teoría de la creatividad se fundamenta en el concepto de “sublimación” introducido por Sigmund Freud (1958), figura totémica del psicoanálisis.

En opinión del autor austriaco, la pulsión sexual es la energía que subyace a toda actividad humana, aquello que la genera, que la desarrolla. Así, incluso las acciones aparentemente ajenas al deseo sexual (como pueden ser el estudio

intelectual y, de especial relevancia para esta tesis, la creación artística) serían promovidas por este, y lo son a través de lo que Freud denominó “proceso de sublimación”.

Este proceso tiene como resultado una reconducción, en el plano del inconsciente, de la pulsión sexual, de modo que su objetivo pase de ser la mera satisfacción de tal instinto primario para orientarse a la consecución de fines socialmente productivos y/o valorados, como lo son los propios de la materia que estamos tratando, esto es, la creatividad artística.

Es importante incidir en la idea de que la sublimación del impulso sexual en creatividad artística tiene lugar, según la teoría psicoanalítica, en el plano del inconsciente del individuo. Y ello porque la sublimación es, básicamente, un mecanismo de defensa del yo, que, constreñido por las convenciones y normas sociales y culturales, no puede satisfacer su deseo primigenio de reproducción, y se ve obligado a sustituir el fin natural de esa pulsión por otros que gocen de reconocimiento social.

Freud, además, lleva un paso más allá su teoría de la sublimación pues llega a afirmar que no es únicamente el sujeto creador el que sublima su libido a través de la producción artística sino que, por su parte, el mero espectador de la obra de arte hace lo propio. Esto es así porque, tanto para el artista como para el observador, el arte sirve de cauce a través del que pacificar el conflicto entre el deseo y la represión. Un cauce que, además, conduce a la materialización de un resultado final permanente o, cuando menos, duradero en el tiempo, como lo es una obra de arte. Esta prolongación en el tiempo, esta permanencia, esta perpetuación que supone la culminación de una obra de arte permite cumplir el fin esencial de la sublimación: proporcionar al individuo, a través de la ejecución y terminación de una actividad socialmente apreciada, la trascendencia que la satisfacción primaria de la pulsión sexual le habría permitido disfrutar.

Esta culminación de la obra artística como rasgo decisivo del concepto freudiano de sublimación fue desarrollada y ampliada en profundidad por Daniel Gerber, Modesto Garrido (2002) y Lacan. Estos autores irán conectando paulatinamente las tesis de Freud con la teoría del lenguaje, subrayando la especial relevancia

del concepto de “significante” en el proceso de sublimación, pues es precisamente a través de los símbolos cómo la pulsión sexual se ve sometida al orden lingüístico, y reconvertida en expresión artística. Y además, la vigencia inherente a esos símbolos, su perdurabilidad como significantes integrantes de un código de comunicación asumido, permiten al artista y al espectador sentir la obra de arte como la satisfacción de su pulsión primordial.

Teoría de las inteligencias múltiples

Howard Gardner (2010) rompe con la concepción monolítica de la inteligencia como capacidad unitaria para fragmentarla en, según su teoría, siete modos humanos de aprender el mundo, que él llama inteligencias, y que son: la inteligencia lingüística, la lógico-matemática, la espacial, la inteligencia musical, la corporal, la interpersonal y la intrapersonal.

Estas inteligencias, señala Gardner, no se alojan solo en la mente, sino que actúan también en íntima conexión con su contexto, esto es, el entorno, las relaciones con los semejantes, las herramientas y la acumulación empírica de saberes. Cada una de ellas, además, construye un pensamiento característico con sus propias normas de comprensión y exposición que no tienen por qué sustentarse ineludiblemente en mecanismos de lógica matemática o proposicional.

En cuanto a la creatividad, Gardner sostiene que su estudio no debe desvincularse del de la inteligencia. Al contrario, será un sujeto creativo aquel que de modo habitual aplique su inteligencia a la resolución de problemas a través de procesos innovadores y originales que, sin embargo, serán posteriormente asumidos como propios por el orden establecido. Para Gardner, pues, la creatividad se define por una ruptura inicial con las opciones de solución preexistentes para un problema dado, y por la aceptación ulterior a gran escala cultural de esa solución *a priori* subversiva.

Por otro lado, al igual que la inteligencia, la creatividad es para este autor un fenómeno plural cuyo entendimiento exige de un análisis a tres niveles: las propia

capacidades y habilidades del individuo; el código simbólico de la disciplina a la que la persona oriente su inteligencia; y, por último, el entorno interpersonal en el que el sujeto desarrolle su creatividad, esto es, familiares, amistades, maestros y epígonos. En definitiva, todas aquellas personas legitimadas de un modo u otro para emitir juicios sobre la actividad llevada a cabo por el individuo creativo.

Este último dato, la exposición constante del creador a la evaluación por parte del entorno, es considerado por Gardner un serio obstáculo para el crecimiento creativo. El autor, por contra, defiende el concepto de "placer" como máximo garante de la consecución de soluciones creativas a los problemas. El disfrute del proceso creativo es el principal motor del mismo, muy por encima de las recompensas y reconocimientos que del mismo se puedan derivar. Más aún, como se apuntaba, Gardner considera que los juicios externos, el permanente examen por el entorno de la actividad creativa supone, en la mayoría de los casos, un factor inhibidor de la libertad creativa.

Tras esta síntesis de los estudios teóricos acerca de la creatividad, y precisamente con el fin de delimitar el significado del repetido término, Ricardo López (2008), Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile, propone su análisis desde una perspectiva triple, que incorpora las estrategias más habituales en la teoría para aproximarse a la problemática creativa, y que son las siguientes: la que estudia la personalidad creadora, aquella que investiga el proceso de creación, y la que se centra en el análisis del producto creativo.

En cuanto al estudio de la personalidad creadora, el análisis del carácter de las personas creadoras, sin perjuicio de las características personales e intransferibles del carácter de cada individuo, pretende hallar rasgos intelectuales y conductuales comunes entre ellas, o cuando menos unas líneas maestras que contribuyan a determinar las bases de una mentalidad creativa. Los datos a este fin son recabados, fundamentalmente, a través de la celebración de entrevistas directas con los creadores, como se ha hecho en esta tesis, y, cuando ello no resulta posible, mediante sus biografías y todo tipo de documentación capaz de aportar información cualificada al respecto de su personalidad. Dice López: "En lo fundamental, la categoría de *persona* recoge

todos aquellos desarrollos que se refieren a las características de la persona creativa, incluyendo factores afectivos y cognitivos. En esta categoría se plantean temas propiamente psicológicos, como los de actitud, personalidad y motivación, junto con biografías y estudios de casos" (López, 2008, p. 52).

El proceso de creación, por su parte, suele hallarse dividido por los autores en diferentes fases en función de las diversas actividades, tanto intelectuales como físicas, que se desarrollan a lo largo del trabajo de creación. En cualquier caso, y al igual que ocurre con la personalidad creadora -que en cada artista presenta particularidades propias-, también la planificación del proceso creador variará de un autor a otro, y ello debido en gran medida, precisamente, a la propia idiosincrasia de cada uno de ellos. Las entrevistas, conversaciones y observaciones directas con las personas que desarrollan trabajos creativos serán, asimismo, los métodos idóneos para obtener la información sobre las vicisitudes del proceso de creación.

"En la categoría de *proceso* se ubican las distintas aproximaciones teóricas que se refieren a las etapas o pasos que recorre la experiencia creativa. Se incluyen también las distintas estrategias, métodos y técnicas de desarrollo creativo". (López, 2008, p. 52).

En relación al producto creativo, su valoración como tal debe ser llevada a cabo excluyendo cualquier noción que pueda tenerse acerca del proceso de creación así como de la personalidad de su autor. Es el resultado final, el objeto concreto último, el que debe juzgarse merecedor o no de la consideración de producto creativo. De nuevo López comenta: "En la categoría de *producto* se consideran los criterios que hacen que una obra, objeto o idea puedan ser calificados de creativos y los antecedentes que permiten establecer niveles de la creatividad o formas de manifestación de la conducta creadora" (2008, p. 52).

La comparación, pues, parece definirse como el sistema idóneo para establecer el carácter creativo de un objeto. Es necesario, como señala el profesor de psicología Mihaly Csikzentmihalyi (1998) un marco de referencia para determinar con precisión la intervención de la creatividad en el sentido de genuina

aportación a la cultura. Para ello este autor utiliza un sistema compuesto por tres criterios: campo, ámbito y persona.

El *campo* es el esquema de conocimiento al que se incorpora el exponente creativo, y "que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos" que el individuo debe conocer y dominar para desarrollar en su seno un trabajo creativo. En cuanto interesa a esta tesis, el arte constituiría ese campo respecto al que calibrar la naturaleza creativa de un producto, de una obra. Es necesario tener en cuenta que el campo, a su vez, se ubica "en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular, o por una humanidad como un todo" (Csikzentmihalyi, M y Csikzentmihalyi, I., 1998, p. 46).

Siguiendo con los criterios de evaluación de la naturaleza creativa de un hecho o producto, "en las artes visuales, el *ámbito* lo constituyen los profesores de arte, los directores de museos, coleccionistas de arte, críticos y administradores de fundaciones y organismos estatales que se ocupan de la cultura" (Csikzentmihalyi, M y Csikzentmihalyi, I., 1998, p. 46).

En resumen, en relación al mundo del arte el ámbito es sinónimo de circuito artístico, realidad a la que le corresponde decidir cuáles de entre todas las aportaciones que recibe son merecedoras de ser promovidas, guardadas, en definitiva, protegidas por su valor artístico intrínseco.

El tercer elemento de juicio para dilucidar si el producto en cuestión supone, en opinión del ámbito que corresponda a la actividad, un aporte creativo significativo a la cultura, es la *persona*. Porque como señalan los autores homónimos, la creatividad aparece cuando una persona, sirviéndose de un código determinado, realiza una aportación novedosa y esta es aceptada por el ámbito correspondiente para ser incluida en el campo adecuado.

Queda patente que, contemporáneamente, el asunto de la creatividad es absolutamente polifacético, y, en consecuencia, susceptible de ser abordado de una multiplicidad de disciplinas tanto relacionadas con lo científico como con lo artístico. Lógicamente, la naturaleza de esta investigación, enmarcada en lo que,

según la terminología de Mihaly Csikzentmihalyi constituiría el campo de las Bellas Artes, delimita el objeto de estudio a la creación en las artes plásticas. Análogamente, el ámbito respecto al que evaluar la actividad creativa será el circuito profesional artístico, el mercado del arte. Y la persona ejecutora de esa creatividad será el artista, entendido como trabajador profesional del sector del arte, conocedor de los códigos y procedimientos simbólicos y conductuales del mismo, que pretende enriquecer el circuito y el entorno cultural que lo rodea con el producto de su creatividad artística.

Más concretamente, como el título de esta tesis indica, el tema principal de la misma versa sobre el análisis de aquellas circunstancias que, a lo largo del proceso de creación desarrollado por el artista, pueden llegar a obstaculizar, incluso impedir, el buen ejercicio de su actividad profesional. Se trata, en fin, de lo que, popular y vagamente, ha dado en llamarse bloqueo artístico o bloqueo creativo, cuyo estudio riguroso y pormenorizado se pretende contribuya a una mayor definición de su significado, de la diversidad de factores susceptibles de provocarlo, así como de las estrategias oportunas para su superación.

La subjetividad que impregna la creación en arte, desde la ideación del objeto o acción artísticos hasta su materialización, sin olvidar la particular concepción de la belleza que pueda tener cada artista, así como la motivación y la finalidad que puedan inspirar su trabajo, recomienda y justifica que su estudio se centre en la figura del sujeto creativo y en el devenir de su proceso de creación. Y ello porque las trabas a la creatividad ejercen su influencia de manera directa sobre la persona del artista, causando, en última instancia, una interferencia perniciosa en el ejercicio de su trabajo creativo.

1.3. Postulados de la investigación

Dicho esto, se hace necesario afinar la definición actual de creatividad con el fin de hacerla idónea en relación al tema y objetivos específicos de esta tesis. Por ello, se ha considerado necesario abrir este trabajo con la somera introducción, antes expuesta, acerca de la evolución del término y el concepto de creatividad. Hay que reiterar que, obviamente, este estudio no pretende profundizar en los pormenores teóricos de las investigaciones psicológicas y semióticas acerca del proceso creativo, pues esa es sin duda una tarea que excede las competencias de una tesis de Bellas Artes sobre la gran variedad de factores que pueden menoscabar el óptimo trabajo creativo de un sujeto. Sin embargo, resulta igualmente evidente que un certero análisis de los bloqueos y obstáculos que a menudo dificultan, entorpecen o, incluso, paralizan el camino creativo de un artista, requiere partir de una definición bien fundamentada y delimitada de, precisamente, la idea de creatividad.

Así, a modo de síntesis de lo expuesto hasta aquí, puede decirse que el principal elemento determinante del concepto contemporáneo de creatividad es, paradójicamente, su ambigüedad. Una ambigüedad que encuentra su raíz en la inabarcable amplitud de ámbitos en los que hoy en día se exige la creatividad como una cualidad personal indispensable. La creatividad es un concepto omnipresente en las sociedades modernas, una aptitud sin la cual resulta muy difícil, cuando no imposible, no solo tener una carrera profesional de éxito en el mundo del arte, sino sencillamente abrirse camino laboral y socialmente en el seno de un escenario de mercado global y ultracompetitivo. La creatividad ha devenido, en consecuencia, en una más de esas bondades curriculares que no deben faltar en un candidato, en un trabajador.

En fin, la creatividad, incluso artística, es hoy habitualmente entendida como una alta capacidad para el rendimiento con independencia de las circunstancias externas al sujeto, una buena disposición para la solución rápida, eficaz y novedosa de problemas mediante la utilización de nuevos enfoques de la

realidad envolvente que permitan alcanzar respuestas no trilladas a todo tipo de controversias, y, sobre todo, respuestas altamente eficaces.

Esa eficacia es, justamente, una nota definitoria de la noción de creatividad imperante en nuestros días. Es esencial un reconocimiento del entorno del esfuerzo creativo para que el mismo sea considerado merecedor de tal adjetivo. Hoy, el proceso creativo subjetivo de un individuo, tiende a evaluarse en términos objetivos en función del valor añadido que pueda aportar no solamente al ámbito específico en que se desarrolle -que al propósito que persigue esta tesis sería el ámbito del arte profesional-, sino también a la sociedad en su conjunto. Ello supone, como se ha apuntado, la mercantilización de una aptitud tan personal como la creatividad, y más en concreto, la creatividad artística, que pasa a considerarse en nuestros tiempos un factor más de los procesos de producción entendidos en términos de negocio, de mercado, que, en el mundo capitalista, deben aspirar inexcusablemente al éxito comercial.

La inclusión de la creatividad en el marco de la competitividad económica puede, por tanto, producir altos niveles de estrés y angustia para el sujeto, artista en este caso, si se ve asaltado por una crisis creativa, pues una interrupción de su trabajo, incluso una ralentización de su producción y, en realidad, cualquier dificultad para adaptarse a las dinámicas y directrices del entorno son susceptibles de suponer su exclusión de los circuitos comerciales artísticos y, en consecuencia, su desprestigio como sujeto creador.

Pero retomando el propósito de ofrecer una definición clara y concisa de creatividad que sirva de base a esta tesis sobre los obstáculos que el individuo creativo en el campo del arte, es decir, el artista puede encontrar en el desarrollo de su trabajo, es posible sintetizarla mediante la redacción de las siguientes palabras:

La creatividad consiste en un aprendizaje y empleo adecuado de diferentes facultades mentales mediante las cuales analizar, comprender, profundizar y enfocar de un modo diferente y original el planteamiento de diversas actividades orientadas a alcanzar un objetivo de creación, en este caso artístico.

Como puede observarse, la definición recién propuesta para el término creatividad, coincidiendo con lo establecido por la que proporciona el Diccionario, parte de la consideración de la misma como una facultad, es decir, una capacidad susceptible, por tanto, de ser entrenada y mejorada mediante su propia utilización. Todo lo cual, por supuesto, no obsta para que el individuo creativo pueda y vaya a topar con problemas de diversa índole a lo largo de su proceso de creación.

“Hay que tener en cuenta algo tan importante en relación con la capacidad creativa como son los bloqueos”. (Esteve, 2001, p. 50). Pese a que el autor no entra a desarrollar el tema del bloqueo, sí que señala su capital relevancia en relación al ejercicio de la creatividad, cuestión esta que supone la piedra angular sobre la que pivota la presente tesis. De modo que, al igual que ocurría con el concepto de creatividad, se revela de primordial importancia clarificar el significado con que el término bloqueo va a ser tratado en esta investigación.

Procede, asimismo, acudir como punto de partida al Diccionario, donde la palabra bloquear queda definida de la siguiente manera:

“1. Dificultar, o entorpecer la realización de un proceso”.

“2. Entorpecer, paralizar las facultades mentales”. (R.A.E.)

En virtud de lo dicho, es posible interpretar el bloqueo en el proceso creativo como un momento o lapso concreto del trabajo del artista marcado por una circunstancia problemática de mayor o menor importancia que, en cualquier caso, produce su ralentización o detención durante cierto período de tiempo.

Conviene dejar claro que tales fases de dificultad creativa son casi siempre entendidas como un fenómeno común del proceso creativo de la mayoría de artistas, de manera que lejos de tener un impacto traumático en el trabajo de estos, son interiorizadas, gestionadas y superadas de manera natural por parte de estos.

“Las personas creativas inevitablemente encuentran obstáculos, al igual que las otras personas. Los obstáculos pueden tener dos efectos, uno servir de

impedimento para la obtención de algo, o dos, servir de estímulo para estudiar fórmulas creativas que permitan obtener el objetivo" (Puente, 1999, p. 116).

De estas palabras se desprende que el bloqueo en el proceso de creación constituye para el artista, bien gestionado por su parte, una oportunidad de aprendizaje constante. Esta idea casa a la perfección con el concepto de creatividad antes concretado a efectos de esta tesis, que se definía exactamente como un aprendizaje en las diferentes facultades que se emplean de manera original para alcanzar un resultado creativo.

Por todo lo dicho, la identificación y comprensión de los obstáculos a la creatividad (Simberg, 1989) son de vital importancia para el artista en orden a la superación y el autoconocimiento, requisito esencial para el crecimiento personal y el enriquecimiento creativo. Y tales son precisamente los objetivos de la presente tesis:

- demostrar la existencia de esas etapas de obstaculización o interrupción en la actividad profesional de un artista,

- determinar el nivel de consciencia de los creadores acerca de los bloqueos que les acechan,

- y poner de manifiesto las estrategias de superación de tales barreras que los autores ponen en práctica en el ejercicio cotidiano de su trabajo.

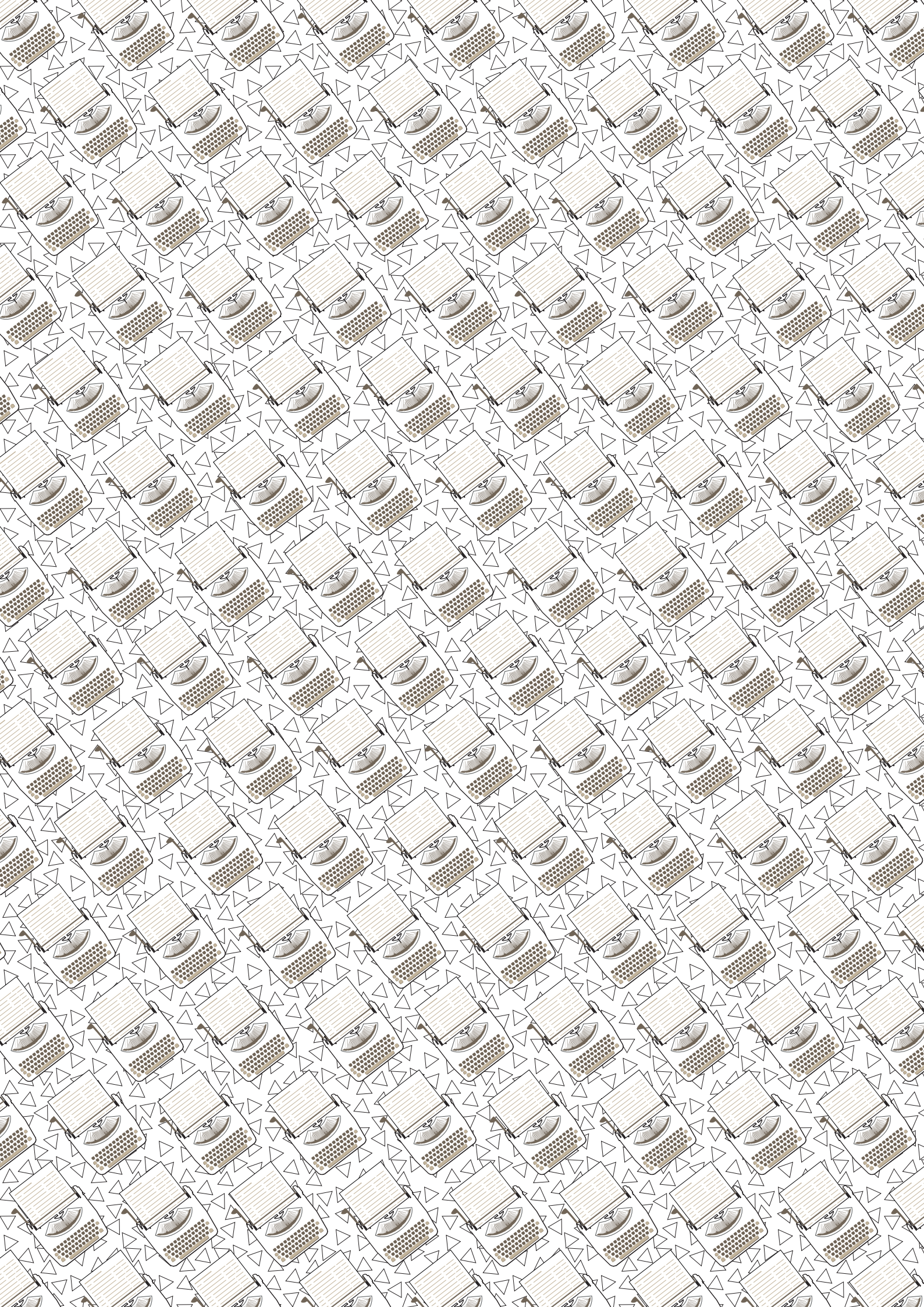
Y todo ello tomando en todo momento en consideración la heterogeneidad de la etiología y alcance de las circunstancias susceptibles de constituir un bloqueo a la creatividad. Como a lo largo de esta investigación quedará expuesto, dos son los grandes tipos de circunstancias que pueden dar lugar al embarrancamiento de la capacidad creativa: de un lado, una multiplicidad de vicisitudes de carácter personal del individuo creativo, y, de otro, todas aquellas condiciones adversas para la creatividad que el entorno social pueda imponer al artista.

Hay que tener en cuenta, además, la estrecha relación entre uno y otro tipo de factores capaces de desencadenar el bloqueo artístico. Porque tales factores desde luego no ocupan compartimentos estancos en la mente de los autores,

sino que, dada la faceta social del ser humano así como el afán comunicacional que toda muestra artística supone, la esfera pública acaba conquistando y remodelando, siquiera sea en parte, la sensibilidad y los anhelos de las personas artistas.

“Lo externo (o sociocultural) se va haciendo interno (subjetivo intelectual y afectivo), por lo que con frecuencia estos mismos factores de bloqueo se manifiestan como trabas de orden emocional: inseguridad ante la no garantía de éxito, temor al fracaso, sobre-exigencia o perfeccionismo, ajuste a patrones de eficacia ya probada, etc.” (Stokoe, 1994, p. 20)

Una idea sirve de síntesis de todo lo expuesto en esta aproximación al fenómeno creativo y sus dificultades, erigiéndose como hipótesis de la investigación recogida en este documento: más allá del aire romántico, tan explotado literariamente, acerca del bloqueo creativo, los efectos perjudiciales de este fenómeno para el artista tienen una elevada dosis de mito. En la práctica, la creatividad se abre camino por encima de las trabas a su ejercicio que pueda encontrar. Los impedimentos a la creación son inherentes al propio proceso de producción artística, y los profesionales de ese ámbito son sabedores, de manera más o menos consciente, de que habrán de gestionarlos y superarlos como parte intrínseca de su trabajo.



Metodología

2. Metodología

02

Baptista, Fernández, Hernández - Kvale

Metodología

2. Metodología

02

Bautista, Ferrández, Hernández - Kvale

2. Metodología

La presente tesis afronta la problemática del bloqueo creativo a través de un método de investigación eminentemente cualitativo.

La justificación del empleo de tal método de trabajo es clara: siendo el bloqueo artístico un fenómeno fundamentalmente subjetivo y, en consecuencia, de características, causas y repercusiones muy variables en función del sujeto que lo sufra, carecería de sentido analizarlo en los términos numéricos, absolutos, universales propios de lo que se conoce como investigación cuantitativa.

La finalidad de este método de investigación es el entendimiento profundo y global, holístico, de la situación objeto de estudio. No se trata tanto de extraer conclusiones generales, probabilísticas y mesurables de una coyuntura dada como de "profundizar en los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes" (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 384) en el asunto analizado.

Así, la investigación cualitativa se presenta, sin duda, como la metodología idónea para abordar el examen de una realidad de naturaleza tan heterogénea y voluble como la de los obstáculos a la actividad creativa.

A mayor abundamiento, el mismo libro señala que "El enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investigará) acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados, es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad" (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 364).

Estas referencias a los participantes son de gran trascendencia, pues será a través de la información recabada directamente de cada uno de los artistas que aparecen en esta tesis como se plasme una visión íntegra de la problemática del bloqueo artístico.

Será esta, por tanto, insistimos, una investigación cualitativa en dicha materia, y, como tal, aspirará a obtener unos resultados del mayor calado posible. El

objetivo de esta tesis es alcanzar una imagen global y desde diversos puntos de vista del mencionado fenómeno.

Es precisamente ese enfoque desde diferentes ángulos del objeto de estudio lo que permite decir que “Los planteamientos cualitativos son: abiertos, expansivos, no direccionados en su inicio, fundamentados en la experiencia e intuición, se aplican a un número pequeño de casos, el entendimiento del fenómeno es en todas sus dimensiones, se orientan a aprender experiencias y puntos de vista de los individuos, valorar procesos y generar teoría fundamentada en las perspectivas de los participantes” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 384).

Por todo lo expuesto, las conclusiones que lleguen a extraerse de este trabajo se caracterizarán por su profundidad y por la cercanía a la esfera personal de los artistas estudiados, esto es, a sus circunstancias socio-ambientales y también a aquellas otras aún más íntimas que pueden hallarse en el origen de una crisis creativa.

El enfoque cualitativo constituye, por ende, un método de investigación basado en el razonamiento inductivo, pues son las informaciones obtenidas de los sujetos analizados en el trabajo de campo, las que, una vez puestas en común y debidamente procesadas, legitimarán la elaboración de hipótesis globales sobre el fenómeno del bloqueo artístico.

La hipótesis en la investigación cualitativa

La principal nota característica de las hipótesis en el contexto de un estudio cualitativo es que las mismas “en raras ocasiones se establecen antes de ingresar en el ambiente o contexto y comenzar la recolección de datos. Más bien, durante el proceso, el investigador va generando hipótesis de trabajo que se afinan paulatinamente conforme se recaban más datos, o las hipótesis se modifican sobre la base de los razonamientos del investigador y, desde luego, no se prueban estadísticamente” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 370).

La razón de esta delimitación progresiva de las hipótesis a lo largo del desarrollo de la investigación está íntimamente relacionada con la naturaleza holística de los estudios cualitativos.

Este tipo de trabajos, como ya se ha apuntado, se basan en la profundización en la materia objeto de examen a través de un trabajo de campo que implique directamente en la investigación a los sujetos en ella analizados.

Esta participación activa de los individuos estudiados, de los artistas en el caso que nos ocupa, permite al investigador tener acceso a sus opiniones, vivencias y hasta sentimientos al respecto del tema objeto de análisis. Es decir, en un estudio cualitativo se realiza el esfuerzo por conocer y comprender el punto de vista subjetivo de los participantes sobre la materia investigada.

Para conformar con detalle y en profundidad la particular consideración que un individuo tiene de la problemática estudiada será indispensable, por tanto, que el investigador se adentre en la esfera personal del sujeto sin rumbos preconcebidos, sin teorías establecidas, por supuesto, pero también libre de hipótesis en exceso rígidas.

Así: “Las hipótesis de trabajo cualitativas son, pues, generales o amplias, emergentes, flexibles y contextuales, se adaptan a los datos y avatares del curso de la investigación” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 370).

En palabras de Kvale (2011, p. 13): “La investigación cualitativa se abstiene de establecer al principio un concepto claro de lo que se estudia y de formular hipótesis para ponerlas a prueba. Por el contrario, los conceptos (o las hipótesis, si se utilizan) se desarrollan y refinan en el proceso de investigación.”

Contextualización

En primer lugar, es importante ubicar al lector con respecto a las motivaciones que dieron origen al estudio. Interesados en un primer momento por las metodologías creativas y los estudios sobre la creatividad, se pudo observar que existe una ingente cantidad de bibliografía al respecto que trata la creatividad desde innumerables ámbitos y posicionamientos.

Sin embargo, advertimos que a pesar de que la creatividad es un valor en auge, y si bien existe un volumen considerable de textos reputados así como de otros estudios variopintos de distinto nivel de calidad y credibilidad que versan sobre la optimización de la creatividad dando toda clase de recetas para cultivarla y desarrollarla, no había estudios que emprendieran la labor de estudiar los momentos coyunturales en que se interrumpe la creatividad por circunstancias de bloqueo.

Por otra parte, también llamaba la atención que este asunto no hubiera sido tratado en profundidad desde la perspectiva de las artes visuales, máxime teniendo en cuenta que la creatividad y la gestión de determinados momentos de bloqueo son la espina dorsal del trabajo de cualquier artista cuando trata de comunicar una idea a través de una pieza o intervención artística.

No es desconocida, es verdad, la idea de bloqueo artístico como un hecho del que cualquier persona haya oído hablar. No obstante, en nuestra opinión, son muy escasos los estudios en los que se abunda en este tema con profundidad y rigor. Consideramos pues, que la aportación de esta tesis al tema de los bloqueos pasa por abordar la problemática del bloqueo creativo desde un enfoque humanista, que indague en la cotidianeidad de la actividad artística y abarque las numerosas vicisitudes de la vida de un artista, relacionadas o no con el ejercicio de su profesión, susceptibles de desencadenar situaciones de inactividad creativa transitorias o permanentes.

Dinámica de trabajo y estadios de una investigación cualitativa.

Después de haber hecho un análisis general de las particularidades de la metodología cualitativa y cuáles han sido las motivaciones que han llevado a desarrollar este trabajo, se pasa a explicar concretamente de qué manera ha sido abordada cada parte y cuál ha sido el procedimiento a seguir.

Fase de investigación teórica

Esta parte está dedicada al estudio de la bibliografía sobre bloqueos y hechos artísticos. A tal fin, desde el comienzo de la investigación hasta esta fecha se ha venido estudiando todo tipo de recursos bibliográficos que abordan de diversas maneras tanto el asunto de la creatividad, como otros relacionados con los hechos artísticos, biografías y escritos sobre artistas, circuitos culturales, la crítica, el público y demás destinatarios de las obras de arte, y tantos otros temas que han resultado imprescindibles, antes y durante el análisis de los datos, y que también han sido necesarios para respaldar y dar forma a los hallazgos derivados del análisis de las entrevistas.

Trabajo de campo

El trabajo de campo se ha regido por las pautas que regulan la investigación cualitativa basada, como ya se ha explicado, en entrevistas en profundidad. A la hora de abordar esta metodología hay que tener en cuenta varios aspectos, entre los que destacan, por la vital importancia que despliega sobre la fiabilidad de las tesis que se concluyan: el diseño de la muestra de estudio, la preparación de las preguntas de la investigación, el diseño del modelo de entrevista, la realización y registro de las entrevistas, la transcripción de los datos y el análisis de la información recabada.

Muestreo en la investigación cualitativa

La muestra objeto de estudio en la presente investigación, esto es, los individuos entrevistados como fuentes de información para este trabajo, ha sido seleccionada siguiendo las pautas de lo que se conoce como *muestra de expertos*.

Siendo el que es el tema de esta tesis, el análisis de la problemática del bloqueo creativo dentro del ámbito profesional artístico, se hace indispensable entrevistar a sus protagonistas principales: los mismos artistas. Nadie mejor que ellos para

aportar información profunda y actualizada acerca de las implicaciones de una crisis creativa en las diversas facetas de la vida.

Los criterios para la selección de la muestra fueron los siguientes: el estudio debía contar con el testimonio de artistas visuales en activo que se dedicaran de forma profesional a la creación artística dentro del ámbito de las artes visuales, entendiendo por profesional toda aquella persona que tenga contacto con las esferas de difusión y muestra de obras de arte, sean estas del calado que sean, y que conciba su trabajo como una labor con proyección profesional, es decir, que el trabajo creativo no suponga una mera afición, sino la piedra angular sobre la que el individuo en cuestión construye su proyecto y filosofía de vida. No es imprescindible, por ende, que la práctica artística supone el sustento económico total o al menos principal de un individuo para considerarlo un artista profesional; se trata simplemente de que el artista conciba que su propio trabajo tiene unas aspiraciones de mayor calado y proyección que las que sirven para configurar un simple hobby.

Por tanto, se ha contado en el estudio con una muestra homogénea en cuanto a que los participantes tienen las preocupaciones propias de una labor común, pero cada uno de ellos puede aportar informaciones dispares, particulares y novedosas que permiten analizar el tema desde distintas perspectivas, ya que se trata de un grupo compuesto por personas de diferentes edades, procedencias, prácticas artísticas y proyecciones profesionales.

Se ha trabajado, así pues, con lo que en investigación cualitativa se denomina una muestra homogénea, caracterizada en esencia por el hecho de que las personas entrevistadas poseen un perfil similar, en este caso el de ser artistas en activo. Como explican los autores “las unidades seleccionadas poseen el mismo perfil o características similares, o bien, comparten rasgos similares. Su propósito es centrarse en el tema a investigar o resaltar situaciones, procesos o episodios en un grupo social” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 398).

Una vez quedó definido el perfil de la muestra de estudio se elaboró una amplia lista de candidatos que cumplieran los requisitos que se han señalado previamente.

El número de casos con los que se pretendía contar, previendo todo tipo de vicisitudes y teniendo en cuenta tanto los objetivos como la envergadura de este estudio, era de unos 12-16 casos.

“El número de sujetos depende del propósito del estudio” (Kvale, 2011, p. 70). Como dice este autor, se considera que un número entre diez y quince entrevistas conforma una muestra de la que obtener resultados fiables y representativos.

A este respecto, “en la indagación cualitativa el tamaño de la muestra no se fija *a priori* (previamente a la recolección de datos), sino que se establece un tipo de unidad de análisis y a veces se perfila un número relativamente aproximado de casos, pero la muestra final se conoce cuando las unidades que van adicionándose no aportan información o datos novedosos” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 395).

En consecuencia, es el propio trascurrir de la investigación el que señala la idoneidad numérica de las muestras analizadas, siempre respetando además, un volumen de trabajo asumible de manera realista por parte del investigador en todas sus fases, desde la recolección de la información hasta su análisis.

Para localizar a los artistas seleccionados se recurrió a la consulta en páginas web de asociaciones de artistas visuales como AVVAC, AVAM y otras, a los contactos proporcionados por el director de este trabajo, así como a artistas de los que la autora del mismo había tenido conocimiento a través de cursos, congresos, publicaciones, etc.

En la mayoría de los casos, la toma de contacto con los participantes se produjo a través de mensajes de correo electrónico o desde el perfil profesional de Facebook.

Muchos declinaron la oferta, aduciendo para ello que el estudio no versaba sobre las particularidades de su obra en concreto, sino que se trataba de obtener a través de ellos testimonios que propiciaran el acercamiento hacia el estudio de otro tema, en este caso el bloqueo. Algunos artistas, por su parte, se interesaron en un principio pero no llegaron a aceptar definitivamente. En unos casos no

concretaron los detalles de su participación, y en otros tantos nunca se llegó a obtener respuesta alguna.

Esta aclaración dista mucho de pretender ser un reproche hacia las personas que decidieron no participar. Nada más lejos, pues se entiende que el asunto de los bloqueos puede no ser un tema agradecido de tratar y que, comprensiblemente, cada artista es libre de gestionar del modo que considere las comunicaciones que haga con respecto de su trabajo y de su persona en distintos foros. Sirva esta explicación, pues, únicamente para poner conocimiento del lector las adversidades que conlleva afrontar un trabajo de esta envergadura.

Realización de la entrevista

Con carácter previo a la celebración de la entrevista, mediante una escueta y clara presentación de la investigación, los sujetos fueron puestos al corriente de la motivación de la misma, así como de la propuesta central del tema y también del tiempo previsto de duración de la entrevista.

Es lo que se denomina “consentimiento informado”, y que en el libro de Steiner kvale se enuncia de la siguiente manera: “Se debe explicar a los entrevistados el propósito y el procedimiento de la entrevista mediante una introducción informativa y una recogida de reacciones. Estas medidas pueden incluir información sobre la confidencialidad y sobre quién tendrá acceso a la entrevista, el derecho del investigador a publicar toda la entrevista o partes de ella y el posible acceso del entrevistado a la trascripción y los análisis de las entrevistas” (Kvale, 2011, p. 52).

Además, por supuesto, todos los artistas fueron informados con detalle del uso que se haría de los datos por ellos vertidos a lo largo de la entrevista, aspecto este que mayor inquietud les causaba. Para su tranquilidad se acordó conjuntamente no emitir la grabación de las entrevistas en ningún caso.

También, en aras de instaurar un ambiente de estudio relajado propicio para el afloramiento de información, se respondió a cuantas preguntas pudiera suscitar la entrevista a los artistas. Entre las más frecuentes destacaban las siguientes:

por qué se les había seleccionado a ellos en concreto; de qué manera desde su experiencia podían aportar algo a la investigación; si los resultados iban a ser presentados de forma literal.

Con la intención de que la entrevista supusiera el menor trastorno posible para los artistas participantes, fueron ellos quienes fijaron la fecha y hora de celebración. En las entrevistas realizadas en la ciudad de Valencia, la entrevistadora se desplazó al lugar elegido por el o la artista en cuestión, generalmente su estudio, para realizar la entrevista. En el caso de los artistas residentes en otras ciudades de España o en otros países, las entrevistas se realizaron por teleconferencia, vía Skype. En tales ocasiones las entrevistas fueron registradas en audio, con grabadora o aplicaciones informáticas, y posteriormente transcritas palabra por palabra. Los artistas que lo solicitaron recibieron por parte de la entrevistadora una copia de la transcripción de su entrevista.

Aunque la entrevista tenía una estructura abierta y dialogada, de hecho estaba basada en un guion preparado cuidadosamente, un modelo de entrevista cuya versión resumida se entregó con antelación a la realización de la misma a todos aquellos participantes que lo requirieron. El modelo de entrevista es una batería de preguntas con una estructura determinada pero flexible, que, permite adecuar el orden de las cuestiones al curso de la conversación. Se elaboró, por tanto, una serie de preguntas que se realizaban en distinto orden en cada caso según el fluir de la entrevista y siempre incluyendo aquellas otras cuestiones que pudieran surgir a propósito de las palabras de los entrevistados, con el firme propósito de promover la interacción con estos y estimularlos a hablar con naturalidad, comodidad y libertad de sus experiencias concretas.

Una entrevista debe contener preguntas de diferentes tipos: preguntas generales que traten planteamientos globales como punto de partida para captar los intereses del entrevistador; preguntas para ejemplificar, que sirven como espoleta para que el entrevistado exprese reflexiones más profundas ahondando en algún caso o ejemplo concreto que pueda aportar el entrevistado; preguntas estructurales: aquellas en las que el entrevistador solicita al entrevistado una lista de conceptos a manera de conjunto o categorización, como qué clase de problemas se encuentra en su trabajo como artista; preguntas de opinión y de

expresión de sentimientos, como, por ejemplo, ¿crees que se da la autocensura en la práctica artística?, o ¿qué se siente cuándo la obra es rechazada…?; preguntas de simulación, en las que se plantea una situación imaginaria pero realista, o cuando menos, verosímil, en la que el artista pudiera encontrarse en el futuro, para que determine de qué manera les podría afectar tal circunstancia si llegara a producirse (Kvale, 2011).

Comúnmente se comenzó por cuestiones de índole general sobre las motivaciones artísticas de cada participante, para fomentar su predisposición ante la entrevista, prosiguiendo con preguntas algo más concretas y focalizadas en el asunto de los bloqueos, para finalizar con preguntas de cierre relacionadas con los circuitos artísticos y aspectos más sociales del arte.

Procede señalar que han sido entrevistas extensas en la forma, de una media de sesenta minutos de duración, así como profundas en su fondo y contenido, y que han aportado una gran cantidad de información relevante para los objetivos de esta tesis, tal y como a continuación se irá exponiendo.

La razón de ello es que, como se ha apuntado, las preguntas que integran el cuestionario se caracterizan por su carácter abierto. Desde un principio se consideró imprescindible que la entrevista propiciara un aporte de datos de manera fluida, natural, lo más conversacional posible. La necesidad de que las respuestas de los interlocutores nacieran de la espontaneidad guio en todo momento la concepción, estructuración y celebración de la entrevista, pues pretendiendo aclarar este trabajo los recursos y estrategias utilizados por cada artista para identificar, explicar y abordar la superación de su bloqueo creativo, resultaba indispensable que la persona se sintiera completamente libre para expresarse.

Por ello, después de anunciar el final de la entrevista se dio siempre la opción a los entrevistados de hacer las aclaraciones y aportaciones que considerasen pertinentes sobre los temas tratados durante el trascurso de las entrevistas y, en realidad, realizar cualquier apunte final con el que desearan concluir su intervención.

Análisis de los datos

En lo que se refiere al trabajo de campo, y con la intención de dotar a la investigación de mayor rigor científico, se ha estudiado con detenimiento cuáles son las etapas y los procedimientos a seguir para un correcto análisis de los datos obtenidos dentro de una metodología cualitativa. El protocolo de análisis consta de tres niveles, partiendo desde las unidades más sintéticas de información hasta llegar a establecer temas complejos.

Primera fase de análisis:

1. Selección de unidades de análisis
2. Codificación de los datos
3. Comparación constante entre unidades de análisis.

Durante la primera fase se selecciona las unidades de análisis, que son aquellos segmentos de información (frases cortas o párrafos, pequeños núcleos de relevancia) que contengan una idea clave.

Una vez seleccionadas estas unidades básicas se procede a descifrar su significado. Cada nueva idea que vaya surgiendo durante el proceso de análisis de estos segmentos de información constituye una categoría diferente. A medida que se va avanzando en el análisis de los segmentos sucesivos, se les otorga una nueva categoría siempre y cuando no puedan enmarcarse dentro las categorías ya existentes.

Cada nueva categoría que vaya surgiendo irá acompañada de una detallada descripción de las condiciones bajo las que se da determinada categoría, así como de un código que permita su identificación con un simple golpe de vista. Este proceso está basado en una actividad de comparación constante entre las unidades de análisis que las excluya o agrupe dentro de la categoría que corresponda. Para realizar la tarea de una manera más exhaustiva se redacta una breve nota que acompañe a cada categoría y contenga las reglas de codificación que se han empleado.

Segunda fase de análisis:

1. Interpretación del significado de las categorías. Identificación de su naturaleza y significado
2. Comparación constante entre categorías
3. Agrupación de categorías en temas generales.

El trabajo se centrará en la interpretación del significado de las categorías de información definidas. Esto es, precisar a qué se refiere cada una, así como delimitar su naturaleza, causas, consecuencias y, en fin, el sentido que cada una de ellas tiene para los diferentes artistas.

Para ello, el método a seguir es el de la puesta en común y comparación de la información obtenida sobre las diferentes categorías en las entrevistas realizadas. Se identifican, así, similitudes y diferencias, y se establecen vínculos entre ellas si es necesario. Una vez obtenidas todas las categorías posibles, se establece conexiones semánticas entre las mismas y se procede a extraer los temas principales de la entrevista y reagrupar las categorías dentro de ellos.

Tercera fase de análisis:

En este sentido, se tratará de perfilar una descripción detallada y universal de cada categoría de bloqueo ubicándola dentro del fenómeno que se está estudiando. Para elaborar la descripción se responderá a este tipo de preguntas: en qué consiste cada bloqueo, en qué circunstancias se manifiesta, cómo se ejemplifica.

Posteriormente, se analizará el significado que tiene cada una de las diferentes categorías de bloqueo para cada uno de los artistas participantes en la muestra de estudio, es decir, la importancia subjetiva que a estos bloqueos otorgan los diferentes sujetos entrevistados. Para ello se revisará y anotará con qué frecuencia aparece cada categoría, así como la terminología específica con la que los artistas se refieren al problema del bloqueo. Así quedará determinado, solo por poner un ejemplo básico, qué tipo de bloqueo es el más habitual y cómo les afecta esta circunstancia, pero también se obtendrá toda una estructura de

información de índole práctica que permitirá el establecimiento de relaciones reales, vinculaciones y nexos entre las diversas categorías.

Cuarta fase de análisis:

Es la correspondiente a la generación de hipótesis, explicaciones y teorías al respecto de la información filtrada de cada una de las fases anteriores. Este es un momento crítico y sensible en el que el investigador debe dejar a un lado las creencias y experiencias personales al respecto del tema, de tal manera que no afecten al correcto análisis e interpretación objetiva de los datos resultantes. Hay que considerar, por tanto, todos los datos relevantes, buscar la evidencia positiva y negativa por igual. Presentar los datos o información discrepante o contradictoria de las conclusiones generales, en caso de que se presenten. En la vida real es común encontrar casos que no se ajustan a la generalidad y si en el estudio encontramos alguno de éstos, es importante discutirlo como parte de los resultados, siendo así una descripción más completa y más realista.

Reporte

El reporte es un documento que sirve para mostrar los resultados obtenidos en el estudio de campo. Con la pretensión de hacer un documento de lectura dinámica y ágil se presentan los resultados a modo de capítulos diferenciados, en los que se verá volcada de manera estructurada y ordenada la información que los entrevistados hayan aportado acerca de sus experiencias y opiniones sobre los diferentes factores del bloqueo artístico.

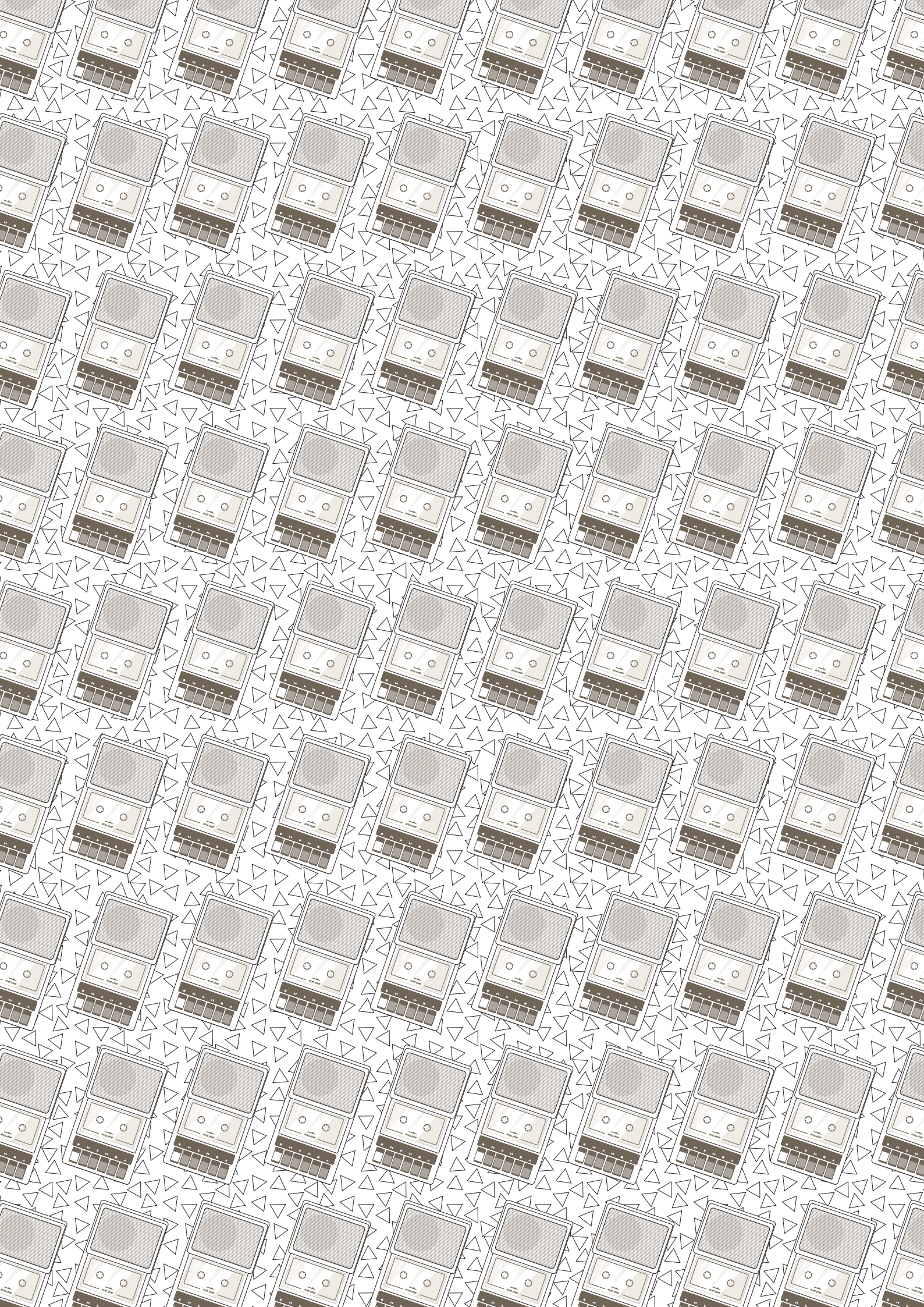
Memorando

Con anterioridad a la exposición de las conclusiones y consideraciones finales, se procederá a la elaboración de un documento comparativo no solo entre los resultados del estudio teórico y el reporte de la información obtenida a través de las entrevistas, sino también entre los postulados iniciales de los que partía este estudio y sus tesis finales. Así, podrá establecerse una tipología cerrada y

precisa de aquellos bloqueos creativos especialmente circunscritos a las artes plásticas y visuales, y fundamentar una teoría sobre los mismos, identificando las causas, desarrollo habitual, consecuencias y demás circunstancias de cada uno de ellos, así como, por supuesto, las técnicas y recursos a emplear para su superación.

Conclusiones

Del análisis de la información obtenida a través de las entrevistas personales se extraerá una batería de conclusiones que permitirán formar una visión profunda y detallada, así como, por supuesto, objetiva, acerca de la problemática del bloqueo en las diferentes etapas del proceso creativo, desde el momento de la concepción de la idea para la obra hasta su misma difusión.



Reporte

3.1. Problemática del artista consigo mismo y con su obra.

3.2. Problemática del artista con su entorno y circunstancias.

03

Greta Alfaro - Fernando Bayona - Juanma Carrillo - Teresa Cebrián Daños Colaterales - Mavi Escamilla - Eduardo Hurtado - Fermín Jiménez Landa - Javier Navarro - Marina Núñez - Nacho París Rafael Tormo i Cuenca - David Trullo - Paula Valero – y otros textos

Reporte

3.1. Problemática del artista consigo mismo y con su obra.
3.2. Problemática del artista con su entorno y circunstancias.

03

Greta Alfaro - Fernando Bayona - Juanma Carrillo - Teresa Cebrián
Darío Colaterales - Mavi Escamilla - Eduardo Hurtado - Fermín
Jiménez Landa - Javier Navarro - Marina Núñez - Nacho Paris
Rafael Torres i Cuenca - David Trullo - Paula Valero – y otros textos

3. Reporte

3.1. Problemática del artista consigo mismo y con su obra

3.1.1. Motivación del impulso creador

Es importante empezar diciendo que la inactividad no siempre tiene unas implicaciones negativas a ojos del artista. Tal circunstancia, inherente a la condición creativa, es afrontada por los creadores desde actitudes de lo más heterogéneo.

En opinión, por ejemplo, de Rafael Tormo i Cuenca, los períodos de pausa creadora son sencillamente beneficiosos, y ello por dos razones fundamentales. La primera, de lo más humana: no siempre se tiene algo que decir. Pero, además, los recesos en la creación contribuyen a que la producción no se convierta en un lastre por lo desmesurado de su volumen, y permiten al artista planificar las diferentes fases de su trabajo dedicando el tiempo que cada una de ellas requiere para su óptima realización. Además, dice, únicamente desde la calma que da la inactividad es capaz el artista de observar y analizar los mecanismos de la sociedad y, también y no menos importante, del mundo del arte, y orientar su proceder profesional con precisión respecto a los mismos. Por todo ello, este artista se preocupa de concederse a sí mismo dichas etapas de suspensión creadora desde las que reflexionar acerca de su trabajo.

Muy cercano a la de Tormo i Cuenca se encuentra la posición de Nacho París, que entiende el hecho de estar en blanco como “sentir que no sé de algo o que no tengo una opinión propia sobre algo, o que no sé esa opinión cómo la puedo desarrollar en el ámbito específico de la expresión y comunicación artística”. Comparte asimismo una interpretación positiva de esos momentos improductivos porque, dice, “son lo que me permite empezar a rellenar”.

En referencia a su comportamiento, a su reacción como artista profesional cuando le sobreviene una fase de no creación, dice: “No siento una ansiedad y una necesidad de hacer”. Y añade: “No me producen inquietud. Yo trabajo a mi pesar”, explica, “es decir que a mí realmente me gustaría no necesitar hacerlo, no sentir esa necesidad de hacerlo. Entonces a lo mejor los momentos en que siento que no sé qué hacer para mí son un descanso”. No hay rastro de drama ni frustración en la asunción por parte de este artista de un período de bloqueo, porque, además, París le resta importancia al trabajo artístico. Para él su faceta de creador no es más relevante que la de espectador y, citando de nuevo sus propias frases, “entonces, bueno, si hay un momento que no produzco pues seguiré viendo, porque luego eso me dará para producir”, pues su propia experiencia personal le ha enseñado que estos lapsos iniciales de duda a la hora de abordar un motivo artístico son una fase de su proceso de trabajo tan natural como el estudio o la producción. Por ello, apunta: “Quizá el blanco es un miedo que yo siempre tengo, o una especie de incertidumbre”.

Juanma Carrillo expone la conveniencia de que el propio artista se libere del sentimiento de culpa que suele acompañarle durante los episodios de bloqueo. Dice: “creo que es un error común a todos los artistas que, cuando tienes bloqueos, como no sabes afrontarlos, los sientes como si estuvieras fracasando”. Del mismo modo, le parece una actitud incorrecta la de forzar la creación, pues con frecuencia tal práctica solo conduce a una producción de calidad mediocre. Al respecto, y citando de nuevo sus palabras: “Estamos muy acostumbrados a que los artistas, y más en este país, tienen que estar continuamente creando porque además tienen que estar justificando que trabajamos y que somos artistas”. Sin embargo, la propia naturaleza de la labor artística implica, en su opinión, que sea imposible crear de forma sistemática como si se tratara de un trabajo mecánico. “Yo trabajo”, continúa explicando, “con las emociones puras y más básicas, y entonces no puedo trabajar todos los días. Cuando hay un momento de sequía que es lo me preguntabas, yo creo que lo importante es pensar, pensar por qué te está pasando y hacer otras cosas además. Yo por ejemplo, que hago muchas cosas, decido ahora de repente dejar de crear vídeos y a lo mejor puedo escribir o hacer música”.

Eduardo Hurtado contribuye igualmente a desmitificar el concepto de parón creativo, de bloqueo, al que da en denominar “tiempos de trabajo pasivo en el arte”, y que se preocupa por concederse de tanto en tanto y cada vez más. Los define como períodos dedicados al ocio, a la rutina, a las variopintas facetas del día a día no ligadas de manera evidente a la creación, pero que para este artista constituyen lapsos de espera en los que de algún modo se está gestando la base intelectual de los trabajos que, cuando maduren, se encargará de materializar.

En la misma línea argumental se sitúan Greta Alfaro y Fermín Jiménez Landa. La mencionada artista declara: “es natural para mí tener momentos que, digamos, en realidad estás creando pero visto desde fuera no estás haciendo nada porque lo que estás haciendo es madurar la idea y haciendo investigación y cosas que no se materializa en trabajo”. Además, dice Alfaro, cuando concluye y exhibe un proyecto habitualmente queda exhausta, por lo que tomarse un descanso en su actividad creadora se impone como una necesidad. Jiménez Landa, por su lado, considera que los parones de concepción artística intelectual cumplen una función de gran utilidad para el artista, pues producen un “reseteo” del cerebro desde el que es más sencillo volver a encontrar la inspiración, que a menudo, asegura, se alcanza desde la inactividad. Además, este autor inicia las respuestas a su entrevista apuntando una característica tranquilizadora acerca de las etapas de falta de inspiración: su carácter efímero. Se trata de momentos pasajeros en la actividad profesional del artista, y la conciencia de ese carácter temporal le ayuda a atravesarlos con calma.

También Javier Navarro considera sanas esas etapas de menor producción, y no las relaciona forzosamente con un momento de bloqueo. Al contrario, entiende conveniente y hasta necesario dejar un tiempo de barbecho tras la conclusión de una pieza para tomar distancia y reflexionar de modo lo más objetivo posible sobre lo que se ha hecho, porque, dice, “si la creación está unida a unas experiencias vitales, también hay que dejar tiempo para vivir”.

Similar postura adopta Paula Valero, para quien su labor artística está igualmente muy ligada a sus vivencias, y que también como Navarro hace mención expresa al término “barbecho” para referirse al proceso de digestión por el que dice pasar después de terminar un trabajo. Además apunta el matiz de

que, para ella, cuando sobrevienen esas fases de no producción “más que en blanco te quedas en suspenso”, dedicando entonces el tiempo a la observación y la reflexión, que le resultan fases del proceso de creación tan indispensables como la investigación y la propia ejecución, y que sin duda hay que respetar. Termina su opinión acerca de su gestión de los períodos en blanco diciendo que los acepta con naturalidad debido a que no tiene una relación conflictiva, atormentada con el trabajo, del que las fases de decaimiento creativo forman parte inexorablemente, opina. Para ella “lo importante es ver qué hacer, no ir haciendo”. Y concluye: “Se trata de economizar energía”.

Esta concepción de los procesos productores de la actividad artística es compartida por Van Gogh. El pintor, siguiendo con la analogía agraria que la palabra “barbecho” introduce, declaraba: “Por lo que puedo darme cuenta, los peores pintores no son aquellos que, a veces, están una semana o una quincena sin poder trabajar. Esto es debido a que son precisamente ellos los que «se juegan la piel», como decía Millet. Eso no deber ser un obstáculo, y en mi opinión no se debe ahorrar esfuerzos cuando es preciso. Si sobrevine un periodo de agotamiento, uno ya se repondrá, e importa mucho que uno coseche sus estudios al igual que el campesino cosecha el trigo o el heno. En cuanto a mí, no pienso por el momento en descansar” (Hidalgo, 2004, p. 91)

Y es que la mayoría de artistas entrevistados consideran sus fases de bloqueo como una parte natural dentro de sus procesos creativos, de tal manera que las mismas no les producen una dosis de ansiedad significativa. Con frecuencia ni siquiera designan la palabra bloqueo para las situaciones mencionadas. Y si bien es cierto que en ocasiones tales recesos creativos han llevado a algunos artistas a vivir momentos de incertidumbre, no se deduce de las entrevistas que hayan sufrido largos períodos de parón. En todos los casos examinados termina por imponerse la necesidad de comunicar y de expresarse por medio del lenguaje artístico, que se define de un modo u otro como sustrato desde el que se edifica la acción creativa.

Así, Javier Navarro relaciona la creación artística con un acto de catarsis, pues la entiende como una experiencia vital a través de la que entrar en contacto con sus necesidades y preocupaciones más profundas. Con sus anhelos y dudas.

También Eduardo Hurtado habla de “catarsis” para definir la toma de postura ante la realidad que para él supone la actividad artística. El arte, en su opinión, es “una actitud frente al mundo y frente a uno mismo, una forma de estar en el mundo, en contraposición al arte como medio de vida”.

Muy al contrario, para Teresa Cebrían en modo alguno subyace un espíritu catártico, un ansia de desahogo en el trabajo artístico, sino una necesidad de saber, de plantear y quizá responder, en común con el público de la obra, las dudas, las cuestiones, preguntas al fin y al cabo que le interesan.

La inquietud, “preocupación” en sus propias palabras, y la necesidad de comprender que le genera el mundo exterior conforma asimismo el motor creativo de Nacho París, interrogantes que se hallan también en la base de la motivación artística de Eduardo Hurtado, que entiende la creatividad como un proceso intelectual muy alejado de la pasión, como un razonamiento en busca de la autoconstrucción serena, el autoconocimiento y el autoanálisis a través de preguntas que, si bien pueden nacer de la íntima personalidad del artista, siempre apelan al resto de personas, al público.

Desde una posición igualmente distante de la noción de catarsis, para Paula Valero el arte es “un lugar de comunicación y encuentro”, aspirando su trabajo a encontrar territorios susceptibles de ser compartidos con el público desde la tranquilidad y el bienestar propios de un juego.

Porque además, por supuesto, está el carácter lúdico, de puro de disfrute, del trabajo artístico.

“Nunca he dejado pasar ni un día sin garabatear algo, aunque no fuera más que una manzana en una libreta. ¡Se pierde la mano tan pronto…!” (Renoir, 2007, p. 73).

Sirva esta cita de Renoir para dar paso a las declaraciones de Eduardo Hurtado al respecto de los lapsos en blanco, los períodos de escasez de inspiración que suelen asociarse con la actividad creativa. En la línea del impresionista francés, Hurtado afirma casi divertido: “No me quedo en blanco nunca. ¡Ojalá me pasase!”. Y a continuación da la razón que intuye explica sus palabras: “[…] yo me baso mucho en la relación con el material, cuando trabajas con el material

es muy difícil quedarse en blanco". La experiencia creativa goza de una autonomía propia que permite su subsistencia con independencia del mensaje, si es que este existe, que se pretenda transmitir a través de ella.

Siguiendo con Renoir, y a modo ilustrativo de lo recién expuesto, se recoge aquí una frase que bien puede servir para condensar la actitud del pintor, y de otros muchos artistas, respecto al arte: "¡Si no me lo pasara bien no pintaría!". (Renoir, 2007, p. 103). Para él, la pintura, la expresión artística, se justifica ante todo por ser una vivencia placentera de principio a fin, cuyo gozo eclipsa cualquier dificultad que pueda surgir al paso del autor durante el proceso creativo. No hay dramatismos en la idea de arte de Renoir. Los problemas, los obstáculos inherentes a toda actividad artística forman para él parte de una misma experiencia dichosa.

Al igual que el impresionista francés, también Picasso pintaba movido por un impulso vital. Su masiva producción no respondía a una necesidad económica. El éxito le había liberado de cualquier presión de índole material y le permitía trabajar según sus deseos, que se circunscribían a la pura necesidad creadora. A este respecto empleaba Picasso a menudo una frase que había llegado a ser una especie de lema personal: "Lo más importante es hacer lo que se desea hacer" (Widmaier, 2003, p. 123). Lograr llevar a la realidad tal máxima constituye la mayor libertad de una persona, su mayor éxito. Y es que, al igual que ocurría con tantos otros artistas, por ejemplo Renoir, tal y como hemos visto, trabajar llenaba de placer a Picasso. Y ello especialmente desde que, a partir de 1916, el éxito de ventas le permitió despreocuparse de las necesidades materiales de la vida.

El mismo concepto de éxito comparte la escultora Teresa Cebrián. No lo define en términos económicos o de reconocimiento profesional, sino que para ella el éxito "en esta vida ha sido poder hacer lo que quería aunque sea en el estado más básico. El haber podido expresar las cosas con las preguntas que deseaba hacerme y que esto haya sido mi vida".

La artista Greta Alfaro reconoce lo complejo de verbalizar las cuestiones relacionadas con la motivación de los procesos de creación, pues, en su caso concreto, como en el de muchos otros, tales procesos parten de ideas

meramente intuitivas o tratan de obras muy personales relacionadas con aspectos más íntimos. Como ella misma explica, el germen de sus obras nace de algún impulso externo que “activa algo dentro”.

En este sentido, Marcia Tucker (2009) explica que desde muy joven tenía claro que quería ser artista, a pesar de los planes que su familia pudiera tener para ella. El regalo de un juego de modelado que le hizo una tía a la edad de doce años le hizo descubrir su vocación artística. Y esa necesidad creadora, ese impulso, se imponía incluso al hecho de que, en opinión de la propia Marcia, carecía del talento que se le presupone a un artista. Simple y llanamente, “el arte era lo que más me gustaba” (2009, p. 25), asegura, un mundo personal en el que la soledad, los problemas y los complejos no tenían cabida. Para esta artista, también, el arte era un pasaporte a la felicidad.

Esa felicidad y esa libertad se hallan igualmente en la raíz de la actividad creadora de artistas como Marina Núñez o Rafael Tormo i Cuenca. Para la primera, el hecho de transmitir ideas, contar su visión del mundo a través de imágenes artísticas, es una fuente de placer incomparable. En cuanto a Tormo, lo que impulsa su deseo de expresarse mediante el lenguaje artístico, dice, es la ineludible necesidad de cuestionarse su vida y su interacción con el entorno, así como la posibilidad de manifestar sus impresiones al respecto de una manera libre y sin cortapisas.

También para Fermín Jiménez Landa y Mavi Escamilla el arte es felicidad, sentido vital. Jiménez expone que trabajar a nivel creativo le ayuda a relacionarse feliz y originalmente con la realidad. De igual modo, Escamilla cuenta, con su habitual claridad, que poder expresar sus preocupaciones e inquietudes a través de la pintura constituye para ella una dicha y una liberación. Por ello, cuando no es capaz de generar ideas que le satisfagan desde un punto de vista artístico, se siente angustiada. En cualquier caso, cuando esto ocurre, dice, se trata siempre de fases breves. Coincide, pues, en otorgar un carácter pasajero a las situaciones de no producción.

Un sentimiento muy diferente experimenta Nacho París con la práctica artística. Para este artista no hay ningún elemento placentero en la creación. Asegura ser “el artista típico de los de pintar desde pequeñito”, pero no sabe explicar la

motivación de tal impulso. “¿Por qué?”, se pregunta, y responde: “Exactamente no lo sé, porque siempre he notado que no me hacía feliz”. Y apunta a la autoexigencia como posible motor de su necesidad creadora, pese al sufrimiento e insatisfacción que esta le provoca.

Posición equiparable a la de Vincent Van Gogh, que basa su actividad pictórica y, es más, su concepto de artista no en la meta del hallazgo, no en el logro, sino en el enriquecimiento que supone la búsqueda artística en sí misma, por frustrante que esta pueda llegar a ser. “Mauve me aborrece por haber declarado que «yo soy un artista». No me retracto de mi afirmación porque es evidente que esa frase lleva implícito el significado de la búsqueda incesante sin encontrar jamás la perfección. Es precisamente lo contrario de «ya lo sé, ya lo he encontrado». Por lo tanto esta frase, significa, que yo sepa, «yo busco, persigo con toda mi alma».” (Hidalgo, 2004, p. 75)

3.1.2. Vicisitudes en la elaboración del discurso artístico

A este respecto, de nuevo Rafael Tormo i Cuenca declara que la elección de la dirección general de una obra concreta, de los intereses que la inspiran, del motivo básico que alumbra una idea es una fase complicada del íter creativo por su ambigüedad y abstracción.

En términos muy similares se pronuncia Fernando Bayona. En su opinión, el momento más duro de la creación es el de la elección inicial de las directrices que marcarán el desarrollo de la pieza. Además, dice, esta fase se encuentra sometida a un continuo cuestionamiento, el repensar una y otra vez el planteamiento de la obra, que dilata mucho en el tiempo el arranque en su ejecución.

Y lo mismo sostiene Juanma Carrillo. “Yo creo que un artista está en continua crisis y en continuo cuestionamiento de su trabajo”, dice, lo cual le parece necesario para una enriquecedora evolución personal en el ámbito profesional pero al mismo tiempo supone una realidad agotadora.

Es de señalar la mención habitual entre los artistas encuestados al cuestionamiento como origen del proceso creador y como constante a lo largo

del proceso de creación, aspecto este que será tratado en profundidad en el memorando de esta tesis.

David Trullo, por su parte, expone que, en su caso particular, más que de bloqueo entendido como falta de ideas artísticas, sus fases de no producción vienen dadas por la sensación de que esas ideas, que hasta la fecha tampoco a él le han faltado, no eran lo bastante interesantes.

Mavi Escamilla reacciona a sus momentos de falta inspiración temática dibujando cualquier cosa que se le pase por la cabeza. Es posible, dice, que tales expresiones nunca lleguen a plasmarse en un cuadro, pero considera de gran utilidad ese "volcado" mental sobre el papel porque, muy probablemente, después del descarte de los intentos fallidos, terminará por encontrar en esos esbozos uno o varios motivos que materializar en una pintura.

De modo igualmente optimista, Greta Alfaro asegura en la entrevista que nunca ha sentido preocupación por la posibilidad de que sus temáticas puedan llegar a agotarse, ya que tiene la firme convicción de que el inconsciente es un manantial caudaloso del que las ideas no paran de brotar. En su caso, explica, el problema no se encuentra en la carencia de temas que abordar con su arte, sino más bien en su propia lentitud creadora. En relación a la concepción de su obra artística, dice: "yo normalmente soy bastante lenta. Lo que es la fase de producción es la más rápida (…), pero este espacio mental donde la idea va dando vueltas y se va transformando es lento".

En la misma línea argumental se sitúa Nacho París cuando dice: "El trabajo lo entiendo casi como un modo de vida y tiene que ver con la búsqueda de tratar de entender yo en primer lugar el mundo, la vida o la sociedad. Entonces, en ese proceso de entender, de alguna manera todos los temas me valen porque uno va tratando de entender toda la realidad que le rodea".

Con sinceridad, en relación a cualquier posible tema o inquietud artísticos reconoce este artista: "Estoy convencido de que hay muchísima gente mucho más inteligente como pensador y hábil como artista que ya lo han dicho y ya lo han hecho. No creo que sea capaz de aportar nada nuevo. Entonces en ese sentido están todos los recursos y discursos agotados". Sin embargo, explica que la propia naturaleza de las cuestiones que plasma en su obra, tales como el

amor, la muerte, la injusticia social, la pobreza o los privilegios, los convierte en temas eternos, de los que siempre es posible seguir hablando “aunque se hayan dicho cosas muy potentes al respecto”. De forma lapidaria concluye: “El día que dejes de preocuparte por lo que ocurre afuera, ese día se acaban los temas, pero si no dejas de preocuparte no se te pueden acabar los temas aunque ya estén dichos”.

Paula Valero y Javier Navarro se muestran igual de tranquilos respecto a lo inagotable de sus temáticas. La referida artista incide en la estrecha relación de su faceta artística con su experiencia vital íntima y social, de modo que se genera en ella un vínculo persona-trabajo indisoluble, conformador de su personalidad más auténtica, que le impulsa necesariamente a la transmisión de sus sensaciones, preocupaciones, reflexiones a través del arte plástico.

Javier Navarro, por su parte, fundamenta su tranquilidad respecto a la incombustibilidad de los temas con que trabaja, en primer lugar, en el hecho de que sus referencias son los grandes temas generales, en particular la naturaleza, en la que intenta pasar el mayor tiempo posible en busca de inspiración, y que aborda desde diferentes perspectivas como la anatomía o la biología. De este modo está constantemente incrementando sus puntos de vista temáticos y ampliando horizontes. Pero, además, al igual que explicaba Mavi Escamilla, este artista dibuja de manera cotidiana y constante, se preocupa en todo momento por abocetar sus preocupaciones e intereses, y es de ese trabajo continuo de esbozo de donde extrae las ideas que acaban convirtiéndose en el leitmotiv de futuras obras.

Precisamente la temática de la naturaleza y el campo, en contraposición al mundo obrero, se halla en el nacimiento de la inquietud artística de Kasimir Malevich, “y hasta el final de su obra cantará sus maravillas, sus méritos y el contraste con el mundo de las máquinas” (Néret, 2003, p. 8). La identificación de un autor con una temática artística concreta es, en definitiva, un motor de creación fortísimo.

Con la misma seguridad que sus compañeros Javier Navarro, Mavi Escamilla o Greta Alfaro, Juanma Carrillo manifiesta que sus temáticas no corren peligro de agotarse debido a que se sustentan en cuestiones tan universales y a la vez tan

cotidianas como las emociones y las relaciones sentimentales. Por ello, lo que preocupa a este artista no es la finitud de sus temas de trabajo sino la necesidad de hallar nuevos prismas formales desde los cuales abordarlos. Por otra parte, reconoce que le agrada que, debido a esa constancia temática, la gente identifique su trabajo con facilidad, si bien también es cierto que, como opina ocurre a menudo con los cineastas, a veces tiene la sensación de que cuantos trabajos ha realizado en realidad son uno solo.

Acerca de la cuestión temática, para Renoir, la mayor libertad a la que podía aspirar un artista consistía "en librarse del tema, en evitar ser literario" (Renoir, 2007, p. 66). Sin perjuicio de abundar en esta cuestión más adelante, en concreto cuando se aborde el tema de las relaciones de los artistas con las tendencias y temáticas que impone el *statu quo* artístico, procede apuntar en este momento la idea del célebre impresionista pues, ya en aquel tiempo, se manifestó activamente en favor de la libertad discursiva del artista hasta el punto, como la máxima recién citada dice bien a las claras, de mostrarse reacio a la narratividad del arte.

Tal era, asimismo, la experiencia creadora de Jackson Pollock, que explicó de la siguiente manera su proceso de trabajo en el primer y último número de la revista *Possibilities*, publicado en invierno de 1947: "Cuando pinto no me preocupo de lo que estoy haciendo. Solo después de un breve período de "toma de conocimiento" veo lo que he hecho" (Emmerling, 2003, p. 65).

Es también coincidente la opinión de Balthus al respecto de la cuestión. En palabras de este pintor: "Para mí, lo ideal sería hacer una pintura religiosa, pero sin tema religioso. Me gustaría convertir la belleza en algo divino" (Klossowski, 2003, p. 38). Y en referencia a su cuadro *La lección de guitarra* reconocía haberlo pintado movido por un impulso polemista. "Era la única manera de llamar la atención, pero lo que me complace es que, ahora, el cuadro se considere una pintura. El tema no es más que un pretexto" (Klossowski, 2003, p. 38).

En clara conexión con la idea de desconexión temática sostenida por Renoir, Pollock y Balthus, Eduardo Hurtado comenta que cada vez más a menudo le sucede que con sus obras no tiene intención de decir nada. "No quiero contar nada y no quiero explicar ni responder nada", declara, siendo el simple contacto

con el material el único estímulo que necesita para crear, totalmente ajeno al mensaje. Se explica diciendo que al inicio de su carrera artística, al poco de salir de la facultad, experimentaba cierta ansia por estar presente en todo momento, por reivindicarse como artista a través de un lenguaje propio, por transmitir, se deduce de sus palabras, aunque fuera de una manera un tanto forzada. “Luego”, concluye, “hubo un momento en que aquello se canalizó y entonces me di cuenta de que el trabajo de arte es mucho más sencillo, mucho más humilde, y que no contar nada es a la vez contarlo todo”.

Tampoco en la producción de Bacon existe “una temática característica que sea escindible de la globalidad de su obra pictórica, es decir, que pueda ejercer con autonomía un efecto comunicativo” (Ficacci, 2007, p. 7). En su búsqueda de motivos pictóricos, esta artista recurre a una multitud de fotografías de prensa o libros, representativas de todo tipo de categorías y géneros y que para él constituyen todo un mundo de estímulos, de iconos.

Y también al respecto de la problemática del tema, afirmaba Edward Hopper: “¿Por qué prefiero escoger determinados objetos en lugar de otros? Ni yo mismo lo sé a ciencia cierta, excepto que sí creo que son el mejor medio para un resumen de mi experiencia interna” (Renner, 2002, p. 10).

Y es que, si bien la trayectoria de Hopper se caracteriza por la “continuidad y autocontrol” (Renner, 2002, p. 11) estético y temático, también lo es que, tanto para este pintor como para cualquier otro, los temas de trabajo con frecuencia escapan a la propia intelectualización del autor, respondiendo su tratamiento, en ocasiones compulsivo, a una motivación de difícil racionalización, cuya forzada explicación no aporta en realidad información adicional a la obra.

De acuerdo con esta planteada imposibilidad de formular una justificación argumental a las razones de los temas artísticos se posiciona Giorgio de Chirico. El artista “reflexionó frecuentemente sobre la esencia de uno de esos momentos de inspiración, en los que aparece de repente un aspecto inesperado del mundo” (Holzhey, 2005, p. 19). Se trata de una vivencia que experimentó cuando, como cualquier otro día, se encontraba sentado en un banco de la Piazza Santa Croce de Florencia, todavía convaleciente de una larga enfermedad intestinal. Según contaba de Chirico, de pronto sintió que su sensibilidad entera se agudizaba. Fue

como ver la realidad por primera vez, y la razón de tal epifanía nunca dejó de suponerle un misterio.

Tampoco Willem de Kooning encuentra una respuesta lógica a la cuestión del porqué de sus motivos creativos y, en concreto, de su tratamiento de la mujer. En su entrevista con David Sylvester en 1960, de Kooning explicaba que las mujeres se habían convertido para él en “algo obsesivo” (Hess, 2004, p. 33) en el sentido de que no estaba en condiciones de controlarlo.

La predilección de Balthus por el erotismo provocador era igualmente una querencia temática íntima y en realidad inescrutable que persistió en el autor a lo largo de su carrera y resistió las variaciones de estilo que esta experimentó. La insistencia en tal tema se debía, como explicaba el propio pintor, a la sensación de no lograr captar de manera idónea la esencia del tema. En sus palabras: “Los cuadros que retomo una y otra vez son en cierto modo fruto de mi descontento. Si estuviera satisfecho, no haría más versiones de *Las tres hermanas* ni tres *Gato en el espejo*” (Klossowski, 2003, p. 64).

Un planteamiento mucho más racional, en cambio, fruto de la reflexión y de un posicionamiento claro respecto al entorno es el que usa como base el colectivo Daños Colaterales para escoger las temáticas de su trabajo, como, por otra parte, no puede ser de otra manera en el caso de artistas que, como ellos, abordan la problemática política y social a través de su arte. Manifiestan estos autores que la claridad del posicionamiento ideológico que adoptan en su trabajo en cierto modo les causa una sensación de responsabilidad para con el público y también para consigo mismos, que en la práctica se traduce en el compromiso de mantenerse fiel a unas ideas y temas, y preocuparse en todo momento de tratarlos desde la mayor honestidad.

La crudeza inherente a las temáticas artísticas de este colectivo es probablemente el aspecto más arduo de su proceso creativo. Asumir, interiorizar las informaciones que van sacando a la luz mientras investigan es un trance tan duro, tiene tal capacidad para afectar anímicamente al artista que, según dice Mariano López, la única forma de tratar esos temas es desde la distancia que el propio lenguaje artístico crea con la realidad que representa.

La sequía temática suele entenderse como un motivo potencial de angustia ente los artistas. Marina Núñez, no obstante, afirma con rotundidad que no sufre el problema de la escasez temática. Al contrario, en su caso es el exceso de ideas lo que supone una dificultad para su trabajo, pues se ve obligada a descartar muchas de ellas por falta de tiempo para llevarlas a cabo. En cualquier caso, para ella esta fase del proceso creativo, la que implica trabajar con ideas, imaginarlas, proyectarlas, constituye un privilegio y un auténtico placer.

En términos análogos se expresa Greta Alfaro, quien asegura tener siempre multitud de ideas artísticas en su pensamiento. En este estadio de la creación artística, esta autora no encuentra ninguna dificultad ni se ve atenazada por ningún tipo de bloqueo. Se trata, en su opinión, de un momento del itinerario creativo en el que intervienen mecanismos menos racionales, inconscientes, que en su caso fluyen con un ritmo propio, natural, ajeno a su voluntad.

Juanma Carrillo, sin embargo, no considera positivo manejar un gran número de ideas a la vez. Sostiene que los momentos de desbordamiento de creatividad en el plano intelectual, de concepción de la obra, pueden llegar a agotar al artista, por lo que considera fundamental saber canalizar la energía en una dirección temática productiva y materializable.

El colectivo Daños Colaterales tampoco se ve afectado por la sequía de inspiración. Suelen tener, según declaran, una gran cantidad de ideas en la recámara, de modo que el verdadero problema al que se enfrentan radica en llevar a cabo un acertado proceso de criba, depurar los proyectos potenciales para que finalmente vean la luz solo aquellos verdaderamente interesantes.

En cuanto a la dificultad para encontrar nuevos enfoques artísticos, Fermín Jiménez Landa declara ser muy flexible en los planteamientos básicos de su obra. Lo hace de manera consciente, pues en sus trabajos performativos, explica, intervienen una serie de agentes ajenos a él, imposibles de controlar, por lo que con frecuencia el trabajo se encamina por direcciones diferentes a las que el artista había ideado.

En la necesidad de tomar distancia con respecto a la propia obra incide en su entrevista Teresa Cebrián, que se refiere tanto a la perspectiva que aporta el hecho de vivir en otros países y empaparse de su cultura, como en la

conveniencia de replantearse las mismas dudas, reenfocar las cuestiones que le interesan desde la óptica de diferentes momentos vitales, porque, dice, “uno no se pregunta igual cuando comienza que cuando tiene una edad elevada, como es el caso ahora”.

El hecho de comprometerse a trabajar sobre una temática predeterminada externamente es asimismo una cuestión controvertida entre los autores entrevistados.

Para Jiménez Landa, por ejemplo, no constituye una cortapisa a su libertad creativa el hecho de aceptar trabajos por encargo en los cuales hay que abordar un tema predeterminado o acatar ciertas normas previamente estipuladas. En su opinión estas imposiciones tienen un efecto enriquecedor profesionalmente pues le ayudan a explorar nuevos métodos de trabajo diferentes al suyo habitual, y además le abren puertas a otros sectores del mercado.

De igual modo, Marina Núñez declara sentirse muy cómoda creando para un fin y un espacio concretos y predefinidos. De hecho, dice preferir este modelo de trabajo en detrimento del que implica la búsqueda personal de tema y sentido para la obra.

Mavi Escamilla, por el contrario, se muestra muy reacia a participar en eventos para los que haya que pintar acerca de un tema impuesto. Del mismo modo, producir por encargo resulta un tema peliagudo para Javier Navarro. Reconoce haber trabajado para un fin concreto al principio de su carrera, básicamente para presentar obra a concursos. Pero no se siente cómodo produciendo bajo condiciones impuestas, pues, según explica, es habitual que los intereses del comisario o galerista que plantea el encargo entren en contradicción con los del artista, con su momento de evolución artística personal.

A este respecto, Teresa Cebrián subraya la necesidad de saber decir que no a determinadas propuestas, “por importante que sea el lugar o la persona que te lo solicite”. Si el artista siente incomodidad o rechazo ante un encargo es indispensable que sea consecuente y decline su aceptación.

Similar punto de vista sostiene Eduardo Hurtado, para quien sin duda un encargo es siempre “un motor de trabajo” al que intenta adaptarse, pero sin perder la

perspectiva sobre su propia obra, sin renunciar a la coherencia de su producción, razón por la que, según expresa, evita participar en proyectos y eventos en los que su obra no encaje demasiado bien. “Tienes que saber dónde estás”, afirma, “quién lo va a ver, cómo lo va a ver, qué institución es la que te recibe si es que es una institución”. Para Hurtado, en consecuencia, es fundamental que el artista se esfuerce en recabar desde el primer momento la información necesaria para poder decidir con buen criterio la conveniencia o no de intervenir en un determinado proyecto.

3.1.3. Del discurso a la plasmación de la obra de arte

La problemática en torno a la elección del código artístico adecuado para alcanzar la plasmación óptima de la idea creativa fue una constante a lo largo de la carrera de Amedeo Modigliani. La solución a los mismos, en opinión de la crítica, la halló en “una oscilación continua, resuelta en lúcidos momentos de síntesis, entre la experiencia de un ritmo de línea nítida y el amor por volúmenes llenos, contundentes y redondos” (Modigliani. 2008, p. 71).
Pone esto de manifiesto que la experimentación constante, la lucha con la propia obra, el sistema prueba-error alumbró la evolución artística de Modigliani hasta el logro de la forma idónea del estilo personal e intransferible.

El artista Rafael Tormo i Cuenca abre su entrevista refiriéndose a este aspecto del proceso creativo. Asegura dudar constantemente acerca, por una parte, del sentido de la obra, pero también y sobre todo en cuanto tiene que ver con el lenguaje elegido para expresar ese sentido. La idea mental de la obra suele construirse con fluidez, pero su materialización resulta un trabajo arduo y, a menudo, decepcionante.

Lo cual, por cierto, es justo lo que hace todo artista responsable y comprometido con su arte: investigar, investigar para aprender, “trabajar sin conocer el resultado” (Tucker, 2009, p. 110), que fue exactamente la actitud con que Marcia Tucker decidió abordar las exposiciones que comisarió a lo largo de su carrera. La frase “No lo sé”, opina esta autora, debería ser la respuesta más habitual que se diera a sí mismo el investigador de un proceso de cualquier índole, también artística, por supuesto. El problema es que esas dudas, esa incertidumbre acerca

del resultado final de un trabajo de creación a menudo se asocian no con la curiosidad, la apertura mental y la capacidad de sorprenderse a uno mismo que todo creador debe albergar en su interior, sino con la falta de profesionalidad. Un prejuicio muy dañino en el que el artista debe abstenerse de caer pues, como bien señala Tucker, durante el desarrollo de la obra el artista puede cambiar de idea, cosa habitual y perfectamente legítima dada la naturaleza investigadora de su tarea.

Ese “no lo sé”, ese cambio de estrategia en el abordaje de la obra al que alude Tucker es comentado también por Fermín Jiménez Landa y por Rafael Tormo i Cuenca. La incertidumbre es para ambos una constante a lo largo del proceso creativo. “Pensar que algo estaba claro y tener que volver a resituarse en un estado de límite”, confiesa Tormo i Cuenca, “es difícil”. Para él, el proceso de creación es una experiencia durante la cual se transforma como persona, razón por la que siempre le resulta doloroso darse cuenta de la necesidad de recomenzar la obra desde otra perspectiva artística sea formal o de contenido, debiendo así vivir de nuevo lo que da en llamar “pánico inicial”.

Las características del proceso de plasmación física de los cuadros de Francis Bacon pueden resumirse de manera muy gráfica a la luz, por ejemplo, de los avatares que jalonaron la elaboración de su obra *Pintura 1946*, que “supone una aventura inescrutable de modificaciones a lo largo de su ejecución […]” (Ficacci, 2007, p. 24). La intención inicial de realizar un paisaje es modificada por la aparición, durante la ejecución del cuadro, de una forma animal en mitad del campo. El resultado final no es ni un paisaje ni una figura, sino una masa fragmentada en la que se aúnan impresiones imposibles de distinguir.

La elección de los mecanismos y recursos artísticos a emplear durante el proceso de producción de las piezas es también un momento de especial criticismo para Nacho París, esto es, citando sus propias declaraciones, decidir no solo qué pieza es más interesante sino también “qué resoluciones formales me parecen más adecuadas en un momento”. Cuando este artista se encuentra inmerso en la realización de una obra suele trabajar, explica, con una idea preconcebida sobre la que va elaborando material y acumulándolo. En sus propios términos, su proceso creativo es una “investigación acumulativa”. Pues bien, la tarea de descartar esas diferentes probaturas de materialización de la

pieza es la que, desde su punto de vista, resulta más dura de toda la experiencia creadora.

El artista valenciano justifica la dificultad de esta actividad de criba en la confluencia de diversos parámetros en base a los cuales determinar la idoneidad de los elementos con que va construyendo la obra. Así, la viabilidad del proyecto en ejecución puede calibrarse desde un punto de vista formal, conceptual, estético o discursivo, y seleccionar la alternativa de ejecución que satisfaga en mayor grado todas esas perspectivas de evaluación es, insiste, un reto muy complicado. “Desde que empiezo a hacer empiezo a sufrir”, reconoce, e intuye que la explicación se encuentra en que la materialización de la obra implica para él el tránsito por “terrenos de inquietud personal o miedos”. La creación es pues para París un proceso que, según sus propias palabras, “no es que simplemente no disfrute, es que no me gusta”, que por tanto afronta movido no por sentimientos hedonistas sino “un poco por sentido del deber”. Lo cual se traduce en una reacción de postergación del trabajo de realización material. “Lo pospongo permanentemente. Lo estoy posponiendo todo el rato. Es lo que hago: posponer”, dice, y ello mediante la sustitución de la creación por el ocio, o a través de la dilatación excesiva de las fases de investigación.

De hecho cuenta París que, con el fin de remediar en la medida de lo posible esa postergación del trabajo y obligarse así a trabajar a diario, se ha embarcado en una obra que define como premeditadamente “inacabable” y que le permite ir insertando nuevos elementos en cualquier momento, mantenerla en constante ejecución y diluir de este modo los períodos de parón creativo.

Greta Alfaro, sin embargo, muestra una actitud menos traumática hacia las inevitables revisiones de forma y estilo que surjan durante el trabajo de materialización de la obra. Desde una posición muy cercana a la que plantea Tucker, Alfaro considera las reconsideraciones y rectificaciones de la obra en desarrollo parte consustancial de la labor artística. Así, en referencia a la transfiguración tan habitual del objeto artístico durante su materialización, dice con naturalidad: “Lo que haces es adaptarte porque esto es un proceso de trabajo artístico y yo creo que pasa muy frecuentemente. En principio yo sí estoy abierta a que esto pase. Cuando yo tengo una idea, a lo largo del proceso no me

va a salir exactamente la idea final. A veces ni siquiera tengo una idea final. Digamos que es algo que se va construyendo a lo largo del proceso".

También Juanma Carrillo considera necesario experimentar con nuevas opciones expresivas para evolucionar como creador, especialmente en caso de artistas cuya obra se caracteriza por abordar de manera recurrente las mismas temáticas, como se recordará que es su propio caso, pues su producción gira de manera invariable en torno a las relaciones personales y los sentimientos humanos. En consecuencia, considera que la investigación formal representa la manera de crecer como autor, y, citando sus propias palabras, entiende que "hay búsquedas que son parte más técnica. Técnicamente siempre he ido buscando cosas nuevas, pero digamos que a nivel temático yo hago siempre el mismo trabajo".

Jackson Pollock es sin duda un excelente referente de la postura de naturalidad e incluso disfrute que Carrillo y Alfaro mantienen frente a la problemática de las modificaciones que el discurso formal de una obra puede sufrir durante la ejecución de la misma. A este respecto, en la anteriormente mencionada entrevista para la revista *Possibilities*, el artista estadounidense declaraba: "No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Intento que salga por sí mismo. Solo cuando pierdo el contacto con la obra el resultado es un desastre. En caso contrario, es pura armonía, un fluido toma y daca, y el cuadro sale bien" (Emmerling, 2003, p. 65).

Adoptando una postura claramente afín a la Pollock, Eduardo Hurtado afirma trabajar con la idea de que todo se puede volver a hacer de nuevo. Transcribiendo su propio testimonio en relación a su proceso de materialización plástica: "No hay nada que sea nunca definitivo, siempre son fragmentos, restos, un trozo de algo que se rompe y entonces me sirve para continuar por otro lado […]". Es esta una constante de su proceso creativo con independencia de la disciplina en la que esté trabajando en un momento dado, pues en referencia a sus vídeos y fotografías igualmente recalca: "busco siempre que la estructura también esté como desactivada, que esté roto, y como está todo roto pues me vale todo". Así, esa concepción fragmentaria de la obra aporta al autor una sensación de mayor libertad a la hora de construirla.

La postura perfectamente opuesta es la que defiende Teresa Cebrián, para quien la toma de distancia con la pieza en los momentos de duda durante la materialización de una idea es la opción idónea en orden para superar los mismos. En tales episodios de incertidumbre, explica esta artista, retira la pieza en cuestión de su escenario de trabajo y se dedica a otros proyectos. Y es que para ella la presencia constante de la obra ante sus ojos puede tener efectos coercitivos e intimidatorios, razón por la cual establecer una prudente distancia con un trabajo problemático en su ejecución le parece la mejor manera de encontrar solución a las dificultades. Es muy probable que de esta manera, explica, al cabo de unos días el modo adecuado de realizar la obra se defina con claridad en el pensamiento del artista. Si, no obstante, esa toma de distancia visual no sirve para aclarar sus ideas acerca de la resolución formal de la pieza, “lo mejor es abandonarla”, especialmente teniendo en cuenta que su disciplina, la instalación y la escultura, deja poco margen a la experimentación ya que los materiales de trabajo son muy caros.

Marina Núñez, por su lado, reconoce que durante la el proceso de creación experimenta momentos de entusiasmo pero también de absoluto horror, pues no puede evitar pensar que la obra está quedando mal o incluso hortera desde un punto de vista estético. En cualquier caso, asegura, pronto se repone sin excepción de estas sensaciones y recupera las ganas de continuar ejecutando la obra. En opinión de esta artista, no tener dudas acerca del lenguaje artístico a través del cual materializar la idea sería una muestra de prepotencia absurda.

Con todo, dice Núñez que la ejecución de la obra constituye un proceso por lo general largo y tedioso, siendo para ella esta fase de traslación material de las ideas uno los aspectos más duros de la creación artística. Llega a afirmar que los procesos de ejecución con determinadas técnicas, como por ejemplo el software informático, no son propiamente un trabajo creativo sino más bien un procedimiento técnico repetitivo, casi mecánico, que con frecuencia despierta en ella sentimientos de desencanto respecto a la obra.

La misma sensación de hastío generan en la pintora Mavi Escamilla ciertas fases de la ejecución de un cuadro, como por ejemplo la preparación del lienzo, pero no por ello suponen la paralización del proceso creativo pues, explica, una vez

ha iniciado una obra siente un impulso irrefrenable por terminarla y ver su resultado.

En el otro extremo de esta situación se sitúa Greta Alfaro. Con toda certeza debido a la naturalidad con que esta autora asume la divergencia de la obra física con respecto a la ideada, como se acaba de señalar más arriba, explica Alfaro en su entrevista que cuando la creación artística se adentra en la fase de materialización de ideas, su trabajo se desarrolla rápida y fluidamente, habiéndosele dado el caso, por ejemplo, de producir en una semana un proyecto que le hubiera llevado un año concebir y pulir intelectualmente.

David Trullo coincide con Greta Alfaro en el aspecto de la variabilidad de la obra ultimada con respecto a la planeada. Sostiene que hay una idea primigenia que permanece a lo largo del proceso de realización material del proyecto, pero el desarrollo de la misma y la fidelidad con que quede reflejada en el resultado definitivo de la pieza es siempre impredecible. El artista dista mucho de tener en todo momento bajo control la construcción de la obra, y en opinión de Trullo es ahí donde radica lo verdaderamente interesante del trabajo artístico: en explorar, es decir, lo enriquecedor “no es tener una idea y desarrollarla sino ver qué pasa cuando intentas materializar una idea”.

El mismo discurso sostiene el director de cine Mariano Barroso en su conferencia de fecha 5 de julio de 2005 titulada *El proceso como resultado*, en referencia a “la distancia entre la película ideal y la película posible. Uno al final hace la película que puede, no la que quiere, y te sorprende cada vez […] Acortar esa distancia, desvelar eso que llaman el misterio de la creación artística, es lo que nos mantiene en marcha” (Iribas, 2015, p. 127).

En cuanto a la opinión de Daños Colaterales acerca de los pormenores del proceso de elaboración plástica que pudieran obstaculizar su trabajo creativo, esta resume una concepción artística en la que el mensaje que la pieza pretende transmitir determina la forma, el lenguaje escogido para lograrlo. Partiendo del hecho de que la intención última de sus obras es la plasmación y denuncia de realidades políticas, los artistas integrantes de este colectivo buscan en todo momento que la materialización sea totalmente coherente con la idea en sí, de

modo que la faceta estética queda totalmente subordinada al proyecto y al proceso.

Hallar el código adecuado para materializar la idea artística implica investigar lenguajes diferentes de los asimilados durante la etapa de formación académica. En este sentido, el fotógrafo Fernando Bayona manifiesta que en el panorama artístico se observa la preponderancia de las tendencias estilísticas que los centros de formación se encargan de perpetuar.

Javier Navarro señala en esta línea que la enseñanza universitaria artística a menudo contribuye a crear alumnos clónicos en un escenario urbano en el que la diversidad es ya de por sí limitada, pues los estudiantes suelen compartir inquietudes, asistir a las mismas exposiciones, estudiar a los mismos artistas.

En relación con la etapa de formación universitaria, Javier Navarro incide en que, a la hora de configurar un lenguaje propio de expresión artística, a menudo resulta complicado desvincularse de lo académico, entendido como dibujo al natural, copia de esculturas clásicas, etcétera. Tales métodos de trabajo, explica este artista, es cierto que le relajan y le ayudan a ordenar la mente, pero en su opinión, una vez abandonada la universidad, rara vez resultan aplicables al propio proceso de creación. Lo mismo ocurre, sigue diciendo Navarro, con muchos de los autores que a lo largo de la formación universitaria le son presentados con mucho énfasis al alumno como “artistas referentes”. Explica el entrevistado que, en su caso particular, y ya una vez introducido en el trabajo artístico profesional, en ocasiones intenta incorporar en su propia obra la influencia de esos artistas de referencia acerca de cuya importancia tantas veces le insistieron en la facultad. Intuye este artista que ese intento de incorporar al trabajo propio referencias ilustres estudiadas durante la etapa universitaria se debe en parte al deseo de justificar su formación, pero admite que no siempre encuentra el modo, el motivo ni la ocasión para hacerlo.

Reforzando lo dicho, el de la formación recibida por los artistas es un tema recurrente en sus testimonios. Estas enseñanzas regladas, dicen, se caracterizan por resultar excesivamente tradicionales, en el sentido, como señala Marcia Tucker (2009), de instruir al alumno de modo casi excluyente en la obra de los grandes nombres de la historia del arte. Es pues tarea del artista

el interesarse por conocer el trabajo de autores contemporáneos que, bien por la brevedad de su trayectoria dada su joven edad, o bien por no haber conseguido por diversas razones instalarse en el circuito artístico, se ven condenados al ostracismo, a menudo de manera injusta. Por ello, las relaciones personales entre los miembros todavía no consagrados de la comunidad artística se revelan de vital importancia para rellenar esas lagunas formativas que la enseñanza académica deja en el bagaje del artista.

Javier Navarro señala una, en su opinión, grave carencia de la enseñanza artística universitaria. A saber: la nula preparación que aporta al alumno acerca de la profesión del arte. Ni el lenguaje adecuado, ni la fijación de precios, ni siquiera cómo hacer un dosier o diseñar una web para mostrar el trabajo figuran entre los contenidos que se imparten en las facultades de Bellas Artes, de manera que los artistas jóvenes se adentran en los entresijos del mercado profesional no solamente lastrados por la inexperiencia, sino también por un serio déficit de formación de utilidad práctica para el correcto desempeño de su profesión.

El mismo déficit práctico que Navarro se refiere en relación a la enseñanza artística universitaria lo observa Nacho París, pues echa en falta que no se explique a los artistas recursos alternativos para participar en el circuito del arte profesional, “es decir, la capacidad para inventar nuevas formas de intercambio de comunicación más allá del mercado y de las estructuras conocidas y santificadas”.

Este autor denuncia también la falta de formación universitaria en relación a los derechos de los artistas en cuestiones tan elementales como, por ejemplo, la aplicabilidad o no del copyright a las obras plásticas, cuyo conocimiento contribuiría a una incorporación solvente y segura de los nuevos artistas al mercado del arte profesional.

En relación al momento de dar por concluida la obra, otro momento conflictivo de la práctica artística profesional, Greta Alfaro reconoce sufrirlo con frecuencia. Es complicado dar forma definitiva a todas esas sensaciones e inquietudes que alimentaban el impulso inicial de la idea. Comenta que una vez que ya tiene el material que conformará en cuerpo de una obra, seleccionarlo y cribarlo y

descartar opciones hasta darle una forma y contenido definitivos es la parte que le resulta más ardua sin ninguna duda. En palabras de la propia artista, “se trata del estadio final del proyecto, tanto la edición del vídeo como el momento de decidir cuántas fotos vas a poner o qué va a salir, qué música. Lo que es el acabado, que es una parte como más racional. Esto se me hace más difícil”.

Entendemos, por tanto, que en su caso existe una diferencia muy acusada entre los estadios del proceso creativo en los que interviene en exclusiva la intuición, menos analíticos, y aquellos otros momentos en los que resulta necesario un trabajo más sistemático y ejecutivo. Reincidiendo en la cuestión, en otra parte de su entrevista Greta Alfaro vuelve a apuntar la dificultad que entraña poner fin a un proceso de creación, decidir que una pieza ya ha llegado a su punto culmen. “Esto es otro de mis momentos de dificultad. ¿Cuándo está algo acabado?”, comenta, y añade: “me cuesta mucho acabar porque siempre ves algo que mejorar. Incluso cuando ves trabajos acabados, dices: esto tenía que haber sido de otra forma”.

Esa exigencia desmesurada hacia la propia obra, hacia la propia habilidad artística, en realidad, imposibilita la satisfacción que a menudo se piensa que los artistas experimentan al finalizar una pieza. Este descontento puede tener el efecto de suscitar dudas en los espectadores acerca de la calidad del trabajo así como del talento que el autor realmente atesora. Tal era el caso de Willem de Kooning. El método de trabajo del autocrítico pintor se ha calificado frecuentemente como una lucha heroica, como una pugna y un recomenzar continuo, lo que le trajo la fama de que no era capaz de concluir sus cuadros. “De Kooning puede terminar en un día un gran cuadro y después borrarlo en unos minutos, para volver a pintarlo al día siguiente. Un cuadro diario durante todo un año y siempre sobre el mismo lienzo” (Hess, 2004, p. 31).

Javier Navarro opina que la decisión de dar por culminada una pieza depende en gran medida de la disciplina artística que se esté trabajando. Según su experiencia personal, explica, le resulta sencillo apreciar la culminación de una obra fotográfica, por ejemplo. Con la escultura y la pintura, sin embargo, no le ocurre lo mismo. Ello se debe, sostiene, a que estas son expresiones artísticas más subjetivas, que dejan mayor número de posibilidades al retoque y perfeccionamiento constantes por parte del autor. Para superar el trance de dar

por terminado un trabajo, dice, se guía por “una especie de intuición” que le permite valorar si lo que pretendía cuando se puso a experimentar con determinado material ha alcanzado un resultado que le gusta estéticamente.

Por su parte, Paula Valero apela al criterio de la simplicidad para determinar que una pieza ha alcanzado su forma definitiva. Esgrimiendo como argumento el de una suerte de intuición del artista respecto al desarrollo natural de su obra, dice: “Uno sabe cuándo hay algo que ya es suficiente en cuanto al mensaje, que no hace falta añadir más”. Y añade: “No hace falta recargar las cosas para decir algo. Puede comunicarse mediante algo formalmente sencillo”.

En consonancia con la opinión de Paula Valero, Eduardo Hurtado afirma regirse por la inmediatez a la hora de producir. Quiere que sus obras, en sus palabras, “sean aquí, ahora, en este momento, inmediato, con lo que pueda, con lo que tenga, con lo que esté en mi mano sin depender de nada ni de nadie. Esto me fascina”. En consecuencia, este artista parte de la base de que es casi imposible que acabe plenamente satisfecho con la obra, por lo que el criterio por el que se rige para decidir si una obra está acabada es que funcione suficientemente y que sea honesta y coherente con su planteamiento.

Para Nacho París, quien, como ha quedado dicho, define su proceso creativo como “una investigación acumulativa”, la terminación de una pieza se produce cuando esa acumulación de información y material sobre el tema que esté intentando plasmar alcanza su límite. Ilustra su razonamiento remitiéndose a Unamuno, que distinguía dos tipos bien diferenciados de creadores: aquellos para los que el proceso de creación se asemeja a un estado de gestación propio de los animales vivíparos, y aquellos otros cuya experiencia creativa puede asimilarse a la puesta de un huevo.

En su caso particular, dice París, la labor creadora consiste en una acumulación de información y materia que solo se detiene cuando resulta imposible seguir conteniéndola, porque el tema se revela como definitivamente agotado, pero también por razones de índole personal e incluso física, como la mera extenuación mental o el estado de nerviosismo derivados de la investigación. Entonces considera que la reflexión formal de la obra ha llegado a su fin y se

inicia lo que este artista define como una “exudación”, que conduce a la construcción de la forma visible de la pieza.

3.1.4. Expectativa y realidad del trabajo terminado

Un enfoque crítico de la propia obra debiera ser un rasgo indispensable de todo artista, ya que no hay mejor camino hacia la optimización del potencial creativo que el análisis sereno de los propios puntos débiles. Este examen implica valentía y coherencia íntima a alto nivel, pues no son pocos los artistas que, tras un duro y largo proceso de cuestionamiento personal, han llegado a la conclusión de que carecen del talento necesario para triunfar en su vocación artística, y de que lo mejor es abandonar, como fue el caso de Marcia Tucker (2009).

Sin llegar al extremo de la retirada, el cuestionamiento es una constante inevitable en la trayectoria de Francis Bacon. Tanto es así que el pintor mide el éxito o el fracaso de manera individualizada en cada una de sus obras. “El juicio de Bacon acerca del éxito de la realización pictórica es drástico y extremo, carente de cualquier referencia objetiva que no sea la del propio criterio estético inmediato. Este juicio absoluto le induce con frecuencia a la destrucción de muchos de sus trabajos, al abandono de otros […]” (Ficacci, 2007, p.10).
La postura de de Kooning frente a la incertidumbre, a la experimentación necesaria para la construcción del propio lenguaje expresivo, era igualmente muy radical en sus inicios, implicando en ocasiones la decisión de eliminar todo rastro de las obras con las que no acababa satisfecho.

“En 1934 de Kooning comenzó a pintar cuadros abstractos, que más tarde destruiría en su mayoría –al menos repintándolos-; solo los que respondan a sus estrictas ideas de lo que debe ser una nueva obra de arte se salvarán de la fuerte autocrítica de de Kooning” (Hess, 2004, p. 15).

Paula Valero aborda la cuestión de la autocrítica partiendo de la conciencia de su necesidad para aspirar a realizar un buen trabajo artístico. Es importante saber, dice, que “todo lo que hago no está bien”, y usar esa certeza de una manera constructiva para avanzar hacia una mejor ejecución del trabajo. “Hay

que cuestionarse", afirma, "hay que dudar, pero no demasiado porque, si no, te inmoviliza. Es una cuestión de estrategia", termina declarando, mostrando así la conveniencia de mesurar la propia exigencia, de modo que, lejos de convertirse en un obstáculo para la creatividad, constituya un estímulo para la misma.

Eduardo Hurtado, por su parte, construye su propia noción de autocrítica sobre el paradigma de la sinceridad artística consigo mismo. Esa es la piedra de toque con la que confronta la validez de los resultados de su producción. Así, declara: "Lo que más me importa, primero es la crítica que yo pueda hacerme a mí mismo, que es mucha, normalmente, porque yo sé cuándo las cosas está bien y cuándo falla y cuando están mal y cuando lo he dejado a medias, y cuando no he sido del todo sincero, y cuando hay un fallo".

Un planteamiento más radical en torno al propio cuestionamiento, a la visión crítica de la propia labor artística es el que sostiene Eduardo Hurtado, que llega a centrar su propia concepción creativa en torno a la idea de fracaso. Dice este autor: "Cuando hago cualquier cosa no me quedo con el éxito de lo que ha pasado, sino que me quedo con lo que me ha hecho sufrir más, lo que me ha movilizado más o con el error que he cometido". Tanto es así que este artista considera que "el error, el fracaso", es el tema por excelencia, y también el motor, de su trabajo.

En cuanto al cumplimiento o no de las expectativas albergadas por el artista respecto a su obra, y aunque puede parecer paradójico, hay que decir que la sensación de que una pieza ha resultado fallida no siempre tiene efectos perniciosos sobre la dinámica de trabajo de un artista.

Así, Rafael Tormo i Cuenca explica que cuando concluye un proyecto y no se siente satisfecho con el producto final, lejos de paralizarse, le resulta más sencillo implicarse en el siguiente, pues ya se halla instalado en un estado de conflicto intelectual, y considera que el trabajo ayuda a salir de él. Además, este artista señala que es importante mantener una postura mesurada respecto a las expectativas sobre el propio trabajo, porque la posibilidad del fracaso está presente en cualquier proceso creativo, y por tanto es conveniente naturalizarla.

En relación directa con esta idea apuntada por Tormo i Cuenca, David Trullo comenta que, por supuesto, a lo largo de la vida profesional de un artista resulta

inevitable que este se vea afectado por toda una serie de pequeños parones o bloqueos que pueden surgir en momentos y por motivos de naturaleza muy dispar, pero en su caso, aclara Trullo, nunca a causa de que el proyecto en que se encuentre inmerso funcione o no funcione según lo previsto. Declara este artista que con todas sus obras experimenta una sensación de incertidumbre o temor a no alcanzar el resultado que espera, sensación que, por fortuna, sabe que es pasajera pues se diluye con el transcurrir del tiempo y la constancia en el trabajo, así como gracias a la consulta con personas de su entorno de confianza. En todo caso, sentencia, la única manera de comprobar si una obra funciona es realizándola. Y puesto que además Trullo se define como un artista fácilmente adaptable a las circunstancias de trabajo, asegura que si durante la materialización de una obra percibe que no funciona como había supuesto, la transforma en otra cosa. El proyecto entonces, dice, se transforma en otro proyecto. Ese es su sistema para superar el desaliento que un trabajo pueda eventualmente provocarle durante su ejecución: reinventar el proyecto, y reaprovechar así los recursos materiales y de tiempo que inicialmente invirtió en una idea que se ha demostrado fallida.

Nacho París reconoce que el resultado final de un proyecto siempre le resulta insatisfactorio y frustrante. Cuando concluye una obra tiene sin excepción “la sensación de que no ha salido, de que ahora lo haría de otra manera”, y opina que todo artista experimenta en alguna medida lo mismo, esa “depresión post-exposición” caracteriza por entender demasiado tarde, cuando se está contemplando la pieza concluida, es decir, la manera en que al autor le habría gustado ejecutar la obra.

El colectivo Daños Colaterales, cuyo trabajo, ya se ha dicho, se focaliza en la denuncia político-social, evalúa el cumplimiento de las expectativas que pudiera albergar respecto a un proyecto en función de su eficacia para trasladar al público el problema que la obra pretendía señalar. Al igual que referían en relación a la elección del lenguaje artístico de sus piezas, la fisicidad queda supeditada al contenido también a la hora de valorar el resultado final del trabajo.

Del mismo modo que, tal y como hemos visto en relación a los bloqueos de expresión artística, la inseguridad habita en el artista a la hora de elegir el

lenguaje formal a través del que llevar a la realidad una idea, también las dudas acerca del significado y sentido de la obra suelen atenazar al creador.

Así, Marina Núñez, por ejemplo, admite experimentar en todo proceso creativo el temor a que su trabajo resulte banal en cuanto a su significado, incertidumbre esta que, sin embargo, la artista asume con la naturalidad de lo inevitable, pues considera que tener una certeza absoluta y constante acerca de la validez conceptual de una obra sería una desfachatez impropia del espíritu crítico que debe inspirar la producción artística.

Paula Valero considera positivo albergar dudas sobre el sentido que tiene su trabajo así como sobre la utilidad que pueda tener para otras personas. Las considera “una parte intrínseca de su trabajo, sobre todo”, dice, “teniendo en cuenta que mi trabajo tiene que ver con una cuestión más política”. Para esta artista la reflexión acerca del alcance y eficacia de su obra es “una parte necesaria del proceso”, y en ningún caso ello le causa una sensación de desánimo.

En la misma línea declara Fermín Jiménez Landa que le parece natural tener dudas acerca del trabajo realizado, opinando también que todo artista experimenta esta incertidumbre al evaluar su propia obra. Por eso mismo, admite, en ocasiones necesita mostrar su trabajo aún no concluido, es decir, todavía en proceso de materialización, con el fin de disipar las dudas que a menudo le asaltan durante esta fase en torno a su sentido e interés.

También David Trullo defiende que las inseguridades acerca del sentido de la obra son comunes a todo artista y se manifiestan en todos los aspectos del proyecto que se esté realizando. Entre los aspectos más recurrentes que se cuestiona es esos momentos, están: si la obra tiene sentido, si tal vez sea una tontería, si la obra será entendida por el público… En cualquier caso, tales incertidumbres no suelen derrotar a este artista, no le empujan a tirar la tolla y abandonar el trabajo. A este extremo solo se ve abocado, explica, cuando el cuestionamiento le lleve a concluir inopinablemente que la pieza en cuestión carece de sentido. Y todo ello siempre que el proyecto no esté en un estadio tan avanzado que la más elemental responsabilidad le haga decantarse por llevarlo a término.

3.1.5. Repetición versus Originalidad

En la búsqueda del propio estilo es inevitable la comparación con referentes del campo de actividad, lo cual puede ser gestionado con naturalidad o bien detonante de complejos y angustias.

Nacho París, por ejemplo, admite en un par de ocasiones y sin el menor problema que es consciente de la superioridad intelectual y creativa de muchos artistas, no solo conocidos y reconocidos, sino autores amigos. Es para él un orgullo pertenecer al círculo de amistades de muchos artistas por los que siente una sincera admiración.

Tampoco para Paula Valero supone un motivo de estrés o inseguridad compararse con artistas consolidados en el mundo del arte, ni siquiera trabajar codo con codo ellos. Desde su punto de vista, la seguridad en el propio trabajo es la base necesaria para que la interacción artística con otros autores, sea en el plano intelectual o en el trabajo efectivo, sea puramente un proceso de enriquecimiento personal y artístico, ajeno a vicios de rivalidades o relaciones de dependencia. Además, dice, cuando uno no goza de demasiada experiencia en un ámbito concreto es importante ser honesto y sincero y reconocerlo abiertamente, pues “de esta manera no hay lugar para este sentimiento de inferioridad”.

Desde un punto de vista estrictamente técnico, Javier Navarro afirma que le gusta estudiar y ser analítico con el trabajo de los artistas que admira, pues le resulta de gran utilidad para su trabajo en orden a entender la manera de resolver problemas a los que se enfrenta durante la ejecución del trabajo artístico. Y ello sin que en ningún caso, dice, ese análisis le haga sentirse en una posición de inferioridad respecto a sus referentes, ni apocado respecto a la obra de estos. En su opinión, el límite a sus propias posibilidades artísticas viene marcado únicamente por los recursos económicos.

Eduardo Hurtado incide en la conveniencia de estudiar “a nivel formal” la obra de otros artistas. Aprecia mucho la buena factura de las piezas, así como el descuido de este aspecto en caso de que obedezca a una decisión meditada. Y asegura que cuando percibe similitudes entre su propio trabajo y el ajeno, lo cual

ocurre a menudo, le parece natural y positivo, pues ello pone de manifiesto la existencia de un sustrato común de influencias visuales.

Juanma Carrillo tampoco encuentra el menor inconveniente cuando se trata de reconocer que “hay artistas compañeros que tienen un trabajo muy superior de la manera que sea, puede ser técnicamente mejor, o a nivel de alcance y profundidad”. Ante tal certeza, dice: “Yo intento aprender de ellos”. Desde su punto de vista, pues, la comparación serena con otros artistas es a todas luces positiva, pues nutre al autor de influencias de calidad que contribuyen a su crecimiento como profesional de la creación. “Hay que ser humilde como artista”, dice, y opina que la carencia de ese rasgo es un problema habitual en el mundo del arte.

Una actitud muy diferente en relación a los artistas a quien se admira puede observarse a partir de cierto momento de la trayectoria de Paul Gauguin. Como escribe David Sweetman (1998), el pintor comprendió que la clave para convertirse en un gran artista no radicaba en la habilidad ni en el talento. A su entender, la cuestión fundamental consistía en el impulso de crear algo novedoso y único. Por ello, en 1877 decidió que era momento de dejar de seguir la estela de los impresionistas a los que tanto admiraba y explorar su propia expresividad artística.

Este apunte histórico, aparentemente anecdótico, sirve para ilustrar una actitud habitual en los artistas para con la obra de sus colegas de profesión, caracterizada por la preocupación por guardar una prudente distancia de seguridad respecto a la misma.

Así, Greta Alfaro manifiesta abiertamente que “uno claro que se compara, sobre todo con gente de tu misma generación. Y por qué este sí y yo no. Estas cosas siempre pasan. Sobre todo si tú pones mucha ilusión en un proyecto y luego no va por donde quieres o lo que sea”. Sin embargo, se encarga de restar importancia a estas comparaciones, que, insiste, encuentra de lo más natural pero de ningún modo deben hacer que un artista dude de la calidad de su trabajo.

Rafael Tormo i Cuenca, por su parte, va un paso más allá en su empeño por mantenerse intacto ante las comparaciones y reconoce no consultar revistas de arte, con el fin fundamental de evitar en la medida de lo posible la interiorización

de los códigos y estilos artísticos predominantes, y huir así de la repetición de tales expresiones.

De modo semejante, Bacon “evitaba mirar en exceso las obras de arte que inspiraban sus trabajos y prefería utilizar reproducciones de las mismas. Entre las numerosas y complejas justificaciones a este fenómeno, aunque no la última, está un sentimiento de temor al reconocimiento en la obra de la sacralidad irrepetible del ídolo” (Ficacci, 2007, p. 28).

A vueltas con la idea de “repetición”, subraya Marina Núñez que la misma fomenta el autoplagio debido a que el mercado del arte demanda por obvias e incluso lógicas razones de economía aquellas manifestaciones artísticas que han demostrado su rentabilidad, de manera que el artista se ve tentado de perpetuar las mismas con el fin de asegurarse obtener un beneficio material de su obra.

Fermín Jiménez Landa señala, precisamente, lo natural de continuar realizando aquellas obras que han demostrado funcionar a nivel comercial, tanto por razones de ventas como por motivaciones de difusión y reconocimiento, pues considera normal seguir las líneas de trabajo que reportan al artista una mayor cantidad de elogios.

“Es fácil caer en esto”, dice Greta Alfaro. “Tenemos una profesión que es superdifícil a nivel de calidad de vida. Uno vive en precariedad constante, en una inestabilidad. Entonces puede ser que llegue el momento en que uno ve que un determinado tipo de obra le está produciendo beneficios económicos o de difusión y se enganche ahí. Hay muchos ejemplos que se pueden ver. A mí me parece horrible”.

No obstante, Mavi Escamilla relata haber recibido en su día la propuesta de un galerista consistente en continuar la línea de unos dibujos que se habían vendido bien un tiempo atrás. La rechazó, pues considera prioritario evolucionar, atender y expresar los intereses que en cada momento determinan la dirección a seguir por su pintura.

Eduardo Hurtado se muestra tajante al afirmar que no repite obras a menos que sea a través de procedimientos reproductibles como la fotografía. De acuerdo

con este, Javier Navarro se explaya un poco más al explicar que si un galerista le sugiere que repita un tipo de pieza concreto por tener demanda comercial, no tiene inconveniente en hacerlo si se trata de una obra reproductible, como por ejemplo el grabado. Sin embargo existen en su producción otro tipo de trabajo que considera únicos por estar hechos a partir de materiales encontrados, cuya repetición por tanto no le parecería viable ni legítima. Con todo, aprecia Navarro cierta incompatibilidad entre ser un artista de calidad y caer de modo recurrente en estas prácticas de autoplagio, que, en su opinión, son frecuentes en el circuito artístico, especialmente por parte de aquellos artistas cuyo sustento económico proviene exclusivamente de la venta de su producción.

Un posicionamiento similar al de los entrevistados hasta aquí citados adopta Paula Valero, quien coincide de pleno con Javier Navarro al afirmar que el fenómeno llamado "autoplagio" presenta una incidencia particularmente elevada entre aquellos artistas que se mantienen económicamente gracias a su arte. Sin dudar al señalar que tal práctica "a veces parece que es un estilo pero en realidad se trata de una repetición", Valero demuestra al respecto una actitud más tolerante que la de Navarro, argumentando que esa dependencia monetaria de su obra supone para estos autores un elemento de presión para que les empuja a seguir haciendo aquel tipo de piezas que saben tiene posibilidades de venta "porque es lo que el mercado quiere".

La problemática acerca del arte como sustento vital y, en consecuencia, su obligada adecuación a los mecanismos del mercado, conecta con la siguiente e interesante reflexión de Eduardo Hurtado: "Hablamos mucho en España de la profesionalización del sistema, pero, ¿qué significa esto, dedicarse al arte, vivir del arte?, ¿Vivir del arte? Hay que analizar también lo que supone vivir del arte, porque vivir del arte en España o vivir del arte en general supone que tienes que vender tu trabajo. Vender tu trabajo te sitúa en un plano, esto hay mucha gente que será muy crítica conmigo. Si vendes tu trabajo al final te van a pedir que hagas, van a pedir que repitas, van a pedir que copies, van a pedir que te autoplagies".

La reacción del mencionado artista a tales exigencias es contundente cuando dice: "…entonces intento no depender económicamente de esto. Intento que haya otras cosas que sostengan mi pan y entonces esto me permite tener el

privilegio de decir a cosas que no, por aquí no paso, de mandar a la mierda a gente y de poder explorar, y cada vez que quiero cambiar algo pues lo cambio y sin miedo. Entonces bueno, ahí hay también una cuestión de emancipación".

Y es que el autoplagio es asimismo un uso habitual en el circuito profesional según la experiencia de Nacho París, quien, al igual que Paula Valero, aboga por adoptar al respecto una postura comprensiva, es más, incluso benevolente, definiéndolo como "el recurso a tu propio estilo, a las cosas aprendidas, a repetirlas", y justificándolo en base a la dificultad de subsistir económicamente del trabajo artístico, que propicia el hecho de que el autor que da con un estilo o temática exitosos en términos comerciales, sea renuente a abandonarlos.

Por supuesto, la reiteración temática y estilística no siempre encuentra una justificación única en la supuesta viabilidad comercial de las obras en base a los logros conseguidos en ese sentido por obras de factura anterior. Hay autores, entre los que Hopper puede resultar ejemplo paradigmático, que simplemente conciben su trato pictórico con la realidad como una línea que marca toda una vida y que establece una constante dentro de proyectos diferentes (Renner, 2002).

En cuanto al plagio, Greta Alfaro dice no haber sentido nunca conflicto al respecto de utilizar ideas de otros. En conversaciones con amigos artistas, explica, a veces se da una inspiración mutua que en su caso nunca le ha acarreado problemas con sus compañeros.

Al trabajo en grupo, o "en colectivo" empleando sus propios términos, se refiere la artista visual Paula Valero para contextualizar la problemática del plagio. Sostiene la autora que en estos supuestos se comparten "ideas como una responsabilidad de conjunto", generando una propuesta común que es probable que no todos los participantes en el proyecto lleguen a desarrollar por completo, debido a una falta de habilidad para materializarlas. "Poner las ideas en pie [,,,]", señala Valero, "es la labor del arte".

Por ello, la referida artista sostiene que, cuando se trabaja en colectivo, es fundamental definir con detalle el lugar de cada cual, porque hay "personas que no entienden los parámetros del discurso sobre la autoría".

Valero conecta el concepto de “autoría” con el de “originalidad”. Desmarcándose de la práctica habitual de identificar lo original con “algo que no hacen los demás”, “algo que es una propuesta nueva”, defiende una idea de originalidad fundamentada, según sus palabras, en “hacer lo que creo que tengo que hacer”, lo cual, opina, “es una forma de reafirmarte a ti y asumirte a ti”. De este modo, aun reconociendo que su trabajo “tiene muchos puntos de muchos artistas que valora”, Paula Valero esgrime su noción de originalidad para argumentar que prescindir de la búsqueda a toda costa de la novedad y aplicar con coherencia las propias habilidades al trabajo de otros, da lugar a una obra perfectamente personal y propia y de autoría legítima.

Con todo, esta artista apela al respeto entre compañeros de profesión para mencionar la fuente en que un artista haya basado, en su caso, su trabajo, y ello fundamentalmente por contribuir a la difusión no solo de la propia obra sino también de la del autor creador de la pieza detonante de la inspiración, “porque es una manera de crear cultura y una manera de valoración para quienes estamos trabajando”.

Sobre la peliaguda cuestión del plagio, o, por adecuar la controversia a las palabras empleadas por los artistas entrevistados, sobre la cuestión de la creación a partir de ideas y formas ajenas, insiste David Trullo en el hecho de que es bastante común el caso de “artistas que trabajan sobre la obra de otros”, que parten de la obra de otro artista para construir la propia. Volviendo a Greta Alfaro, incide esta artista en que el quid de la cuestión radica en entender y asumir que, a día de hoy, el concepto de “originalidad” de la obra es endeble y confuso: después de miles de años de historia artística, todos los temas y caminos formales han sido ya explorados y, además, cualquier autor tendrá siempre una serie de referentes que influirán consciente o inconscientemente sobre su producción. Por tanto, en su opinión, la “originalidad” artística es actualmente una noción muy relativa que cada vez se ve más vacía de contenido y vigencia, igual que, en consecuencia, ocurre con la de plagio.

Abordando la cuestión de lo original del trabajo propio, también David Trullo desdramatiza la posibilidad de coincidir temática o, incluso, formalmente con el arte de otros artistas. Cuenta que en ocasiones ha observado que otro artista ha trabajado una idea que él tenía en mente llevar a cabo. En tales casos, explica,

si el resultado alcanzado por el compañero es muy similar al que Trullo considera que podría haber llegado, desecha la idea o la transforma lo necesario para convertirla en una pieza indiscutiblemente propia.

También a la originalidad hace mención Javier Navarro en su entrevista para dejar constancia de su rotunda opinión al respecto: “es falsa la idea de que vas a descubrir algo, de buscar la autenticidad en la originalidad”. Expone este artista que todo creador se encuentra influenciado por una gran variedad de referencias visuales, de las que es imposible abstraerse porque están interiorizadas hasta el punto de formar parte del propio yo del autor. Por ello, dice Navarro que sus obras son originales y al mismo tiempo no lo son, y propone la reformulación del concepto de originalidad en el sentido de “dar una vuelta de tuerca a lo que ya se ha hecho”. Cuando tal cosa se consigue, opina este autor, no cabría hablar de plagio pues esa variación personal aportada sobre la base de una idea artística ajena, como apuntaba David Trullo, haría de la nueva pieza un trabajo original de pleno derecho, máxime en un ámbito como el de las artes plásticas, donde se trabaja con imágenes incardinadas en el inconsciente colectivo.

Como refrendo a tal opinión, Juanma Carrillo ve necesario distinguir el plagio de la mera influencia entre artistas coetáneos, realidad esta inevitable en un entorno laboral tan expuesto como el del arte, y que, como ya este autor manifestaba más arriba en referencia a los problemas de la comparación de un creador con sus colegas, le parece ante todo una vía de enriquecimiento y perfeccionamiento técnico y estilístico.

Eduardo Hurtado opina en cuanto a la originalidad y el plagio entre autores contemporáneos: “Yo creo que es innegable que vemos los mismos blogs de tendencias y que visitamos grandes exposiciones […]”, lo cual, sostiene, hace que sea inevitable que la obra de los artistas sea asimilable. Abunda en su justificación de dicho fenómenos en los siguientes términos: “[…] los artistas que son referencia para todos son los mismos, los textos que leemos son los mismos, las noticias que vemos son las mismas, la corriente política que seguimos la mayor parte de las veces es la misma; entonces es inevitable que muchas de las cosas que hacemos se parezcan”. Lo cual, desde su punto de vista, es positivo, pues “quiere decir que hay un contexto de cuestionamiento parecido”.

En relación a esta controvertida cuestión sobre la legitimidad de una producción artística sustentada en ideas ajenas, el colectivo Daños Colaterales expone su posición al respecto no desde el punto de vista de lo que podría denominarse "plagio formal", sino desde la postura de quien, como ellos, se nutre de planteamientos ideológicos, morales y filosóficos elaborados por otros autores. "Nuestro trabajo", declaran María González y Mariano López, "suele citar a mucha gente. No suele tener demasiadas citas al mundo del arte porque realmente lo que nos interesa, más allá de la estética, es el discurso. […] Hacemos guiños a mucha gente", continúan, y afirman que su trabajo se puede "nutrir de teorías filosóficas, de teorías lingüísticas, se puede nutrir de recortes de periódico, se puede nutrir de la estética de un determinado artista que está trabajando sobre algo que nos interesa".

En el caso del mencionado colectivo, por tanto, es la afinidad de contenido y mensaje lo que en ocasiones les lleva a integrar en sus piezas adaptaciones o revisiones de materiales producidos por otros creadores, lo cual, consideran González y López, ayuda a los espectadores a entender el proyecto en cuestión pues, gracias a la incorporación al mismo de esas ideas ajenas, pueden atisbar la evolución en el tiempo del problema que la obra pretenda denunciar. Suelen trabajar con imágenes de medios de comunicación y sacadas de Internet, y reconocen que lo hacen si pedir autorización, razón por la cual tampoco se sienten legitimados para denunciar nada si, como en alguna ocasión ha sucedido, ven adaptaciones de sus ideas en la obra de otro autor. Además, explican, esto suele ocurrir en circuitos artísticos totalmente ajenos al que ellos frecuentan. Por ejemplo, dice Mariano López: "Tú estás trabajando con un discurso que tiene mucho que ver con una denuncia, y lo que estás viendo en Arco es una galería en la que están vendiendo unas esculturas. Realmente funciona en espacios distintos", concluye Daños Colaterales, por lo que de hecho el supuesto plagio pierde el efecto usurpador que pudiera tener.

Especial legitimidad para abordar la cuestión del plagio y la originalidad de la obra ostenta Nacho París, pues su trabajo está basado en el "apropiacionismo", valiéndose este autor de fragmentos de películas, imágenes y escenas con el objetivo de retratar el paisaje mediático y cultural de nuestra época.

Su planteamiento acerca del tema es radical y rotundo. “Lo hago todo ilegal”, dice, sin comunicaciones de ningún tipo, al igual que el colectivo Daños Colaterales, y “considera deber de los artistas tomar al asalto toda la cultura y todo el pensamiento”. Su argumentación se resume en lo absurdo, en su opinión, de pensar que un artista pueda crear *ex nihilo*, al margen de toda cultura, de todo el conocimiento que ha recibido. Toda esa ingente información, esa labor creativa anterior en el tiempo a uno mismo, está ahí, “y está para ser usada”, para hacer una relectura de la misma y reconvertirla en algo novedoso.

Esta actitud acaparadora y misión catalizadora del artista que promueve Nacho París es resultado de las novísimas concepciones sobre la naturaleza y finalidad de la actividad artística con las que las vanguardias del siglo XX sacudieron el ser y el hacer de los mercados del arte.

“Todo pintor inteligente – escribía Robert Motherwell, artista que se consideraba miembro del expresionismo Abstracto, en 1951 […] con ocasión de una exposición en la escuela de Nueva York- lleva toda la cultura de la pintura moderna en su cabeza” (Hess, 2004, p. 8).

La producción de un artista, por tanto, pasa a concebirse al tiempo como un homenaje y una revisión de lo creado con anterioridad.

Bacon, por su parte, “extrae de las obras de otros artistas elementos decisivos de lo que define como “el misterio de la pintura” y que aísla […] en el momento totalizador de la ejecución” (Ficacci, 2007, p. 86).

En orden a distinguir el plagio de la apropiación, París se remite a que esta última “tiene un discurso teórico que la salva, que la justifica” y hace que la obra creada en base al recurso apropiacionista disfrute de una personalidad propia.

En cuanto a las reacciones de los artistas que se aperciben que su obra ha sido objeto de plagio, las hay de lo más diversas, desde la mayor naturalidad hasta la indignación y el asombro pasando por el íntimo agradecimiento.

Por supuesto, Nacho París, según lo que acaba de exponerse, no se considera sujeto ni objeto de plagio, sino simplemente un creador libre de apropiarse de imágenes de otros para hacer una relectura de ellas igual que esos otros pueden hacer lo mismo con su trabajo.

Alfaro, en cambio, cuenta que al enterarse a través de una revista de arte extranjera de que una pieza suya había sido plagiada, su primera reacción fue de sorpresa, e incluso se sintió divertida. En el artículo se la citaba como inspiradora de la pieza de otro artista, pero no con la relevancia que en su opinión hubiera correspondido teniendo en cuenta que era evidente que su obra era referente claro y directo de aquella. De modo que, como es lógico, al poco llegó la sensación de disgusto, pues, como dice la propia artista, no deja de ser injusto que un trabajo artístico alcance el éxito o incluso, como ocurrió en el caso que relata Alfaro, llegue a venderse gracias a los rasgos copiados de otro.

Por contra, Javier Navarro afirma haberse sentido halagado cuando se ha enterado de que alguien ha tomado su trabajo como referente para plagiar, pues le parece un gesto de admiración o, cuando menos, de aprecio por su obra.

David Trullo apunta la posibilidad de que, cuando se dan estas confluencias de inspiración entre dos artistas, se planteen desarrollar la idea en colaboración. Sin embargo, en alusión a experiencias personales en este aspecto, dice “yo por ejemplo he hablado de un proyecto con alguien y luego de repente ese alguien hace ese proyecto y no te ha dicho nada”. En su opinión ello se debe a que la competencia en el mundo del arte es feroz, y “hay mucha tensión entre los artistas”.

3.1.6. La obra como vínculo emocional entre arte y artista

El vínculo de un artista con sus trabajos es innegable y además necesario para construir un lenguaje artístico propio, pues la obra constituye el medio por el que el creador transmite su mensaje. Sin embargo, en ocasiones se da lo que puede denominarse una “sobreidentificación” del artista para con su obra, de modo que llegue a considerarla una parte consustancial a sí mismo, ignorando la distancia que en todo momento debe mediar entre productor y producto. Tal era el caso en buena medida de Pablo Ruiz Picasso., como escribe Widmaier (2003). Y es que para el pintor suponía un verdadero trauma el hecho de tener que separarse de sus cuadros para, como es natural en cualquier artista profesional que quiera vivir de su trabajo, introducirlos en los circuitos artísticos para su venta.

Sobre este tema en concreto se pronuncia Greta Alfaro. Manifiesta que no siente reparo ante el hecho de desprenderse de sus obras porque generalmente se trata de ediciones de las que siempre le queda alguna copia, o de vídeos de los que sigue conservando el archivo. En cuanto a otro tipo de piezas, en cambio, solo le queda la prueba de autor, y al respecto dice: “Esa prueba de autor solo la quiero vender a una institución muy importante a la que sí merezca la pena venderla”. A Alfaro, es obvio y así lo manifiesta ella misma, le preocupa lo que vaya a pasar con una obra suya después de su venta, cuál pueda ser su destino físico definitivo.

Tal preocupación comparte Javier Navarro, que además reconoce sin paliativos sentirse molesto cuando llega el momento de separarse de sus obras, pero, como Alfaro, también él distingue entre los distintos tipos de pieza que produce para medir la intensidad de su vínculo con ellas. Así, no relata conflicto emocional cuando tener que desprenderse de un trabajo deriva del hecho de haber sido reconocido como ganador de algún concurso. Sin embargo, sí siente ese reparo en caso de que la venta de una obra se deba a necesidades económicas.

Eduardo Hurtado, por su parte, admite que le supone un gran esfuerzo desprenderse de sus piezas y, a modo ilustrativo, refiere el duro trance de su primera venta. Cuenta: “Aquello era como si me estuvieran arrancando un dedo de cuajo”. Y a continuación explica el motivo de aquel desasosiego, que no era u otro que el que exponían Greta Alfaro y Javier Navarro, esto es: la incertidumbre acerca del uso y destino que el comprador fuera a dar a su pieza.

Pero, además, la sobreidentificación con las propias obras alcanza un estadio superior en este artista pues, según él mismo explica, no es extraño que les ponga nombres, “nombres”, aclara, “que no tienen que ver con el título que luego tienen”, sino que más bien se trata de apelativos cariñosos como los que se podría utilizar con una mascota o un ser querido, lo cual denota la fuerza del vínculo afectivo que se puede establecer entre el autor y los resultados de su trabajo. Hurtado añade: “La pieza es una cosa que te ha acompañado, que forma parte de ti y si está bien hecha le tienes que tener cariño”.

La práctica profesional artística tiene una naturaleza exhibitoria, en el sentido de que todo artista produce para un público, sea este tangible o no. El autor, por

tanto, queda expuesto a la valoración que de su arte se haga por parte del observador, cuestión esta capaz de incomodar a emisor y receptor de la información artística, máxime cuando, con frecuencia, el artista transmite a través de su obra sentimientos de gran intimidad y opiniones personalísimas acerca del mundo que lo rodea.

Así lo siente, por ejemplo, David Trullo, que reconoce sentirse expuesto a todos los niveles a través de su arte. “Tu trabajo”, afirma, “un poco eres tú”. Es por ello que, en su opinión, la autocensura es un fenómeno habitual en la práctica artística profesional, que puede desencadenarse por diversos motivos. Trullo cita en primer lugar las razones de índole comercial y económica, pues afirma que son muchos los artistas, incluido el propio David en algún momento, que deciden su línea de producción en función de la capacidad de la misma para ocupar un nicho rentable en el mercado. Además, por supuesto, la naturaleza íntima de determinadas temáticas puede motivar que el artista, pese a tener el deseo sincero de abordarlas, decida obviar su materialización ya sea por pudor propio o por respeto o reparo hacia terceros.

Nacho París parte de la naturaleza exhibitoria de la actividad artística para declarar que, salvo los artistas muy narcisistas o muy confiados de su trabajo, todo autor siente cierta inseguridad en el momento de presentar su obra al público. Ese, según afirma, es desde luego su caso. Se considera una persona tímida, y no le gusta, dice, mostrarse a sí mismo, razón por la cual evita a toda costa tratar a través de sus piezas temas de carácter narcisista.

Juanma Carrillo coincide con París al resaltar que esa autoexposición es consustancial al fenómeno creativo. “Yo me he expuesto muchas veces”, dice, “pero porque en mi trabajo para mí es algo natural. Lo requiere. Es un trabajo tan personal que he hecho bandera de esa cuestión cercana y personal”. Señala, además, que esa vinculación del artista con su trabajo suele dar lugar a confusión entre los espectadores, que, explica, “empezaban metiéndose con mi trabajo y acababan metiéndose conmigo”.

“Cuando realmente estás implicada a nivel personal o cuando asumes mucha responsabilidad… esa sensación de quedar expuesto es algo intrínseco”, apunta Paula Valero, y apostilla que “todo el mundo tiene mucho miedo a exponerse”.

Compartiendo esa sensación de desnudez, de exposición personal constante a que aludía Trullo, Javier Navarro dice no sentirse incómodo con ello gracias a que, pese a que su obra refleja aspectos íntimos propios, no lo hace de manera narrada ni explícita, “lo cual da lugar a una interpretación libre por parte del espectador”.

Igualmente, Marina Núñez afirma no experimentar una sensación de autoexposición a nivel privado a través de su arte por muy personales que sean los contenidos que pueda abordar mediante el mismo. Considera que la propia obra de arte actúa como parapeto, de modo que el artista tan solo se expone profesionalmente a ojos del eventual observador de su trabajo, lo cual, por cierto, lejos de incomodarle, le gusta.

En la misma línea se sitúa Teresa Cebrián, que se remite a Italo Calvino para argumentar que su objetivo con el arte siempre ha sido alcanzar lo que el escritor italiano definía como “levedad”. En este sentido Cebrián se propone plantear interrogantes, hacer preguntas pero siempre desde la sutileza, guardando cierta distancia con los espectadores, de manera que estos puedan reaccionar libremente de manera personal ante sus piezas, tanto desde el punto de vista conceptual como estético.

Mariano López y María González, de Daños Colateral, apuntan cómo se gestiona la cuestión de la exposición propia de la actividad artística cuando se trabaja de manera grupal. Para ellos, dice López, “hay una exposición que es mucho menor. No sé muy bien porqué el artista individual es mucho más susceptible, porque parece que esté dando su opinión”. Y continúa: “Para nosotros, nuestra opinión es algo que no damos. Nosotros lo que damos es el proceso de difusiones y de planteamientos. Intentamos no tener esa especie de áurea que tiene el artista o de exposición total”. Concluye López diciendo: “no tenemos esa sensación de estar exponiendo lo que hacemos, porque realmente lo que estoy exponiendo es lo que consigo, que son datos y una serie de cosas que no son tan personales”, sin que sus propias opiniones figuren en la obra.

Tampoco Greta Alfaro siente que desnude y exhiba su intimidad a través de su trabajo pues, por muy personal que este sea, no tiene carácter autobiográfico. Su preocupación es otra, mucho más tangible: que su producción sea aceptada,

y no porque el eventual rechazo vaya a tener el menor impacto en la opinión de la artista sobre su propio trabajo, sino porque la valoración negativa de su arte afectaría a su propia supervivencia material.

Una postura más general acerca de la autocensura, casi como fenómeno de etiología social, es la que sostiene Javier Navarro, que relaciona esta habitual querencia en la conducta creativa con el entorno social, la educación religiosa e incluso la formación académica del artista. Con todo, desde un punto de vista más pragmático, Navarro confiesa asimismo que en lo que atañe a su experiencia personal sí ha incurrido en comportamientos de autocensura en el momento de seleccionar la obra que presentar a concursos.

En su entrevista, Fermín Jiménez Landa ilustra la interesante cuestión de la autocensura con una anécdota personal. Dice este autor que una de las ideas artísticas que tiene en proyecto tiene que ver con un tema que, sin ser especialmente polémico, involucra a su entorno familiar. Asegura estar decidido a materializar la idea, pero, en cambio, tiene serias dudas sobre la posibilidad de que algún día decida exhibir tal trabajo, por temor a molestar a sus seres queridos. Además, explica, el hecho de estar íntimamente vinculado con la temática de la obra afecta, en su opinión, a la objetividad necesaria para juzgar su calidad y sentido.

Mavi Escamilla admite haber caído en alguna ocasión en conductas de autocensura, y ello unas veces por considerar que una pintura en cuestión puede resultar repulsiva en demasía, y otras por temer que su mensaje no sea entendido por el público. El objetivo de su arte, dice la pintora, es comunicar. En consecuencia, si considera que una obra no será entendida no tendría sentido exhibirla, de modo que la modifica para hacerla más accesible al observador.

Muy similar ha sido la experiencia de Paula Valero con la autocensura, en su caso, matiza, en relación a determinados proyectos nacidos por encargo. Según expone, es habitual que surjan tensiones sutiles con la institución de turno, que a menudo el artista intenta relajar “recortando”, cediendo a las sugerencias más o menos camufladas que pueda recibir por parte de la institución.

Nacho París, sin embargo, no se muestra en absoluto preocupado por la posibilidad de que el público pueda no entender su arte, enfoque que le parece paternalista en exceso y que implica el hecho, que desaprueba, de situar al artista en una posición de superioridad con respecto al espectador.

Por su parte, Rafael Tormo i Cuenca considera que la autocensura es habitual en la práctica artística debido al hecho de que en el proceso creador siempre surge algún tipo de lucha conceptual, de conflicto que, en su opinión, tiene un trasfondo positivo, pues el íntimo cuestionamiento efectivo del discurso artístico contribuye a evitar caer en el seguidismo de las tendencias preponderantes.

Marina Núñez, en cambio, aborda el tema de la autocensura desde un punto de vista más descarnado. Así, sostiene que este comportamiento tiende a darse en aquellos artistas que tienen como principal sustento económico su propia producción. Tales autores muestran una mayor predisposición a adecuar sus obras a las líneas artísticas que gozan de éxito en el mercado, con el fin de asegurarse la venta de su trabajo. Tal razonamiento, se recordará, encuentra fundamentación en los mismos argumentos que Núñez ofrecía para explicar el fenómeno del autoplagio. Considera esta autora que, al principio, la experimentación en torno al propio lenguaje artístico repercute negativamente en la visibilidad de un creador, pero a largo plazo fomenta una obra de mucha mayor riqueza y variedad evolutiva que aquella que se perpetúa a sí misma con la finalidad de asegurarse su participación exitosa en el mercado.

Nacho París comparte la visión de Marina Núñez y se declara sencillamente incapaz de orientar sus temáticas o recursos expresivos en aras de un mayor éxito expositivo o en concursos y becas, en definitiva de una mejor acogida en el mercado. Con independencia de los fracasos que haya podido ir acumulando en convocatorias públicas y eventos privados, y pese a la inseguridad que estas decepciones generan en el artista, hay una serie de territorios artísticos que considera propios y que, debido a su concepción del arte como un proceso de reflexión y conocimiento del mundo, no puede dejar de transitar, de explorar.

En contraposición, Eduardo Hurtado, partiendo de la base de que la autocensura debería estar completamente fuera del proceso creativo, admite sucumbir en ocasiones tanto a este fenómeno como al del autoplagio con el fin de que su

trabajo artístico tenga mejor recepción en los circuitos artísticos. Señala que se trata de actitudes inconscientes, que se generan en el autor como consecuencia de las imposiciones de la moda en el mercado del arte, pero también, relaciona, “por miedo, por respeto, por contención, por discreción, por pensar que no puedes hacer esto porque estás en determinado lugar”. Hay muchas razones que llevan a un artista a autocensurarse pero, concluye, “todas tienen que ver con el miedo”. Para contrarrestar el impacto de estas prácticas en su obra, dice Hurtado, opta por la reflexión y el silencio, la no creación durante períodos relativamente extensos.

La naturaleza colectiva del trabajo de Daños Colaterales determina el posicionamiento y tratamiento de sus artistas respecto a la autocensura. Partiendo de la certeza de que dicho fenómeno es común a todo artista e, incluso, a cualquier persona: “La gente vive muy autocensurada, autocensura sus opiniones, autocensura lo que piensa y autocensura muchas cosas”, sienten que ellos, como colectivo, se encuentran en una posición de privilegio para afrontar y evitar tales prácticas. Explican: “Nosotros, al ser dos, es más fácil, porque cuando te intentas autocensurar, entonces la otra persona rápidamente te dice, ¿qué te pasa? Siendo uno solo es muy sencillo autocensurarse. Siendo dos es un poco más difícil. Pero incluso así, es cierto que en muchas ocasiones, cuando terminas un trabajo, te sientas y dices, bien, bueno, esta vez con qué nos estamos metiendo, porque claro, generalmente te metes con gente que tiene mucho más poder que tú, lo cual es algo que realmente intimida, pero bueno, también es necesario, es algo que le da el aliciente al trabajo”.

En este punto María González hace hincapié en las personas, entidades y espacios con que un artista trabaja como elemento detonante de actitudes autocensoras en los autores. “Nosotros”, comenta, “procuramos que esto no nos ocurra, pero sí que existe por parte de los artistas la autocensura, porque trabajas con una determinada gente, para un espacio determinado, para una determinada institución”.

En cuanto al bloqueo conocido como “síndrome del estudio vaciado”, que más bien se podría definir como una situación de tránsito entre la salida, conclusión, exposición, venta, etc. de un trabajo artístico en el que se ha estado muy

implicado durante un tiempo determinado y la inmersión en la siguiente pieza o proyecto, las experiencias de los artistas son de lo más variopintas.

Para algunos esta circunstancia transitoria no llega a darse en absoluto porque su proceso creativo va encadenando o, mejor dicho, simultaneando unas obras con otras, de tal manera que el autor convive con varios trabajos en curso que pueden hallarse en fases de creación totalmente distintas. En palabras de David Trullo: “No sé en el caso de otros, pero en mi caso no hay como una especie de parón o de momento en el que se pueda decir que hay un fin y un comienzo. Puedo estar desarrollando un proyecto y estar generando otro a la vez”.

Muy al contrario, para la artista Greta Alfaro la conclusión de un trabajo supone una clara escisión que define del siguiente modo: “Cuando se acaba un proyecto, normalmente son tan agotadores… […] …necesitas un mes mínimo para reponerte mentalmente, físicamente, de nervios y todo. […] Después de eso es otra vez como poco a poco volver a ahondar dentro de ti mismo y a ponerte en contacto con el mundo”.

También Teresa Cebrián experimenta este tipo de bloqueo después de haber pasado largo tiempo profundizando sobre un tema a través de la realización del cuerpo de una obra. Confiesa sentirse en blanco en esos momentos, dudar sobre el nuevo camino a seguir. En esa situación, opina esta artista, lo que procede es “irse del estudio” por un tiempo, y regresar cuando se sienta la fuerza necesaria para despejar y reordenar el escenario de trabajo y prepararlo con la calma que requiere un nuevo proyecto.

La postura de Nacho París respecto a los intervalos de inactividad entre la conclusión de una pieza y el asalto a la siguiente consiste, básicamente, en evitar esas fases de no producción. La frustración que este artista experimenta sin remisión tras la finalización de un trabajo le impulsa a enlazarlo de manera inmediata con otro, que de esta forma se convierte en una especie de continuación del anterior y le permite aspirar a mejorar todo aquello que le desalienta del trabajo precedente.

Se observa, pues, que la conclusión de una pieza, más que producir en los artistas sensación de vacío o desubicación, les supone la posibilidad de un tiempo útil para realizar un análisis y valoración certero del trabajo ejecutado,

racionalizar los aspectos del mismo que deberán ser mejorados cuando se aborde la siguiente obra y, también, la posibilidad de un período de descanso físico y psíquico siempre positivo, saludable.

Porque el arte es a menudo un ejercicio que somete al autor a un considerable desgaste. Como pone de manifiesto este comentario que Van Gogh le hace a su hermano Theo cuando este le expresa un vago deseo de iniciarse en la pintura "Una de las cosas que te sorprenderían si llegaras a ser pintor, sería que este oficio, con todas las que comporta, es realmente un trabajo duro desde el punto de vista físico. Abstracción hecha del esfuerzo del espíritu y de la tortura intelectual, este oficio exige a diario un desgaste considerable de energía" (Hidalgo, 2004, p. 72).

Y es que precisamente el reverso de la buena salud, la enfermedad, es una causa importante de interrupción, cuando no cese de la actividad artística, que escapa por completo a las previsiones de los artistas y les produce una angustia de naturaleza doble. En primer lugar conlleva el natural temor que una persona experimenta cuando siente amenazada su salud o su integridad. Pero, además, la incapacitación para el trabajo derivada de una enfermedad o percance provoca que, en el caso de los artistas, para quienes la creación no es solo una profesión sino también muy a menudo una filosofía de vida, la sensación de incapacidad personal sea mucho más exacerbada.

Teresa Cebrián asocia sus fases de parón creativo de manera directa con una enfermedad degenerativa que viene sufriendo de un tiempo a esta parte y que, por desgracia, le impide desarrollar la mínima fuerza física indispensable para trabajar. "Ha sido la enfermedad la que me lo ha exigido", dice en referencia a sus etapas de inactividad artística.

En el caso de Jackson Pollock fue la dependencia del alcohol lo que lastró su creatividad y productividad artística. "En esa fase de su vida (1950, año en que pinta *One: Number 31* y *Autmn Rhythm: Number 30*), en la que surgieron las obras más importantes de su carrera, Pollock era completamente abstemio" (Emmerling, 2003, p. 76). Por tanto, al contrario de la creencia popular, sus obras más audaces y rompedoras del concepto de pintura no estuvieron inspiradas en divagaciones alcohólicas.

Inmediatamente después, la aparición de Pollock en las fotografías de Hans Namuth, que documentaron de manera actorizada el proceso de trabajo del pintor durante el verano y el otoño de 1950, desencadenó en él una profunda crisis alcohólica que acabaría por convertirse en permanente y definitiva. “Los años siguientes hasta su muerte estuvieron caracterizados por un creciente consumo de alcohol y una creatividad cada vez más mermada” (Emmerling, 2003, p. 77).

3.2. Problemática del artista con su entorno y circunstancias

3.2.1. Influencia de los recursos materiales y temporales en la creación

En el mundo actual, la estabilidad económica, la posibilidad de ganarse la vida dignamente es el objetivo final de toda carrera profesional, incluyendo la artística. Es por eso que la falta de ingresos derivados de un trabajo creativo que no acaba de encontrar hueco, por la razón que sea, en el mercado del arte, somete al creador a una presión brutal que puede dar al traste con la vocación artística de la persona.

Tal fue el caso, ya comentado anteriormente en relación al tema de la autocrítica del artista, de Marcia Tucker (2009). Historiadora de arte, también era artista. Pero su obra no encontraba salida profesional. Tras una profunda meditación se dio cuenta de dónde radicaba el quid de la cuestión: “pensar en ganarme la vida de verdad en lugar de aceptar trabajos extraños que financiaran mis inquietudes artísticas. Inmediatamente le di la espalda a aquello que había considerado mi mayor pasión. Dejé de pintar” (Tucker, 2009, p. 83).

Es cierto que en el caso de la referida autora la asunción personal de la limitación de su talento tuvo un importante peso específico en su decisión de abandonar la práctica artística. Pero, hay que insistir, también lo tuvo el afán de vivir relajadamente desde el punto de vista material. Y es en el análisis de ese conflicto trabajo artístico vs estabilidad económica, tan habitual entre los artistas en algún momento de sus carreras, en el que nos vamos a centrar en este punto.

“Nunca me morí de hambre” (Renoir, 2007, p. 79), afirmaba Pierre-Auguste Renoir ya en la vejez. Desde muy joven se mostró naturalmente predispuesto a buscar trabajo fuera del mundo artístico para obtener sustento económico, y fue así como se introdujo en el mercado laboral de la decoración de porcelana.

La misma búsqueda activa de recursos económicos, en definitiva, la misma necesidad de obtener trabajo y dinero, se aprecia en los años de juventud de

de Kooning. Urgencia material que, en aquellos inicios, desvió la atención del autor hacia horizontes distantes del arte, al que no acababa de concebir como un medio eficaz, en realidad ni siquiera real, de ganarse la vida. El pintor intentaba optimizar la rentabilidad de la inquietud y habilidad artísticas que poseía mediante su reconducción a disciplinas solo levemente relacionadas con el arte pero capaces de proveerle de los ingresos necesarios para llevar una existencia desahogada. Leemos: "En aquel entonces veía su futuro artístico en el campo de las artes aplicadas: diseñador, o pintor de encargos eran las posibilidades que barajaba. Ese objetivo tuvo una marcada influencia en su posterior decisión de emigrar a Estados Unidos: los pintores peregrinaban a París […]" (Hess, 2004, p. 13).

Al igual que de Kooning en los albores de su faceta pictórica, Renoir siempre afrontó las dificultades económicas previas a su consagración como pintor a través de empleos estándar fuera del mundo artístico, en concreto en el ámbito de la decoración, pero siempre, también, sin descuidar su vocación por lo que él llamaba "la gran pintura" (Renoir, 2007, p. 106).

Cuando se desvinculó definitivamente del mundo de la decoración sobrevivió gracias a los retratos por encargo de pequeños comerciantes que Monet, con quien se había instalado en París, conseguía por medio de sus contactos. Como cabe suponer, la frecuencia de tales trabajos era impredecible, por lo que a menudo pasaban largas temporadas sin ingreso alguno. Fueron tiempos de gran inestabilidad y precariedad, en los que Renoir a duras penas lograba reunir el dinero suficiente para pagar el alquiler y los servicios de sus modelos de pintura. Con todo, fue una época dichosa para Renoir, como él mismo le diría a su hijo Jean: "Nunca en mi vida fui tan feliz" (Renoir, 2007, p. 107). La dedicación plena a la pintura le suponía tamaño gozo que compensaba con creces cualquier estrechez material que pudiera llevar aparejadas.

Lo anteriormente dicho queda condensado de modo lapidario en la siguiente nota de puño y letra de Renoir, encontrada en el estudio del pintor por su hijo Jean: "Un artista tiene que comer poco y renunciar a la vida de los demás". (Renoir, 2007, p. 224).

Picasso, sin embargo, no muestra una actitud displicente con sus necesidades económicas. Es perfectamente consciente de que sin dinero la vida es imposible. La teoría de la pirámide de Maslow (1983) no deja lugar a interpretaciones: nada es posible para una persona que no tenga cubiertas sus necesidades básicas, y, Picasso moviliza todos sus esfuerzos intelectuales y también creativos hacia la consecución prioritaria de tal objetivo. Decide implicarse de lleno en la faceta mercantil del arte, que cuidará con el mismo rigor profesional que la creativa.

Por ello, será a partir de 1916, momento en que Picasso alcanza el éxito rotundo que le permite vivir ajeno a las necesidades materiales, cuando el pintor experimente lo que en su opinión constituye la felicidad genuina, esto es: la posibilidad de vivir despreocupadamente, centrarse en la producción artística por puro deseo vital. O en palabras de su marchante Kahnweiler: "Vivir como un pobre, pero teniendo el futuro asegurado" (Widmaier, 2003, p. 289), pues tal cosa era, en opinión de Pablo Ruiz Picasso, la libertad más pura e irreductible.

También Fermín Jiménez Landa se expresa con claridad y sinceridad al afirmar que la posibilidad de ganar dinero con el propio arte es un elemento de peso específico entre las motivaciones de su impulso creador.

Y, en esta línea, David Trullo se muestra categórico y vehemente, de hecho enfadado, como él mismo confiesa, al atacar el elemento romántico con que a menudo se identifica la dedicación profesional al arte. Para él no existe diferencia entre la profesión artística y cualquier otra en cuanto a incertidumbre y precariedad. Reconoce estar harto de que se identifique al artista con alguien especial, bendecido con un don, cuando en realidad se trata de alguien que desempeña una profesión, que basa su vida en su trabajo y, por tanto, debe percibir una remuneración pecuniaria por él. En sus propias palabras, "yo estoy haciendo un trabajo y ese trabajo tiene que ser recompensado económicamente de alguna manera […]. Esta idea de que el artista es un ser privilegiado se utiliza para luego justificar de alguna manera que el trabajo que produzca no sea recompensado económicamente". Plantea con disgusto que, con toda frecuencia, el artista queda reducido al papel de peón en el mercado. "El artista", dice, "es el que hace el trabajo, y los demás se comen la tarta". Estas cuestiones, no obstante, con las que Nacho París y el colectivo Daños Colaterales manifiestan una opinión coincidente, serán desarrolladas en el apartado de este

estudio dedicado a los conflictos de los creadores en sus relaciones con la colectividad artística.

Los problemas de financiación tienen una gran repercusión en los modos de expresión artística, en especial para aquellos profesionales que obtienen sus ingresos económicos en exclusiva de su arte.

Este es el caso, por ejemplo, de Teresa Cebrían, para quien el mayor motivo de inquietud que ha experimentado a lo largo de su carrera ha sido, así de sencillo, el de obtener los recursos necesarios para su propia subsistencia. La falta de amparo económico e institucional con que sacar adelante los proyectos artísticos suele desembocar en una paralización del trabajo. De modo que, explica, "cuando no hay dinero y el dinero que entra es prácticamente para sobrevivir no se puede trabajar más que en papel, en cuadernos, en algo pequeño, en algo povera". Por ello, tener un par de ventas o tres al año le parecería la situación ideal que resolvería los problemas materiales con los que se enfrenta al crear y le permitiría desarrollar su trabajo sin cortapisas.

Asimismo, Marina Núñez declara que en aquellos momentos en que no dispone de recursos hace el esfuerzo de adaptarse a las circunstancias y realiza la obra con medios más asequibles. Lo mismo le ocurre a Mavi Escamilla, quien explica que cuando la realización de un cuadro le resulta particularmente costosa prescinde de los lienzos que utiliza como norma y trabaja con materiales más económicos, como el papel. Pero es que, además, el hecho de verse en la necesidad de recurrir a formatos artísticos más baratos limita, como es lógico, las posibilidades de venta de la obra, y también devalúa el precio de la misma. Por ello lo habitual será que un artista a quien la coyuntura económica fuerce a abaratar el coste de sus procedimientos creativos, vea también disminuido el beneficio económico que obtenga de su eventual comercialización.

Situación que, por ejemplo, vivió de Kooning cuando emigró a Estados Unidos y trabajó como pintor de brocha, empleo con el que se mantenía pues el arte todavía no le permitía sostenerse económicamente. "La pincelada de las obras de esa época es fina; en muchos casos de Kooning empleó sencillos colores de cobertura. Solo más tarde, cuando pudo permitirse comprar pinturas más caras, las empleó de un modo más derrochador" (Hess, 2004, p. 13).

Tampoco Eduardo Hurtado deja proyectos aparcados por falta de financiación, pues su producción se basa en los recursos de que disponga en cada momento. “Lo más sencillo”, dice, “es hacer lo que tú puedes hacer. Que esté en tu mano. Eso es una cosa que para mí siempre ha sido superesencial”. Y extrapolando esta actitud a la escasez de cualquier recurso, no solo económico sino también temporal o espacial, continúa: “Si yo no puedo pagarlo, si no tengo el tiempo para hacerlo, si no dispongo de este espacio, pues no lo hago y punto. Y no me frustro”.

La adaptación a los recursos materiales efectivos de los que se dispone a la hora de realizar la obra es también una cuestión en la que centra su atención Juanma Carrillo, que dice: “Cuando pienso en una idea siempre estoy bloqueándome con cuánto dinero necesito y tal, pero, vamos, creo que es lógico también”. En cuanto a las repercusiones directas que tales dificultades económicas pueden tener sobre su creatividad, explica: “Alguna veces sí me paraliza. Por ejemplo ahora que te contaba con mi largometraje, esta limitación de recursos me ha paralizado”, porque si bien lo habitual en su práctica artística es que en caso de ser necesario adapte su obra a un presupuesto bajo, existen proyectos más ambiciosos que requieren de unos medios económicos imposibles de reducir sin que ello pervierta su naturaleza. Con todo, afirma estar “muy acostumbrado a trabajar sin dinero, a trabajar con muy pocos medios. Esto tiene una ventaja muy grande, que es que te vuelves muy autosuficiente”. Considera que la rapidez y la eficiencia que desarrolla un artista con escasos recursos son las herramientas clave para superar los problemas derivados de la falta de financiación a la hora de producir, y señala también la importancia que el hecho de disponer de colaboradores tiene para lograr llevar a término sus proyectos. Carrillo se muestra muy agradecido a estos ayudantes altruistas que participan en sus trabajos sin obtener a cambio nada más que una experiencia que hacer constar en su currículo, pero también le parece algo natural pues él mismo realiza colaboraciones en tales condiciones.

Al igual que Juanma Carrillo, Paula Valero recurre a una red de amigos para solventar las complicaciones que la brevedad de los recursos materiales pueda acarrear para un proyecto, y resume su visión de la problemática de la escasez de medios con que trabajar, declarando: “No me meto en cosas que no puedo

abarcar". Lo cual, asegura, le produce una gran ansiedad, hasta el punto de que a menudo la reflexión sobre dicha limitación se plasma como temática de sus piezas, transformando un impedimento a la creación en un motivo de inspiración. Denuncia esta artista la práctica habitual por parte de instituciones, galerías y demás organizadores de eventos artísticos tendente a imponer que el artista deba considerarse retribuido por la mera participación en tales actos, por hacer currículo. "Nada de eso te da de comer", subraya Valero, "no puedes estar produciendo mucha obra si luego tienes que estar trabajando paralelamente de otra cosa".

Fernando Bayona sostiene que el hecho de mantenerse económicamente a través del trabajo artístico estimula la creatividad, pues el autor está obligado a obtener su sustento de su propio arte, viéndose forzado, en consecuencia, a superar sin demora las fases de no productividad. La profesionalización del artista constituye pues, en opinión de Bayona, un acicate en sí mismo para la creatividad.

En la línea que traza Bayona, es ilustrativo el modo en que se produjo el salto de de Kooning a la profesionalización, y las repercusiones que tal hecho desplegó en el artista, tanto a nivel artístico como anímico. En 1935 el pintor fue beneficiario de un programa federal que tenía por objeto proporcionar encargos a los artistas afectados por la crisis económica. Durante más de un año de Kooning trabajó en un proyecto de decoración portuaria. Por primera vez en su vida pudo dedicarse plenamente al arte, lo cual fue un trance decisivo en su carrera. "Sentí una sensación tan fantástica que dejé de ser un pintor solo de pasada. Me decidí a pintar de verdad y a hacer otros trabajos de pasada" (Hess, 2004, p. 21).

Las restricciones presupuestarias también repercuten positivamente en la producción de Nacho París, si bien por razones muy diferentes a las que plantea Bayona. En el caso de París la imposición de adaptarse a unas limitaciones económicas provocó su deriva estilística de los enormes cuadros matéricos que realizaba en los años ochenta a las fotos y vídeos, mucho más baratos de producir y de almacenar. Esa adaptación forzosa a la realidad de los cortos recursos, que en un principio podría interpretarse como un severo impedimento al desarrollo eficaz y eficiente de su labor artística, se ha revelado sin embargo

como una experiencia enriquecedora, pues considera que su carácter y su estilo se reflejan en este tipo de obras mucho más que en aquellas anteriores, y, además, le son más sencillas de realizar.

David Trullo, como quedó dicho en el apartado dedicado a los problemas de gestión de obra, cataloga como momento más duro de la creación artística el consistente en buscar recursos para llevarla a cabo. Comenta que le sucede de manera recurrente que cuando comienza a desarrollar una idea se da cuenta de que no dispone de los medios necesarios o que se le dispara el presupuesto, y debe adaptar la idea a las restricciones que le impone la realidad. Asume que en su proceso de creación, a la vez que madura las ideas que serán el germen de sus piezas, paralelamente calcula los presupuestos que supondría. Aunque expresa la incomodidad que le produce en algunos casos, lo vive, más que como un bloqueo, como una especie de reto intrínseco consistente el adaptar la idea a los recursos disponibles de una manera en que quede satisfecho también con el resultado artístico.

Por su parte, Javier Navarro asegura que la falta de recursos materiales es el único motivo que puede llevarle a posponer o incluso abandonar un proyecto. Citando sus propias palabras: “Hay proyectos que tengo en mente para los que necesitaría contar con una buena beca o algo así para que puedan salir adelante. En este caso sería el factor económico el que bloquea para sacar adelante esos proyectos”. Con todo, sostiene este artista que la inestabilidad económica y profesional contribuyen a agudizar el ingenio artístico del creador, que, ante la falta de medios, tendrá que aprender a reconducir sus proyectos para que se adapten a la situación dada.

Teresa Cebrián considera que, tal y como funciona el mercado del arte a efectos del profesional creador, este debe acostumbrarse a trabajar sin alicientes económicos a la vista, pues lo cierto es que rara vez se puede contar con la certeza de disfrutar de ellos. Incluso cuando existe la venta previamente concertada de una obra, explica, “si te dan un dinero nunca es al principio, siempre es mucho después. Entonces tienes que habituarte a hacer una obra de acuerdo con lo que tú tienes”.

Los premios, los concursos, las becas y demás liberalidades análogas se erigen, asimismo, como una fuente de ingresos en potencia para los artistas, especialmente aquellos que todavía no han consolidado su posición dentro del mercado artístico profesional. Sin este tipo de financiación, afirma Fernando Bayona, sería imposible llevar a la práctica buena parte de los proyectos. Sin embargo, el mencionado artista incide en las deficiencias del sistema de ayudas públicas y privadas vigente en el escenario artístico español. Señala, en concreto, dos grandes problemas: el primero la frecuente limitación para acceder a tales ayudas a artistas menores de treinta y cinco años; el segundo, el sometimiento de los premios a las modas artísticas imperantes, lo cual condena al ostracismo a aquellos estilos que se desmarquen de la tendencia mayoritaria en un momento dado.

De esta tiranía temática en los certámenes se queja también Javier Navarro, que además pone en evidencia la mala coordinación de este tipo de ayudas, pues a menudo se convocan simultáneamente, de modo que un artista tiene que escoger, casi apostar a cuál presentarse. Y considera Navarro que, teniendo en cuenta que tales becas y concursos con frecuencia suponen, en caso de ganarlos, los recursos básicos de los creadores en especial en un momento tan crítico como el inicio de su carrera, deberían estar mejor organizados.

Otro elemento determinante del buen trabajo artístico es el del tiempo y su adecuada gestión como recurso creativo. Tanto es así que la falta de tiempo para el adecuado desarrollo de los proyectos es, como dice Rafael Tormo i Cuenca, un obstáculo para la práctica artística. El hecho a menudo innegociable de tener que someterse a los plazos marcados coarta las posibilidades de experimentación y replanteamiento de la obra.

De manera vehemente expresa Eduardo Hurtado esta idea: "[…] los dosieres, tener que enviar no sé qué, tener que enviar un proyecto. Pero ¿qué es un proyecto? ¿De qué va esto? Que yo no soy arquitecto ni soy ingeniero ni soy *personal trainer*. Yo no puedo diseñar una planificación de lo que voy a hacer. ¿Dónde está el experimento?". Así pues, este autor considera estas imposiciones un serio lastre para el ejercicio eficaz de la actividad artística, cuya triste explicación radica en el sometimiento de la creación a "una dinámica de mercado".

Sobre este extremo, Fermín Jiménez Landa declara que, en las temporadas en que el número de encargos es elevado, las fechas de entrega le angustian convirtiendo su trabajo en una experiencia que dista mucho de ser grata. Sin embargo, esta premura temporal le aporta un plus de motivación muy positivo para el desarrollo y aplicación de su creatividad. Tanto es así, dice, que cuando se siente agobiado por trabajos que terminar en fecha lo que realmente le gustaría sería poder dedicarse a otros proyectos, de manera que en esos momentos de estrés productivo obligado su mente se abre a ideas artísticas a materializar en el futuro.

También Javier Navarro defiende que trabajar con plazos estrictos que observar, del mismo modo que decía más arriba en relación a los recursos materiales, es positivo para agudizar la imaginación y contrarrestar la habitual escasez de medios materiales y de tiempo con que el artista se ve obligado a crear.

Nacho París se extiende un poco más acerca de la conveniencia de contar con unos plazos impuestos para ejecutar un trabajo. Dice: “Tengo que tener una fecha, o que alguien venga a verlo, o que se trate de un proyecto para presentar a una beca o a un concurso o que tienes una exposición o lo que sea”. Si no existiera una fecha límite que le obligara a terminar la obra no cesaría en su empeño de corregirla continuamente. París se confiesa miedoso y perezoso en el trabajo, de modo que necesita un reto que le impulse a la creación. Y es ese límite de disponibilidad temporal el que por un lado determina cuándo se dan por concluidos los trabajos y, por otro, encarna el toque de atención que le obliga a adentrarse en el proceso de ejecución de una obra, pues, como ya se dijo, sus fases de investigación y documentación son tan dilatadas que luego debe apresurarse en la fase de materialización.

En análogos términos se pronuncia el colectivo Daños Colaterales, para quienes la investigación de los temas que van a tratar en sus obras es parte esencial de su trabajo. Pueden estar fácilmente un par de años recabando y analizando información preparativa, mientras que la ejecución propiamente dicha de la pieza la llevan a cabo en muy poco tiempo.

Por su parte Paula Valero se muestra contradictoria en su opinión sobre la imposición externa del tiempo para ejecutar un trabajo. En un primer momento

afirma: “Cuando pones esa presión lo creativo aparece solo”. Pero acto seguido parece defender la idea de que a menudo las ideas brotan con mayor fluidez cuando logra abstraerse de la premura de tiempo.

De manera diametralmente opuesta a la de los autores hasta aquí mencionados, el trabajo de la pintora Mavi Escamilla se ve perjudicado cuando debe desarrollarse en función de unos plazos estrictos a cumplir, o por encargo, o con vistas a una exposición ya concertada. Dice Escamilla no trabajar bien bajo presión, pues la palabra “reto” no tiene cabida en su idea de arte. Por ello, prefiere no esperar el momento de que le pidan alguna obra, sino pintar cotidianamente sin pausa, ya que lo considera el mejor método de trabajo para tener obra ultimada cuando alguien pueda interesarse por su producción. A mayor abundamiento, sentencia que el simple hecho de pintar todos los días en la única manera de no caer en el estancamiento.

Para Greta Alfaro, como se recordará, la decisión de dar una pieza por definitivamente concluida representa un difícil trance, para cuya superación esta artista necesita autoimponerse plazos de ejecución de obra y apelar a su sentido de la responsabilidad para observarlos. De no ser así, como ya ha quedado dicho, Alfaro estaría retocando aspectos de la obra hasta el infinito. En consecuencia, la vigencia de un plazo estricto para la realización de un proyecto es de utilidad a esta artista para planificar una adecuada inversión en su trabajo del recurso temporal. Sin embargo, en otro momento de la entrevista, relacionado también con la gestión de tiempos para realizar la obra, comenta esta autora que sufre episodios de bloqueo cuando tiene demasiados proyectos entre manos o no cuenta con mucho tiempo para materializarlos. Según sus propias palabras: “Yo creo que me repercute negativamente porque me estreso demasiado y cuando me estreso demasiado me bloqueo. Es raro porque uno desea que le pasen cosas, hay muchos momentos en que no pasa nada, luego pasan todas a la vez y no das abasto. Sí me sobrepasa y me sucede porque no me organizo bien”.

Por su parte, David Trullo también señala la falta de tiempo para realizar obras como otra de las restricciones que la realidad impone a la práctica artística, y equipara sus efectos sobre esta a los que generan las limitaciones presupuestarias. En principio, dice, estas dudas no le paralizan. Le producen,

explica, un desaliento de carácter puntual, del que intenta sobreponerse redirigiendo la obra por nuevos caminos. Así, opta por una ejecución más rápida, sencilla, tal vez una obra de un tamaño menor. Insiste en distintas partes de la entrevista que suele adaptarse con facilidad a las restricciones que han mencionado con el fin de no desaprovechar el tiempo y el dinero ya invertidos.

De todas maneras, señala que en este momento prefiere trabajar sin fechas prefijadas para así poder marcarse su propio ritmo y, sobre todo, disponer de tiempo que dedicarle a la promoción de su producción.

Esta distinción entre tiempos de producción y tiempos de difusión, “los tiempos del mercado del arte”, usando sus propios términos, es una cuestión en la que incide Eduardo Hurtado. El modelo de gestión temporal que emplea este artista consiste en integrar el tiempo que dedica a la elaboración de la pieza en ese tiempo del sistema o mercado del arte, con el fin de economizar tiempo y energía en su práctica artística. Así, explica: “[…] cada vez más me interesa trabajar directamente en el espacio que voy a hacer durante el tiempo que me dan. Si me dan tres días de montaje, yo tengo tres días para montar esto y trabajo en espacio en ese tiempo y ese es el tiempo que dura mi proceso de arte”.

La escultora Teresa Cebrián, asimismo, asegura haber alcanzado un alto grado de eficiencia a la hora de trabajar bajo imposiciones temporales. Su método para cumplir en plazo con el encargo consiste en primer lugar en conocer el espacio físico donde vaya a ubicarse la instalación, pero también familiarizarse con el entorno urbano e idiomático del lugar, averiguar dónde encontrar los materiales necesarios, interactuar con los responsables de la organización. Una vez dominadas tales cuestiones empieza el proceso de producción en sí.

Por lo que respecta a la disponibilidad espacial, esto es, a las características físicas del lugar de trabajo, Javier Navarro es claro al valorar el peso específico de este factor a la hora de desarrollar de manera adecuada la práctica artística, y lo hace relativizándolo. No le supone un inconveniente el hecho de no contar con un lugar perfectamente acondicionado como taller, pues en su caso las ideas brotan incluso en los espacios más pequeños.

En términos equivalentes se manifiesta Greta Alfaro, para quien el flujo de ideas para su obra artística tampoco depende en absoluto de que el entorno de trabajo sea más o menos confortable: “Yo realmente no tengo un estudio en sí. Mi estudio es un escritorio. Digamos que se trata más de un espacio personal interior que un espacio exterior. Ya te digo que el espacio interior nunca está vacío. Está más bien demasiado lleno de cosas, como de marañas. Nunca sé quedarme en blanco. Siempre está todo ahí como hecho un lío”.

Las pocas posibilidades del espacio de trabajo son una cuestión a la que Nacho París ha sabido adaptarse sin mayores dificultades. Como se recordará, al hablar del lastre que las dificultades económicas suponen para el desarrollo óptimo del trabajo artístico, este autor resaltaba que habían tenido, por extraño que parezca, el efecto de “hacer de la necesidad virtud”, en el sentido de incentivarle a racionalizar el empleo de los recursos, abaratando el coste de producción de sus obras para adaptarlo a sus posibilidades presupuestarios. Pues bien, con su taller París hizo lo mismo, pasando de un estudio de grandes dimensiones en los que podía guardar los cuadros enormes que pintaba en los años ochenta a otro de menos tamaño perfectamente apto para almacenar las piezas de poco volumen físico, vídeos y fotografías, que empezó a producir por la brevedad de recursos de que disponía y que, sin embargo, demostraron ser el tipo de producción artística con la que este autor se siente más cómodo, realizado e identificado.

La influencia del lugar de trabajo sobre la fisicidad de la obra de un artista también puede operar en sentido opuesto al vivido por Nacho París, esto es: a mayor espacio, mayor tamaño de la producción. Tal ocurrió, por ejemplo, con el trabajo de Jackson Pollock desde que este se instalara en su nueva casa de Long Island en noviembre de 1945. La vivienda disponía, entre otras muchas comodidades, de un granero “en el que surgirían la mayoría de sus *drip-paintings* de gran formato, que lo harían mundialmente famoso” (Emmerling, 2003, p. 54).

La relación entre las características del espacio de trabajo y las de la obra de un artista queda patente también en las declaraciones de Eduardo Hurtado, que en el tiempo de realización de la entrevista estaba a punto de perder el taller en que venía trabajando. Explicaba Hurtado que “estar sin taller implica: uno, que no puedo almacenar material, que no puedo hacer piezas grandes. Pues entonces

todo lo que tengo que hacer tiene que estar fragmentado, segmentado, tiene que ser pequeño para que lo pueda guardar en mi casa […]". Es obvio que esto constituye un obstáculo, o mejor una limitación a las posibilidades creativas del autor, que, sin embargo, se muestra reacio a considerarlo un problema, sino que lo interpreta como una coyuntura a la que amoldarse, un cauce por el que tendrá que canalizar su vocación artística sin mayores quejas. "Son mis circunstancias", explica no con resignación, sino con naturalidad, "entonces loque haga tiene que responder a mis circunstancias".

3.2.2. El segundo plano de la actividad artística

Narra Jean Renoir (2007) que la sociedad habitualmente se mostró hostil con su padre, razón por la cual la multitud siempre inspiró un sincero terror al artista. La explicación a tal conflicto se halla en que, pese a la naturaleza discreta de Renoir, su sola presencia irradiaba una característica muy poco común: el talento, rasgo este que a menudo despierta el rechazo de gran parte del entorno social.

Su perseverancia en el afán por abrirse camino en la pintura preocupaba profundamente a su familia, que consideraba la de Pierre-Auguste una apuesta muy arriesgada. "Es un artista, pero se morirá de hambre" (Renoir, 2007, p. 106), pronosticaba su propio abuelo. Solo Edmond, escritor en ciernes y hermano pequeño del pintor, apoyó la carrera artística de Renoir a mediante la publicación de diversos artículos periodísticos acerca de Pierre-Auguste.

La misma reticencia familiar encontró Paul Klee a su vocación pictórica. En 1898 fue rechazado por el director de la Academia de Munich. "Los padres sufrieron una decepción. La compra de una casa hizo aún más difícil apoyar económicamente al hijo, apoyo que duraría más tiempo del previsto" (Partsch, 2007, p. 10).

Esta falta de respaldo en los inicios de la carrera artística, unida a las turbulencias propias de la juventud de cualquiera, a menudo genera problemas en los artistas para centrar decididamente su energía en el arte, y minan su confianza dando lugar a la búsqueda de seguridad a través de la obediencia a las prescripciones familiares o, tal fue el caso de Klee, mediante el cultivo de

otras habilidades como la música, que dominaba cómodamente, lo cual explica en buena medida “la lentitud con que Klee halló su propio camino como pintor” (Partsch, 2007, p. 14).

Pese a la sensación de extrañamiento que Renoir, como se ha comentado, despertaba en la gente, lo cierto es que Renoir nunca vivió por completo de espaldas a los usos u costumbres sociales imperantes. Contrajo matrimonio, por ejemplo, sin duda la convención social por antonomasia de la época, y muy pronto la familia se vio ampliada con el nacimiento del pequeño Pierre. Y el pintor, que siempre había sido un espíritu libre e inquieto, un hombre de una curiosidad arrolladora que le había llevado a moverse por el mundo sin otra prioridad que perseguir la gran pintura, halló de pronto en su mujer y su hijo el hogar que le proporcionaría estabilidad sentimental y también material. Estabilidad que Renoir consideraba absolutamente beneficiosa pues el hecho de convivir con alguien que se encargara de organizar una rutina de horarios, comidas, descanso y limpieza, desde el punto de vista egoísta de un artista de su tiempo, le permitía despreocuparse de un alud de obligaciones domésticas y cultivar la pintura con la tranquilidad de tener cubierto su sustento básico (Renoir, 2007).

También Paul Klee se casó y fue padre, asumiendo además el pintor manera efectiva y exclusiva el papel de amo de casa y cuidador de su hijo, lo que constituía todo un desafío a las convenciones sociales de la época, principios del siglo XX. Lily, su mujer, impartía clases de piano y pasaba largas temporadas fuera de casa. Era Paul quien se encargaba de todo lo necesario para mantener en perfecto estado un hogar y a un niño. “La disciplina de la historia del arte […] comienza no obstante a considerar la posibilidad de que sus años de “ama de casa” hayan desempeñado un papel importante en el desarrollo de su pintura” (Partsch, 2007, p. 15).

Al igual que su disoluta juventud y coqueteos con la música, probablemente esta dedicación doméstica ralentizara su avance artístico durante los primeros años. “Cuando, no obstante, en otoño de 1910 Lily anunció que iba a dar más clases, su marido protestó. El 25 de octubre le escribió desde Berna: “¿Quién se encargará de la casa? ¿Yo solo? Eso no es posible. La mitad del día sí, pero no sacrificaré todo el día”.” (Partsch, 2007, p. 15).

Pablo Ruiz Picasso se benefició, más tempranamente que Renoir, por ejemplo, de las ventajas que un artista puede encontrar en un entorno familiar estable. Así, su padre, pintor profesional, había sido de utilidad para acostumbrarle al día a día de un artista, y su tío Don Salvador será el primero de una serie de mecenas que apoyarán a Pablo a lo largo de su carrera, pues sufragó la inscripción de su sobrino en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Cuando poco después Picasso descuidó sus obligaciones estudiantiles, Don Salvador le retiró su ayuda (Widmaier, 2003).

En cuanto a la incidencia de las dificultades en el entorno más cercano al artista sobre su producción, dice Juanma Carrillo que pese a que "los momentos de problemas personales suelen ser luego muy fructíferos a nivel creativo", también pueden generar, como es su caso en el tiempo en que se le realiza la entrevista, un agotamiento tan profundo que le impida trabajar.

Entrando ya en lo relativo al ejercicio artístico en sí, las tareas de organización y gestión inherentes a esta actividad a menudo son asociadas por los autores con, puede decirse así, una faceta de su trabajo de índole burocrática, y por tanto farragosa y desmotivadora.

Los artistas son conscientes de la necesidad de llevar a cabo personalmente y con energía estas acciones de gestión para el movimiento idóneo de la obra, pero, como nos declara Marina Núñez, el hecho de tener que dedicar tiempo a tales estrategias conlleva indefectiblemente no disponer del mismo para producir, constituyendo en consecuencia una causa importante de parón creativo.

También Rafael Tormo i Cuenca incide en la idea de que la vertiente gestora del trabajo artístico supone un desgaste personal para el creador. La búsqueda de espacios y recursos a través de los que materializar sus proyectos requiere de una inversión temporal que ralentiza o detiene la labor estrictamente creadora del artista.

Paula Valero recalca con insistencia que son estas obligadas implicaciones de gestión las que le suponen el mayor conflicto de su actividad artística. Tanto la financiación como el tiempo necesarios para llevar a buen puerto sus proyectos constituyen los hándicaps más severos de su trabajo creativo. Echa de menos

esta artista una mayor flexibilidad por parte de las instituciones y demás agentes del circuito artístico para adaptar el contexto, el escenario a la idea que el artista pretenda ejecutar. La burocratización excesiva de los trámites e incluso la recurrente situación en que el autor tiene que adelantar el dinero necesario para materializar el proyecto son los principales impedimentos de gestión que denuncia.

Por su parte, Fermín Jiménez Landa asegura que cuando se trata de intervenciones en espacios, ya sean públicos o privados, es fundamental la colaboración de alguna persona o entidad que gestione la obtención de los permisos o autorizaciones necesarios.

David Trullo declara que “lo más difícil es todo ese proceso que viene después de redondear el proyecto. Tienes que explicarlo. Es el momento de explicarlo, de escribir el texto, de presentarlo, de promocionarlo, de difundirlo…”. Coincide Trullo con sus demás colegas citados en este apartado cuando dice: “Todo ese proceso me parece agotador”, hasta el punto de entender en parte el hecho constatable de que algunos artistas se desarrollen con tal torpeza en esta tarea que repercuta negativamente en su progresión profesional. Sin embargo, Trullo también comparte con sus compañeros entrevistados la conciencia de que esa labor de gestión “es tan importante como el proceso de producción”. Y, en la línea apuntada por Jiménez Landa, declara que, partiendo de la base de que los trabajos de gestión forman parte indispensable de la vida laboral de un artista profesional, y teniendo en cuenta que a menudo representan unas dificultades cotidianas para el autor cercanas a la paralización de su trabajo, quizá lo mejor sería delegar esas tareas precisamente en otros profesionales, con el fin de que el creador pudiera así circunscribirse a la producción de proyectos en el estudio.

La cuestión de la difusión y visibilidad de la obra artística ha sido, es y será una preocupación para todo creador que aspire a la profesionalización. No son pocos los artistas que afirman sin tapujos que las dificultades para mostrar su trabajo públicamente son el mayor factor de desasosiego a lo largo de su carrera profesional.

Rafael Tormo i Cuenca, como hemos visto, señala lo extenuante de los trámites burocráticos necesarios para la consecución de espacios expositivos y recursos con los que llevar a la práctica los proyectos.

Javier Navarro apela a la responsabilidad del artista para dedicar el tiempo necesario a la tarea de planificar cómo mover la obra dentro del escenario artístico profesional. Reconoce, es cierto, que la duda acerca de que el trabajo que se está realizando logre acceder al público está presente en todo momento, pero considera clave que el artista se mantenga activo en su producción sin dejarse condicionar por las posibilidades reales que tenga de exhibir su obra. Navarro propone, además, una ampliación de los ámbitos en que buscar acomodo a la producción. No es conveniente, opina, circunscribir la difusión potencial de la obra al circuito de galerías, museos o instituciones, sino imprimir al trabajo la versatilidad necesaria para que pueda hallar cauces de exhibición en, por ejemplo, el sector de la ilustración, la moda o el diseño.

La misma opinión sostiene Eduardo Hurtado, quien afirma: “Para mí el arte es una actitud”, es decir, un posicionamiento ante el mundo personal e irrenunciable, que no se ve influenciado en modo alguno por la circunstancia de que este artista y su trabajo tengan mayor o menor cabida en el sistema. Además, no duda en asegurar que aquellos creadores que abandonan la labor artística a consecuencia de los impedimentos que el circuito y el mercado ponen a la visibilidad de su producción, son responsables de su propia suerte “porque”, dice, “en realidad es que tú tienes que seguir haciendo, tiene que ser algo que te salga de las entrañas, te llamen o no te llamen, estés o no estés, vendas o no vendas”.

Tampoco al colectivo Daños Colaterales le preocupan las posibilidades de integración de su trabajo en el sistema del arte, pues nunca han buscado comerciar con sus proyectos, de modo que las labores de difusión de sus piezas en modo alguno constituyen un obstáculo en su proceso creativo, no les suponen en absoluto un desgaste ni un desembolso económico, por lo que, dicen, “podemos seguir trabajando igual con el apoyo de la gente o sin él”.

Además, se declaran plenamente conscientes de las dificultades que sus obras, debido a las temáticas políticas de las mismas, pueden encontrar para ser

exhibidas. En este sentido Mariano López dice: “Tenemos muchos proyectos que son muy difíciles de exponer. Por lo menos en este país. Ahora tenemos entre manos un proyecto bastante complejo. Tienes que encontrar a alguien que le apetezca meterse dentro porque es un proyecto que levanta llagas”.

De modo que en todo momento este colectivo trabaja con independencia de si su trabajo se va a exponer o no. Una vez que está hecho lo intentan difundir. Esto, explican, a menudo sucede mediante conversaciones informales con gente del circuito en el que se mueven. Comienzan a hablar del proyecto y, con frecuencia, alguien se interesa en hacer algo con él. En otras ocasiones, también, se invierten los términos de la situación, y son ellos los receptores de un ofrecimiento por parte de alguna persona o entidad integrada en determinado círculo artístico.

Mavi Escamilla, por su parte, manifiesta sentir una leve incertidumbre acerca de si aquello que está pintando tendrá salida al público, pero aclara que se trata de una inseguridad de baja intensidad, pues de algún modo siempre cuenta con que sus obras tendrán tarde o temprano su momento. Por ello, el método de trabajo de esta artista se caracteriza por la dedicación cotidiana a la pintura con independencia de los proyectos o plazos que pueda tener o no en agenda. Como es natural, señala, que le gustaría que su pintura fuera vista por todo el mundo y en todo momento, pero aclara que durante las temporadas en que no es invitada a exposiciones o sus cuadros no se venden sigue pintando con la misma frecuencia y dedicación.

Marina Núñez, en cambio, reconoce que le sería muy difícil involucrarse en un proceso de creación cuyo resultado final fuera incierto en términos de visibilidad. Si, como ocurre en su caso, el objetivo último del artista es la comunicación, le resultaría muy frustrante trabajar en un proyecto que nadie fuera a ver. En el caso de esta autora, uno de los principales factores de estímulo de su productividad y creatividad radica en la certeza de que la obra vaya a ser expuesta.

A la pregunta de si encuentra sentido al hecho de realizar una obra que no va a ser mostrada nunca, Nacho París responde que no con contundencia y lo argumenta diciendo que “el deber del artista es trabajar para comunicarlo con

alguien". Explica que "cuando aspiras a que tu trabajo aborde cuestiones sociales, políticas de alguna manera, cuestiones existenciales, claro, el no compartirlo es un poco raro, entra en contradicción con el trabajo que tú estás haciendo. Entonces necesariamente tienes que compartirlo".

Sin embargo, en un momento posterior de la entrevista, al contestar a una pregunta de muy similar naturaleza, contenido y formulación, a saber, "si tiene sentido para él dedicarse a la creación aunque no tenga la certeza de que sus obras de vayan a exponer", París responde: "Sí, porque está muy relacionado con esa búsqueda de entender la vida, de entenderme a mí mismo […], realmente entender la realidad que me rodea o que incluso es lejana. Tratar de entender el mundo, de pensarlo", dice París, "es parte fundamental". Y concluye: "Aunque no viera la luz seguiría trabajando".

Considera que, además, un artista "defiende la universalidad de la cultura", lo cual conlleva aspirar a la mayor difusión posible de la misma. Esta última frase citada, que adolece en cierto modo del paternalismo hacia el público que en otro momento de la entrevista el autor ha declarado rehuir, le lleva a señalar también el "narcisismo" propio del artista como un factor de enorme peso para explicar la necesidad de mostrar la propia producción.

Para Greta Alfaro, la labor de difusión de la propia producción artística es "es un trabajo de resistencia, de ir probando y probando y quedarse en el lugar correcto". Por ello, dice, le sirve de motivación contar con alicientes externos como la seguridad de que una pieza ya tenga un destino antes de ser ideada o terminada, si bien por otro lado esta certeza puede suponer un motivo de estrés. Explica Alfaro que "cuando estás haciendo algo para ti no tienes ningún tipo de presión. Si sale bien lo voy a mover todo lo que pueda y si sale mal nadie se va a enterar. Pero, claro, cuando tienes un compromiso tiene que salir bien sí o sí. Esto supone una presión extra".

En cualquier caso, en su opinión tiene sentido continuar creando aun cuando no esté asegurada la exhibición o la venta de la obra en cuestión, y ello porque la motivación de su trabajo artístico no reside tanto en el dinero que pueda obtener por él como en la recepción del mismo por parte de los observadores. En sus propias palabras: "Digamos que trabajas con la esperanza de que eso vaya a

ver la luz aunque en el momento en el que estás trabajando no lo sabes con certeza, pero la esperanza siempre es que haya un público, claro. Yo no trabajo para mí y nada más".

Cuenta Greta Alfaro que, para su fortuna, en los últimos trabajos que ha realizado contaba con la seguridad de su exposición por tratarse de alguna beca o proyecto financiado, pero sin embargo también ha realizado otros proyectos sin saber de antemano cuál iba ser el alcance de su difusión, en caso de tenerla. De cualquier modo, esta autora deja claro que la incertidumbre acerca de la visibilidad de su trabajo no le afecta a nivel creativo, pues cuando un proyecto la entusiasma se siente muy vinculada a él, muy motivada, entre otras razones porque afirma divertirse durante el proceso, disfrutarlo al máximo. Será una vez concluido el trabajo, en caso de sentirse satisfecha con el resultado final, cuando centre sus esfuerzos en su exposición o venta. Se trata, pues, de una tarea a realizar a posteriori, no de una prioridad de cuya garantía inicial dependa la buena ejecución de sus piezas.

También Fermín Jiménez Landa se halla en un momento de su carrera caracterizado por trabajar casi sin excepción con vistas a una exposición previamente concertada, de manera que cuando concibe alguna idea artística interesante la reserva para el día en que le encarguen algún trabajo de temática o estilo compatibles.

En la línea sostenida por Greta Alfaro se sitúa también el razonamiento de David Trullo acerca del tema que se aborda en este apartado. Así, este artista también entiende como una actitud perfectamente sensata la de continuar trabajando pese a la incertidumbre en torno al hecho de que la obra vaya o no a ser exhibida. Sin embargo, su experiencia personal le ha permitido hasta la fecha trabajar para exposiciones y demás eventos siempre previamente concertados, con lo cual admite no conocer de primera mano la presión de producir con la posibilidad en la mente de que la pieza nunca vaya a ser vista.

De nuevo de acuerdo con Alfaro, David Trullo incide en que la certeza de que la obra vaya a ser expuesta constituye para el artista un elemento de presión positivo, pero un elemento de presión al fin y al cabo, en el sentido de forzar su compromiso con la culminación del trabajo. Además, opina David, esta seguridad

acerca de la pronta exhibición de sus piezas contribuye a fortalecer la propia confianza en su arte, en especial en los momentos iniciales de la carrera profesional, siempre tan delicados.

Teresa Cebrián reconoce que la concertación de una venta o el acuerdo para realizar una exposición siempre significan un estímulo para la labor creadora. La venta de una obra contribuye a dar estabilidad económica al artista y, en consecuencia, a la tranquilidad con la que realizar su trabajo, y la participación en exposiciones enriquecen al autor en el sentido de ponerle en contacto con otros colegas, estilos, temáticas y procesos creativos. No obstante, Cebrián sostiene que la incertidumbre acerca de la salida efectiva que su obra pueda tener en el mercado no le ha inquietado nunca. “Yo creo que un artista trabaja con la visión de futuro. El artista trabaja para que el trabajo se exponga. No quiere decir que porque no te llamen o no te inviten a exposiciones y demás el artista vaya a amargarse la existencia. Uno sigue trabajando”.

Esta autora, además, denuncia la poca profesionalidad con que, al menos en esta ciudad, trabajan las galerías. Son, dice, el principal interviniente del que depende la correcta difusión de la obra de un artista y, sin embargo, “llamar a la prensa, invitar a prensa y críticos a un pre-pase, también invitar a los coleccionistas” figuran, en palabras de Cebrián, entre las acciones que echa en falta por parte de las galerías en su labor de difusión de la obra de los artistas.

En la misma línea de opinión respecto al trabajo de las galerías se sitúa Nacho París, para quien ese descontento provocado por la falta de implicación que percibe en el trato que las estructuras del arte dan a la obra del artista se halla en la raíz de lo que anteriormente denominaba “depresión post-exposición”. Como regla general, dice, las galerías no se toman en serio la labor de difusión y de venta de las obras, sino que lo dejan en manos del artista, si es que este decide hacerse cargo. Y a él, lo reconoce abiertamente, la difusión no le gusta. Es más: “La difusión me asusta”, explica, “porque no estoy satisfecho […], y es difícil defender algo en lo que de alguna manera ya no crees”.

París, en conclusión, señala que le parece muy descompensado el esfuerzo que invierte el artista en la preparación de una exposición en relación a la escasa labor que hace la entidad que acoge el trabajo del artista. Este hecho le parece

del todo frustrante y desmotivador. Sin embargo con el tiempo ha aprendido a asumirlo como una parte más del proceso de creación.

Este autor se lamenta, además, de la escasa variedad de canales de difusión de obra que ofrece el escenario del arte profesional. Pone en evidencia “la falta de diversidad de criterios de elección, la manera de trabajar tan poco espontánea”, y el hecho de que para visibilizar el trabajo de un artista sea necesaria la mediación de una institución o un premio. Sin embargo, contradictoriamente, acto seguido señala que le habría gustado que su obra disfrutara de mayor “respeto institucional en España”, haber colaborado con alguna de las instituciones que durante los últimos años han venido produciendo obra, pues así “habría tenido medios para trabajar mejor”.

En cualquier caso, París echa de menos, como se ha dicho, una interrelación más estrecha entre artistas y críticos, que estos conozcan a pie de campo el trabajo de los primeros en el estudio, que críticos y comisarios se liberen de los mecanismos tradicionales del mercado y arriesguen, de tanto en tanto, al menos, por proyectos de artistas cuyas trayectorias discurran por cauces de difusión alternativos.

Por todo lo expuesto, Nacho París propugna un hipotético modelo ideado por y para los propios artistas que responda de verdad a los intereses de estos, que se presente como una auténtica alternativa digna a los mecanismos imperantes de intercambio cultural, independiente de las estructuras vigentes y de los circuitos de mercado.

A falta de esta colaboración de las galerías, de nuevo Cebrián subraya la necesidad de que los artistas jóvenes se preocupen de “tener más artículos en prensa porque así tu nombre va saliendo y alguien se acercará a ver lo que haces por pura curiosidad”. En su opinión, igualmente, es importante que los artistas jóvenes empiecen la difusión de su obra a través de exposiciones en pequeñas casas de cultura o en la red de salas municipales, mediante exposiciones colectivas con sus compañeros, por ejemplo, en las que los gastos se dividen a partes iguales y son perfectamente asequibles. Plantea, además, que no es conveniente apuntar desde el principio a objetivos demasiado altos. ”Deberían

comprender", dice en referencia a los jóvenes profesionales del arte, "que primero hay que comenzar a hacer vocabulario personal".

También para Juanma Carrillo el punto de partida de una carrera artística debería ser la construcción de un discurso propio, la elaboración de un trabajo sólido, la acumulación de un bagaje que después, solo después, habrá que encargarse de publicitar y difundir. Opina este autor que en la actualidad ese orden de cosas parece haberse invertido, de manera que muchos artistas jóvenes desde el primer momento focalizan su tiempo y energía en conseguir que se hable de ellos, "y luego ya vendrá el trabajo".

Las nuevas tecnologías entendidas como canal de difusión del trabajo artístico es una cuestión en cuya importancia hace hincapié el entrevistado Javier Navarro. Considera las redes sociales el medio perfecto para alcanzar la mayor visibilidad posible, pues multiplica exponencialmente el número de personas a las que llega la obra, y, además, compensa la tendencia actual del circuito, caracterizada, en su opinión, por la disminución del número de salas que exponen arte joven.

También Juanma Carrillo señala la utilidad de este tipo de plataformas virtuales como vía de difusión artística a nivel internacional y de manera inmediata, en especial en el caso de la obra digital, lo cual siempre es de gran ayuda, pero, como se verá en el apartado dedicado a la repercusión de la opinión crítica y pública en el trabajo de un artista, denuncia el escaso rigor de que a menudo pecan las informaciones y opiniones que se transmiten a través de tales medios.

3.2.3. El artista ante los focos

El reconocimiento es, para la inmensa mayoría de los artistas entrevistados, un aspecto de especial trascendencia en el ejercicio de la práctica artística puesto que, siendo el arte profesional, a fin de cuentas, una actividad dirigida a la creación de realidades a observar y evaluar por terceros, su aceptación determina en enorme medida la continuidad y progreso de los autores en el mercado.

No obstante, en posición impermeable al reconocimiento exterior como impulso y refrendo creativo se sitúa Eduardo Hurtado, que expresa: “Yo trabajo y sigo haciendo aunque no tenga sitio donde enseñarlo, porque lo importante no es que se vea, lo importante es hacerlo, es pasar a la acción, trabajar, hacer, hacer y hacer”. En consecuencia afirma: “Si no hubiese tenido reconocimiento o no hubiese llegado a determinados sitios yo creo que no hubiera pasado nada, hubiera seguido trabajando. A lo mejor con menos intensidad, no te digo que no, y a lo mejor menos cosas, pues no te digo que no, pero hubiese seguido haciendo. Para mí el proceso del arte es algo que necesito”.

Sin embargo, lo habitual -al menos entre la muestra de profesionales tomada para este estudio, como se ha dicho- es que un artista necesite del reconocimiento público para afianzar su autoestima y sentirse legitimado profesionalmente para intervenir con solvencia en el mundo del arte.

Así lo manifiesta Fermín Jiménez Landa, para quien la falta de reconocimiento hubiera conducido, dice, al abandono del arte o cuando menos a una dedicación tangencial al mismo, pues habría necesitado simultanear su faceta creadora con otro tipo de trabajos para obtener su sustento.

Juanma Carrillo, por su parte, concluye que en caso de no haber alcanzado esa valoración y respeto hacia su obra habría tenido que dedicarse a otra, con todo el sufrimiento que ello le supondría, por la querencia a la creatividad le es innata. Este artista, pese a cuestionar la trascendencia del reconocimiento profesional, que, en su opinión con mucha frecuencia se mide en términos económicos, considera que “el hecho de que se reconozca tu trabajo además de asegurarte que hay algo que estás haciendo bien te da una sensación de sentirte menos solo, te da la certeza de pensar que esto que haces le interesa a alguien”.

En los mismos términos se pronuncia Rafael Tormo i Cuenca, que cree que si su obra no hubiera sido reconocida en mayor o menor medida se habría retirado de la práctica artística. En su opinión la valoración pública del producto artístico es parte consustancial al mismo, pues sostiene que la reducción del arte al ámbito privado carece de sentido. De hecho, este artista explica que cuando su obra goza de buena recepción su productividad se ve beneficiada, pues

considera que el reconocimiento contribuye a formar en él una actitud de predisposición a la creatividad.

David Trullo considera el reconocimiento un acicate para seguir trabajando, pero asegura que en su caso tiene un peso relativo, no es el factor determinante para perseverar en su arte. Este autor sostiene que uno ostenta tal condición incluso en contra de su voluntad, y, aunque se muestra reacio a emplear el término "vocación" para explicar su inclinación natural hacia la creación artística, sí que declara que "cuando eres artista lo eres aunque no quieras". Por ello, opina que la falta de reconocimiento podría desmotivarle, cansarle hasta el punto de hacerle plantearse su retirada como artista, pero nunca no le desvincularía por completo del arte contemporáneo. Es probable, dice, que de darse tal supuesto recondujera su carrera hacia la gestión cultural o el comisariado, como han hecho, cuenta, algunos de sus conocidos y como hizo la crítica, historiadora y comisaria Marcia Tucker (2009), quien, como se recordará, abandonó la creación artística para brillar profesionalmente en los ámbitos citados.

El colectivo Daños Colaterales comparte la opinión de David Trullo, como el testimonio de María González dejan claro. Al respecto del reconocimiento, dice: "Te anima a seguir. Encuentras el apoyo y el empujón para decir, bueno, pues igual no saco nada ni gano nada de dinero con esto, pero qué bien que haya gente que de alguna manera comparta mis ideas, entienda mis discursos, que puedas discutir con ellos. Esa es la mayor satisfacción". Sin perjuicio de lo dicho, afirman que se lo pasan muy bien con su trabajo independientemente del reconocimiento.

La valoración positiva del trabajo artístico por parte de terceros constituye también para Nacho París un estímulo que, en su opinión, sin embargo, si se sobredimensiona puede llevar a la vanidad del artista, a su búsqueda constante del elogio público en detrimento del rigor y la responsabilidad creativos, o al desarrollo por parte de un autor de ciertas prácticas creativas poco deseables, como la repetición de piezas exitosas, en fin, el autoplagio con el mero fin de garantizarse la admiración de los espectadores.

Este artista, además, reflexiona sobre la fuente de ese estímulo, de ese reconocimiento, y sostiene que no tiene por qué ser anónimo en el sentido de

provenir de observadores desconocidos concebidos como grupo intangible, sino que “cuando alguien del entorno, alguien que aprecias, alguien que valoras su opinión te dice “esto está bien” o notas que le interesa tu trabajo, pues eso es un estímulo”. De este modo, París parece establecer una categoría cualificada de reconocimiento: aquel que proviene de personas con las que el artista mantiene relaciones de especial proximidad por familiaridad, amistad o afinidad profesional, cuya visión y examen de la obra se encuentran reforzados por profundos vínculos de confianza y honestidad.

Especial relevancia tiene el análisis que Nacho París hace sobre las repercusiones económicas del reconocimiento o la falta del mismo en la carrera profesional de un autor. Y es que este creador define el ya tantas veces repetido reconocimiento público no como “el puro aplauso o la gratificación, sino que eso te permita que te salgan más fechas límite porque te invitan a más sitios a exponer y porque te pagan producción y puedes hacer obra más potente o porque participas más del mercado del arte”. Así, París concibe el reconocimiento, la valoración por parte de los participantes en el circuito artístico como una condición *sine qua non* en la práctica para el buen ejercicio de la profesión del arte, pues sostiene: “El reconocimiento solo sirve para tener una mayor producción, creo yo; el no reconocimiento te dificulta tener una producción digna, o la que quisieras”.

También Fermín Jiménez Landa menciona el reconocimiento como principal motor de su trabajo creativo, y coincide con Nacho París cuando explica que gozar de una valoración profesional positiva es de gran relevancia para la carrera de un artista por dos razones: la primera, que ese reconocimiento suele llevar anexa la ganancia económica; pero, además, permite acceder a esferas del ámbito artístico en las que conocer a gente de nivel superior al propio.

Greta Alfaro incide en la relevancia de que haya un reconocimiento de la obra: “Esto ayuda mucho. Porque uno al final está muy solo trabajando”. Para ella, añade, en concreto es fundamental el reconocimiento de gente de su alrededor, cuya honestidad al valorar su obra esté fuera de toda duda. “Este tipo de aprobación”, comenta, “digamos que me ayuda como a ir dirigiendo el trabajo, decidir hacia dónde va a ir, etc.”.

En cuanto a las implicaciones que pueda tener sobre su trabajo la falta de reconocimiento, se pregunta Alfaro cuándo es posible decir que este se ha obtenido o no. En su caso particular afirma tener muchas dudas al respecto en todo momento. Considera que hoy ocupa una mejor mejor posición en el mundo artístico que hace diez años, pero igualmente opina que su carrera podría haber ido mejor, más lejos. Todavía actualmente siente que necesita luchar para sacar su trabajo adelante y moverlo en el circuito del arte. De cualquier modo, zanja la cuestión asegurando que el mayor o menor reconocimiento nunca le ha hecho plantearse su continuidad en el trabajo artístico, pues jamás en su vida barajó la posibilidad de ser otra cosa que artista.

Mavi Escamilla, por su parte, confiesa que habría sido importante para ella lograr un mayor reconocimiento en el sector del coleccionismo español. Relaciona de manera directa esta valoración externa de su trabajo con la motivación para crear, pues declara que, pese a tener un extenso currículum, el aprecio profesional no le ha llegado de parte de instituciones y coleccionistas y afirma que, de haber sido así, se habría sentido incentivada y respaldada para producir un mayor volumen de obra. A fin de cuentas, dice, en pintura el éxito profesional se mide en función del éxito comercial, y si transcurre cierto tiempo desde el debú profesional de un artista sin que su obra despierte interés, será necesario asumir que su carrera ha terminado porque las galerías, máximos exponentes de la financiación privada del mercado artístico, no van a apostar por su trabajo. Por esta razón, Escamilla considera que, en concreto, el circuito de galerías y coleccionistas es el más difícil de conquistar para un artista, pues esa inversión privada de dinero hace que se dé visibilidad a las propuestas cuya facilidad de venta ya ha quedado contrastada, mientras que las instituciones públicas pueden permitirse arriesgar destinando temporalmente a un artista no exitoso alguna de las muchas salas que siempre tienen por llenar.

Aclarando que se encuentra en una fase aún inicial de su carrera artística, y que por tanto no es capaz de calibrar con objetividad la repercusión que el reconocimiento o su falta puedan tener en la misma, Javier Navarro se muestra seguro a la hora de afirmar que esa valoración externa acabará llegando. Hasta la fecha, declara, se siente especialmente orgulloso de la acogida que su trabajo ha tenido en festivales internacionales, pues se la brindó gente ajena a su círculo

cercano, por lo que le parece una opinión a tener especialmente en cuenta por, primero, estar libre de vínculos afectivos, y, segundo, haberle permitido comprobar que su obra es capaz de llegar y ser entendida por personas de otra cultura y otro idioma. En cualquier caso, debido a la estrecha identificación que este artista dice mantener con su trabajo, al que considera una extensión de su propia persona, el hecho de que alguien se fije en su obra y la valora le produce una gran satisfacción íntima, de índole casi sentimental.

Paula Valero se muestra concisa y clara en relación a la trascendencia del cacareado reconocimiento para la obra de un artista, y lo considera claramente positivo por dos razones: por un lado, porque aporta caché a la trayectoria del autor, y, por otro, igual de importante o más, porque "te aporta más confianza en lo que puedas hacer".

Pese al anhelo de reconocimiento que domina la predisposición creativa de los artistas entrevistados, y como ha quedado expuesto al inicio de este epígrafe en relación a la valoración que del reconocimiento hace el entrevistado Eduardo Hurtado, encontramos también el paradigma contrario: el de aquellos artistas para los que la muestra y valoración pública de su trabajo no repercute oscuramente en su predisposición intelectual y anímica a la creación.

Para Renoir, por ejemplo, el proceso creativo estaba totalmente desvinculado de las nociones de éxito o fracaso, de premio o de castigo. El pintor consideraba la vida como un todo, en el que cada sujeto tiene un cometido fundamental, a saber: vivir la vida, experimentarla, pues esta no es un fin en sí mismo, una meta a alcanzar, sino un proceso a lo largo del que aprender y nutrirse personal y, en su caso, artísticamente (Renoir, 2007).

Muy distinto era el caso de Cezanne. A la edad de sesenta años desconocía por completo el éxito comercial. La falta de reconocimiento de su obra, evidenciada por ejemplo en su no admisión en el Salón del señor Bouguereau, producía en el mencionado artista un hondo sentimiento de frustración y grandes dudas respecto a sus propias cualidades pictóricas. En este sentido, exclamaba desesperado: "Ni siquiera soy capaz de trazar como es debido los volúmenes… ¡No soy nada!" (Renoir, 2007, p. 35).

Y es que la ausencia de respaldo por parte del público o de expertos es muy capaz de provocar inseguridades en un artista respecto a su propio talento creativo, del mismo modo que, en determinados momentos críticos de la carrera de un artista, una pequeña muestra de reconocimiento público puede constituir un espaldarazo tan reconfortante como un triunfo económico, sino más. Todo ello sin olvidar que, además, el reconocimiento suele llevar aparejada la posibilidad de prosperar económicamente y poder así proseguir con la dedicación al ejercicio del arte.

La visibilidad consiste en exponer, ya sea en espacios públicos o privados, y gozar de este modo de la perspectiva de vender las piezas de arte. “La única recompensa que se le debería ofrecer a un artista”, aseguraba Renoir, “es comprarle sus obras” (Renoir, 2007, p. 224).

Lograr la visibilidad de su obra también figuraba entre las obsesiones de Paul Gauguin. Deseaba con fervor exponer con los impresionistas no con ánimo de vender, extremo al que había renunciado en su fuero interno ante la falta de un público preparado, sino porque entendía que el malestar que estos artistas despertaban entre los estamentos artísticos tradicionales solo podía deberse a su importancia, y quería formar parte de ese espíritu transgresor y, también, sentirse parte de un grupo de pintores profesionales.

Era esta su manera de aspirar a un reconocimiento que, como hemos dicho, no podía obtener de un público adocenado. La valoración de su pintura tendría que llegar de los pintores a los que admiraba y financiaba adquiriendo obra. Y, con trabajo y estudio constantes, así acabó siendo. Gauguin se ganó el respeto de buena parte de los impresionistas, algunos de los cuales, como Degas, llegaron a intercambiar cuadros con él. Escribe Sweetman (1998) que en torno al año 1880 Paul ya no era un corredor de bolsa apasionado del arte que utilizaba su abundante dinero para comprar obras de impresionistas y granjearse amistades entre los mismos; ahora era un profesional de la pintura decidido a ganarse la vida con la misma.

Por cuanto la crítica artística, en última instancia, no deja de ser una opinión respecto al trabajo ajeno, es harto difícil que el artista que la recibe se muestre

totalmente de acuerdo con ella, y ello incluso aunque la valoración emitida sea favorable.

Así, resulta interesante analizar la relación de Paul Gauguin con la crítica artística a través de su reacción al artículo que Joris-Karl Huysmans dedicó a su cuadro *Estudio de desnudo, Suzanne cosiendo*. Se trataba de una crítica abiertamente favorable, cargada de parabienes para el pintor, en la que el crítico llegaba a afirmar que Paul era el único artista en cien años que practicaba una pintura audaz y auténtica y que se había a atrevido a representar a la mujer actual. Pues bien, Gauguin solo se mostró satisfecho a medias con los elogios. Opinaba que la crítica se había centrado en alabar el contenido narrativo de su obra, obviando el estilo pictórico, cuestión para él mucho más importante (Sweetman, 1998).

Este apunte, anecdótico si se quiere, no es menos cierto que condensa adecuadamente la problemática de la crítica de arte: el desacuerdo, en mayor o menor medida pero inevitable, que va a presidir las relaciones del artista con los observadores cualificados y con los espectadores, el público de su obra, fundamentado en primer lugar en el hecho de que, como dice llanamente el refrán “para gustos colores”, pero también, en una pléyade de factores que se irán desgranando y exponiendo a lo largo del presente apartado y que, como se ha dicho, marcan la distancia, grande o pequeña pero insalvable, que siempre mediará entre la visión que el autor tenga de su propio trabajo y aquella que esgrima cualquier otra persona, sea o no profesional del arte.

Uno de los primeros artículos en los que la obra de Renoir sufrió la ira de la crítica apareció en *Le Figaro* con la firma de Pierre Wolf en relación a una exposición en la galería de Durand-Ruel. En él se describía malintencionadamente su pintura como “un amasijo de carnes en estado de descomposición” (Renoir, 2007, p. 145) más parecido a un cadáver que al retrato del torso de una gran mujer como lo era la señora Morisot. El artículo, sin embargo, no desanimó en absoluto a Renoir. En aquel momento, jóvenes como eran, lo importante para él y sus colegas era exponer, que sus cuadros fueran visibles para la mayor cantidad posible de gente, y poder dar así con el público adecuado, “al que no tenía idiotizado el arte oficial” (Renoir, 2007, p. 145).

Sirva igualmente la reacción de Monet al mismo artículo como muestra de esa posición de resistencia e impermeabilidad con respecto a la crítica. A Monet le parecía natural y previsible la opinión de la crítica respecto a su arte y el de sus compañeros. Tenía claro que también Delacroix, Goya y Corot habían sido vilipendiados en su momento. "¡Si nos cubrieran de elogios sería para preocuparse!", exclamaba (Renoir, 2007, p. 146).

También las críticas denigratorias fueron una constante en la carrera de Picasso. No eran pocos los que se referían a él como un farsante. Y lo cierto es que tales afirmaciones afligían al pintor. Sin embargo era consciente de poseer un talento único, y de su deber de utilizarlo. Por ello se posicionaba de igual modo que Renoir respecto a los exabruptos que le dedicaba la crítica. Le habría resultado preocupante en grado sumo que los críticos le hubieran dedicado alabanzas. Se sabía portador de un mensaje rompedor en su forma y en su fondo, y la hostilidad que le profesaba buena parte del establishment artístico le servía de acicate para perseverar en su estilo (Widmaier, 2003).

La explicación a las relatadas reacciones a la crítica por parte de artistas de incomparable altura como los citados, no obedece solamente a una cuestión de ego profesional, de soberbia, ni tampoco de empecinamiento del autor en la bondad de su interpretación en base a la innegable mayor intimidad de su vínculo con la obra en comparación con el que pueda desarrollar cualquier otro espectador. No.

Para empezar hay que hablar de la incapacidad que la crítica puede sufrir, sea por motivos ideológicos, de formación estética o derivados de la presión que sobre ella ejerce el mercado del arte, para abordar de manera rigurosa y, por descontado, objetiva el análisis de una obra portadora de un mensaje o una forma novedosos.

En esta cuestión ahonda el profesor y crítico David Pérez en su libro *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. En referencia al silencio de la crítica en torno a la obra de Juan Hidalgo, el autor del libro citado apunta a la transdisciplinariedad de la producción de Hidalgo como clara justificación. Dice: "en este trabajo en el que música, palabra, gesto, acción, objeto y fotografía quedan disueltos (integrándose por ello dentro de las

especiales leyes físicas existentes en la peculiar Galaxia Duchamp), hallamos la primera causa de incomodo histórico" (2008, p. 80).

Pero hay más. "La deconstrucción teórica del papel que desempeñan el arte y los artistas" (Pérez, 2008, p. 8), objetivo artístico prioritario de Hidalgo, dificultará el acercamiento a su trabajo por parte de la crítica. Y ello será así, es importante señalarlo, no solo por parte de la crítica oficialista, cuyo rechazo a la transgresión era previsible -más aún en los años sesenta y en el seno de un régimen dictatorial como el franquismo-, sino también de aquella crítica de carácter más arriesgado y comprometido, y, en principio, abierta a las innovaciones de vanguardia.

Pérez proporciona la razón a tal reacción compartida por un sector y otro de la crítica de arte. El carácter plural y provocador del trabajo de Juan Hidalgo supone poner en entredicho los postulados canónicos en los que se asienta el arte como mercado. "Partiendo de este hecho, la historia y/o la crítica de arte, inefables legitimadoras de un determinado orden y saber, no podrán en su momento aproximarse a éste ya que su aceptación hubiera acarreado la destrucción de los supuestos teóricos en los que se sustentaba el propio sentido de estas disciplinas" (2008, p. 85).

Ya en relación a las entrevistas celebradas para esta tesis, la información vertida por los artistas sirve para radiografiar la relación de los mismos con la labor crítica, sus capacidades y deficiencias en orden a nutrir al autor de información útil sobre la propia producción, así como las diversas repercusiones que la opinión externa cualificada o popular puede desplegar sobre la obra de un artista u otro.

La escultora Teresa Cebrián, por ejemplo, adopta una actitud sosegada ante las críticas negativas, pues entiende que su trabajo "no tiene por qué gustarle a la gente".

Nacho París mesura la repercusión profesional que pueda tener una crítica en la carrera de un artista en función del foro o contexto en que sea publicada. En cualquier caso, considera que la crítica en España, además de someterse al "seguidismo de los discursos hegemónicos foráneos", adolece de rigor y compromiso, y asimismo este autor echa en falta "la colaboración y el diálogo con los artistas". Todo lo cual impide que incluso una opinión

incuestionablemente negativa despliegue efectos demoledores sobre el trabajo de un creador.

Sin embargo, los artistas entrevistados se muestran, como norma, permeables en mayor o menor medida a las valoraciones de la crítica.

Así, Juanma Carrillo dice aceptar las críticas con facilidad, es más, que le encanta conocerlas, pero puntualiza que “por lo general las críticas son muy injustas, incluso las buenas”, y que, según su propia experiencia, rara vez coinciden con la visión del artista respecto a su propia obra. Le parece que la gente opina con demasiada ligereza, sobre todo desde que se ha generalizado el uso de las redes sociales, caracterizadas por la inmediatez y, en cierto modo, el anonimato. “Hoy en día”, apunta con ironía, “todos somos críticos, todos somos periodistas, todos tenemos opinión, y eso es un arma de doble filo”. A menudo, además, y sobre todo en cuanto tiene que ver con estas nuevas vías de comunicación, es el “opinador” el que se sirve de la obra del artista para alcanzar repercusión propia, de manera que se invierte el papel del crítico, que actúa ya no como un agente que complementa la pieza artística preexistente aportando información sobre ella y contribuye a su adecuado entendimiento y justo enjuiciamiento, sino como auténtico protagonista del panorama artístico, que comentará únicamente aquellas obras de arte que por el nombre de su autor, la polémica que su temática pueda generar, los dictados de la moda u otros factores coyunturales, le ayuden a tener mayor número de espectadores o seguidores en las redes.

En cualquier caso, este artista considera ineludible, a la hora de tomar en su justa consideración las críticas que recibe su trabajo, el requisito que estas expongan una buena fundamentación. “A mí si me dices “es muy malo tu trabajo” no me va a interesar porque no me lo estás argumentando. Si me lo argumentas con una crítica constructiva ya me va a interesar más”, pero incluso en el caso de críticas negativas, si por ejemplo, dice Carrillo, basan su rechazo a la obra en que “ha provocado sentimientos encontrados o casi violentos”, le resulta una aportación muy interesante, pues esas son precisamente las sensaciones que este autor pretende provocar en el espectador a través de algunas de sus piezas.

Desde un punto de vista meramente comercial, Mavi Escamilla apunta que en el sector del coleccionismo y las galerías, donde se mueve dinero privado y en consecuencia la obra adquiere su máxima dimensión como bien de mercado, es fundamental contar con la aceptación de la crítica para que los propietarios y particulares decidan invertir en tu trabajo.

Es por ello que Rafael Tormo i Cuenca echa en falta una crítica de arte más orientada a la integración, a facilitar la incorporación de nuevos artistas al circuito profesional.

Ya desde una esfera más íntima, Marina Núñez reconoce que es complicado mostrarse indiferente ante las opiniones negativas y, con especial interés, se encarga de señalar lo injusto de la relación de poder entre artista y crítico de arte, caracterizada por el sometimiento del autor al enjuiciamiento del experto, sin tener el menor margen para replicar o cuestionar sus argumentos. Tal situación, plantea Núñez, genera una honda sensación de inquietud en el artista, pues en la práctica éste se encuentra constantemente sometido a juicio, cada nueva obra implica volver a exponerse a la valoración externa, sin que la trayectoria del autor tenga el menor peso para el crítico a la hora de conformar una visión conjunta de su trabajo.

Cuestión esta de la fugacidad de los logros que también Nacho París se encarga de subrayar, lamentando la frecuente sensación del artista de que, en sus palabras, “siempre tienes que estar demostrando, siempre estás en tela de juicio, que no se estabiliza un mérito”.

Greta Alfaro reconoce el peso de la aprobación de su arte a nivel crítico, porque a través de su obra “uno al final está exponiendo ahí toda su vida, todas sus horas de trabajo”, pero se esfuerza por construir una visión optimista de la relación del artista con la crítica. Según sus propias palabras, “que te hagan un crítica sea mala o buena suele funcionar para bien, porque se han fijado en tu trabajo y le han dado la importancia suficiente como para sacarlo en su revista o lo que sea. En otros países igual no es tanto así y entonces una mala crítica es una cosa horrible. Pero yo creo que aquí el hecho de que estés en determinado sitio, aunque no hablen bien, ya es de por sí positivo”.

Por la naturaleza alternativa, ajena a las reglas del mercado y a finalidades comerciales, de los escenarios artísticos en que Daños Colaterales hace circular su obra, el peso de la crítica sobre el desempeño de su trabajo es muy relativo. En este sentido manifiestan: “En principio en los circuitos en los que nosotros nos movemos, seguramente una crítica negativa no tenga una repercusión tan mala como pueda tener en un circuito muchísimo más comercial. Al final nosotros no estamos buscando comerciar con la obra, entonces si tiene una mala crítica nos puede influir a nivel de replantearnos qué ha pasado y cuál ha sido el problema para que en próximos trabajos podamos buscar otro tipo de soluciones”. Para estos artistas es un dato de mucha mayor importancia la opinión que la gente presente en su entorno inmediato pueda tener de su trabajo, la cual les enriquece y amplía miras de cara a próximos proyectos.

Un posicionamiento abiertamente desdeñoso hacia la crítica se observa en las declaraciones de David Trullo, para quien las opiniones negativas sobre su trabajo que puedan verter los expertos son casi siempre prescindibles o incluso motivo de risa, pues sostiene este autor que no existe una crítica profunda, rigurosa y veraz, profesional, en definitiva, en el circuito artístico español.

De acuerdo con Trullo, el entrevistado Eduardo Hurtado espera de las críticas a su trabajo tan solo dos cosas muy obvias: que sean profesionales y que sean, valga la redundancia, críticas, que es precisamente lo que este artista echa de menos de la labor crítica en nuestro país. “Lo que existe en España”, denuncia, “son los comentaristas de exposiciones, que solamente se dedican a describir, que en realidad hacen una labor periodística”. Debido a estas flaquezas de la crítica, a Hurtado no le interesa ni afecta demasiado la opinión supuestamente profesional que se pueda publicar acerca de su obra, máxime cuando, aparte de que casi con toda frecuencia esas críticas adolecen de rigor, la gente se interesa muy poco por leerlas, de manera que la realidad es que tienen muy poca repercusión. Y lo ilustra declarando: “Mira, importa más un comentario o un chascarrillo en una inauguración de una exposición muy pequeña, que entre cuatro o cinco dicen y tal, eso hace más daño porque se convierte en un corre ve y dile. Eso hace más daño que una crítica en un periódico o en un medio profesional”.

Con todo, dice, “la crítica profesional, si está bien escrita y es un análisis que está bien, me importa y me importa mucho, porque si es gente con criterio que está leyendo tu trabajo en relación al trabajo de otros, que lo contextualiza, que lo inserta dentro de una genealogía, que sabes que lo están analizando con perspectiva y bien, me importa y me importa mucho porque localiza lo que estoy haciendo”. En virtud de lo dicho, queda claro el interés de este autor en que se deje constancia de su trabajo dentro de las manifestaciones culturales coetáneas.

Pero debido a esa consideración negativa acerca la profesionalidad de la crítica española, concluye diciendo Hurtado: “En general la crítica que me importa es la crítica que hace la gente que conoce lo que estoy haciendo”. Por ello considera de especial calidad y respeta por encima de cualquier otra la opinión que su trabajo pueda merecer para su compañera de taller y amiga, pues le atribuye una sinceridad y un conocimiento que solo el vínculo afectivo, para el primero de los dos rasgos mencionados, y la experiencia en la práctica artística, para el segundo, pueden aportar. “Luego”, dice, “la siguiente opinión que me importa es la de la gente que me rodea, mis amigos […], los colegas, la gente que comparte contexto, que está cerca y que sabe lo que estás haciendo y por qué lo estás haciendo”. Así pues, concluye Hurtado describiendo del siguiente modo la capacidad que tiene la opinión de las personas mencionadas para afectar a su trabajo artístico: “Esas críticas sí que hacen que me replantee las cosas, llorar, darle la vuelta, pegarle patadas a la pieza”.

Se trata, por tanto, de un planteamiento análogo al que Nacho París construía para hablar del especial valor que el artista atribuye al reconocimiento que le puedan brindar personas próximas a él a nivel personal.

Planteamiento que, además, comparte también Javier Navarro, quien atribuye la condición de crítica cualificada a aquella que provenga de personas cercanas a su entorno que, en consecuencia, conocen en profundidad su trayectoria y su modo de trabajar. Para Navarro, Igual que en el caso de Hurtado, son estas las opiniones las que, en caso de ser negativas, le causan verdadero daño. En cuanto al resto, teniendo en cuenta que la diversidad formal de sus piezas puede dar lugar a confusión sobre su ideología y estilo, solo les concede relevancia

cuando tiene claro que la persona que enjuicia su trabajo no se ha dejado llevar por prejuicios o interpretaciones erróneas, si se ha preocupado de formar una visión global al respecto.

Fernando Bayona, en cambio, admite su preocupación ante la posibilidad de que la obra sea rechazada por la crítica. El hecho de que el esfuerzo y el cuidado que hay detrás de cada pieza pasen desapercibidos le produce una gran frustración, así como también, y no menos importante, el de que la obra no sea interpretada de manera acertada por el público.

Esa vulnerabilidad del artista respecto a las opiniones vertidas por la crítica se percibe también en grandes nombres del arte como Jackson Pollock. Si bien es cierto que el pintor se hallaba de manera habitual en un estado de desequilibrio propiciado por su abuso del alcohol, no puede obviarse el hecho de que entre los factores que desencadenaron la crisis brutal que acabaría por conducirle a la muerte tuvo notable importancia el fracaso personal en la exposición organizada por Betty Parson. "La muestra […] fue también la primera sobre la que Greenberg no escribió buenas críticas. Pollock estaba convencido que Greenberg solo quería favorecer a su mayor rival, Willem de Kooning (1904-1997), por lo que la larga amistad entre ambos parecía llegar a su fin" (Hess, 2004, p. 77).

También Greta Alfaro muestra inquietud ante esta posibilidad. Lo que verdaderamente le preocupa e incomoda es que el público o la crítica que se interesa por su trabajo esperen que el siguiente trabajo sea igual o similar que todo lo anterior. En este sentido manifiesta: "esto sí se me hace difícil porque de pronto ves como que se te cierran las puertas porque la gente de pronto se siente un poco descentrada porque lo que les estás mostrando nuevo no tiene que ver con lo que ellos esperaban que ibas a hacer".

Y es que gozar de un público que refrende con su opinión la obra del artista es igualmente algo muy importante para Fermín Jiménez Landa y Marina Núñez. Esta artista considera de vital importancia la recepción que el público haga de su trabajo. Establece el fundamento de su arte en la necesidad de expresar y comunicar, igual que exponía Mavi Escamilla en relación a la cuestión de la autocensura, razón por la cual Núñez afirma su producción le resultaría inconcebible sin un público al que dirigirla. Asegura que, de darse tal situación,

su dedicación artística se vería drásticamente reducida en tiempo y esfuerzo. En contraprestación, se siente comprometida en grado sumo con sus observadores. Tanto es así que le resulta un reto abrumador cumplir con las expectativas que intuye tiene el público respecto a su arte, sin perjuicio de que al mismo tiempo ello, reconoce, le suponga un motivo de orgullo por su trabajo.

Paula Valero resalta la importancia, se quiera o no, de esas expectativas ajenas pues, dice, “son los demás los que te van situando como artista”, y es importante tenerlo claro para “saber cómo manejar esa situación, cómo te sitúan, te colocan o te encasillan”. Ese encasillamiento del artista por parte del público de sus obras es inevitable en opinión de esta autora, y constituye una limitación de su trabajo artístico que, confiesa, en ocasiones le ha molestado porque considera que su producción es muy diversa como para que se vea limitada a las impresiones que los espectadores hayan podido extraer de una pieza en concreto. En su caso concreto, explica Valero, el mayor problema relacionado con las expectativas públicas ha radicado en la identificación de su obra con el activismo, debido al hecho de haber realizado algún proyecto asociando a dicho tema. Por ello, su manera de enfrentarse a este encasillamiento impuesto desde el exterior consiste reivindicarse activamente como artista multidisciplinar, reafirmarse en todo momento como artista visual, nomenclatura esta, que por su mayor amplitud, contribuye a eludir los límites de la etiqueta de “arte activista” que se ha pretendido asociar a su trabajo.

También Juanma Carrillo admite sentirse angustiado de un tiempo a esta parte por las expectativas que se generan en torno a su obra, lo que crítica y espectadores prevén recibir de él, y hace mención expresa a un proyecto de largometraje, que ya se había publicitado y estaba en fase de promoción, y que se encuentra paralizado por falta de presupuesto. Con anterioridad, dice, “normalmente la presión la llevaba muy bien porque también te motiva saber que hay gente que está esperando a que hagas algo”.

Jiménez Landa abunda en la idea de que el *feedback* de los espectadores de la obra es necesario para evaluar el trabajo propio desde una perspectiva ecuánime, pues en el momento de exhibir por primera vez una obra el artista experimenta inevitablemente cierta inseguridad, por muy convencido de su calidad que pudiera estar al concluirla.

Rafael Tormo i Cuenca admite sentirse frustrado cuando percibe que el público no ha profundizado en su obra, cuando se da cuenta de que no la ha comprendido, así como en aquellas situaciones en que la misma no es valorada por los profesionales del arte. En cualquier caso, puntualiza el autor, es este un sentimiento de escasa magnitud y, sobre todo, efímero, y por tanto con escasas repercusiones en su predisposición y rendimiento creativos. Muy al contrario, sentirse objeto de atención positiva como artista le produce una gran satisfacción de alta capacidad motivadora.

David Trullo, por el contrario, se declara absolutamente indiferente al hecho de que el público entienda o no el mensaje que pretende trasladar a través de su trabajo, pues considera que ese mensaje suyo no tiene por qué ser acertado ni mucho menos definitivo. De hecho, dice, tal es precisamente uno de sus objetivos: que el contenido de sus piezas permita la confluencia de interpretaciones diversas.

El aspecto de las expectativas del público tampoco genera la menor presión para el colectivo Daños Colaterales a la hora de trabajar. Aseguran que no les mediatiza en absoluto lo que el público pueda esperar de sus piezas. Simplemente tratan de hacer su trabajo bajo la única premisa de salvaguardar la propia coherencia.

En consecuencia, en relación a la posibilidad de que el espectador no comprenda adecuadamente el mensaje de la obra declara Mariano López que le parece positivo porque “en el momento en que la lanzas a la sociedad y la llevas a un contexto en el que se va a relacionar con otras personas, ya tiene vida propia. Llega un momento en que la obra se hace independiente y ya cada uno que la entienda como quiera y la manipule y haga lo que quiera”. Ello no obstante, aunque López parece hablar de la vida propia de la obra como si ninguna interpretación fuese más válida que otra, dice: “En unas exposiciones que hicimos, de pronto alguien hizo una especie de crítica y envió cartas incluso con esa crítica, y sin embargo no había entendido nada. Era una cosa como totalmente loca, pero fue genial. Fue muy divertido”. Lo cual deja entrever un posicionamiento de fondo de los autores de la pieza como intérpretes especialmente legitimados del significado de su trabajo.

Una postura muy similar adopta Nacho París respecto a las repercusiones de la opinión pública sobre su trabajo. No se muestra en absoluto preocupado por la posibilidad de que el espectador pueda no comprender su arte, porque piensa que “la gente no es tonta y además cada uno entenderá de acuerdo a lo que tal”. Prejuzgar la incapacidad del público para interpretar correctamente el mensaje de una obra implica situar al artista en un plano de superioridad, cosa con la que se muestra en rotundo desacuerdo.

También Teresa Cebrián, al igual que declaraba respecto a la influencia a nivel personal que le causan las valoraciones de la crítica, argumenta que la opinión del público sobre su obra no tiene en ella “un gran impacto porque son personas que no sueles conocer”.

3.2.4. Bambalinas del mercado profesional artístico

A Renoir le molestaba la poca consideración que se dispensaba al artista por parte de los marchantes, que se preocupaban mucho más de los gustos del público que de la voluntad del propio artista a la hora de vender la pintura, llegando al punto de rebautizar cuadros para darles un título más comercial acorde a las tendencias de la época, como fue el caso de *La pensadora*, sin que el pintor pudiera hacer nada al respecto (Renoir, 2007).

Una reflexión análoga en torno al papel real de los creadores en el panorama artístico actual es la que realiza Juanma Carrillo. En su opinión, de un tiempo a esta parte algunas figuras del circuito artístico, que antes desempeñaban funciones de respaldo o ayuda del artista, han alcanzado unas cotas de protagonismo y de poder de decisión que ensombrecen el nombre del autor y hacen flaquear la autonomía de que todo creador debe disfrutar para desarrollar su trabajo. Este es el caso, dice, de los comisarios en el arte contemporáneo y de los directores de casting en el mundo del cine.

El posicionamiento de Carrillo es de especial relevancia para abordar las con frecuencia conflictivas relaciones entre los miembros de la colectividad artística pues pone sobre la mesa sin miramientos el concepto de “ego del artista”, cuestión de la que no se suele hablar abiertamente. Sostiene este autor que “el

ego del artista juega un papel importantísimo precisamente por esas crisis de las que hablábamos antes. El artista necesita ese ego para que a pesar de los momentos de baja moral y de sequedad artística pueda seguir creyendo en él mismo. Ahora mismo no estoy haciendo nada, pero hice aquello, hice esto. Y por eso un artista necesita su ego, igual que un actor. Porque son personas en continua prueba, en continua evolución". Asimismo, manifiesta con rotundidad que "un comisario no debería tener ese ego, por lo menos no tan fuerte". Por todo ello, concluye: "esta es una de las cosas que más me molestan actualmente: el tener que enfrentarme a comisarios, galerías, y demás, donde ellos quieren ser más importantes que el trabajo de los artistas".

Sobre el asunto del ego, la artista Paula Valero declara: "Con el tiempo me he dado cuenta de que tú tienes que afirmar que eres artista", y ello para contrarrestar los efectos perjudiciales que puede tener el mundo del arte sobre el autor, al que se expone a un constante cuestionamiento.

También de Kooning recurrió, y por la misma razón que apunta Valero, a la definición propia, a la reivindicación de sí mismo y de su trabajo como autoafirmación. Así: "A pesar de todo, de Kooning, en un gesto de conciencia de sí mismo, se consideró desde el principio un artista. Más tarde, hablando de esos difíciles primeros tiempos, diría: "Me definía a mí mismo como artista, aunque no tenía más que dificultades; pero era una conciencia mucho mejor"." (Hess, 2004, p. 14).

A continuación, de vuelta a Renoir, un incidente revelador para entender las dificultades que el pintor y sus compañeros tuvieron que encarar para intentar hacerse hueco en el panorama artístico. En 1894, Renoir, albacea testamentario de la colección de Caillebotte, legada al Museo del Louvre con la esperanza de que su aceptación acabaría con el ostracismo al que la escuela moderna francesa se habían visto condenada, se reunió con un alto funcionario estatal a los efectos de planificar la buena exposición de las obras. Sin embargo, la colección fue rechazada por el gobierno francés en sus dos terceras partes. El temor a la reacción de los mecanismos de la pintura institucional patria provocó que los mejores cuadros de la historia del arte francés acabaran desperdigados por el extranjero (Renoir, 2007).

Durante mucho tiempo, el único marchante que mostró interés por la obra de los impresionistas era Paul Durand-Ruel. Era un profesional del arte muy bien relacionado, por lo que resultaba tentadora la idea de permitirle mover los cuadros impresionistas en exclusiva. Pero ello acarreaba una consecuencia insidiosa: concederle el monopolio de las creaciones, y la posibilidad por tanto de establecer a su conveniencia el valor de las mismas. Se trataba, en resumen, de la instauración de un sistema de especulación en la que las características comerciales del cuadro prevalecerían sobre su dimensión de investigación y evolución artística, quedando los pintores relegados a un segundo plano a la hora de decidir la orientación de sus trabajos. Por suerte para todos, Durand-Ruel encaminó su talento comercial hacia un punto intermedio en el que confluían su faceta de experto empresarial y la de genuino amante del arte, convirtiéndose en el catalizador que el movimiento impresionista necesitaba para ampliar las fronteras de su público potencial (Renoir, 2007).

El propio marchante de los impresionistas, en sus memorias escritas a los cincuenta y cuatro años, se explica y defiende de las acusaciones vertidas sobre él acerca de las maneras casi especulativas con que supuestamente movía las pinturas de sus representados. Escribe: “Llego ahora a mi gran crimen, el que domina todos los demás. Compro, desde hace mucho tiempo, y estimo hasta el más alto grado las obras de pintores muy originales y muy sabios, varios de los cuales son hombres geniales, y pretendo imponerlos a los aficionados” (Assouline, 2008, p. 200).

Queda claro, pues, que Durand-Ruel creía firmemente que su papel, a menudo desagradable, en el circuito artístico del momento era de vital importancia para alcanzar el fin excelente de difundir al más alto nivel la pintura de sus artistas.

La importancia de las relaciones sociales con los demás actores del sector artístico es algo que preocupa a Rafael Tormo i Cuenca y a Marina Núñez. Considera Núñez que a menudo esas relaciones determinan la difusión de la obra de un artista en mayor medida que la calidad de la misma. Se trata, en su opinión, de meras cuestiones extraartísticas, como el hecho de que el artista asista o no a inauguraciones y demás actos, o que disponga o no una galería de arte que le apoye; cuestiones a fin de cuentas subjetivas y ajenas al valor

intrínseco de la obra de un autor, que, por tanto, no deberían afectar a la apreciación ecuánime del trabajo del creador.

Tanto es así que esta artista sostiene que, para que un autor permanezca activo y visible en el mercado a lo largo de su carrera, un factor determinante será el hecho de que las personas a las que interesa su obra sigan ostentando puestos de poder en galerías e instituciones.

Nacho París hace referencia a la necesaria "implicación de unas galerías potentes, de una serie de coleccionistas y museos", a que se comprometan a mantener el estatus de un determinado artista porque egoístamente les resulte conveniente en términos puramente comerciales.

También para David Trullo el hecho de estar en contacto con personalidades influyentes en el circuito artístico es más relevante para la difusión de la obra de un artista que la calidad que pueda tener la misma. "Hay muchos grupos de influencia", dice, "y es esencial entrar en alguno de ellos". En ocasiones esto puede ocurrir de una manera natural por el hecho de que el trabajo de un autor o sencillamente su personalidad encajen en esa esfera de poder, pero también es habitual el caso de artistas que recurren a medios más cuestionables como, por ejemplo, servirse de sus relaciones sentimentales para alcanzar visibilidad en el mercado del arte.

A la enorme influencia de los grupos de poder que se generan dentro de todo circuito artístico se refiere también Eduardo Hurtado, que los considera una realidad incontestable "con la que hay que saber lidiar y con la que hay que trabajar", pues en muchos casos la adscripción a los mismos resulta determinante para la trayectoria del artista. "Depende de cuántos amigos tengas", dice abiertamente, "y dónde trabajen expondrás en un sitio o en otro". Al igual que Trullo, no obstante, defiende una manera digna de interactuar con esas esferas de poder, intentando en todo momento el autor preservar la honestidad y la coherencia tanto de su obra como de sí mismo, si bien acaba admitiendo que esa fidelidad creativa y moral del artista para consigo es un reto "imposible" de cumplir en el mercado del arte, "porque", explica, "en realidad nadie sabe lo que haces, ni por qué lo haces".

Muy habitualmente, admite Hurtado, la invitación a un artista para un determinado evento o circuito se debe simple y llanamente al hecho de que con anterioridad otra persona de influencia contó con él para algún acto. “Entonces ahí llega la decepción”, concluye, “te das cuenta de que te han usado”. Pero también esos intervinientes privilegiados del sistema del arte se sienten decepcionados a menudo con el artista si este, a través de su arte, pone en cuestión sus bases y funcionamiento. En definitiva, Hurtado denuncia que a menudo existe la sensación de que el autor debe una suerte de obediencia a aquellos estamentos artísticos que en su día, por propia conveniencia económica, decidieron apostar por su trabajo.

Javier Navarro incide en la idea de que la adscripción a alguno de esos círculos de decisión a los que se refería Trullo es fundamental para el desarrollo óptimo de la carrera de un artista y, añade, “creo que esa parte tenemos que trabajarla todos”, pero admite que es una dimensión de su trabajo que le causa pereza e incomodidad. Así, y de nuevo en términos muy similares a los del recién citado creador, distingue entre la inclusión natural por mera afinidad en alguno de esos grupos de influencia y la incorporación a los mismos de manera forzada, trabajada. En opinión de Navarro, en fin, por encima de la calidad del trabajo, existe una relación directa entre la dedicación del artista a las tareas de captación de contactos y el éxito profesional que pueda alcanzar.

Como ejemplo de la capacidad de estas relaciones sociales en el entorno artístico para afectar a la creatividad del artista, Fermín Jiménez Landa admite sentirse inquieto cuando no recibe invitaciones para eventos.

Greta Alfaro no duda en afirmar que lo único que no le gusta de su profesión es el hecho ineludible de tener que socializar para conseguir contactos, recibir propuestas, adjudicarse proyectos… en fin, para estar visible en el panorama y vender. Esta imposición le desagrada hasta tal punto que sencillamente no es capaz de cumplirla. Es por ello que, en la medida de lo posible, esta artista prefiere trabajar para ámbitos institucionales, públicos, donde la tiranía de las leyes del mercado se relaja un punto al menos y al autor le resulta más sencillo salvaguardar su independencia creadora, al menos en parte.

En coherencia con su concepción del arte alejada de las leyes del mercado, los artistas de Daños Colaterales, incidiendo en que “moverse y socializar por ciertos intereses” les resulta la parte más bochornosa de la actividad artística convencional, adoptan una postura de desmarque de esas prácticas, justificándolo de la siguiente manera: “Hace tiempo que decidimos que no íbamos a pasar por el aro de muchas cosas que exige el hecho de tomártelo como una profesión. Esto es básicamente entrar en un circuito comercial, asistir al besamanos de la galería todos los jueves. Todo esto nos tiró para atrás bastante. Entonces decidimos ir por el camino de la investigación en la universidad y mantenernos de esa manera, mantener como una especie de contacto desde el ámbito más teórico y la parte comercial en ese sentido la abandonamos. Realmente lo que hacemos lo hacemos porque nos interesa, porque nos gusta, porque está dentro de círculos en los que también les interesa el tipo de obra que hacemos”.

Con todo, admiten que “al final estás encantado de que la gente venga a las inauguraciones en las que hay una obra tuya y eso está bien, hablas con la gente y normalmente hay algo como muy interesante y muy divertido”. Sin embargo, en su opinión, “siempre tienes que andarte con la defensa puesta porque hay un momento en el que empiezas sin darte cuenta a hacer el besamanos. Empiezas a presentarte a gente que te va a venir muy bien para tu carrera y cosas de este tipo que a mí me resulta muy chocante y muy desagradable. Esas cosas no me interesan nada”.

En opinión de Mavi Escamilla, el artista hoy en día sigue siendo el eslabón débil de la cadena que forma el circuito artístico. Lamenta esta pintora la falta de seguridad jurídica a la que se ven expuestos los creadores en sus relaciones con las entidades públicas o privadas que manejan el mercado. No existen modelos oficiales de contrato, ni leyes que velen seriamente por la protección de los derechos de los autores. En tales condiciones, es inevitable que el artista sufra excesos y abusos por parte del resto de intervinientes en el panorama artístico profesional, como por ejemplo el impago y el deterioro o la desaparición de la obra, además de la consabida cesión de los derechos sobre la misma, tan habitual cuando se trabaja con organismos públicos.

La misma mala praxis afirma haber sufrido Nacho París. Junto a los frecuentes problemas para cobrar honorarios, dice, “destacaría como algo notable que se hayan quedado con obra mía en alguna galería y no la haya podido recuperar”. Asegura además en base a su experiencia que esta falta de profesionalidad es la tónica habitual, y encuentra su justificación en el grave desconocimiento por parte de los artistas de sus propios derechos y prerrogativas. Así, se lamenta: “Los artistas tenemos una ignorancia tremenda sobre nuestros derechos, que están hechos para proteger al autor y que realmente son importantes”, y hace especial mención, por ejemplificativo del control que el artista debe conocer que ejerce sobre su propia producción, al derecho a decidir que una obra no sea expuesta en un lugar que el artista considere incompatible con sus ideas, y ello con independencia de que la obra en cuestión haya sido vendida.

Paula Valero incide en, valga la expresión, esas “malas artes” de los actores intervinientes en el circuito artístico, y señala que exponer no siempre tiene connotaciones positivas, porque el espacio no aporte al artista una visibilidad adecuada o, sobre todo, debido al hecho habitual de que “luego cobra toda la gente de alrededor menos los artistas”, quienes a menudo se pretende imponer que deben considerarse pagados por el mero hecho de exponer o participar en un catálogo. A Valero le parece una realidad muy grave que las instituciones españolas perpetúen la sumisión de los autores a este tipo de usos abusivos porque, dice, “no se pueden profesionalizar los artistas por esta cuestión”. Y sin perjuicio de denunciar los citados excesos y abusos, esta autora, de manera muy interesante, también vincula la precariedad tan habitual en el día a día del artista con “el consentimiento y la falta de exigencia” por su parte ante las imposiciones de las estructuras y costumbres del mercado.

Eduardo Hurtado hace un llamamiento a la responsabilidad del propio artista para alcanzar un posicionamiento digno en el escenario artístico. “La primera obligación es ser respetuoso con el proceso del arte y ser honesto con uno mismo”, dice, y denuncia: “En general, una gran mayoría de los artistas creo que se faltan mucho al respeto; a ellos, a sus compañeros y al proceso del arte. Entonces la primera obligación está incumplida y a partir de ahí. A nivel legal […] pasamos y nos dejamos arrollar por unas situaciones y por unas cosas que es que no tienen ni pies ni cabeza. Y ya no estoy hablando de dinero”. Se refiere,

por ejemplo, a la pérdida de control, incluso de derechos de propiedad y capacidad de decisión del autor sobre sus piezas: “[…] fundamentalmente lo que hemos consentido y consentimos en general los obreros, pero en concreto, ahora que estamos hablando del arte, los artistas obreros, es que se nos pase por encima y […] tolerar que un comisario coja una pieza tuya para contar una milonga que no tiene nada que ver con lo que tú haces. Eso es brutal. Eso genera un daño y descoloca muchísimo”.

De igual modo, Javier Navarro hace referencia al hecho de que esa posición de sometimiento de los creadores en su interacción con los integrantes del mercado artístico es tan habitual que incluso desde el propio estamento de artistas se da por sentada, se acepta como algo normal. Y apela a la responsabilidad de los autores en la perpetuación de tal situación de desequilibrio, pues opina que acceder a trabajar a cambio de contraprestaciones indignas o directamente gratis desprestigia la profesión y causa la progresiva devaluación de sus propias obras.

Los abusos denunciados en sus entrevistas por Mavi Escamilla y Javier Navarro son asimismo expuestos con gran énfasis por David Trullo, en especial en lo referido a las relaciones económicas que se establecen entre el artista y el resto de intervinientes en el mercado profesional del arte, y que en su opinión se caracterizan por la absoluta falta de respeto hacia el trabajo de los creadores.

Como ya se apuntaba en el apartado de este estudio dedicado a tratar la importancia de las dificultades económicas como obstáculo a una buena práctica artística profesional, Trullo denuncia el arrinconamiento a que se ve sometido el artista cuando se trata de obtener la recompensa material que legítimamente le corresponde como autor de una obra. “La pieza que se supone que debería ser la más importante, que es el artista”, dice, “sin embargo no lo es. Tú haces el trabajo, tú produces la obra, tú eres el responsable conceptual y el responsable final de un trabajo, y eso no está pagado. No está correctamente pagado, no está situado de una manera lógica. Cuando haces una exposición”, sentencia, “la inmensa mayoría de las veces tú no cobras […]. El que cobra es el comisario, el que hace el diseño gráfico, el señor de la sala, etcétera”.

Prácticamente con las mismas palabras que Trullo expone Nacho París su decepción al respecto de las relaciones económicas que se entablan entre el artista y el resto de intervinientes en el mercado artístico profesional. “No entiendo”, dice en referencia a galerías y museos, “por qué hay que llenar de contenido sitios si a los artistas no se les van a reconocer honorarios o no se les va a reconocer el dinero para una producción, y sin embargo el gestor cobra, el comisario cobra y todo el mundo cobra”, y hace un llamamiento a la dignidad de los creadores para dar una negativa terminante a todas aquellas propuestas profesionales que supongan la aceptación de unas condiciones de precariedad.

De acuerdo plenamente con Trullo y París el colectivo Daños Colaterales denuncia: “Realmente cuando trabajas para la comunidad de Madrid te das cuenta de que hay cien mil burócratas que trabajan con un sueldo fijo, una empresa de montaje que tiene un contrato anual que realmente es una pasada, a cada montaje van 20 ó 30 personas. Te encuentras con que la compañía aseguradora se pone las botas. Hay comisarios que cobran su sueldo por escribir los textos. Hay una imprenta que se está forrando. Y de pronto al artista le dicen que es que no tienen costumbre de pagarle. Es un poco de cachondeo. Realmente estás haciendo una exposición de artistas y justo los únicos que no cobran son ellos. Esto es lo habitual. Totalmente habitual”. Mariano López y María González excluyen de este bochornoso análisis a “otro tipo de espacios con los que nosotros trabajamos de manera habitual, que trabajan como pueden, que tienen el dinero que tienen y que se gestionan como pueden y ahí bueno, pues efectivamente, aunque no son las condiciones que a todos nos apetece, pues se trabaja como se puede. Pero”, sentencian, “cuando realmente hay dinero porque estás trabajando para instituciones pues es un poco vergonzoso como se sigue trabajando aquí en España”.

Queda así patente que, según estos tres artistas recién citados, el sometimiento de los autores a las imposiciones de otros participantes en el circuito artístico profesional, en especial en términos económicos, en los que su obra usada para marcar precios especulativos de mercado pero no para retribuir de manera justa su trabajo, coloca a los creadores en una situación de indefensión y de incertidumbre que lastra gravemente sus posibilidades de hacer carrera y vivir del arte.

En términos prácticamente idénticos se pronuncia Javier Navarro, que pone sobre la mesa la falta de participación del artista a la hora de determinar los precios de las obras, y ello porque acaban siendo los intermediarios, los galeristas, quienes deciden qué obra vender y a qué público destinarla, con el fin de sacar la máxima rentabilidad comercial de la misma, prescindiendo de los deseos o preferencias del autor. Por esta razón, al igual que reconocía Greta Alfaro, Navarro se siente más cómodo cuando sus trabajos son comprados por instituciones públicas porque considera que, para empezar, estos organismos "pagan y pagan bien" y en segundo lugar, y no menos importante, porque con frecuencia se encargan de hacer circular la obra por diferentes espacios expositivos.

Llegados a este punto es necesario volver a citar a Greta Alfaro, que, además de cuanto se ha apuntado acerca de las interacciones del artista con el resto de actores del escenario profesional artístico, hace hincapié en las, a menudo, complicadas relaciones de los autores entre sí. Considera esta autora que la comparación que un creador pueda hacer de su situación personal respecto a la de colegas y compañeros no solo puede suponerle un perjuicio motivacional durante la fase de creación, sino que también es capaz de generar modelos de conducta malintencionados. No es extraño, aclara Alfaro, que tales comparaciones se tornen en envidias, y esas envidias en zancadillas, lo cual le sirve a Greta para denunciar la alarmante falta de solidaridad entre artistas que reina en el mundo profesional del arte, y que desde luego no beneficia en absoluto los intereses de los mismos como colectivo, sino que muy al contrario produce una disgregación, una fractura en el seno del grupo que lo debilita y de la que los demás intervinientes del circuito artístico se sirven para imponer sus condiciones de trabajo.

A modo ilustrativo de esta queja compartida con Mavi Escamilla acerca de la falta de recursos de los artistas con los que defender su trabajo e intereses, Greta Alfaro narra la vivencia personal relacionada con una obra *site-specific* que realizó para una exposición en una fundación en Reino Unido que no tenía experiencia previa con artistas contemporáneos, comisariada por una aristócrata sin formación ni conocimiento alguno al respecto. "Fue horrible", dice, y explica: "Al final, como consecuencia de todo esto, además de haberme dejado de hablar

con la fundación, quedarse con el dinero, etcétera, uno de los técnicos se ha quedado con el copyright de mis fotos". Ni siquiera, se lamenta, se firmó un contrato previo. Las secuelas de estas malas prácticas profesionales que a menudo el artista se ve obligado a sufrir no son algo baladí. Alfaro afirma haber quedado traumatizada por la experiencia, y si bien su disgusto no llega al punto de hacerle renunciar a futuras colaboraciones con instituciones, aquel nefasto episodio laboral sí que ha tenido repercusiones en su trabajo, pues durante una larga temporada su motivación y productividad artísticas se vieron seriamente mermadas.

En resumen, una idea clara se desprende de cuanto ha quedado expuesto en este apartado relativo a las relaciones del artista con los demás agentes del panorama artístico profesional: las normas y prácticas que conforman el *statu quo* que rige los circuitos del arte desde el proceso de ejecución de la obra hasta la venta de la misma, no son sino la extrapolación al mundo artístico de las líneas maestras del pensamiento capitalista, que mercantilizan el objeto artístico y colocan al creador en una posición de desvalimiento frente al sistema, en el cual desempeña el papel de, digamos, mero fabricante, o si se quiere productor de bienes consumibles, cuyo mensaje ideológico, sea el que sea, queda fagocitado e incorporado al esquema mercantilista reinante, que se pretende neutral desde un punto de vista intelectual, es decir, "desideologizado", pero que en realidad se orienta hacia la implantación de un conjunto único de valores previstos para perpetuar el orden establecido. Así, en palabras de David Pérez: se hace necesario "poner en entredicho el modelo institucional artístico –propiciado por el mercado, la crítica mediática y el sistema museístico- que el arte calificado de político, al quedar inmerso en su estructura, no hace más que reforzar" (Pérez, 2008, p. 147).

Una visión especialmente prudente de la actividad reivindicativa, la militancia y la significación social activa es la que sostienen desde Daños Colaterales, colectivo precisamente caracterizado por la significación social y política de su producción. Quizá por el hecho de conocer de primera mano tanto el mundo del arte como el del activismo, advierte Mariano López: "[…] hay una línea muy delgada entre lo que es el apoyo a determinados colectivos del mundo del arte,

y la manipulación de determinados colectivos por parte de artistas. Es una línea roja muy peligrosa".

Señalan desde este colectivo que es fundamental mantener una división entre ambas facetas. En consecuencia, refiriéndose a su propio trabajo, declaran: "No manipulamos lo que encontramos, sino que ofrecemos, en el caso de que necesiten, cartelería, imágenes. Pero esas imágenes no van a ser luego utilizadas por el colectivo artístico. Si nos ponemos a favor de una causa social, lo que hacemos es para la causa social, no para nuestra producción artística". Su premisa innegociable es evitar conflictos de intereses tan desagradables como los que, desde su punto de vista, se dieron al calor del movimiento 15M. "Mucho artista que está encantado de trabajar con el 15M", ponen en evidencia, "pero en beneficio propio. Esto es una cosa como muy habitual. Lo que hacen es llevarlo a una galería. No creo que haya nada que se choque más de frente con el espíritu de ese movimiento que convertir parte de eso en objetos mercantiles. Al final, aunque parece que hay un artista que está trabajando con unas fotografías estupendas sobre el 15M, lo que está haciendo es vender objetos".

Teresa Cebrián quita importancia a los rasgos personales, ideológicos, sociales, de género, etcétera del autor como determinantes de su asentamiento y prosperidad en el circuito artístico, pues sostiene que la inclinación del sistema del arte por tales condiciones es siempre eventual, pasajera, en última instancia responde a meras modas, poco duraderas, por tanto, y que la permanencia o el olvido de los artistas que se vean adscritos a ellas dependerán solo de la calidad efectiva de su trabajo. Es cierto que poseer las características personales de raza, nacionalidad, orientación sexual que puntualmente se estén predicando en el circuito artístico proporcionará al artista unas mayores posibilidades de difusión inmediata, pero al final, opina Cebrián, si detrás de esa fachada fáctica no hay un estilo, un mensaje y un verdadero trabajo, tanto el artista como su obra quedarán reducido a una mera anécdota.

Entre quienes sostienen el impacto positivo que la inclusión en determinadas colectividades minoritarias puede tener en la carrera de un artista figura Javier Navarro, pues considera que tales movimientos a menudo se convierten en

tendencia artística imperante. Así, medio en broma, medio en serio, confiesa que no son pocos los creadores que se plantean revestir la explicación escrita de su obra con términos como “transgénero”, “transexual”, “queer” o “pornoterrorismo” a la hora de presentarla a exposiciones o certámenes, pues lo cierto es, en su opinión, que tales reivindicaciones en apariencia marginales gozan de gran predicamento en los estamentos mercantiles del arte por, sencillamente, representar la moda vigente y, por tanto, tener fácil salida comercial.

Juanma Carrillo tiene claro que la pertenencia de un artista a un grupo o gremio potencia la visibilidad de su obra porque “todo en colectivo tiene una difusión mayor”, pero, al mismo tiempo, cree que las exposiciones y demás eventos artísticos colectivos suponen un hándicap para la correcta apreciación de la obra por parte del espectador, pues producen el efecto de minar por lo menos en cierta medida su autonomía como pieza independiente. “Por ejemplo”, dice Carrillo, “un trabajo de cine se ve proyectado junto al de otros cineastas en sesiones”, y explica que, en su opinión, esto perjudica a la personalidad propia de la obra “porque se trata de trabajos muy variopintos, o a lo mejor hay cinco trabajos que no están gustando mucho delante del tuyo y hacen que el espectador esté en un estado de ánimo muy diferente que si hubieran mirado antes tu trabajo, sea bueno o malo, o igual tienes un trabajo muy bueno pero te ponen tres delante que no son tan buenos y esto hace que el espectador esté con hastío”.

En opinión de David Trullo, es verdad que la pertenencia de un artista a este tipo de minorías puede ayudarle en un principio debido a las políticas y acciones que de cuando en cuando se llevan a cabo en diferentes estamentos de la sociedad con el fin de visibilizarlas. Sin embargo, esta condición minoritaria puede terminar por convertirse en un obstáculo para la carrera profesional de un creador, pues se corre el riesgo de ser encasillado, de que toda pieza que ese artista produzca sea observada desde la óptica de la reivindicación de intereses del colectivo al que pertenece. Tal es precisamente su situación, pues explica que, lo sean o no, sus obras son siempre interpretadas como de lucha de género por la sencilla razón de haberse dedicado a esa temática con anterioridad.

Lo mismo opina acerca del encasillamiento el anteriormente citado Javier Navarro. Sostiene que el tema gay está muy estereotipado, y que este tipo de

arte suele asociarse con un público muy concreto como único destinatario. Lo cual, dice, es un peligro para el artista. “Yo no hago solo arte para gais”, sentencia.

La reclamación, en realidad exigencia del respeto a la autonomía creativa ilumina también las decisiones de Willem de Kooning respecto a su adscripción y posterior escisión de determinadas colectividades artísticas con las que compartía las líneas maestras de su ideología política. La libertad absoluta de creación era su única verdad y su único compromiso, como el hecho que se narra a continuación expone de manera meridiana. En 1936 de Kooning entró en contacto con artistas del grupo AAA (*American Abstract Artists*), de ideario comunista. Sus ideas políticas estaban en sintonía, pero de Kooning se ocupó de preservar su independencia, y rechazó afiliarse al grupo, que postulaba el abandono de la figuración pictórica. “No estaba de acuerdo con sus límites –relatará más tarde-; con que intentaran prohibirme algunas cosas. Para mí era especialmente interesante probar precisamente esas cosas. En realidad, soy un extraño, soy diferente porque me interesa el arte en toda su integridad” (Hess, 2004, p. 22).

“No os adhiráis a ninguna idea. […]. Ninguna adhesión teórica debe reteneros por mucho tiempo” (Houllebecq, 2012, p. 28).

En el caso concreto de Marcia Tucker (2009), la toma de contacto con el feminismo supuso un cambio radical en el modo de desempeñar su trabajo como comisaria en el circuito artístico, pues este movimiento permitía elaborar diferentes lecturas de la historia del arte y ofrecía un contexto social receptivo a las nuevas interpretaciones individuales.

Sin embargo, el feminismo de aquellos primeros años setenta presentaba una grave flaqueza: se trataba de un movimiento casi exclusivamente blanco y de clase social media-alta. No había cabida en él para las reivindicaciones de la colectividad negra de mujeres, que reivindicaban unos derechos más básicos y primordiales que, por ejemplo, la visibilidad femenina en el entorno laboral. Así, es evidente que el hecho de pertenecer a cualquiera de las llamadas minorías sociales no siempre es garantía de solidaridad para con los integrantes de otras. Un espectro social fragmentado tiende a generar comunidades gueto, dentro de

cada una de las cuales solo son importantes los intereses propios de sus miembros.

Por eso, para dinamitar los departamento estancos socio-culturales es fundamental que aquella persona que consiga una posición de autoridad o, hablando claro, una posición de poder en algún ámbito de la vida, luche por hacer accesible tal posición a otros individuos, por integrar a otras personas en esferas que, a priori, les están vedadas por su raza, sexo, orientación sexual o cualquier otro rasgo personal. La razón es la siguiente: “Sólo se puede desmontar la autoridad de manera efectiva desde la posición de autoridad, de manera que queden expuestas las ilusiones de esa posición sin renunciar a ella” (Tucker, 2009, p. 120).

Pues bien, Tucker, sirviéndose de su puesto como conservadora en el museo Whitney, puso en práctica sus ideales feministas en dicho sector. Refiriéndose a las mujeres artistas de los años 70, relata cómo desde la posición de influencia que le ofrecía su puesto de trabajo estaba en condiciones de visitar estudios de mujeres para conocer su obra de primera mano, escribir críticamente sobre la misma, fomentar el trabajo artístico de las mujeres. En definitiva, visibilizarlas.

Sin embargo, la actividad reivindicativa desde un lugar preeminente en el interior del sistema puede confundirse con la colaboración cómplice con el mismo. Así lo sufrió Marcia en primera persona, de modo que a las clásicas actitudes sexistas por parte de jefes y colegas varones se añadía “la presión de un grupo de mujeres artistas que, sintiéndose impotentes justificadamente, nos veían como parte del sistema que ejercía el poder” (Tucker, 2009, p. 121).

En términos en cierto modo análogos se manifiesta Teresa Cebrián al respecto de la cuestión de género, que, afirma, es su mayor decepción en relación con el mundo del arte profesional. Este tema le ha molestado mucho en ambas direcciones, explica, pues ha tenido que sufrir tanto la discriminación negativa como la positiva, sintiéndose atacada “tanto por el galerista machista que te preguntaba si te ibas a casar y tener hijos, como después del lado feminista, que te pedían obras para entrar en exposiciones solo de mujeres”. Prosigue diciendo Cebrián que siempre ha intentado no tolerar ninguna de esas dos prácticas, aunque a veces ha accedido a participar en exposiciones colectivas femeninas

porque le interesaba profesionalmente quién montaba la exposición. En todo caso, si bien es indiscutible que sigue habiendo poca obra de mujeres en los museos, las exposiciones exclusivamente de arte de mujeres, sentencia, “en este momento me parecen un poco excesivas”, pues no las considera el camino adecuado para equiparar la figura de la artista femenina con la masculina en términos artísticos.

Sobre este extremo, el colectivo Daños Colaterales defiende una tesis coincidente: “Hay gente que tiene cierta fijación con temas de arte de género y es un prisma desde el cual se encierra y no es capaz de ver otras propuestas artísticas. Está muy bien que trabaje con eso, pero al final es cierto que son discursos muy excluyentes”. En palabras de Mariano López, “hay una tematización muy evidente en muchas exposiciones en las que ves que solo hay artistas internacionales, artistas de género, exposiciones de colectivos artísticos. Es algo que creo que no tiene demasiado interés. Deberían dejarse llevar más bien por la temática que por el quién la hace”.

La reiteración con que los miembros de Daños Colaterales se refieren a la cuestión de género encuentra motivo en las dificultades que en alguna ocasión han hallado para ser admitidos en exposiciones que giraban en torno a dicha temática. Sin llegar a considerarse víctima de un acto discriminatorio, explican: “Se trata de que están buscando un determinado perfil de artista. Al ser mujer y hombre sí que rompes un poco ese esquema porque estás trabajando con temas que se pueden considerar feministas o cuestiones de género y sin embargo somos de sexos diferentes en nuestro colectivo”.

Siguiendo con la postura de Daños Colaterales acerca de la identificación artística con determinado movimiento o grupo social, María González, en relación al peligro de encasillamiento que el cultivo artístico exclusivo o preponderante de determinados motivos pueda conllevar, manifiesta: “Yo creo que de alguna manera si el trabajo resulta coherente, bueno… a lo mejor puedes encasillar determinadas maneras de plasmarlo, no lo sé. Llámalo estilo. En principio no es algo que nos preocupe”.

Marina Núñez afirma que, tal y como muestran los sucesivos estudios llevados a cabo por el observatorio de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales),

la condición femenina es todavía hoy día, y sin la menor duda, un hándicap tanto a la hora de acceder al mundo profesional del arte, como para consolidarse en tal entorno.

Para ilustrar las palabras de Núñez a continuación se exponen, de manera tan somera como reveladora, las inapelables conclusiones del INFORME MAV: Presencia de Mujeres Artistas (españolas y extranjeras) en ARCOMadrid '16: de un total de 3686 artistas participantes en dicho evento, apenas un 25% fueron mujeres, y tan sólo el 4% españolas. Un dato a todas luces devastador (MAV).

Greta Alfaro comparte la opinión de que el hecho de ser mujer dificulta las posibilidades de desarrollar con éxito una carrera como artista profesional, especialmente a partir de determinada edad. Para ilustrar su posición resume un artículo de *The Guardian* en el que analizan la equivalencia de artistas mujeres y hombres en diferentes franjas de edad: durante los estudios universitarios hay 70 por ciento de mujeres 30 de hombres; en la franja desde los veinte pocos hasta los casi 40 hay una igualdad y a partir de este momento solo hay hombres. Se observa pues una progresiva pérdida de visibilidad de las mujeres artistas a medida que se adentran en fases más maduras de su trayectoria profesional, cosa que Alfaro reconoce no haber sufrido en propias carnes hasta la fecha, pero cuya posibilidad futura no deja de inquietarle.

En este extremo resulta especialmente llamativa la experiencia vital y artística de la mexicana Frida Kahlo, pues en su figura confluyen dos factores de encasillamiento que marcaron irremisiblemente, y para mal, la valoración externa de su arte.

Por una parte, pese a que galerías como la *Julien Levy* de Nueva York le dedicaron exposiciones individuales en 1938, lo cierto es que su pintura fue objeto de un escaso y siempre superficial análisis crítico, pues “la mayor parte de las revistas y periódicos de la época se limitaron a destacar su aspecto extravagante, su atractivo exótico, e hicieron caso omiso de su producción pictórica” (Mayayo, 2008, p. 21). La aparición de Frida en la portada de la revista *Vogue* en 1939 no hizo sino contribuir a esta distracción del ojo público respecto a su trabajo artístico, de modo que, como apunta Margaret A. Lindauer, “el apellido Kahlo se convirtió en sinónimo de un estilo más que de un legado

creativo […]" (1999, p. 154). Pero es que, además, y volviendo a esa invisibilidad que como señalaba Greta Alfaro parece acechar a las mujeres artistas a lo largo de su carrera, la pintora en todo momento vio reducido su papel al de mujer de Diego Rivera.

Puede, pues, afirmarse que esta doble faceta de musa y de personalidad decorativa, extravagante, ha llegado a instalarse en la literatura histórico-artística, pues lo cierto es que "incluso aquellos textos que dicen querer estudiar la producción pictórica de Kahlo acaban haciendo hincapié en su personalidad singular y en su intensa relación con Rivera" (Mayayo, 2008, p. 22).

Por si esta reducción de la figura de Kahlo a parámetros de tendencia y de género no fuera suficiente, la pintora y, en consecuencia, su trabajo fueron utilizados como icono condensador de nada menos que la propia identidad mexicana, convirtiéndose esta artista para el gran público en "una suerte de símbolo mágico de la "mexicanidad"." (Mayayo, 2008, p. 23).

En torno a la problemática del género como parámetro de agrupamiento artístico impuesto desde el exterior, Mavi Escamilla suscribe la existencia de un patriarcado económico en el panorama artístico, pero se encarga de dejar claro que no está conforme con las políticas de discriminación femenina positiva que en ocasiones se llevan a cabo con el fin de visibilizar a las artistas. Sostiene que tales acciones perjudican gravemente a la imagen de la mujer como profesional del arte.

La mencionada artista plantea sin tapujos en su entrevista que pertenecer a una clase social bien consolidada, estar afiliado a algún colectivo que tenga acceso a financiación pública o incluso pertenecer a la comunidad docente universitaria, son hechos que facilitan los recursos temporales, materiales y de contactos sociales necesarios para dedicarse al mundo del arte profesional.

En la cuestión de clase social centra su discurso en este tema Nacho París, quien sostiene que "si tienes dinero, si conoces gente influyente en determinados circuitos lo vas a tener mucho más fácil y vas a poder superar la precariedad de casi todos los artistas". Apunta, incluso, que "la inmensa mayoría de los artistas

que llevan trabajando en artes plásticas en los últimos años son de buena familia, o si no es buena ha hecho un esfuerzo enorme por mantenerlos".

También la edad es un factor ajeno a la decisión propia de los artistas que, sin embargo, a menudo influye brutalmente en la consideración externa que se tiene de un autor.

Siguiendo con la información facilitada por Mavi Escamilla en su entrevista, y como se ha indicado al abordar la cuestión del reconocimiento profesional, una vez que un artista se propone como objetivo acceder al mundo del arte profesional, el transcurso de unos años sin que haya conseguido consolidarse en el circuito suele ser sinónimo de su "muerte artística". La inmediatez de las prácticas de mercado que se han instaurado en la práctica artística no dan lugar a segundas oportunidades. Los artistas han de alcanzar el éxito comercial con prontitud, pues, de lo contrario, se verán marginados de todo tipo de eventos.

Al respecto dice Nacho París: "Este es un país que jubila a los artistas muy pronto". Y se explica: "En los ochenta y noventa empezó como el mito del artista joven. Este funcionó, devoró a una generación de artistas y luego estos que están en torno a los cincuenta y pico años la mayoría están jubilados como artistas".

En esta misma línea Teresa Cebrián declara que el tratamiento que se da al factor edad en el mundo del arte siempre le ha causado una gran decepción. Desde su experiencia cuenta que ha visto variar el límite que el mercado artístico impone al concepto de artista joven desde los treinta hasta los cuarenta años, y que este tipo de sentencias rotundas sobre lo que uno es o no es, incluso en términos de edad biológica, no dejan de resultarle desagradables.

Marina Núñez concreta la frontera temporal actual para el éxito de un creador en la treintena. Si llegados a ese punto el artista no ha conseguido un mínimo de implantación profesional, es frecuente que se produzca el abandono de la práctica artística en favor de la búsqueda de otros recursos económicos más estandarizados.

Y es que, en palabras de Eduardo Hurtado, "lo que es difícil es que esto", en referencia a las dificultades para mantenerse activo en el circuito artístico, "no

acabe con tus ganas de hacer". La pasión que impulsa a un creador joven se va desgastando con el paso del tiempo y la lucha diaria por hacerse un hueco en el escaparate del arte. "Todo esto", sentencia, "te va quemando".

"Está todo colocado con fecha de caducidad. Tú sabes que hay un tope, que son los 35 años, porque todo ha estado diseñado para el arte emergente, para que todo sea rápido". Desarrollando su argumentación, Hurtado responsabiliza a comisarios y galerías, y por supuesto a sus dinámicas de consumo que exigen inmediatez en la producción y venta del objeto artístico, de los obstáculos para la supervivencia de los creadores en el panorama artístico. Se explica: "Entonces primero está la fecha de caducidad que se te impone y sabes que tienes que llegar a determinados sitios antes de determinada edad […]. Una vez pasada esa barrera es muy difícil mantenerse porque ahí ya depende de jerarquías, de haber llegado a determinados lugares a tiempo, y si no llegas pues parece que luego no hay más oportunidad, porque tampoco hay comisarios comprometidos, gente que sea capaz de coger y decir: tengo todo este poder acumulado y ahora voy a coger a un tío de cincuenta años que nadie ha visto en su vida. Esto no va a pasar porque la gente tiene mucho miedo a que se resienta su estatus de poder".

En el extremo opuesto, Rafael Tormo i Cuenca apunta que la juventud de un creador puede igualmente perjudicar la toma en consideración que de él se haga en el escenario artístico. Los artistas emergentes carecen, como es natural, de la experiencia necesaria tanto a nivel técnico como conceptual para defender con solvencia el propio trabajo, por no hablar de su lógico desconocimiento de los usos y prácticas del arte profesional. Para compensar tales desventajas, continúa Tormo i Cuenca, el artista joven con frecuencia tiende a exacerbar la componente de espectacularidad de su obra, así como a desviar buena parte de su tiempo y energía del trabajo propiamente creativo al establecimiento y cuidado de las relaciones personales y profesionales que le permitan abrirse camino en el mercado.

En la misma línea se pronuncia David Trullo, para quien los artistas emergentes gozan de la ventaja de representar una novedad en el panorama artístico, lo cual suele atraer la atención de galerías, si bien ello también se debe, opina Trullo, a

que estos artistas, por su corta carrera, son más influenciables por los demás integrantes del mercado, y por supuesto, a que su obra es más barata que la de los artistas consolidados.

Curiosamente, Javier Navarro discrepa de manera radical de Trullo en lo relativo a esta última cuestión, pues en su opinión lo más difícil para un artista joven es precisamente encontrar hueco en el mundo de las galerías, a las que considera herméticas a las nuevas propuestas, y cuyas salas están reservadas a los autores que se presenten provistos de la recomendación de algún artista o crítico asentado.

3.2.5. Equilibrio entre el estilo propio y la tendencia

Para Renoir, la mayor libertad a la que podía aspirar un artista consistía "en librarse del tema, en evitar ser literario" (Renoir, 2007, p. 66). No es misión del artista contar una historia, transmitir un mensaje. Y ello porque, si bien todo creador emite un mensaje a través de su obra, no es menos cierto que tal mensaje pierde su contenido desde el mismo instante en que es emitido y queda supeditado a la captación de un receptor. No existe, pues, un mensaje objetivo.

La toma de decisiones causaba a Renoir un hondo desasosiego. Por esta razón se mostraba partidario de lo que el que llamaba "seguir la corriente", aludiendo a su "teoría del corcho". Para este pintor, "cuantos hombres hicieron algo valioso actuaron no como inventores, sino como catalizadores de fuerzas existentes y que desconocía aún el común de los mortales. Los grandes hombres son sencillamente quienes saben mirar y comprender" (Renoir, 2007, pp. 74-75).

En Picasso, en cambio, encontramos una conexión más directa, más íntima, entre su cotidianeidad y las diferentes fases de su estilo y temáticas. Este artista no solo materializa en su arte la realidad que lo rodea, sino que reacciona ante la misma. Así, durante su período de carestía económica en París, en torno a 1904, el pintor produce los cuadros de lo que posteriormente se dará en llamar su época azul, caracterizados como es natural por la pena y el sufrimiento inherentes a tanta penuria. Pero también es esta la época en la que Pablo se lanza a abordar el arte erótico, en un claro desafío a las buenas costumbres

imperantes, actitud esta que constituirá una constante a lo largo de su carrera (Widmaier, 2003).

Ese aire lóbrego de sus pinturas azules constituyó una apuesta estilística de lo más arriesgada por parte de Picasso, pues significó el abandono de las alegres imágenes de la Belle Époque que habían empezado a abrirle puertas, si bien modestamente, allá por 1901. Pero Picasso lo tiene claro: su estilo está en evolución, y prefiere explorar a anquilosarse aun a costa de perder determinado público. De modo que sigue produciendo, sigue trabajando, y ello también entendido en términos de interacción con los actores del mercado del arte. Ya desde esta época se encarga de dejar claro a los marchantes que será él quien fije las condiciones de su colaboración, y también los precios, en concordancia con el mercado. Por supuesto, también preseleccionaba las obras que deseaba poner a la venta, lo cual le permitió, por un lado, mantener una independencia estilística respecto a las tendencias comerciales que pudieran querer imponerle los marchantes, y por otro, evitar los trabajos por encargo (Widmaier, 2003).

La indagación constante en el discurso artístico dominante para ponerlo en cuestión sin contemplaciones produce incomodidad en el *statu quo* y por tanto, como por otra parte es consustancial a cualquier proceso crítico serio, el rechazo y la discriminación por parte del mismo.

Así lo expone Marcia Tucker en *40 años en el arte neoyorquino, Una vida corta y complicada*, entonando un honesto *mea culpa*, cuando hace referencia a las sensaciones de disgusto que le despertó la primera exposición de Bruce Nauman en la galería Castelli de Nueva York. Corría enero de 1968. En su opinión, si el trabajo del mencionado autor no encajaba en ninguna de las disciplinas artísticas tradicionales se debía a que, sencillamente, no era arte. Llegó incluso a calificarlo como basura. Tucker tuvo que realizar varias visitas más a la exposición para atisbar paulatinamente, mediante el hallazgo de nuevos significados en cada observación, la idea de que la obra de Nauman constituía un ejemplo de arte tan novedoso que no parecía arte. Comprendió que para enfrentarse de manera crítica al trabajo de este artista iba a tener que quebrantar los parámetros que hasta entonces había utilizado para delimitar el concepto de arte.

En esta línea, Rafael Tormo i Cuenca muestra su disgusto con las instituciones y personas preeminentes en el mundo del arte que se arrogan el derecho de decidir en cada momento qué es y no es arte, muy a menudo únicamente en función de la adaptabilidad de una obra a las tendencias hegemónicas. Triste realidad esta, que, como ya se ha dicho en el apartado dedicado a la autocensura, en opinión de este autor puede provocar consciente o inconscientemente que el artista incurra en tan perniciosa práctica. En la práctica profesional artística, declara, se establece un juego malévolo en el que las relaciones sociales tienen un papel muy importante, hasta el punto de que el artista llega a tener serias dudas acerca de si lo que está intentando transmitir con su trabajo es lo que de verdad desea decir, o tan solo lo que se le permite decir.

Y es que los dictados estilísticos y temáticos impuestos en un momento determinado por los agentes artísticos con capacidad para determinar el devenir de los circuitos y mercados pueden encumbrar rápidamente la carrera de un artista, pero también frustrarán al artista reticente a amoldarse a ellos, todo ello con independencia de la calidad objetiva de la obra, que con demasiada frecuencia queda sometida a la rentabilidad que pueda generar en términos meramente comerciales.

A continuación, una cita que ilustra la claridad de ideas de que Willem de Kooning hacía gala respecto a su producción y maneras artísticas, y la zozobra a la que repentinamente puede verse expuesta la carrera de un artista, incluso del talento de este pintor estadounidense.

“Imagine usted que es de Kooning: usted es el pintor de otros pintores y ha adquirido ya un prestigio en la ciudad. Entro otras cosas, dibuja como un ángel. Pero justo en el momento en que está a punto de ganar el juego, cambian las reglas; un nuevo género de abstracción, para el que el crítico Clement Greenberg ha proporcionado la teoría, parece avanzar irrefrenablemente… […] Usted tiene miedo de quedar anticuado, justo antes de ser considerado lo más moderno de lo nuevo. Ante el caballete comienza a sufrir ataques de ira” (Hess, 2004, p. 31).

Justamente Jackson Pollock es el primer artista convertido en mito por los medios de comunicación, de gran incidencia junto con galeristas, comisarios y

críticos para difundir la obra de un artista, especialmente en una época como la del cénit del referido pintor, alrededor del año 1950, que vivía una revolución de las comunicaciones gracias a la implantación masiva de la televisión. “Fue el primer pintor estadounidense que respondía al tipo de “artista maldito”; precisamente su frágil y difícil personalidad ofrecía una oportunidad ideal para recrear una y otra vez la imagen romántica del genio sumido en turbulencias psíquicas. […], regalando al espectador una mirada escéptica, despectiva, provocadora” (Emmerling, 2003, p. 86).

Por tanto, la colaboración, unas veces buscada y otras impuesta, del artista con los estamentos de decisión y difusión del mundo del arte se muestra requisito indispensable para un mayor y más efectivo alcance público de la obra de un autor, pero también es perfectamente capaz de sumirle en una crisis de identidad a nivel creativo y personal. Cosa que, como ha quedado expuesto, le sucedió a Pollock a raíz de prestarse a colaborar con Namuth escenificando ante la cámara fotográfica su proceso pictórico. “En cierta forma debió de considerar que su actuación ante la cámara, la cual debía ser de gran importancia para el desarrollo del performance-art, era una estafa, ya que solo fingía que pintaba ante el objetivo y el espectador” (Emmerling, 2003, p. 77).

Eduardo Hurtado se refiere a la observancia de los dictados de la moda como elemento decisorio de la visibilidad de un artista dentro del panorama artístico y, como quedó dicho más arriba, el principal factor desencadenante de las actitudes autocensoras en los artistas.

Mavi Escamilla, igualmente, incide en la dificultad de mover una obra cuya temática y estilo no esté de moda o resulte áspera, chocante con el arte dominante desde un punto de vista comercial, como ocurría con la iconografía y los colores de su obra en la década de los ochenta.

A esas dificultades alude Daños Colaterales partiendo de la premisa de que el tipo de arte que su colectivo realiza se separa desde el primer momento del proceso creativo de las tendencias que marcan los circuitos artísticos convencionales, tendentes a la profesionalización y comercialización de piezas. Es gracias a esta concepción alternativa de la actividad artística que el mencionado colectivo logra mantener su libertad creativa a salvo de las

imposiciones del arte profesional. Así, Mariano López, explica: “Nosotros trabajamos medianamente dentro del circuito profesional del arte, pero es cierto que estamos en una posición relativamente marginal que nos es mucho más cómoda porque no terminamos de entender el otro sistema, que es un sistema que tiene mucho más que ver con otros intereses que tienen menos que ver con la obra, o menos que ver con la investigación y menos que ver con lo que estás contando, y más que ver con la especulación sobre el objeto y esas cosas que no nos interesan demasiado”.

Una posición de absoluto desmarque respecto a las corrientes artísticas de su época fue la que adoptó Balthus, lo cual le granjeó el resentimiento de numerosos profesionales del mundo del arte, y por diversas razones. Además, el pintor no era precisamente comedido al pronunciarse sobre la opinión que le merecía la gran mayoría de sus colegas de profesión y, por extensión, la tendencia hegemónica en el panorama artístico de los tiempos que le tocó vivir. Incluso en 2001, esto es, ya en sus últimos días de vida, decía: “Detesto lo moderno. ¿Qué quiere decir exactamente ser moderno en pintura? Los pintores hoy en día no saben realizar ni siquiera una frase pictórica. Antes era necesario aprender un mínimo de técnica. […] Tengo la impresión de que mi mundo ha dejado de existir. No entiendo nada de esta época” (Klossowski, 2003, p. 87).

Javier Navarro, como ya señalaba al hablar de los concursos y las becas, cree muy complicado que una obra se exponga o gane un certamen si se aleja de las tendencias imperantes. Manifiesta sin reparos que se siente molesto ante el hecho habitual de que las obras premiadas en convocatorias lo hayan sido únicamente por emplear una estrategia discursiva en boga, careciendo en realidad de toda enjundia. Dice, además, que le resultaría fácil producir puntualmente obra que se adaptara a los patrones que reclaman las galerías, las becas, los concursos, pero afirma con rotundidad que se sentiría avergonzado si, con la trayectoria y experiencia que tiene a sus espaldas, cayera en tales comportamientos. En conclusión, prefiere seguir cultivando una línea personal de trabajo pese a los perjuicios que ello pueda suponer para su visibilidad y progresión en el mercado del arte.

En este aspecto, apunta Marina Núñez que, pese a los efectos coercitivos que los gustos, modas y tendencias reinantes en el panorama artístico pueden desencadenar en la labor de un artista, es importante entender que la institución artística, como cualquier otra, siempre tendrá unas líneas estilísticas y temáticas preponderantes. Resulta ingenuo pensar que un autor pueda permanecer impermeable a la época, a la ideología, al género, a la nacionalidad y crear de una manera abstracta, incorpórea, ajena a las circunstancias propias y del entorno, también artístico.

Greta Alfaro, sin embargo, asegura no haberse planteado nunca la modificación de su trabajo con el fin de facilitar su aceptación. “Yo soy muy rigurosa con mi obra”, explica, y añade que “dentro de este rigor autocrítico, si alguien ya está convencido de que está haciendo lo que tiene que hacer más o menos, luego se trata de buscar ese huequito donde tú vas a encajar”.

En la misma línea comenta Teresa Cebrián: “si tú estás convencido de lo que es tu obra, de lo que quieres, esto es vital para que puedas continuar siendo un artista, porque si no crees en lo que estás haciendo vas a caer el primer año o el segundo”.

Alfaro confiesa que, en sus inicios, su arte no encontraba ese acomodo en concursos y exposiciones, y considera que sufrió más que otra gente de su generación. Quizá, se plantea, se debía a la aparente falta de modernidad de sus piezas. En cualquier caso, la mencionada autora se encarga de señalar que en todo momento es un reto mantenerse activo profesionalmente en los circuitos del arte siendo fiel a la propia independencia creativa. El mercado del arte, dice, como cualquier otro, acaba prescindiendo el individuo cuando considera que ha agotado su rentabilidad. Los artistas, desde su punto de vista, a menudo son instrumentalizados por las reglas comerciales del sistema del arte. Es importante, por tanto, que el creador sea consciente de esta situación de desventaja de la que parte y se mantenga siempre en guardia.

Por todo lo dicho, y una vez asentada en el mercado profesional, esta artista señala que el circuito que le resulta más interesante para dar salida a su obra es el institucional, y ello porque, citando sus propias palabras, “no me interesa tanto

vender mi obra como ser capaz de producir más y de tener proyectos que sean retos y que estén expuestos en espacios no comerciales".

De modo afín a Greta Alfaro se manifiesta David Trullo. En su opinión, "pensar en cubrir las expectativas de un estamento del arte determinado" es una actitud de la que el artista debe rehuir, pues constituye una presión externa que limita la libertad de expresión del creador. Trullo apuesta por la perseverancia para mantenerse visible en los circuitos artísticos con independencia de las modas que puedan dominar el mercado en un momento dado. La clave, supone este artista, está en "seguir trabajando y seguir produciendo obra y seguir más o menos teniendo una trayectoria profesional, seguir exponiendo, seguir presentándose a cosas".

Una opinión más desencantada es la que expone al respecto Nacho París, para quien alcanzar la vigencia constante dentro de los circuitos profesionales "resulta muy complicado, siendo fiel o incluso absolutamente infiel" a uno mismo. Realizar "una obra sólida, honesta y rigurosa", por desgracia, no garantiza en absoluto la estabilidad.

Además, este artista reconoce sin ambages que afectaría directamente a su forma de expresión y producción lo que el circuito profesional del arte pudiera esperar de él. Admite que le incomoda esa presión, razón por la cual ha evitado conocer cuáles eran las demandas de los circuitos por donde se ha movido en su faceta artística por miedo a que esto condicionara sus lenguajes de expresión. En sus propias palabras, "como expectativa del monstruo del arte, digamos, prefiero mirar a otro lado porque si no seguro que me devoraba". Porque si bien es cierto que lograr instalarse en el circuito reporta beneficios al artista, fundamentalmente económicos y de visibilidad, y en consecuencia la posibilidad de continuar produciendo obra sin preocupaciones materiales, también es indudable que todo esto tiene un coste. El sistema del arte, dice París, tiene una invisible pero poderosa influencia sobre los artistas que acoge en su seno. Estas influencias se dan de una forma sutil y no se suele hablar mucho de ello, pero en realidad marcan directrices a seguir y condicionan el trabajo de los artistas.

En su caso, esa presión ha sido en todo momento relativa y soportable, pues señala que "nunca ha habido desde el exterior una demanda de obra", lo cual,

por otro lado, tiene una dimensión positiva pues le ha permitido trabajar con independencia. Así, dice: “si imaginas un camino de una manera afortunado o triunfal o lo que sea, probablemente yo estaría haciendo un tipo de obra que es la que hacía con veinticinco años y ahora bendigo no hacerla”. Por ello, concluye que las negativas y rechazos que le ha dispensado el escenario profesional artístico le han decepcionado y minado la seguridad en su trabajo, eso es innegable, pero también han tenido a posteriori el efecto positivo de permitirle ir madurando y evolucionando su arte con autonomía.

La renovación constante es también en opinión de Juanma Carrillo vital para que un artista se mantenga vigente en el circuito. Lo fundamental para que un artista alcance el asentamiento en el escenario artístico, sostiene, es que su obra vaya evolucionando y enriqueciéndose siempre sobre las premisas innegociables de la autenticidad y la calidad del trabajo. En consecuencia, dice: “Creo que en el mundo artístico lo más peligroso es la tendencia” y admite que “todos hemos caído en dejarte llevar por la tendencia”, “por esto que se está haciendo en este momento o por esto que resultaba moderno”.

La aspiración de Carrillo, expresa con seguridad, es realizar trabajos clásicos, en el sentido de perdurables, pero reconoce haber sentido de vez en cuando dudas acerca de la conveniencia de que su trabajo denotara tal clasicismo estilístico, debido a la oposición que ello supone respecto a la moda actual. No obstante, en última instancia, considera que la fidelidad al estilo que le es propio ha supuesto un plus para su trayectoria al aportarle consistencia a ojos del público, resistencia al paso del tiempo, vigencia. En referencia a los creadores que se suman a la tendencia en boga, dice, “probablemente les dará una estabilidad económica, si quieres, porque funcionas más si tú haces lo que se lleva en ese momento, pero eso no significa que tengan una estabilidad artística”.

Y es que Juanma Carrillo hace hincapié en la vital importancia de “la coherencia, no intentar seguir las corrientes, aunque en cierta medida esto es un poco inevitable”, opina. Al fin y al cabo, afirma, “las influencias son superimportantes, la influencia de lo que está pasando en cada momento tanto en mi vida como a mi alrededor”. La cuestión es, concluye, “filtrarlo y llevarlo a tu terreno”, hacerlo

propio, no convertirse en, usando sus propios términos, “un catálogo de temporada”.

Precisamente esa necesidad de evolución permanente para adaptarse y sobrevivir a los mecanismos del mercado, a la que los artistas entrevistados hacen repetida mención, produce en Javier Navarro una reacción de rechazo ante el hecho de tener que conceptualizar y explicar la obra. Elabora este artista una explicación menos racionalizada, más emocional a la construcción de su trayectoria artística, a su evolución como creador, que basa el control sobre la misma a través de la negativa a refrendar con argumentaciones teóricas el devenir estilístico y temático de su producción. Señala que, en especial en el caso de artistas jóvenes, el circuito se está acostumbrando a que estos sepan explicar y defender la obra, probablemente con el fin de facilitar el enjuiciamiento de los galeristas y comisarios acerca de si la propuesta de un autor es acorde a las tendencias dominantes. Navarro reprueba tales usos, y manifiesta que cuando está en el taller no está pensando en ningún tipo de justificación teórica sobre su trabajo, sino que este surge naturalmente como resultado de lo que pueda haber leído y sobre todo de sus propias inquietudes.

Las consideraciones que realiza Javier Navarro sobre lo inexplicable del devenir creativo como autor conectan de manera directa con la idea que con convicción sostenía de Chirico, como ya quedó expuesto en el primer apartado de este bloque, acerca de lo irracional de los detonantes de la inspiración, y también de lo inexplicable de los giros de estilo en su carrera pictórica. “El artista siempre denominaría las innovaciones y las rupturas en su obra como un repentino descubrimiento de conocimientos, como “revelaciones”.” (Holzhey, 2005, p. 19).

Nacho París adopta una postura próxima al respecto, incidiendo con especial énfasis en la idea de “honestidad” íntima del artista para consigo mismo. Lo que le parece más difícil de la práctica artística es, dice, “madurar un discurso propio. No es que tenga que ser necesariamente original, pero sí propio y honesto con un proceso de pensamiento”.

Precisamente la honestidad y la fidelidad a uno mismo y al propio arte fundamentan la concepción hopperiana de estilo propio y a la defensa del mismo

frente a las presiones de las corrientes del escenario artístico del momento. Ya en plena madurez pictórica, decía este autor:

“El núcleo, en torno al cual el artista levanta su obra, es él mismo; es el yo central, la personalidad o como se la quiera llamar, y esto apenas cambia desde el nacimiento a la muerte. Lo que una vez fue el artista lo es siempre con leves variaciones. Los vaivenes de las modas en relación con los métodos o los temas le cambian poco o nada” (Renner, 2002, p. 14).

El camino hacia ese fin es, en su opinión, la opción por la sencillez en lugar de esa sofisticación de la que suele vanagloriarse el arte moderno. Hopper lo expresa de la siguiente manera: “Un artista consciente y que quiera obrar con inteligencia no debe plegarse a los extravíos intelectuales de sus contemporáneos, si cuenta con una sensibilidad segura, una mirada original y mucha tenacidad” (Renner, 2002, p. 28).

Se recordará que el tema de la originalidad de la propia obra quedó desarrollado en este trabajo al hablar de la problemática que suscita en los artistas la comparación con otros, y el plagio y el autoplagio como posibles consecuencias de tal comparación.

Acerca de la personalidad propia de la producción de un creador, París expone que “formalmente es muy difícil ser independiente, si es que hay que serlo, que no lo sé. Me refiero a ser independiente de corrientes hegemónicas o de modas o de maneras de hacer”, y considera que en último término “uno es producto de su tiempo”, en clara coincidencia con el posicionamiento de Marina Núñez acerca de la inevitable permeabilidad de los artistas a los usos artísticos de su época. Con todo, rechaza aquellas obras que son fácilmente identificables con su propio momento histórico-artístico debido al uso de demasiados recursos formales propios de la moda triunfante. En su opinión, el objetivo de un artista ha de ser el de “conseguir de alguna manera que ese proceso de subjetivación del arte sea capaz de trascender modos de artes que realmente no son tan subjetivos”.

En relación directa con lo inmediatamente dicho se encuentra la cuestión de la censura, cuestión que Greta Alfaro declara haber sufrido hace años sobre una obra concreta de contenido explícitamente sexual. En su opinión, sin embargo, otro tipo de censuras, como la política o la ideológica, no son hoy en día

habituales porque el sistema capitalista que se ha impuesto en el arte ha absorbido cualquier tipo de línea ideológica, hasta el punto de que hay quien compra arte socialmente comprometido como acto de lavado de imagen o de conciencia. Sostiene que en la actualidad la principal cortapisa a la libertad creadora de los autores se manifiesta a través de lo que denomina “las censuras de mercado y, sobre todo, de moda”, esto es, llanamente, lo que se vende y lo que no se vende.

Esta opinión es compartida por Javier Navarro, que se manifiesta molesto con el hecho de que, especialmente a la hora de exponer, el artista tenga que ser complaciente o al menos condescendiente con los criterios estéticos o temáticos del galerista y del público. Hay, dice, una preocupación constante por no ofender, que considera perniciosa.

En ello inciden los integrantes del colectivo Daños Colaterales. “También hay mucha gente a la que le apetece trabajar contigo”, manifiesta Mariano López, “pero claro, al final depende de un dinero o depende de unas subvenciones y te tiene que decir claramente que tu pieza está censurada”.

Para eludir en la medida de lo posible estas prácticas censoras, María González, del referido colectivo, apela a la inteligencia de los artistas, a la adaptación del discurso y el mensaje a la realidad del contexto expositivo, sin caer, por supuesto, en desvirtuar el contenido de la obra. Dice: “Nosotros siempre intentamos que en la medida de lo posible el contexto esté dentro de la exposición, es decir, si vamos a trabajar en un espacio de Caja Madrid, aunque sea un tira y afloja entre el artista y la institución, porque si te dedicas a denunciar a Bankia pues es seguro que no te van a exponer, pero de alguna manera jugar un poco con mano izquierda para conseguir hacer la crítica y el contexto dentro del propio lugar. También puedes esquivar el tema y hablar de la inmigración ilegal africana, claro. En ese caso no tienes ningún problema con Caja Madrid. De todas formas, nosotros siempre que trabajamos con alguna institución intentamos incluirlo en el trabajo porque es otra parte de la obra, claro”

Paula Valero, por su parte, como quedó de manifiesto en el apartado dedicado a la autocensura, señala que es relativamente frecuente que, cuando se trabaja por encargo para una institución, la organización pretenda de manera más o

menos sutil orientar la obra del artista hacia un mensaje moderado, tamizado, que si es posible satisfaga los valores que el organismo de turno representa, pero, sobre todo, que no comprometa a la entidad ni coloque a su director en una situación de responsabilidad. Esto, opina Valero, no deja de ser una adulteración de la libertad creativa del artista, pero al mismo tiempo, sostiene, “si tú estás haciendo un trabajo con una institución y esta tiene ciertos parámetros, si decides hacer algo con ellos pues juega con esos parámetros, porque tampoco puedes proponer algo que nunca te iban a aceptar”.

En conclusión, esta autora no duda en responsabilizar en parte a los artistas de los problemas de censura que se puedan derivar de la colaboración por encargo con determinadas entidades, incidiendo en la suma importancia que tiene para un artista escoger cuidadosamente al trabajar agentes artísticos con los que haya una mínima afinidad estética, temática e ideológica.

Con todo, Valero afirma que, pese a que las experiencias de este tipo que ha vivido la han desgastado profundamente, también le resultan muy interesantes, pues las concibe como un desafío que aspira a “flexibilizar” los rígidos esquemas de colaboración institucional a los que el mercado artístico pretende someter al artista.

Memorando

4.1. El autocuestionamiento como constante en la actividad artística: impulso y obstáculo.

4.2. El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad.

04

Aranda - Benjamin - Bourriaud – Cabanes -Csikzentmihalyi Deleuze - Dewey - Dufrenne - Gombrich - Houllebecq - Huyghe Iribas - Jouannais - Kattenmann - Kraus Kuspit - Kristeva - Marina Martín - Melodio - Murray - Navarro - Neumann - Ortega y Gasset Peist - Robinson - Rothko - Salanova - Santamaría - Seisdedos Simberg - Stokoe - Trías - Verdú - Vila-Matas - Yanke - Zweig...

Memorando

4.1. El autocuestionamiento como constante en la actividad artística: impulso y obstáculo.

4.2. El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad.

04

Arrada - Benjamin - Bourriaud – Cabanes -Csikszentmihalyi Deleuze - Dewey - Dufrenne - Gombrich - Houllebecq - Huyghe Irihas - Jouannais - Kattenmann - Kraus Kuspit - Kristeva - Marina Martin - Melodio - Murray - Navarro - Neumann - Ortega y Gasset Peist - Robinson - Rothko - Salanova - Santamaría - Seisdedos Sinberg - Stokoe - Trías - Verdú - Vila-Matas - Yanke - Zweig...

4. Memorando. La creación artística: una vivencia personal, una experiencia social

4.1. El autocuestionamiento como constante en la actividad artística: impulso y obstáculo

4.1.1. Una revisión de la vocación y la inspiración

Siendo la creación artística una actividad de origen, naturaleza e implicaciones tan íntimos como lo es el mero pensamiento, es obvio que son muchas las circunstancias de carácter personal que pueden motivar y estimular la creatividad, como también son numerosas aquellas capaces de suponer un obstáculo a la misma. Son precisamente estas últimas las que mediante este trabajo de investigación se pretende señalar y analizar.

Con todo, y debido precisamente a lo personal e intransferible de la inclinación creadora, hay que comenzar por un intento de perfilar los límites que definen la particular condición del sujeto creador, del artista, que por fuerza habrá de partir de la concreción de dos conceptos fundamentales en cualquier abordaje del fenómeno artístico, ambos tan manidos como lejos de ser precisos: el de vocación, y el de inspiración.

La noción de vocación se recoge en la siguiente cita del pensador José Antonio Marina: “El creador siempre busca, consciente o inconscientemente, dirigido por un proyecto formulado, o por un amplísimo proyecto vital, que denomina vocación, y que no es más que el atractivo resonar de algunas cosas en el sistema de preferencias”, consistente este último en los particulares esquemas de reconocimiento y patrones de evaluación que hacen absolutamente particular, única, la obra de un artista (Marina, 2007, p.191).

Es de resaltar la asociación que hace el autor del difuso término vocación con el de proyecto, de significado mucho más preciso, incluso inequívoco, y que el

diccionario de la Real Academia Española define como “designio o pensamiento de ejecutar algo”.

Según lo apuntado, el proyecto artístico, esto es, la vocación, bien puede resumirse como “un propósito de hacer” (Marina, 2007, p.180). Ocurre, sin embargo, que ese deseo inicial debe perfilarse, organizarse para su buena puesta en práctica mediante lo que Marina llama *plan*, y que, en sus palabras, consiste en “un método para hacer” (Marina, 2007, p.180).

En este sentido, el plan constituye la estrategia razonada, prudente y consciente tendente a la adecuada ejecución del propósito, del proyecto. Así pues, el plan otorga a la vocación, tan a menudo asociada románticamente con un impulso vital misterioso y casi inescrutable, la dimensión de una actividad planificada, orientada al futuro y, por tanto, meditada, es decir, inteligente.

Y como toda planificación madurada, necesariamente implica la voluntad del individuo, que racionaliza, mesura y reconduce el ímpetu creador en busca del camino óptimo para su materialización y transmisión en base a las posibilidades que la realidad ofrece. Por ello hay que decir que el plan, en tanto que actividad mental ordenada, restringe sin remisión el proyecto, la vocación, que siendo como es mero propósito, mero afán, es ajeno a las imposiciones de lo real.

El plan perfila, pule la vocación, lo cual se traduce en una limitación de la libertad de creación. Con un ejemplo ilustrativo lo expone José Antonio Marina: “[…] la planificación es una gestión de condiciones que reducen el grado de libertad. Al diseñar un proyecto, el arquitecto tiene que someterse a las especificaciones del encargo, y también a las posibilidades técnicas. En ese campo acotado es donde puede jugar su libertad creadora” (Marina, 2007, p.181).

Es cierto que algunos de los autores entrevistados hablan de catarsis para describir el modo en que su afán creativo aflora a su vida cotidiana. Consideran que se trata poco menos que de un instinto, un posicionamiento absolutamente doloroso ante el mundo en aras de una purificación interior.

“Cuando el artista se concentra en su dolor y lo sostiene, sufre mejor, transmutando la conciencia del sufrimiento en una conciencia amorosa; se

podría decir que va secretando un antídoto ante el sufrimiento y aprendiendo a vivir amorosamente" (Iribas, 2015, p.23).

Sin embargo, es justo señalar que, en la mayoría de los testimonios vertidos por los creadores encuestados, queda claro que la emoción pierde protagonismo ante la razón, y que la planificación meditada que menciona José Antonio Marina es un componente esencial del proceso de producción artística. Es el propio artista, a través de la ejecución organizada de su trabajo, el primero en circunscribir su orientación artística a las posibilidades efectivas de realización del mismo. Se trata, por tanto, de investigar el camino más fácil, menos doloroso, para llevar a buen término la personalidad creativa sin trauma. Así, el impulso creador, la vocación, pasa por el filtro de la racionalización, en el sentido de que requiere de un esfuerzo intelectual de planificación para resultar un medio de expresión personal adecuado al fin que la actividad artística persigue, que no es otro que el de la transmisión de una visión subjetiva de las cosas objetivada a través del objeto físico artístico.

La manifestación efectiva de la pulsión artística, por tanto, necesita, por un lado, de un análisis acertado del entorno y una gestión eficiente y eficaz de sus medios y recursos efectivos. Y, por otro, de una gran dosis de autocrítica por parte del artista que le permita alcanzar una consciencia ajustada de sus aptitudes y, también, cribar de manera adecuada las ideas y dirigir su creatividad hacia el desarrollo de aquellas que sean válidas y viables.

En relación a la estrecha relación entre el autoconocimiento y la correcta valoración de las capacidades individuales, es significativo el siguiente pasaje del libro El Elemento: "[…] tenemos que cuestionar aquello que damos por sentado acerca de nuestras habilidades y las habilidades de otra gente. […].Parte del problema a la hora de identificar las cosas que damos por sentado es que no sabemos cuáles son" (Robinson, 2011, p. 55).

Y, precisamente, como señalan los mencionados autores, la imaginación es una de las capacidades que más a menudo se da por supuesta y, por tanto, se descuida. Lo cual es sin duda un problema, porque es una facultad de fundamental importancia para orientar la vida cotidiana hacia el enriquecimiento y el progreso personal. "Mediante la imaginación podemos darnos una vuelta por

el pasado, contemplar el presente y prever el futuro. También podemos hacer algo de una trascendencia única y profunda. Podemos crear” (Robinson, 2011, p. 90).

Es por eso que el ejercicio de cuestionamiento al que se aludía unas líneas atrás es fundamental para afinar esa imaginación. Solo a través de la formulación íntima de preguntas certeras se puede hallar respuestas enriquecedoras.

“Es una tarea de contacto y exploración de sí mismo que no puede programarse en el tiempo como "etapa cronológica". Supone, en realidad, un permanente estado de alerta y sensibilización del creador frente a lo que le sucede […]” (Stokoe, 1994, p. 27).

Señala esta autora la importancia de mantener una actitud de descubrimiento hacia las necesidades expresivas propias. Según lo recién dicho, el cuestionamiento, sin duda, debe empezar por uno mismo, obligándose el individuo, el artista, a replantearse a través de un examen profundo y meditado sus certezas, y también sus inseguridades.

Pero, a la vez, esa actitud de apertura al conocimiento, de valentía ante la posibilidad de desmontar certezas adquiridas, supone la constante puesta en entredicho de la percepción que el artista pueda haber desarrollado respecto al entorno y respecto a sus colegas de profesión y referencias. Ello resulta de gran utilidad particularmente en un mundo como el del arte profesional, donde la autoexposición y, en consecuencia, la posibilidad de sufrir críticas negativas que afecten a la confianza de los creadores en su talento, es una constante inherente al propio trabajo.

El cuestionamiento incesante, tal y como quedó expuesto en el reporte de las entrevistas celebradas como trabajo de campo de esta tesis, es mencionado por buena parte de los artistas interrogados como origen de su actividad creadora. Hay en ellos un ansia de saber, una necesidad de compartir sus preocupaciones con el espectador, y quizá hallar una respuesta que resulte de provecho a creador y público. Se concibe la actividad artística, por tanto, como un esfuerzo muy distante de la mera pasión. La creación es una actividad planificada, intelectualizada, que escruta las dudas del artista en busca de alcanzar un conocimiento de uno mismo cada vez mayor, y que, además, tiene siempre en

cuenta la existencia de un destinatario, de un público, a quien el autor, a su vez, invita a contemplar y cuestionar la obra.

Es por eso que, en cuanto a la motivación del impulso creador y a la generación de ideas artísticas sobre las que trabajar, los artistas encuestados solo mencionan tangencialmente otro concepto clásico en la teoría del arte: el de la inspiración. Y además le otorgan un significado muy separado de su tradicional componente romántico, literario. Totalmente ajeno a las musas. Para estos creadores, la inspiración es un estado acentuado de la creatividad que se alcanza esporádicamente a través, siempre, del trabajo intelectual constante, ilusionado y consciente que supone mantener una visión escrutadora de las cosas.

“Hacer algo con ganas”, dice José Antonio Marina, “es ejecutarlo con interés, energía y tenacidad, lo que hace referencia a un aspecto de la motivación que muchas veces queda en la penumbra: su persistencia, el mantenimiento de la acción” (Marina, 2005a, p. 65).

En este punto reside la explicación a la actitud, como norma sosegada, que los participantes en la muestra de campo de esta tesis mantienen respecto a sus períodos de sequía creativa. Los parones en la creación no son lapsos de ociosidad, ni siquiera de improductividad, sino que son naturalizados por el artista como parte inherente a la naturaleza de su trabajo, y necesaria. Son asumidos como fases innegociables de la dedicación artística, durante las cuales el autor pasa a trabajar, podría decirse, en un segundo plano. La documentación e investigación, la observación pausada de la realidad, el análisis y reflexión acerca de sus inquietudes, el balance de la obra realizada hasta la fecha así como la planificación de futuras estrategias de trabajo, e, incluso, el mero descanso físico y mental del artista, son las actividades que este llevará a cabo a lo largo de estos períodos. Son, en opinión de la mayoría de los entrevistados, actividades que conforman una faceta de la creación artística de fundamental importancia para su idóneo ejercicio. Utilizando el símil proporcionado por algunos de ellos, los parones creativos bien podrían definirse como etapas de barbecho indispensables para una óptima cosecha artística posterior.

4.1.2. Naturalización del bloqueo como fase del proceso de creación

Se podría acordar, pues, que desde el punto de vista de la rutina laboral artística, los participantes en esta tesis entienden estas fases de suspensión de la elaboración como la posibilidad de tener tiempo que invertir, principalmente, en un trabajo de búsqueda de próximos temas sobre los que centrar la labor creadora. En la búsqueda, en definitiva, de la inspiración.

Ambos conceptos, trabajo e inspiración, aparecen íntimamente relacionados en los testimonios reportados. Forman parte de un todo: el proceso de la creación artística, que parece requerir tanto de un esfuerzo intelectual -unas veces explícito y voluntario, otras casi inconsciente pero siempre continuado y constante- para culminar en un estado de lucidez mental y afinación sensorial, en el que se toma la decisión precisa sobre la forma y el sentido de la obra en cuya materialización finalmente se embarcará.

La estrecha asociación de los mencionados conceptos queda asimismo recogida en la posición del escritor Stefan Zweig acerca de la naturaleza y origen del impulso creador desde la perspectiva artística. En sus palabras: “En realidad, los dos estados (el autor se refiere a lo que llama “la inspiración alada” y “el trabajo penoso”) suelen estar mezclados misteriosamente en el artista. No basta que el artista esté inspirado para que produzca. Debe, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta” (Zweig, 1936, p. 10).

Es resaltable el hecho de que el pensador austríaco parece considerar el trabajo como un proceso posterior a la inspiración, que la pule y le da forma definitiva a través de la elaboración física de la obra. Zweig, llamativamente, identifica el trabajo con la ejecución, pero no incide en el esfuerzo que supone la labor intelectual previa a la aparición de la inspiración como clímax creativo.

En cambio, los profesionales entrevistados, como ha quedado dicho, sí que entienden como parte inseparable y trascendental de su trabajo las tareas de documentación, investigación, experimentación y, en general, todas aquellas de las que se nutren artísticamente durante los períodos de inactividad creadora en sentido material.

En cualquier caso, es posible determinar la consecuencia principal de todo lo hasta aquí dicho, sintetizando las declaraciones de los artistas entrevistados así como las reflexiones filosóficas referenciadas: la desmitificación de la noción de inspiración como iluminación, y, del mismo modo y más relevante todavía al propósito de esta tesis, la desmitificación del concepto de bloqueo creativo.

Y es que al igual que en la mayoría de los casos no es posible atribuir todo el mérito de la creatividad artística a la inspiración, tampoco la ausencia puntual de esta debe ser entendida siempre como una cesación en la labor de creación de arte. Así, si la inspiración fugaz debe combinar sus bondades con las del trabajo perseverante para dar como resultado la creación de la obra artística, se antoja plausible aseverar que lo que el lenguaje popular ha denominado bloqueo creativo es, muy a menudo, tan solo una fase consustancial a la dedicación profesional. Fase, además, indispensable, pues en ella el autor, pondrá en práctica, como una obligación propia de su profesión, de su trabajo, capacidades tales como la reflexión, la evaluación y la planificación para mejorar su producción tanto en sentido semántico como técnico, y orientarla hacia los motivos y preocupaciones que le sean más propios.

Zweig, como ha quedado expuesto, configura el trabajo, en contraposición a la inspiración, como la faceta ejecutiva, material de la labor artística. Y es en esta tarea de plasmación física de la obra donde los encuestados para esta tesis señalan topar con mayores dificultades, mayores motivos de angustia y, en consecuencia, mayor riesgo de bloqueo creativo. Se trata, en definitiva, de problemas de expresión, de dudas a la hora de escoger el lenguaje, el código artístico a través del cual expresar la idea creada mentalmente sobre la fisicidad de la obra de arte que se va a materializar.

Pero la duda, la incertidumbre, en opinión prácticamente unánime de estos artistas, es propia del momento de materialización del objeto artístico. No debe asociarse con la indecisión o inseguridad del artista, y mucho menos con la falta de profesionalidad por su parte, la incompetencia o la falta de pericia. La elección del lenguaje expresivo mediante el que dar plasticidad a la obra casi siempre es, lejos de una revelación, el resultado de un proceso de experimentación, de ensayo. Un constante sistema de prueba-error es el que determina la dirección a seguir en busca de la materialidad idónea de la pieza artística.

“Debemos tener en cuenta que en la diversidad de la creación artística los procesos originarios se diferencian y se expanden, se transforman, evolucionan y se convierten en otros. En este sentido la metodología se hace patente, hacer el arte de otra manera es pensar de otra manera” (Gombrich, 2001, p. 562).

La apariencia definitiva de la obra, por tanto, solo se alcanza a través de un camino investigador que cada autor recorrerá según sus personales códigos de evaluación y aspiraciones estéticas y conceptuales y, sobre todo, según su propio ritmo.

Porque, como subraya Zweig, “no hay regla ni ley para esa misteriosa transformación química en cada artista aislado, ninguno obra igual que el otro” (Zweig, 1936, p. 11).

El referido escritor se pregunta si la creación es un estado permanente en el artista o bien se trata de un lapso puntual y efímero. Su respuesta, dada la subjetividad que impregna el proceso creativo de cada autor, es inevitablemente ambivalente: “En muchos artistas, lo creador es un estado permanente. Hay artistas que son absolutamente incapaces de escribir siquiera una sola línea cuando no se sienten llamados interiormente” (Zweig, 1936, p. 12).

En virtud de lo dicho, la conclusión de Zweig es tan clara como relativa: “Cada uno tiene su propio método, su propia rapidez, sus propias dificultades, su propia facilidad. Y no hay ley del tiempo para el artista: él mismo crea su tiempo” (Zweig, 1936, p. 12).

Defiende Zweig, por tanto, la heterogeneidad de métodos de creación y la legitimidad de todos aquellos que conduzcan a un resultado artístico acertado. Es tarea de cada autor, en consecuencia, investigarse a sí mismo en tal sentido, dar con su método personal, con el camino idóneo para llegar a la efectiva materialización del impulso creativo íntimo. Así, la exploración de la técnica expresiva mediante la que dar plasmación a la obra es una fase de la creación artística, caracterizada en mayor o menor medida por la incertidumbre, que cada artista atravesará de manera acorde a su carácter y el bagaje de su experiencia.

Es cierto que un considerable número de los entrevistados confiesa sentirse abrumado en el momento de abordar cuanto tiene que ver con la ejecución

material de la obra. Declaran que las rectificaciones a la idea preconcebida que puedan plantearse como necesarias durante su materialización, con frecuencia les generan sensación de impericia, en definitiva, de inseguridad respecto a su proceder artístico. Para este tipo de creadores, puede llegar a ser necesario tomar distancia con el trabajo, postergarlo, apartarse del influjo intimidatorio de la obra problemática y retomarla cuando se haya recobrado la fortaleza o, simplemente, la tranquilidad de ánimo.

Sin embargo, la distancia no tiene por qué ser siempre la respuesta. Cuando sobreviene "el caos de lo simbólico […] entonces entra en escena la duda, duda obsesiva […] Se ha de actuar, se ha de realizar lo que entonces aparece como germen, como indicio. Se ha de perseguir este hasta cumplir su metamorfosis, hasta alcanzar la entelequia" (Trías, 1997, p. 117).

Es, pues, igualmente verdad que otros autores asumen esas reconsideraciones del plan previsto como parte natural de su trabajo. Las correcciones a la idea artística original, para estos, carecen de toda capacidad de menoscabo de su moral, pues la entienden como un ejercicio de adaptación que, por una parte, cultiva la humildad y, por otra, fortalece sus aptitudes técnicas y sobre todo propicia el crecimiento creativo, la necesaria evolución que un artista ha de experimentar a lo largo de su carrera para alcanzar un verdadero dominio de su profesión.

Al respecto que nos ocupa José Antonio Marina señala la dificultad de mantener inalterada una decisión a lo largo de su proceso de ejecución. "Este problema nos revela un componente de la acción continuada. Una decisión global tiene que completarse con decisiones concretas, en situaciones concretas" (Marina, 2005b, p. 68).

Se deduce de las entrevistas, pues, que prácticamente en su totalidad, los artistas entrevistados están abiertos por completo a que la obra sufra cambios o giros estilísticos, conceptuales y sobre todo formales, desde el instante de su ideación hasta su materialización y montaje o desarrollo en el espacio con que se cuenta para la exposición o la acción artística. Es por ello que no se ha apreciado de manera relevante el hecho de que esta supuesta reticencia a replanteamientos a lo largo del proceso artístico constituya un verdadero

bloqueo, al menos en la muestra de estudio manejada a efectos de este trabajo. Lo que suele suceder, muy al contrario, es que los artistas conciben la obra desde un principio como un elemento que surge de sí mismos pero que se va transfigurando a medida que adquiere forma. La obra, así, es modelada por las diversas dificultades que haya que superar o, sencillamente, por cambios de opinión postreros acerca de las características idóneas que, según su particular criterio estético y conceptual, deba tener la pieza.

La realidad observada indica que los autores hacen uso constante de su capacidad de adaptación del lenguaje artístico empleado en la creación, y ello debido a que cuentan, incluso antes de comenzar una obra nueva, con que las circunstancias externas y también la constante reflexión personal acerca del trabajo en desarrollo, reclamen su eventual reconducción hacia un resultado final óptimo.

Justamente, la decisión respecto a la problemática de dar por concluida la obra en ejecución es otro de los momentos de desazón habitual entre los creadores entrevistados. Determinar que una pieza está terminada, dicen, y por tanto ya no es susceptible de ser mejorada, perfeccionada, supone el último y más serio llamamiento al sentido de la responsabilidad de los artistas para con su trabajo. Tanto es así que estos no dudan en describir la culminación de la obra como un trance difícil, incluso en ocasiones paralizante y constitutivo, en opinión de algunos, de un auténtico bloqueo de la creatividad.

Es de destacar el hecho de que muchos de los encuestados reconocen abiertamente su inseguridad a la hora de tomar tal decisión, y lo justifican en base a un rasgo muy habitual entre los profesionales del sector creativo: la autoexigencia, el rigor excesivo al enjuiciar la propia obra, que en realidad no es otra cosa que enjuiciar la propia valía, el propio talento. En definitiva: la propia capacidad y legitimidad para dedicarse al arte.

Según lo dicho, la decisión de dar por definitivamente concluido un trabajo artístico supone poner al artista de nuevo cara a cara con la realidad. Reventar la burbuja de intimidad en la que ha estado inmerso a lo largo del trabajo creativo y obligarle a rubricar con su nombre el resultado de un proceso en el que, como se ha dicho, ha experimentado las inseguridades e incertidumbres propias de

cualquier profesional crítico y exigente con su obra, con la que, además, habrá desarrollado un vínculo sentimental.

En este sentido, José Antonio Marina sostiene que es responsabilidad del autor declarar si ha alcanzado su objetivo o si debe continuar con su búsqueda. Dice: “La evaluación íntima y la orden de parada son, pues, una fase fundamental en el ejercicio de la inteligencia, en la que conocimiento y afectividad, información y sentimiento vuelven a trenzarse” (Marina, 2007, p. 201).

Precisamente esa suerte de relación sentimental que se establece entre el artista y su trabajo complica en ocasiones, además de la declaración íntima de finalización de la obra, el acto público de desprenderse de esta, de separarse físicamente de ella. Como es lógico y consustancial al ejercicio del arte profesional, el objetivo del proceso creador es introducir la pieza en el circuito comercial. Pero esto a veces resulta más complicado de lo que se podría suponer debido al apego afectivo que suele generarse entre creador y obra.

Sobre este punto es ilustrativa la célebre frase atribuida a tantos autores, como por ejemplo Leonardo, que dice: una obra de arte nunca se termina, solo se abandona. Y es que el ansia perfeccionista de algunos artistas, y la impregnación de sí mismos que dejan en la obra, dificultan la separación de la misma.

Desde un punto de vista más mundano, el lugar concreto en el que la pieza vendida vaya a recalar, y en consecuencia el público que la vaya a observar, constituye, y resulta comprensible, una preocupación habitual entre los artistas. La carga amorosa que impregna la relación entre artista y obra hace que aquel se inquiete ante el destino final de su trabajo. Pero es justamente ese amor, ese afecto, lo que debe llevar al autor a poner la pieza a disposición del espectador para que la misión comunicativa del arte, transmisora de sensaciones y sentimientos, se culmine.

Volviendo a las ideas de José Antonio Marina, si la pieza artística incorpora tanto el raciocinio del artista como sus afectos, el referido pensador se pregunta y se responde: “¿Se reconoce que una obra está terminada o tan solo se decide que está terminada” ¿Es un acto de aceptación o de imperio? Solo el artista puede decirlo. Solo él tiene la clave que cierra el proceso creador” Marina, 2007, p. 202).

Abundando en la dificultad de tal decisión conclusiva, son ilustrativas, a modo de cierre de esta cuestión, las palabras del propio José Antonio Marina: “El dinamismo de la creación no es del artista que quiere la obra, sino de la obra misma […] El artista mismo no sabe cuál será el término de su hacer, solo lo sabrá cuando la obra esté acabada. Por ello, se deja llevar por una inspiración artística de la que no es dueño y que lo arrastra, convertido en puro instrumento por una obra que exige ser realizada y se impone a él tiránicamente” (Aranda, Melodio y Martín, 2005, p. 174).

Incide de nuevo este autor en la naturaleza personalísima del hecho creativo, así como de su finalización, pues este último pasaje reproducido recalca la idea de que únicamente el propio artista tiene la capacidad de determinar el acabado de la pieza. Y lo hará, en todo caso, a través de una suerte de negociación interior entre su intelecto y la vorágine creativa que la inspiración supone, de modo que el primero analice y sosiegue a la segunda cuando una evaluación racional de la obra permita establecer su culminación.

Naturalmente, la sentencia del artista acerca de la finalización de su obra es el último paso de todo un trayecto creativo en el que la autocrítica guía, o debería guiar, el trabajo de principio a fin.

Se trata, como quedó señalado páginas atrás, de combinar en su justa medida y en todo momento la iluminación artística, libérrima, con un trabajo de análisis riguroso sobre las características de la obra y su cumplimiento o no de las expectativas albergadas por el artista respecto a ella. Se trata, pues, de objetivar a través de la razón una cuestión tan íntima como lo es la satisfacción del artista con respecto a su arte. Se trata, en fin, de equilibrio, de ecuanimidad.

Porque un examen excesivamente severo de la obra por parte del autor, como queda expuesto en el reporte de las entrevistas, puede llegar a inmovilizarlo. Conviene, por tanto, equilibrar la autoexigencia con las posibilidades efectivas de materialización, de modo que el escrutinio crítico de la pieza, en lugar de inspirar inseguridades, miedos y decepciones en su autor, se configure como un aliciente a su creatividad. Podría decirse que la cuestión clave radica en que a través de su trabajo el artista persiga, no la utopía de la perfección, no la satisfacción plena con lo realizado, sino que, obra a obra, logre una mejora

técnica y conceptual en su producción. La autoexigencia, la severidad del creador para con su trabajo debe orientarse hacia la evolución personal, hacia un cada vez mayor dominio de su profesión y una mayor satisfacción con sus piezas, pero nunca hacia ensoñaciones como la de la obra perfecta.

La imposibilidad de una correspondencia total a nivel formal entre la idea artística y su traslación a lo físico es, de hecho, ampliamente asumida por los profesionales encuestados en esta tesis.

Sobre esta cuestión Marcel Duchamp exponía en la reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston, Texas, en abril de 1957: “La incapacidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que él intentó realizar y lo que realizó es el "coeficiente artístico personal" contenido en la obra” (Duchamp, 1957).

Los entrevistados aplican un remedo del coeficiente mencionado por Duchamp usando parámetros de naturaleza subjetiva para dar o no por bueno, satisfactorio, el trabajo realizado. La sinceridad y la honestidad, así como la consciencia de las propias limitaciones, son cualidades mencionadas con frecuencia a tal efecto.

De este modo, en la medida en que el objeto artístico dé corporeidad a la concepción estética del autor y sea coherente con su estilo, la obra será considerada válida. Y, análogamente, en aquellas obras en que la carga ideológica constituya el principal valor, el juicio acerca de su cumplimiento o incumplimiento de las expectativas creadas radicará en su eficacia para trasladar al espectador el mensaje que el autor pretendiera emitir.

Es la materialidad, por tanto, la que define la existencia de la obra de arte. Esta es, por cierto, la piedra angular del pensamiento del filósofo francés Mikel Dufrenne en torno a la consideración como tal del objeto artístico. Sin la existencia física de la obra en nuestro tiempo y lugar esta adolecería de realidad, por muy profunda que pudiera ser la idea, la intención que el artista hubiera concebido intelectualmente.

Sobre este punto: “Todos esos elementos matéricos, que otorgan manifestación sensorial, contribuyen a servirnos el esplendor de la presencia de algo que

anteriormente tan solo existía como una vaga alografía, o como diría Dufrenne, tan solo existía virtualmente como una promesa de ejecución" (Barcia, 2004, p. 245).

4.1.3. La honestidad como elemento objetivador de la evaluación del propio trabajo

Como se ha señalado, es observable que la valoración de la actividad artística obedece a consideraciones personales. Solo el artista está en condiciones de cualificar el éxito o fracaso de su propuesta artística. Y ello no solo en cuanto al resultado final de la obra o al cumplimiento de las aspiraciones creadas en torno a esta, sino en cada decisión, pequeña o grande, anecdótica o esencial, que haya tomado a lo largo de todas las fases del proceso creativo, desde la elección inicial del tema a desarrollar hasta la solución elegida para la más mínima controversia artística.

En relación a la subjetividad de la evaluación del trabajo artístico, señala José Antonio Marina: "Creo que el momento decisivo de la actividad artística es la evaluación. […] Nada de esto es fácil, porque el artista solo cuenta con su criterio vivido, su sistema de preferencias, para seleccionar" (Marina, 2007, p.196).

Habla el escritor de que la realización del arte implica necesariamente una evaluación continuada y señala además las operaciones que la integran: "juicio de gusto, comparación con el proyecto, incorporación del hallazgo al patrón de búsqueda, percepción de las posibilidades derivadas de la integración. Es posible que la nueva información concrete el proyecto y al mismo tiempo lo cambie progresivamente" (Marina, 2007, p. 201).

Continuidad y subjetividad son, pues, las notas características del ejercicio evaluador artístico, y en virtud de ambas adquiere fuerza la idea apuntada respecto a que únicamente el artista se halla en condiciones de valorar la idoneidad de su obra, pues solo él la ha desarrollado, la ha vivido a lo largo del proceso creativo, y solo él conoce los cánones y propósitos personales que persigue a través de su arte. En definitiva, únicamente el propio autor es capaz

de determinar si, utilizando dos conceptos de José Antonio Marina (tan claros que no resulta necesario detenerse a explicar, cuando, además, esta no es una tesis sobre psicología), el *Yo ejecutivo* ha logrado transmitir la idea creativa del *Yo ocurrente* sin pervertirla. Es decir, si la inevitable limitación de la libertad de creación (esto es: del proyecto) que, como se decía, es consecuencia inevitable de la planificación y ejecución del mismo, permite todavía al artista reconocer su inteligencia en la pieza por él realizada.

Con todo, en ocasiones la tarea de evaluación abruma al individuo creador hasta el punto de hacerle recurrir a fuentes de opinión externas, como puedan ser colegas de profesión, amistades, familiares o personas que, por cualquier otra posición de influencia sobre el autor, gozan de una opinión de especial calidad para este. Es inevitable, es humano, buscar el refrendo y apoyo del círculo más íntimo.

Y es igualmente natural mesurar la valía del trabajo propio mediante su cotejo con el de otras personas dedicadas a lo mismo. Así, la comparación con otros artistas se revela como una práctica absolutamente innegable entre los creadores profesionales. Práctica que, además, puede determinar la orientación de la obra hacia la búsqueda de reconocimiento a través de recursos dudosos como el plagio y la apropiación. Pero también, lo que es más grave, por medio de actividades inopinablemente nocivas para la creatividad como el autoplagio y la autocensura, que, por su especial relación con la naturaleza mercantilista del circuito de arte actual, se expondrán en la segunda parte del presente memorando: El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad.

Interesa en este punto examinar, no la adaptación forzosa a las exigencias del circuito en que se corre el riesgo de incurrir por la comparación artística con otros creadores, sino el modo en que esta afecta a los procesos de producción de los artistas desde el punto de vista de su intimidad creativa.

Es relevante el hecho de que los profesionales entrevistados coinciden en aceptar esa comparación como algo prácticamente ineludible. Y es que, si se realiza con la objetividad y el sosiego que debe reunir el espíritu crítico de todo artista, la confrontación del trabajo personal con el de los colegas inmediatos de

profesión es un buen sistema de autoevaluación. Permite no solo hallar puntos en común y derivas estilísticas propias del contexto histórico-social, sino también descubrir, tal vez, nuevos recursos técnicos con los que superar eventuales dificultades de ejecución.

No obstante, la manera de afrontar ese impulso de contraste, así como sus consecuencias, no es siempre así de tranquila y bien intencionada. Hay, como quedó expuesto en el reporte de las entrevistas, autores muy celosos de mantenerse alejados de la obra de sus colegas, con el fin de no empaparse de influencias ajenas a su propio esquema intelectual y método artístico. Temen, en definitiva, perder su idiosincrasia, aquello que hace único su arte. Les inquieta que la puesta en común de su trabajo con las propuestas de otros artistas parejos afecte a la originalidad en su producción.

Sin embargo, la superación de ese examen inicial que supone tanto la exhibición de las piezas a las personas de su confianza como la puesta en comparación de aquellas con las de profesionales coetáneos, pese a lo reducido del círculo que abarca, constituye un primer éxito muy conveniente en la carrera de todo artista, por su capacidad motivadora. Además, en términos de Nuria Peist, Doctora en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona, ese reconocimiento inicial por parte de lo que da en llamar *círculo de pares* o *núcleo*, a menudo incluye también a los primeros críticos y marchantes, por lo que los beneficios derivados del mismo no se circunscriben al talante anímico del creador, sino que se extienden también a las posibilidades de difusión temprana de su obra. (Peist, 2012)

Otra cuestión en la que los artistas interrogados para esta tesis hacen hincapié es la relativa al estilo propio, a la personal manera de producir arte de cada uno de ellos, tanto en cuanto al proceso de creación se refiere, como a las características de la pieza resultante. Es decir: la originalidad, a la que tan solo unas líneas atrás se hacía referencia como un rasgo especialmente relevante para los artistas participantes en este estudio.

Como también se ha señalado con anterioridad, existen una serie de dinámicas de trabajo perniciosas para el idóneo desarrollo y evolución de la creatividad artística, que a menudo se camuflan a la sombra de esa divisa estilística personal que supuestamente atribuye genuinidad y originalidad a la obra de un autor. En

concreto, el autoplagio, el plagio disfrazado de apropiacionismo e incluso las actitudes autocensoras, son a menudo comportamientos repetitivos revestidos de la categoría (políticamente correcta y, sobre el papel, libérrima) de estilo personal, que agreden la curiosidad, el asombro, la experimentación propias de la creatividad, y sobre todo restringen la libertad que la dota de sentido.

Es evidente que las conductas relacionadas con el plagio, de la obra de otros o incluso de la propia, son susceptibles de ser desarrolladas por el artista con el fin de encubrir una eventual falta de contenidos intelectuales así como un agotamiento de los recursos técnicos mediante los que transmitirlos. Los testimonios recabados para este trabajo, sin embargo, no asocian tales comportamientos con una artimaña para soslayar la sequía creativa. La explicación que les atribuyen los autores entrevistados tiene que ver con su necesidad de obtener ingresos, que, en su opinión mayoritaria, justifica e incluso legitima la utilización de esquemas estéticos y conceptuales cuyo éxito comercial se haya contrastado a través de piezas previas.

Es por ello que desde esta tesis se considera que las prácticas reiterativas de los artistas, así como las autocensoras, debido a que los testimonios de los profesionales entrevistados coinciden en atribuir a unas y otras un origen de naturaleza comercial, deberán ser analizadas en el apartado 4.2. del memorando.

En cualquier caso, buscando una perspectiva que permita abordar de una manera lo más objetiva posible el conflicto entre genuinidad artística y reproducción serial con independencia de cualesquiera explicaciones de índole económica o estrategias de mercado, es oportuno en este punto hacer referencia al filósofo estadounidense John Dewey y su obra El arte como experiencia. Sostiene este autor que la generación de ideas verdaderamente creativas difícilmente puede ser sometida a un proceso de producción en serie. Dice: “Las series de lo que por cortesía llamaremos ideas, se hacen mecánicas. Son fáciles de seguir, demasiado fáciles. […]. Se forma un público acostumbrado a ciertas maneras de ver y de pensar, al que le gusta que se le recuerde lo familiar. Entonces los giros inesperados despiertan irritación […]” (Dewey, 2008, p. 303)

Dicho todo lo cual, no obstante, se hace necesario traer aquí la opinión del filósofo Gilles Deleuze acerca de la repetición, base de cualquier tipo de plagio. Expone el francés: “No hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apegarse a ella […]”. (Deleuze, 1988, p. 461)

Y es que para Deleuze “[…] la repetición es la potencia del lenguaje, implicando una idea de creación excesiva. Puede que la tarea esencial del arte sea hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su divergencia y descentramiento” (Castro, 2003, p.51)

Interesa la postura del mencionado filósofo pues, como se observa en el párrafo transcrito, aúna las ideas de repetición y cotidianeidad en un espacio donde lo habitual, cercano, lo íntimo, se convierte en escenario y materia expositivos. La intimidad, así, “se extiende y se comparte, primero para liberarse de uno mismo; después, para eliminar los prejuicios” (Román, 2011, p.146).

Asunto este de lo íntimo como experiencia artística que exige una reflexión acerca del fenómeno de la autocensura en el ámbito del arte profesional. Porque pese a esa naturalización de la intimidad como campo de juego artístico, lo cierto es que, en la práctica, dista mucho de ser un punto pacífico.

Del análisis de las entrevistas celebradas resulta que se trata de un tema que, al igual que el autoplagio, se halla presente como una sombra acechante en la mente de los artistas. Y del mismo modo que sucedía con aquel, como se exponía en el reporte de las encuestas, los autores se esfuerzan por mostrar una actitud tolerante al respecto. Las imposiciones del mercado profesional del arte y sus intervinientes justifican, para la inmensa mayoría de los interrogados, la evitación de ciertas temáticas y estéticas y, lógicamente, la sobreexplotación de otras en función de su menor o mayor viabilidad comercial.

Sin embargo, procede subrayar el hecho de que no todas las prácticas artísticas autocensoras hallan su razón en la adaptación de la obra a los requerimientos del circuito. La profesión artística supone, huelga decirlo, la exposición del autor al ojo público, lo cual requiere de una presencia de ánimo que determinados temas pueden poner contra las cuerdas. En concreto, entre los motivos capaces

de inducir comportamientos censores en el artista, los autores hacen especial hincapié, por propia experiencia, en los asuntos de naturaleza particularmente intransferible. Y ello a causa del pudor propio, pero también como muestra de consideración hacia las personas de su círculo inmediato que pudieran sentirse incómodas al ver transformadas en arte y exhibidas como tal sus vivencias o sentimientos personales.

La cuestión a resolver parece estribar, pues, en “la posibilidad y naturaleza de la intimidad en un mundo sobreexpuesto a las imágenes, a todo tipo de imágenes, incluida la exhibición de los sentimientos”. (Fernández, 2005, p.138) Es decir, si ese pudor del artista que le hace evitar algunos temas por su carácter personalísimo tiene sentido en un contexto social como el actual, caracterizado por la publicitación multimedia de la cotidianeidad a través de las redes sociales y todo tipo de tecnología de uso constante y, de hecho, ineludible en la vida diaria.

Tanto es así que tal exteriorización explícita puede desposeer de contenido y sentido el juego simbólico que toda manifestación artística ha venido implicando. Por ello se está produciendo una modificación sustancial de la concepción tradicional del pudor. "El pudor ha cambiado”, dice el escritor italiano Fabrizio Andreella**.** “Fue conservadurismo y, ahora, ante el *mainstream* que sugiere que hay que ser impúdico, el pudor es revolucionario**.** De ser una forma de control social represiva, el pudor ha pasado a ser una forma de rebeldía a los códigos de la dictadura de la transparencia" (Yanke, 2016).

Queda pues la sensación de que, a fin de cuentas, la corrección política que en apariencia estimula la libertad creativa y legitima la utilización de todo tipo de temas sin reservas, recato ni consideración se convierte asimismo en elemento de coerción al empujar al creador a decir y no sugerir, a decir siempre y en todo caso.

Los artistas entrevistados, sin embargo, no parecen acusar la presión de esa exposición pública que, por una parte, el propio ejercicio artístico acarrea indefectiblemente, y, por otra, los actuales posicionamientos públicos de libertad y tolerancia (aparentes; más adelante se expondrá la realidad –poco permisiva para la creatividad de los creadores- de los circuitos artísticos), se diría fomentan.

El modo en que a los artistas les afecta esa revelación de la intimidad propia del trabajo artístico, así como el modo en que la gestionan, difiere notablemente entre los profesionales encuestados, abarcando desde actitudes como la indiferencia y la naturalidad hasta la inseguridad. Pero, en todos los casos, el autor asume el hecho de que la naturaleza y la finalidad de su trabajo perderían todo sentido sin esa exposición voluntaria a la opinión de terceros. La manera de llevarla a cabo, esto es, la forma física de la pieza de arte y su contenido semántico, las apuestas y las renuncias al respecto que el profesional decida hacer, solo obedecerán (o solo deberían obedecer) a su personal noción de arte, de estética y de comunicación. A su estilo, en definitiva, el cual, por otra parte, no es ni mucho menos producto exclusivo de una decisión personal.

Y es que, a vueltas con el estilo artístico propio, resulta relevante la postura de Pavel Machotka, pintor y profesor emérito de psicología por la Universidad de California, Santa Cruz, en su texto *El estilo en el arte: su significado para la persona*. El autor sostiene que existe una conexión directa entre el arte de un individuo y su personalidad, "entendida esta como un complejo de deseos, defensas, estrategias de afrontamiento e imágenes del mundo interpersonal".

(Iribas, 2015, p. 59). Es decir, el sistema de preferencias al que aludía José Antonio Marina.

Es particularmente destacable el peso específico que Machotka, hábilmente interrogado por la autora del citado libro, otorga al inconsciente a la hora de formar el estilo personal de un creador. Siendo el inconsciente un mecanismo automático, apunta Ana Iribas, los estereotipos y recurrencias del estilo personal podrían muy ser los residuos indeseados de ese inconsciente, y, por tanto, algo innegociable, ajeno a la voluntad creadora del artista, de lo que no cabría enorgullecerse como mérito personal.

La cuestión planteada por Iribas provoca la interesante explicación del profesor, que da la razón a la autora en cuanto a la rigidez del inconsciente concebido como parte más original e inaccesible de nuestra personalidad. Por ello, colocándose en una línea de pensamiento postfreudiana, esto es, no centrada exclusivamente en el inconsciente, matiza Machotka que el término idóneo para señalar el sustrato determinante del estilo propio creativo sería el de

preconsciente, configurado como una actitud de partida respecto al mundo caracterizada por la flexibilidad y la predisposición a la interacción con el exterior.

El concepto de preconsciente al que alude Machotka es el establecido por Lawrence Schlesinger Kubie, neurólogo y psicoterapeuta estadounidense, que "pone el acento en los procesos preconscientes como fuente de inspiración creativa, más que en el inconsciente freudiano. En su opinión, los conflictos, los objetos y los impulsos inaceptables e inaccesibles, más que ayudar, rigidizan el inconsciente" (De Tavira, 1996, p. 32).

Considera este autor que el preconsciente freudiano es el elemento de creación de la mente, libre para acumular informaciones y comparar y mezclar ideas. Esa libertad, por supuesto, implica necesariamente un ejercicio de voluntad: la toma de una decisión racional y razonada que permita la entrada en acción de la consciencia creativa, artística.

Así, más allá de la nomenclatura psicoanalítica, es posible decir que el preconsciente según Kubie (1966) "supone libertad para reunir, ensamblar, comparar y barajar las ideas y subraya la importancia de condensar los significados que se dan en esta estructura de la personalidad para favorecer el uso de imágenes y alegorías a la hora de preparar la actividad creadora" (Sanz de Acedo, M.T. y Sanz de Acedo, M.L., 2004).

Hay que decir una vez más que un análisis psicológico del fenómeno creativo queda por completo fuera del sentido y objetivo de esta tesis. Sin embargo, se ha juzgado necesario apuntar unas notas básicas al respecto, y ello debido a que la creatividad artística constituye una actividad humana notablemente imbuida del enfoque personal con que el individuo artista aborde tanto el autoconocimiento de sí mismo, como la observación del entorno.

La creatividad es, por tanto, una faceta humana cuyo descubrimiento, ejercicio y perfeccionamiento a lo largo del tiempo se hallan ligados a la subjetividad de la persona creadora. Del mismo modo que, como se señalaba páginas atrás con José Antonio Marina, el artista es el único que puede evaluar con propiedad el resultado final de su trabajo, la satisfacción última con el proceso creativo, es obvio que la motivación inicial de este solo es discernible en puridad para el sujeto creador. Y eso, cuando es discernible.

El modo personal de vivir e interpretar las emociones, la memoria experiencial, las aspiraciones y anhelos así como los temores y frustraciones conforman un sustrato no siempre perfectamente comprensible, aún menos explicable, para la propia persona. Se trata, más bien, de una diversidad de vectores intelectuales y actitudinales que orientan la lectura de la realidad. Y esto precisamente, como señalan *in fine* las autoras del artículo "La creatividad: un fenómeno cognitivo complejo con implicaciones pedagógicas y empresariales", es el preconsciente: la actividad mental creativa que alumbra algo original iniciado y realizado por una persona a través de un proceso que puede tener componentes inconscientes (desde el más recóndito bagaje memorístico hasta las aptitudes concretas otorgadas por la genética) y también conscientes, pues junto al potencial *per se* del individuo, el papel del entorno en la ejecución creativa es fundamental.

4.1.4. La originalidad como premisa y objetivo

La subjetividad natural del impulso artístico hace necesario conectar de nuevo con el concepto de originalidad, de gran importancia para el común de los artistas, y que, como acaba de exponerse, aparece en el concepto de creatividad que acuerdan en último término Sanz de Acedo Baquedano y Sanz de Acedo Lizarraga (2004).

De las declaraciones de los autores entrevistados, sin embargo, se deduce claramente una desmitificación del concepto de originalidad como elemento definitorio de la respetabilidad de la obra artística. Según señalan, la extensa Historia del arte, su evolución a lo largo de siglos, milenios, descarta en la práctica que un artista actual pueda abordar cuestiones y elaborar realidades no holladas por la mano creativa de sus predecesores. Y ello especialmente en un contexto como el presente, caracterizado por la inmediatez y reproductibilidad de la imagen a través de las nuevas tecnologías, donde los estímulos visuales y, en general, la información, penetran de manera constante en la mente de los creadores configurándose en muchos casos como referencias temáticas y estilísticas de las que ni siquiera ellos son plenamente conscientes.

A este respecto conviene hacer referencia al caso del pintor belga Luc Tuymans, condenado por plagio en 2015 por un tribunal de Amberes, que consideró que uno de sus cuadros, *A belgian politician*, no era sino una copia de una fotografía publicada en prensa cuyos derechos de autor pertenecían a otra persona. Estupefacto, el artista se preguntaba: "Toda mi obra, como la de muchos artistas contemporáneos, se basa en imágenes existentes que circulan por todo el mundo. ¿Cómo puede un artista que cuestiona el mundo mediante sus obras hacerlo sin utilizar esas imágenes?" (Navarro, 2015).

La sentencia argumenta identidad de composición, encuadre e iluminación para determinar la existencia del plagio. Una ilustre cita, sin embargo, sirve para, como mínimo, poner en cuestión los razonamientos empleados por el tribunal para condenar a Tuymans. Corresponde a Enrique Vila-Matas, que parafraseando (o quizá, irónicamente, apropiándose) a Benjamin (2003) en su libro *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, escribe: “Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también- debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a este collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras” (Vila-Matas, 2002, p. 124).

En términos análogos pueden sintetizarse los testimonios de los artistas entrevistados, que se encargan de señalar lo importante de reformular el concepto de originalidad y, en consecuencia, también el de autoría, así como el de aquellas expresiones artísticas lindantes con lo que históricamente se ha venido entendiendo como plagio.

La apropiación artística entendida como utilización de materiales previamente producidos por otro creador implica la consideración del artista “reproductor” no solo como autor, sino también como espectador que dota de sentido al objeto originario entendiéndolo según su propio criterio y usándolo en su arte posterior acorde a tal interpretación. Carece de sentido, pues, pretender negar la faceta observadora del artista, especialmente en tiempos como los actuales, donde la presencia de referentes visuales que nutren el imaginario de un autor es constante y ubicuo.

En conclusión, y en palabras del crítico de arte Nicolás Bourriaud: "Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original" (Bourriaud, 2004, p. 7).

Hay, por todo ello, que asumir el inevitable replanteamiento de la función del artista. Su originalidad ya no se radica en la novedad de los materiales que produzca. Lo definitorio, genuino de su trabajo se halla ahora en el sentido último que sus piezas puedan alcanzar una vez completadas por la visión del espectador, quien como usuario digital, telespectador o simplemente viandante bombardeado sin tregua por estímulos visuales elaborados estéticamente, atribuye a la obra un significado nacido del sustrato que todos esos referentes conforman. Y ello exactamente del mismo modo que el propio artista crea sus piezas en base a la interiorización íntima de tal sustrato innegociable.

Abundando en este extremo, la reformulación del concepto de arte y artista puede ser llevada todavía un paso más allá hasta el punto de legitimar la elección de la no producción como una más entre las que un autor cualquiera puede decantase.

De manera análoga a la que páginas atrás Gambain esgrimía para ensalzar la pura voluntad como herramienta para superar el bloqueo creativo, el libro Artistas sin obra, (Jouannais, 2014), prologado por el recién citado Vila-Matas, sostiene la posibilidad, perfectamente digna desde el punto de vista creativo, de que un artista decida, en base a razones de reivindicación o denuncia ideológica, política, económica, profesional o social, mantenerse inactivo profesionalmente o, en todo caso, no dar salida pública a su trabajo. Tal actitud pasiva puede, además, sustentarse en el rechazo del imperio de la forma, de los sentidos, como hilo conductor del proceso de creación artística en todas sus fases, desde la elaboración de la obra material hasta su observación por parte del espectador. Así considerada, pues, la negativa a la producción de obra, esto es, la elección voluntaria del bloqueo, constituye el rechazo tanto a que esta se convierta en objeto de análisis interesado, como a que contribuya a la perpetuación de un mercado en el que el artista y su trabajo se ven condenados a un ninguneo cada vez mayor.

Por último, es imprescindible cerrar este análisis de la subjetividad que impregna la creatividad del individuo artista haciendo mención a uno de los aspectos más íntimos en la vida de cualquier persona: el de su propia salud, cuya precariedad, entre una gran diversidad de hándicaps, es muy capaz de mediatizar, cuando no impedir, el desarrollo de una vida laboral satisfactoria, también en el caso de los artistas.

Paradigmático a este respecto, y de gran popularidad, resulta el caso de la pintora Frida Kahlo. Aquejada de poliomielitis en su juventud, y víctima más adelante de un gravísimo accidente de autobús que la condenaría a tremendos dolores durante el resto de su vida, su capacidad de movimiento se encontraba severamente mermada.

Como consecuencia inmediata del referido accidente, la joven Kahlo tuvo que guardar cama durante varios meses, lo que por desgracia se convertiría en una constante a lo largo de su vida. Para combatir el aburrimiento y evadirse del dolor, comenzó a pintar. Y gracias a un espejo ubicado junto a su cama, Frida podía verse a sí misma y servirse de modelo. Este fue el comienzo de los numerosos autorretratos que constituyen la mayoría de su obra y de los que hay ejemplos en casi todas las fases de su creación. Un género sobre el que ella diría más tarde: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco” (Kattenmann, 1999, p. 18).

Las limitaciones de movimiento determinan pues, por un lado, el pequeño formato de la mayoría de los cuadros de la artista, pero también, y más interesante, el abundante cultivo del género del autorretrato. El foco de la atención artística de Kahlo se centra en ella misma, en su cuerpo, en su condición femenina, en el análisis de su propia identidad personal y creativa. La imposibilidad de escapar físicamente de la enfermedad y el sufrimiento repercute inevitablemente en la mirada de la artista, que, obligada a convivir con un yo limitado y herido, pone todo su empeño en representarlo y analizarlo con la misma honestidad, sino más, que aplicaría al estudio artístico de cualquier otro tema. Así, la pintora mexicana no es solamente sujeto de su arte; además, deviene en objeto del mismo, en tema de estudio sobre el que reflexionar e investigar sin paños calientes.

Es lógico suponer que esa precisamente sea la causa de la crudeza con que a menudo Kahlo se representa pictóricamente a sí misma. En sus cuadros la pintora no solo se retrata a sí misma; también está retratando la enfermedad, el dolor. Y la única manera posible de tratar con sentido dicho tema consiste en llevarlo al lienzo con total franqueza. Mirándolo fijamente, como sus autorretratos miran al espectador. Con un aire desafiante. En ello, además, puede subyacer un componente catártico, aquí sí, pero sin duda fruto de la firme voluntad y la fuerza vital de la artista: exorcizar el dolor, hacerlo cuando menos más soportable mediante su sometimiento al artista-enfermo a través del arte.

La enfermedad fue en Frida Kahlo detonante de la exploración artística y motor a lo largo de la misma, pero no ocurre lo mismo con todos los artistas. La subjetividad del hecho creativo implica muy diferentes reacciones ante lo que, a fin de cuentas, no deja de ser un impedimento al desarrollo idóneo de la actividad artística. Y habrá, por supuesto, como ocurre en el caso mencionado en el reporte de esta tesis, enfermedades cuyo cuadro sintomático agudo simplemente haga imposible el ejercicio del arte.

De este modo, y para cerrar el tema que ahora se aborda: "[…] existen vínculos entre enfermedad y creación. Dolor físico y anímico difieren. El primero, cuando es intenso, atenaza, interrumpe, impide; al disminuir, permite. El segundo, el del alma, incluso mientras se padece, busca caminos –pintura, escritura- para mejorar. […] Es la matriz íntima de la persona la que determina si el dolor enciende o apaga la libido de la creación" (Kraus, 2015, p. 117).

4.2. El reconocimiento profesional como elemento perturbador: aspiración y necesidad

4.2.1. El arte como vía de comunicación social

Todo cuanto hasta aquí se ha dicho revela un rasgo primordial de la personalidad creativa, o, más exactamente, y a efectos de esta investigación, un rasgo de la personalidad artística. A saber: su inherencia a la propia condición humana, que, a su vez, se caracteriza por una inclinación congénita a la socialización, canalizada a través de la acción de comunicar en cualquiera de sus muy heterogéneas posibilidades.

Y es que la comunicación, entendida esta como el aprendizaje, manejo, dominio y constante perfeccionamiento de un código lingüístico con el fin de transmitir informaciones, se halla en la base de toda actividad inteligente, por muy primaria que esta sea, que pueda llevar a cabo un individuo de nuestra especie.

Manifiesta la criatura humana una necesidad de transmisión de pensamientos y sentimientos, de experiencias e impresiones, de opiniones o conocimientos, que por fuerza requiere de un destinatario, identificable o no, individual o colectivo, para perfeccionarse.

Así, como Ivana Pares señala en su artículo “la expresión artística es de alguna forma una respuesta a la necesidad de comunicar o expresar una idea o concepto por parte del artista, algo que estos individuos quieren compartir con el resto del mundo, más allá de la respuesta, reinterpretación, repercusión que tenga o hagan los múltiples receptores de cualquier forma de expresión artística” (2013).

Hay, pues, un impulso socializador en la elaboración y transmisión de todo tipo de mensaje, lo cual incluye también aquellos de índole artística, pues es evidente que la expresión de la dimensión creativa de un individuo no deja de ser un acto comunicacional que, como cualquier otro, implica la existencia de un sujeto emisor, otro receptor, un código, un canal y un contenido.

Así, “la producción y la capacidad creativa son un producto social humano que a través de la historia los hombres han plasmado en diversos productos. Podemos constatar desde el objeto creativo social, realizado por individuos que han trabajado ideas de su época, hasta la visión comunitaria e individual, que lo hicieron posible para comunicarse con sus semejantes cristalizando su momento histórico, plasmando su ambiente, sus creencias y las características de su tiempo” (Branda, 2005, p. 45). Incidiendo en la faceta social y socializadora de la actividad artística, cabe citar las palabras del escritor, psicólogo y filósofo francés René Huyghe: “El arte y el hombre son indisociables. No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte. Con éste, el mundo, se hace más inteligible, más accesible y más familiar. Es el medio de un perpetuo intercambio con lo que nos rodea, una especie de respiración del alma, bastante parecida a la física, sin la que no puede pasar nuestro cuerpo. El ser aislado o la civilización que no llegan al arte están amenazados por una secreta asfixia espiritual, por una turbación moral” (Huyghe, 1977, p. 32).

El arte, por tanto, es un lenguaje que se articula a través del objeto artístico, en el que significante físico y contenido, es decir, símbolo y significado confluyen para culminar ese intercambio de información al que Huygue alude. Es a través de la pieza artística como el autor objetiva y comunica a quien pueda estar atento nada menos que su concepción estética de la realidad, y también su inteligencia, su ideología, su subjetividad, todo su mundo de sentimientos y pensamientos personales, en resumen: su personalidad. La obra de arte, pues, pone al artista en contacto con el entorno social y a este con el artista, permitiendo el flujo de información entre uno y otro, su recíproco condicionamiento.

La creatividad en el arte, en resumen, fusiona en el seno de su concepto, por una parte, el impulso, casi instinto que lleva al autor a comunicarse con el medio a través de la actividad artística, y, por otra, la indispensable presencia de un receptor válido para tales comunicaciones, tales mensajes de información codificados siguiendo los parámetros de la estética.

Y es que: “La creatividad no existe en el vacío” (Simberg, 1997, p. 284).

Existe un ámbito y un campo, en términos de Mihaly Csikzentmihalyi (1998), que vienen configurados respectivamente por el circuito artístico y por la cultura

propios del contexto histórico-social, y que construyen la arquitectura real en la que la eventual creación artística debe encontrar acomodo.

Los artistas entrevistados para esta tesis, así como los autores que se ha ido citando a lo largo del mismo, coinciden en afirmar el ansia de expresión que se halla en el germen de su dedicación artística, que la continúa y que la proyecta hacia el futuro. Para unos y otros, el arte es el lenguaje, el instrumento, la herramienta adecuada y mejor con la que trabajar ese deseo, esa necesidad de construir y objetivar su visión íntima y personalísima de las cosas.

Ahora bien, en virtud de esa confluencia entre lo privado y lo social que, como se ha señalado, caracteriza la actividad creativa, la visión en principio subjetiva de un artista alcanzará irremediablemente, a través del objeto artístico físico, de la obra de arte en sí misma, la categoría de realidad palpable tan irrefutable como el mundo que pisamos todos los días.

Subyace, por consiguiente, no solo una motivación privada en la creación artística, sino también, y esto resulta de vital importancia a la hora de estudiar las vicisitudes por las que un creador pasa durante el proceso de ejecución artística, un afán de trascendencia con la actividad artística, en el sentido de causar efectos en el público y el contexto más hondos y duraderos que los derivados de la mera observación de la obra.

Es precisamente en torno a esta implicación social de la actividad creadora donde se observa una más acusada discrepancia de opiniones entre los artistas entrevistados. Algunos de ellos expresan una grave preocupación ante el hecho de que su producción artística pueda no ser entendida por las personas que la contemplen. “El fracaso comunicativo puede llevar incluso al silencio, eco de lo inefable y, en la literatura, a una crisis o disidencia del discurso, a una desgana narrativa” (Sánchez y Spiller (eds.), 2009, p. 241). Otros creadores, en cambio, se muestran completamente indiferentes ante tal posibilidad, pues en ningún caso consideran que la certera interpretación que del objeto artístico pueda elaborar el público determine el éxito o fracaso de su trabajo.

De este modo, la adecuada recepción del mensaje artístico por parte del observador se constituye en factor de controversia entre el grupo de muestra entrevistado.

De acuerdo con lo expuesto, se hace necesario acudir a las reflexiones que sobre el “arte nuevo”, esto es, el arte de vanguardia, exponía José Ortega y Gasset (2007) en su ensayo *La deshumanización del arte*, publicado por vez primera en 1925 y cuya influencia se ha extendido desde entonces sobre la concepción del arte moderno.

En su opinión, este arte nuevo se caracteriza fundamentalmente por desencadenar una consecuencia muy concreta sobre el público que lo observa, a saber: la de provocarle, muy a menudo, un rotundo rechazo.

Las manifestaciones artísticas minoritarias por separarse del paradigma convencional del arte, frecuentemente repelen al espectador, lo cual contribuye a la formación de dos grandes grupos de público en torno a este arte nuevo: el integrado por aquellos que no entienden la información que la obra de arte pretende transmitir, y aquel otro constituido por quienes sí reciben el mensaje que el significante artístico simboliza o sublima.

Esta clasificación, por supuesto, como todas, conduce a la siempre sospechosa práctica de poner en entredicho la convención democrática generalizada –por lo menos en occidente- de equiparar la opinión de todas las personas y, por consiguiente, en cuanto al arte se refiere, la opinión de todos los espectadores de una obra de arte en cuestión.

Como contraposición a este arte nuevo, sitúa el romanticismo, del que dice: “El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa” (Ortega, 2007, p. 46-47). Lo cual le lleva a afirmar que el arte nuevo tiene y tendrá al público en su contra, pues por esencia es impopular. Más aún: antipopular.

A continuación el pensador expone la apuntada dicotomía que el arte nuevo genera entre su público, dividiéndolo, según su opinión, en dos grupos: uno escaso, integrado por el breve número de personas que le son favorables; y otro mayoritario, profuso, que le es hostil. Y concluye: “Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres” (Ortega, 2007, p. 47).

De esta postrera aseveración se infiere que se otorga al propio objeto artístico esa capacidad para filtrar y categorizar al espectador en uno u otro de los mencionados grupos. El filósofo, además, se preocupa de explicar que tal clasificación dista mucho de justificarse mediante argumentos estéticos o de mero gusto personal. No. Para Ortega, como escribe en la misma página de la obra referenciada, “lo característico del arte nuevo, ‘desde el punto de vista sociológico’, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada” (Ortega, 2007, p. 47).

Como consecuencia de ello, ya se ha dicho, se produce un distanciamiento respecto a la manifestación artística nueva, un rechazo de hecho, por parte de esa principal porción de espectadores. Estos, extrañados e incluso decepcionados por la constatación de que la obra de arte ya no es un objeto fácilmente asimilable, le dan irremisiblemente de lado.

“La poesía debe descubrir la realidad por sus propias vías, puramente intuitivas, sin pasar por el filtro de una reconstrucción intelectual del mundo” (Houllebecq, 2012, p. 27).

Y es que el arte nuevo se desliga de las formas y los contenidos que tradicionalmente han constituido el deleite sensorial e intelectual del público para asumir el reto de trasladar unas imágenes y mensajes que trascienden los trillados devenires y emociones del humano miedo. El arte nuevo es portador de informaciones para cuyo entendimiento el espectador tendrá que asumir su propia conmoción, la demolición y reconstrucción de los esquemas estéticos e intelectuales heredados, lo cual, como señala Ortega, pocos están dispuestos a aceptar.

De ahí, precisamente, que el filósofo hable de la deshumanización que acarrea este arte nuevo. A diferencia de lo que venía ocurriendo hasta el romanticismo, la obra artística ya no se regodea en la exaltación de pasiones humanas, ya no busca perfeccionar la conexión con el espectador a través de la apelación a

sensaciones, sentimientos o ideas automáticamente identificables con la naturaleza del hombre, sino que el arte nuevo se atreve a sublimar lo común a través del objeto artístico, construyendo así un nuevo lenguaje, un nuevo código de comunicación que ya no es compartido por toda la raza humana, sino solo por los expertos, esto es, los artistas, y aquellos espectadores agraciados con una especial sensibilidad artística e intelectual.

Se complica, en consecuencia, la convivencia entre la humanidad y el nuevo arte, pues este arte de vanguardia se separa de la reproducción de la realidad que tanta seguridad y tranquilidad de espíritu proporciona al espectador común.

"Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. […] Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: el extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; […] Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos" (Ortega, 2007, p. 60).

Por encima de la valoración estética que la obra pueda merecer para el espectador, le importa al artista nuevo la actividad intelectual que en el público despierte su arte, que debe priorizar entre sus misiones, no desde luego la de la belleza estética, sino la de conducir al observador a escenarios de pensamiento muy diferentes a los que habitualmente recorremos en el mundo cotidiano.

Esto, por descontado, supone por parte del artista la asunción del riesgo de la incomprensión. No es esta cuestión baladí, pues no gozar de la aceptación popular, especialmente en tiempos como los actuales, en los que el mundo del arte se ve sometido, como cualquier otra actividad humana, a las normas del mercado, puede fácilmente implicar la ralentización e incluso el fin de una carrera artística.

Como se exponía en el análisis de las entrevistas, particularmente en los apartados dedicados a los efectos sobre el artista la falta de reconocimiento y

del impacto de la crítica, el rechazo de la producción de un autor por parte del público o de la crítica especializada genera con frecuencia una actitud de temerosa reserva entre los actores del circuito artístico a la hora de dar cabida en sus foros a la obra del artista en cuestión.

La razón no es otra que la actual naturaleza de la crítica especializada, que lejos de actuar como evaluador cualificado de la obra acorde a criterios y parámetros puramente artísticos, ha devenido en uno más de los engranajes del mercado del arte y opera en orden a garantizar la viabilidad comercial de las piezas que acaben accediendo a este.

Así lo denuncia Benjamin H.D. Buchloh, historiador de arte y profesor de Harvard. En su opinión, historiadores y críticos carecen hoy en día de toda influencia en el mercado. Declara: “La crítica ha perdido totalmente su función. Los historiadores al menos enseñan, contribuyen a la construcción de la memoria histórica de los estudiantes. Un crítico, en cambio, está envuelto en el mercado, pero sin influencia sobre él” (Seisdedos, 2016).

En su opinión el crítico ha sido desplazado como referente porque la sociedad, fundamentalmente gracias a la inmediatez de la información con las nuevas tecnologías y el fácil acceso a la misma, se ha vuelto más letrada. “Eso es positivo en cierto modo”, admite, pero: “lo que no es tan bueno es que la decisión sobre cuándo un objeto es importante haya acabado en las manos del mercado. Eso es peligroso”.

Buchloh, además, señala la futilidad del arte contemporáneo, que, como se verá, Ortega y Gasset se encargó de vaticinar décadas antes. Dice: “Obviamente, vivimos tiempos banales, pero al mismo tiempo enormemente complejos. ¿Dónde está en Koons el ISIS o las migraciones? No solo nos enfrentamos a preguntas banales, también a cuestiones trágicas. Es absurdo el silogismo: dado que la mayor parte de nuestras experiencias son banales, las estéticas también han de serlo” (Seisdedos, 2016).

El historiador apela a la responsabilidad política de los directores de museo y demás intervinientes en el circuito artístico para reactivar las preocupaciones de calado en el mensaje de las obras que los espacios de exposición y los foros de

difusión artística acojan. Se trataría de que el arte volviera a ser un instrumento agitador de conciencias, un refugio del pensamiento crítico colectivo, y no lo que ha acabado siendo: un escaparate inane de modas y tendencias movidas por su capacidad para generar riqueza privada, en el que solo tendrán cabida los trabajos artísticos que se avengan a las reglas del mercado.

4.2.2. Autonomía creativa y estabilidad personal del artista

Por tal motivo, las dificultades para obtener el beneplácito popular se constituyen en un bloqueo de naturaleza exógena con el que los artistas entrevistados se declaran acostumbrados a lidiar, si bien no todos lo hacen, como quedó señalado, siguiendo la misma estrategia.

Así, hay quien admite abiertamente haber caído en prácticas de autocensura o autoplagio, suavizando la transgresión de sus formas y mensajes artísticos o repitiendo aquellos objetos artísticos que les granjearon un éxito puntual, todo ello con el fin de prolongar su presencia en el mercado. Otros, por su parte, buscan el foco de atención que la pertenencia a un colectivo minoritario suele brindar.

Sin pretender incidir en las razones personales que puedan llevar a los autores entrevistados a desarrollar tales actitudes, que quedaron apuntadas en el apartado dedicado a los bloqueos de naturaleza endógena, resulta evidente que un considerable número de ellos subyace la preocupación de que su trabajo acabe siendo víctima de la incomprensión y la falta de reconocimiento, miedos ambos que conforman un bloqueo exógeno de gran influencia sobre el ánimo y el intelecto del artista en el momento de tomar decisiones acerca de su devenir profesional.

Es cierto que la magnitud de esa inquietud por la acogida que el público pueda brindar a la obra varía en función de la consideración que el autor otorgue al espectador. La lectura de las entrevistas permite colegir que, para los artistas, existe una notable diferencia entre la opinión del observador medio y la de aquel espectador que, por razones de formación, experiencia o inteligencia, se

encuentra especialmente preparado para la contemplación e interpretación del objeto artístico, y cuya valoración, en consecuencia, es tomada en cuenta de manera privilegiada. “El placer estético”, resume Ortega, “tiene que ser un placer inteligente” (Ortega, 2007, p. 64) y, por ende, requiere de un espectador inteligente.

Los artistas analizados en este trabajo, por tanto, coinciden con Ortega al entender que el arte nuevo produce el efecto de separar a los espectadores potenciales de la obra en dos grandes categorías: un público vulgar y un público culto, siendo este último el único al que, en su caso, habría que prestar oídos.

No obstante, a tenor de las declaraciones de algunos de los entrevistados, también los hay que se mantienen perfectamente ajenos a la opinión tanto de uno como de otro tipo de público.

Actitud de indiferencia que, curiosamente, resulta de plena coherencia con la consecuencia que, debido a la deshumanización de las formas y discursos del arte nuevo, Ortega pronostica para este, y que no es otra que su caída en la intrascendencia.

“Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia. […] el artista mismo ve su arte como una labor intrascendente” (Ortega, 2007, p. 81).

No hay solemnidad en el arte nuevo, ni siquiera seriedad. No es el artista un profeta ni un iluminado. No es desde luego un individuo en el que el resto de la especie deba mirarse como si lo hiciera en un espejo. El arte es, o debería, un territorio de libertad, y las creaciones que el artista pueda llevar a cabo en su seno no desencadenan repercusiones más allá de las fronteras de tal territorio.

Señala Ortega que el arte se ha desplazado del eje de trascendencia de la vida hacia la periferia. “No ha perdido ninguno de sus atributos exteriores”, dice, “pero se ha hecho distante, secundario y menos grávido”. (Ortega, 2007, p.43)

Y termina: “la aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte del patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como solo arte, sin más pretensión.

La investigación de nuevas formas de expresión y contenidos que caracteriza al artista verdadero supone, como se apuntaba más arriba, la inevitable instalación de este en una posición marginal no solamente para con el *statu quo* del panorama artístico de su época, sino también en términos sociales y económicos.

La innovación artística despierta el recelo y a menudo el rechazo de una vasta sección de la sociedad, que no quiere que los parámetros estéticos que domina por herencia y costumbre, y aún menos, sus consideraciones personales acerca de la finalidad del arte, se vean trastocados.

“Es muy fácil gritar”, concluye Ortega en su referido ensayo, “que el arte es siempre posible dentro de la tradición. Mas esta frase confortable no sirve de nada al artista que espera, con el pincel o la pluma en la mano, una inspiración concreta”. (Ortega, 2007, p.85)

También al enfrentamiento con la tradición implícito en toda actividad artística innovadora, y las desagradables consecuencias que ello puede tener para el artista, se refiere Eckhard Neumann.

Si para Ortega la superación por parte del artista de ese conflicto con la tradición supone la íntima asunción, como ha quedado dicho, de la intrascendencia de su actividad creadora sobre la realidad (se trata, pues, de entender el arte, no como un medio para alcanzar un fin, sino como el fin en sí mismo), para Neumann la clave del buen hacer creativo pasa por derribar, o por lo menos reformar, dos concepciones históricas, mitificaciones en realidad, erigidas en torno a la figura del artista y profundamente asentadas en el acervo popular: la que asocia la personalidad creativa con el individuo melancólico, y la que lo hace con el individuo socialmente inconformista.

“La ideología del sufrimiento de la productividad artística refleja la lucha […] del sujeto artístico contra el azar social lleno de preocupaciones y los personales golpes del destino que son comprendidos como herramientas para el ennoblecimiento interior” (Neumann, 2016, p. 247).

Se configura de esta manera la tradicional concepción romántica del artista como "héroe trágico", que, además, "cree encontrar fuentes de fuerza y de grandeza en la 'adoración' del sufrimiento" (Neumann, 2016, p. 247).

Decir que la inspiración, como hace esta tradicional construcción romántica de la idea de artista, pasa por el dolor y su glorificación, por el regocijo en la propia depresión, supone un falseamiento de la antigua teoría de la melancolía, que postulaba el equilibrio de aptitudes de carácter, llamadas humores en su momento, que permite afrontar con solvencia las circunstancias de desasosiego.

Este es justamente el talante que sostiene Neumann cuando dice: "Si hoy, desde el punto de vista psicológico, hablamos de una melancolía productiva, tiene sentido apartar del camino un prejuicio moderno: que la melancolía, a pesar de entrar en contacto con el dolor y el sufrimiento, aún no tiene por ello que degenerarse en el cajón de lo psicopatológico" (Neumann, 2016, p. 254).

Considera el autor que una búsqueda de la felicidad humana como meta prioritaria de la existencia impide el nacimiento y superación de los conflictos necesarios para conquistar el logro de la autorrealización. Se da lugar, así, a una suerte de irrealidad construida para la satisfacción fácil e inmediata, en definitiva superficial, de los placeres y necesidades de consumo. Termina Neumann aseverando positivamente, que la capacidad creadora de la melancolía debe ser entendida "como una oportunidad de evitar la excesiva adaptación y una pérdida del sujeto a ella conectada, si es que no queremos hacerle los honores a un unilateral concepto de salud que no puede superar la realidad del sufrimiento de la existencia humana mediante su negación" (Neumann, 2016, p. 247).

Por otro lado, en cuanto a la frecuente asociación de la personalidad creativa artística con un individuo instalado en los problemas de adaptación al escenario social de su época, señala Neumann: "El inconformismo en la conducción de la vida, como aspecto del papel moderno del artista, presupone el total desarraigo como consecuencia de la falta de seguridad del artista después de la Revolución francesa" (Neumann, 2016, p. 240).

En opinión de este autor, la influencia positiva de la precariedad existencial sobre la creatividad es una convención histórico-social que dista considerablemente de ser cierta.

“En la sociedad preburguesa todo artista intentaba obtener el disfrute de esas o similares gracias de los nobles, lo que muchos de los mejores consiguieron sin menoscabo de sus capacidades creativas” (Neumann, 2016, p. 241).

Con todo, Neumann sostiene que el artista actual, el artista inmerso en el sistema capitalista, tiene que ofrecer su arte al mercado el arte como mercancía con la cual comerciar para obtener sus ingresos cotidianos.

“La autonomía personal del artista en la economía de mercado, ajeno a contratos de exclusividad con el mecenas con el fin mero de sobrevivir, potencia, por una parte, la independencia creativa del autor, pero humanamente, no le hace renunciar en su afán por alcanzar una estabilidad material. Aspiración esta plenamente legítima, quizá la que más, pues “la veneración del desarraigo artístico, […], es igualmente herencia de las descritas presiones capitalista-burguesas, que en última instancia son justificadas e idealizadas en un nuevo mito del artista. La pobreza aparece bajo la luz de una transfigurada espontaneidad que quiere estilizarse hasta la necesidad de la fuerza productivo-creativa” (Neumann, 2016, p. 241).

4.2.3. La apropiación mercantilista del estilo

A vueltas con la aceptación popular y, en consecuencia, comercial del trabajo artístico, y sin excluir la posibilidad de que la creatividad artística sea el cauce genuino para que algunos individuos expongan visiones causantes de verdadera conmoción vital y social, Neumann expone que tanto arte como artista están sometidos a la mercantilización imperante, hasta el punto de que incluso la marginalidad de determinadas expresiones artísticas minoritarias puede ser utilizada como reclamo publicitario para “la meta de estrategias de mercado, cuya superficialidad y precisamente su conformismo de largo alcance se muestran con expectativas de desempeñar sus papeles en el arte y el artista” (Neumann, 2016, p. 257).

A este respecto, Alberto Santamaría, doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, se pregunta con ironía si es casual que, en plena crisis, haya instituciones que publiciten fomentar la creatividad (Santamaría, 2016).

Partiendo el autor de que el término creatividad ha sido desde siempre utilizado a modo de fetiche en el seno del mundo del arte, atribuyéndose como cualidad a individuos de especial y superior sensibilidad, considera que, como noción, la creatividad adolece precisamente de la ambigüedad propia de todo talismán. Resulta, pues, difícil, delimitar su significado, lo cual propicia el riesgo de que sea instrumentalizado en pos de intereses taimados.

Porque la imaginación, la creatividad, avisa Santamaría, no tiene por qué ser siempre algo bueno. El autor ilustra lo dicho incidiendo en las actividades que desde hace tiempo lleva a cabo la fundación Botín. La citada entidad, dice Santamaría, viene ofreciendo cursos y talleres donde la creatividad y las emociones son ensalzadas como herramientas para la transformación de la sociedad.

No deja de ser curioso, y parecería gracioso si no resultara triste, que, como subraya Santamaría, sea precisamente el banquero entre todos los banqueros quien señale con el dedo la falta de imaginación de sus conciudadanos, que les afee su carácter gregario, conformista y adocenado, casi cobarde, y que apele a la creatividad como instrumento ideal para la reacción.

La explicación, opina este autor, radica en la manipulación con que es tratado el concepto de creatividad en tales foros, que ignorando su contenido natural y humanista, conciben la capacidad creativa como una herramienta generadora de riqueza particular.

En definitiva, la creatividad es, en manos del sistema capitalista, un instrumento con el que perpetuarse a sí mismo, mediante la utilización, por ejemplo, de patrocinios, programas públicos o centros culturales conducentes a la normalización de la carga política de todo gesto, o, mejor dicho, a la aparente despolitización de esos gestos. Es, por tanto, propaganda capitalista disfrazada, y el arte, desde siempre, ha sido el mejor de los disfraces para camuflar mensajes y propagar ideas.

Cuanto se ha expuesto hasta este punto revela la condición híbrida de la creatividad, que, hallando su origen en un estímulo humano personal, natural e irreprimible como lo es el de comunicar, se ve mediatizado de modo irremisible por la necesidad de un interlocutor válido, sea este determinable o bien genérico, masivo, cuya participación en el intercambio de información artística es en última instancia indispensable. Solo a través de la recepción del objeto artístico por parte del público puede la actividad creadora del artista completar su alcance e, incluso, su más elemental razón de ser: objetivar a través de la obra de arte la subjetiva visión del mundo del artista, que pasa así a integrarse en la realidad de las cosas.

La aceptación de la faceta social como complemento que perfecciona el afán comunicador de la creatividad artística conlleva, como se ha dicho, la entrada en juego de los peligrosos mecanismos de mercado imperantes en el orden capitalista.

Peligro este que, si cabe, se ha visto acentuado en la última fase de este sistema capitalista, la llamada *era global*, caracterizada por la irrupción, asentamiento y dominación de las estructuras socio-económicas y políticas, y en consecuencia también culturales, por parte de las nuevas tecnologías de la información.

Sobre esta globalización del hecho cultural reflexionan Marisol Salanova y Eurídice Cabanes en el sentido de que la globalización del mercado del arte parece *a priori* constreñir la libertad para expresar la subjetividad y los principios personales del artista, pues su creatividad está sometida a la búsqueda de la comercialización. Hoy en día, señalan Salanova y Cabanes, el artista está supeditado al cliente-consumidor de arte, y corre el peligro de ser apartado de los escaparates si no responde a la demanda del mercado. En consecuencia, para sobrevivir, el artista adapta su libertad creativa a las exigencias mercantilistas y se orienta hacia una suerte de creación en serie destinada a un consumo masivo y, por consiguiente, que adolece de crítica y originalidad (Salanova y Cabanes, 2010).

Sin embargo, las mencionadas autoras opinan que es precisamente en la cibercultura global nacida de la instalación de las nuevas tecnologías en todos y cada uno de los ámbitos de la vida, donde el arte puede hallar una vía de escape

de los aspectos negativos del mercado globalizado y utilizar esos flamantes sistemas de expresión como herramientas y soporte de su creatividad del artista. Además, los avances tecnológicos permiten al creador entablar una línea de comunicación directa y sin injerencias externas con los consumidores de arte, caracterizada por su inmediatez, su dinamismo y su capacidad de retoque y modificación, y, sobre todo, por la interactividad entre obra y público.

Y, por otro lado, estas tecnologías digitales de la información permiten que los usuarios de las mismas puedan ejercer su labor, ya sea como creadores o como espectadores, que, en resumen, unos y otros puedan compartir obra artística sin necesidad de intermediarios.

Por lo previo, es posible decir que la era digital despliega sobre el arte un influjo democratizador en un doble sentido: primero, por tratarse de obras elaboradas en un soporte material cambiante y dinámico, legitima el perfeccionamiento constante de la pieza ya sea por decisión del artista o bien a través de la participación del espectador, pues estamos ante un arte nuevo que, “de la mano de la tecnología, ha pasado de ser estático, dirigido a un sujeto pasivo que no puede hacer otra cosa que contemplarlo y / o adquirirlo, a ser un arte interactivo, en el que el espectador se convierte en parte de la obra” (Salanova y Cabanes, 2010, p. 3).

Pero, además, la era de la información global abre a un número ingente de personas la puerta de la creación y de la contemplación artística, permitiéndoles comunicar y compartir, es decir, difundir obra propia y/o ajena de manera autónoma, libre de las imposiciones de criterio propias de los canales tradicionales de difusión artística, como pudieran ser los circuitos de galerías y museos, el coleccionismo privado y fundacional, o las ayudas a la creación en forma de becas o premios, todos ellos, en mayor o menor medida, muy a menudo mediatizados por la viabilidad comercial de la obra en cuestión en el mercado del arte.

Por todo lo expuesto, las autoras citadas consideran que las tecnologías de la información y la comunicación determinan sustancialmente el modo en que las sociedades se enfrentan a la globalización”, pues defienden que “la apropiación

tecnológica por parte del Arte es una forma de resistencia dentro del contexto de la globalización" (Salanova y Cabanes, 2010, p. 5).

Lo efímero de estas creaciones ideadas, elaboradas y expresadas gracias y mediante las herramientas del ciberespacio suponen, no hay duda, una desvinculación de la producción artística respecto de las reglas habituales de comercialización y consumo, hasta el punto de que rara vez estas obras son concebidas para su inclusión en los mecanismos de compra-venta artística, sino que más bien buscan la participación interactiva, incluso lúdica, del público, constituyéndose, en consecuencia, este arte virtual en una poderosa herramienta de cuestionamiento del sistema capitalista.

Crítica que se observa no solo en los nuevos métodos de elaboración y difusión del arte que las nuevas tecnologías permiten emplear, sino también en los propios contenidos de las obras así realizadas, muy habitualmente tendentes a poner en evidencia las injusticias políticas, económicas y sociales del entramado neoliberal multisectorial y global sin el cual, paradójicamente, no sería posible la existencia de un modo de representación y exhibición artístico orientado a cuestionar ese macrosistema. No sería posible, en definitiva, la vigencia de un arte subversivo y libre de los chantajes (económicos, comerciales, de corrección política y de imperio de la tendencia) que la mercantilización de la obra, su asimilación como bien de consumo, imponen al artista, orientando su producción a la persecución del éxito de ventas en detrimento de la libre exploración de su creatividad personal, de su evolución formal como creador y de la transmisión de un mensaje consecuente que plasma en una pieza artística, esto es, en una realidad física objetivable, su manera personalísima de concebir el mundo, sea la que esta sea.

En esta línea, la teórica francesa Julia Kristeva, "propone una relación dialéctica entre política y práctica artística. Mientras que, por una parte, la revolución política exige una revolución en las prácticas de significación, por otra los artistas son siempre producto de sus situaciones sociopolíticas". (Murray, 2006, p. 189).

Por consiguiente, la influencia del entorno es el eje alrededor del cual esta autora construye su particular concepción del arte, que, según sus postulados, se configura como una respuesta a las crisis psíquicas que el individuo, el artista,

se vea obligado a afrontar ya sea en la esfera privada de su vida o en la esfera social.

La naturaleza subversiva del arte en la era global que apuntaba el artículo de Salanova y Cabanes entronca, pues, con la construcción de la noción de la creatividad sostenida por Kristeva, que la entiende como fruto de una rebeldía intelectual que conecta con las reclamaciones psíquicas más arcaicas, las que ese hallan en el origen de la identidad tanto individual como social.

La creatividad artística así interpretada, es decir, en tanto que retorno a los ancestrales instintos de comunicación como único medio posible para definir, reivindicar y defender la propia personalidad, conlleva de manera ineluctable la confrontación entre el individuo y la arquitectura sociopolítica que lo rodea y constriñe.

En palabras de Kristeva: “La creación artística, como cualquier otra creatividad, supone el rechazo y la reincorporación de la autoridad; exige rebeldía” (Murray, 2006, p. 189).

La autora a quien nos estamos refiriendo, además, anticipándose a lo señalado por Salanova y Cabanes acerca de la interactividad entre creador y público que caracteriza buena parte de las expresiones artísticas derivadas de la revolución digital, sostiene la oportunidad de un espacio artístico “en el que el “espectador” contempla no solo la imagen, sino también su relación con el ser”. (Murray, 2006, p. 190).

La experiencia artística, en consecuencia, exige una participación activa por parte del observador, realizando este un esfuerzo de imaginación a través del cual acudir al encuentro de una propuesta estética novedosa en el fondo y en la forma, sin duda enriquecedora y cumplidora de una gran labor didáctica respecto a una cuestión tan vital en estos tiempos como lo es la aceptación de la diferencia.

Y es que, tal y como afirma Kristeva en su obra *Les nouvelles maladies de l’âme*, “es preciso potenciar el papel de las prácticas estéticas, no solo para contrarrestar la producción en masa y la uniformidad de esta era de la información, sino también para desmitificar la idea de que la comunidad de

lenguaje es un instrumento universal, que lo abarca todo y lo iguala todo. Además, cada experiencia artística puede subrayar la diversidad de nuestra identificación y la relatividad de nuestra existencia simbólica y biológica" (Murray, 2006, p.190).

Como conclusión de todo lo hasta aquí dicho, es posible establecer una conexión entre la intrascendencia del arte nuevo que ya señalaba Ortega y Gasset, y la mercantilización de ese arte en términos capitalistas, que alcanza su punto culminante a través del fenómeno de la reproductibilidad infinita de la obra mediante los avances tecnológicos, especialmente en esta era global.

Por supuesto, no es posible establecer ese vínculo arte-mercado sin contar con sus sujetos protagonistas, esto es: con el artista y con el público.

Uno y otro son, sin duda, los responsables de los nuevos modos de ejercicio artístico, a menudo viciados por prácticas amorales e incluso apolíticas. Pero, al mismo tiempo, es precisamente la interacción artista-observador propia de las nuevas formas y contenidos de arte, bien trabajadas de principio a fin, lo único que puede salvar la esencia del hacer artístico como plusvalía, entendida esta palabra, desde luego, sin la menor connotación económica, para el orden social vigente.

Y ello porque, como punto de partida, resulta incuestionable la asimilación de la obra artística a cualquier otro de los infinitos productos sometidos a las reglas del comercio (esto es, a la satisfacción del ansia consumista del cliente-espectador y al enriquecimiento del vendedor-artista).

"El reconocimiento comercial y el reconocimiento artístico", señala el crítico de arte Donald Kuspit, "se han hecho intercambiables". (Kuspit, 2006, p.78)

En relación a la práctica artística profesional actual, sostiene el recién mencionado autor que se desarrolla en "[…] un mundo del arte que se ha convertido todo él en negocio: negocio despiadado. Es imposible evitar la tentación del dinero, porque el arte mismo se ha convertido en dinero. El capitalismo transformó la *prima materia* del tiempo en la *ultima materia* del dinero" (Kuspit, 2006, p.122).

De este modo, denuncia el crítico, se priva al arte de su anhelo final por naturaleza, que no es otro que la trascendencia, a la que se hacía mención más arriba, en opinión de Ortega, como una aspiración a la que los nuevos artistas, negando las implicaciones sociales de su trabajo y su responsabilidad como autores para con el mismo, renunciaban por propia voluntad.

Para Kuspit, en cambio, la banalización del arte, su declive hasta la intrascendencia, lejos de ser una opción personal y profesional del artista constituye la más perniciosa consecuencia de la mercantilización de la actitud y la producción creativas del ser humano. Argumenta que hasta la imposición del capitalismo el arte era una aspiración a lo intemporal, a lo eterno. Dicho rasgo definitorio, dice, se ha olvidado.

"Al eludir incluso la sugerencia de intemporalidad, es decir, la alusión a la eternidad, que está más allá del tiempo (pero puede representarse en el tiempo), el arte ha perdido su idealismo y, con ello, su empatía" (Kuspit, 2006, p. 122).

Transformado el arte en reflejo en exclusiva de su tiempo, el estudio como lugar de trabajo del artista no tiene sentido como espacio de desarrollo de la creatividad de este. Se convierte en un espacio vacuo. Se convierte, sin más, en vacío. Es la calle, la sociedad, la que nutre al creador del contenido que plasmar en sus piezas, tiznando su estilo y mensaje, por tanto, con la idiosincrasia del momento y el lugar históricos coyunturales, y castrando la innovación técnica, la visión crítica y, también, la búsqueda de la belleza que una obra de arte debe reunir para permanecer vigente más allá de su entorno, esto es: para trascender. "La creatividad imaginativa que el estudio simboliza ha sido usurpada por la aleatoria creatividad de la calle" (Kuspit, 2006, p. 144).

4.2.4. Mercado y artista: condenados a entenderse

Será, curiosamente, gracias a la aparición de artistas como Bruce Nauman que tendrá lugar la vuelta a la reflexividad e intelectualidad propias de la labor artística. A través de la cruda exhibición del vacío reinante en el espacio de trabajo del artista, su vídeo *Cartografiando el estudio I (2001)* muestra el campo

yermo en que ha degenerado el más íntimo ámbito de creación del autor y exige del espectador la aportación interpretativa, el trabajo mental que complete el vídeo con un significado que le otorgue la categoría de obra de arte.

Pretendiendo, por tanto, exhibir la muerte del estudio, el camposanto de las interioridades creativas del artista, queda este frente a frente con la única vía de creación que el verdadero artista siempre podrá explorar: la reflexión sobre sí mismo y sobre su producción teniendo en cuenta en todo momento, por un lado, la necesidad de objetivar sus pensamientos y sentimientos a través de una pieza física destinada a la búsqueda de la permanencia, siendo la belleza una de las vías para alcanzarla; y, por otro, la indispensable participación de un público que perfeccione la obra recibiéndola.

"[…] en el arte la destrucción y la muerte ya no son la cruda fea verdad desnuda de la vida […], sino la verdad cubierta por un velo estético. Esto proporciona una medida de distanciamiento con respecto a ellas al mismo tiempo que confirma su capacidad de seducción" (Kuspit, 2006, p. 154).

Se recupera así la fe en la posibilidad de trascender, en la intercomunicación humana, pues únicamente el entendimiento profundo entre un artista y un espectador valientes, audaces y abiertos de mente puede lograr que el objeto artístico siga conservando una condición única, irrepetible e irreproducible que no permita confundirlo con ningún otro.

En el arte de nuestros días, la experiencia estética propuesta por el autor a través de la obra reclama del espectador una actitud activa, participativa, incluso hacedora de obra en el sentido de que es la interpretación que el observador realice de la obra lo que culminará el proceso creativo iniciado quién sabe cuánto tiempo atrás en la mente del artista.

Como dice Jaime Nubiola: "La esencia de la obra de arte […] es el efecto que causa en quienes la contemplan. La esencia de la obra de arte —como la de todos los artefactos— no es algo que esté dentro de ella, sino fuera: es su finalidad" (Spá y Romero, 2013).

Siendo, pues, un hecho irrefutablemente cierto que el arte es un bien de comercio tan habitual como cualquier otro en las transacciones mercantiles

propias de una economía de mercado como la actual, no lo es menos que algunas expresiones de arte son la única vía en que, aún en estos tiempos, es posible encontrar vivo y objetivado formalmente el anhelo de comunicación que inspiraba la actividad creadora primigenia, inasequible al desaliento con que los mecanismos del mercado, las opiniones, la propaganda, la moda y las configuraciones variables sobre el éxito y el fracaso pretendan ensombrecer el espíritu creador del artista.

Para el artista se trata, en esencia, de una cuestión de resistencia personal, de una lucha entre la libertad de pensamiento y expresión que impulsan íntimamente su trabajo y el adocenamiento y equiparación a la baja que el sistema neoliberal impone a sus ciudadanos en todos los ámbitos de la vida.

La aceptación por parte del espectador o, en términos propios del sistema capitalista reinante en todo el planeta, la aceptación por parte del consumidor de arte es la premisa de partida para el ejercicio continuado de la actividad creadora del artista. Resulta innegable. Solo esa validación de la obra de arte como producto digno de consumo por parte de los espectadores reportará al autor el reconocimiento, la sonoridad de su nombre necesaria para ser incluido de manera estable en los circuitos del mercado artístico, resultar visible y respetable a ojos de la crítica y a los intermediarios y tener así la posibilidad de obtener los ingresos y recursos materiales indispensables para financiar su economía cotidiana y, por supuesto, seguir investigando y evolucionando en la práctica de su trabajo.

Todo artista, desde los entrevistados para este trabajo hasta aquellos otros, verdaderos estandartes del arte, referenciados a lo largo de estas páginas, es perfectamente consciente de que, en última instancia, su permanencia profesional en la actividad artística dependerá del hecho fundamental de conseguir vivir de los réditos de su trabajo.

En referencia al arte de las sociedades del pasado marcadas por imposiciones profundas, desde la férrea moral religiosa hasta su reverso, la iconoclastia, dice Mark Rothko en sus escritos que, por entonces, la autoridad establecía de manera explícita las reglas que el artista debía obedecer. Y continúa: “Podría decirse que sucede lo mismo con los artistas de hoy en día; que el mercado, al

otorgar o privar al artista de sus medios de subsistencia, ejerce la misma presión" (Rothko, 2004, p. 46).

Sin embargo, observa una diferencia esencial entre aquel arte pasado y el actual. Aquellas sociedades antiguas, dice, "tenían el poder temporal y espiritual de exigir que se cumplieran sus exigencias sin dilación. Las llamas del infierno, el exilio y, como telón de fondo, la hoguera, eran correctivos en caso de que la persuasión fallara. Hoy en día el poder coercitivo lo ejerce el hambre […]" (Rothko, 2004, p. 46), una amenaza mucho más palpable que el averno.

Desde su experiencia personal como profesional del arte, el pintor asegura, haciendo extensible su afirmación al resto de artistas trascendentes, que "la historia del arte es la historia de hombres que en su mayor parte han preferido el hambre al sometimiento y que han encontrado que esta elección valía la pena. Porque, en efecto, se trata de una elección entre dos alternativas que se contraponen trágicamente" (Rothko, 2004, pp. 46-47).

Esa elección presume, pues, la existencia en el entorno social actual de una libertad, un derecho de opción para el artista, "que conlleva responsabilidad hacia la propia conciencia, y en la conciencia del artista la 'verdad del arte' es lo primero" (Rothko, 2004, p. 47).

Apela Rothko a la coherencia y consecuencia del creador para adecuar su vida a la primacía del arte. No se puede acallar, opina, la voz artística. El artista antepondrá su trabajo, su creatividad, a cualquier otra lealtad o necesidad, y por supuesto, a cualquier suerte de imposición.

Imposición o coacción que, en la actualidad, puede cernirse sobre el artista desde muy diferentes focos. Si en las sociedades pasadas existía una autoridad única ostentadora de la verdad oficial, que exigía observancia, sumisión y proselitismo por parte del arte de su época, "hoy día, en lugar de una voz hay docenas que proclaman sus demandas. No existe una verdad, una única autoridad, sino una larga lista de amos en potencia que podrían usurpar este lugar" (Rothko, 2004, p. 48).

La democratización de la vida cotidiana en todas sus esferas propicia una multitud de grupúsculos de opinión, todos los cuales se consideran a sí mismos

encarnación de los valores, los principios y también, en lo que a la expresión estética se refiere, los gustos idóneos. Y la combinación neoliberal de esa democracia con el capitalismo económico, implantador en el inconsciente colectivo del derecho de todo individuo a alcanzar mediante su compra cualquier cosa que desee poseer, acentúa la creencia entre el público de que una obra de arte no es sino uno más entre la infinidad de productos que el mercado le anima a adquirir para su disfrute personal.

“En cuestión de arte nuestra sociedad ha sustituido el gusto por la verdad, lo encuentra más divertido y le exige menos responsabilidad, y cambia de gusto como de zapatos. Y aquí el artista, en la encrucijada entre la elección y la diversidad, se lamenta a gritos. Nunca antes sus opresores habían tenido tantas caras ni tantas voces diferentes, y nunca como ahora habían sido tan prolijos en sus argumentos” (Rothko, 2004, p. 49).

No obstante, esa variedad de frentes que en la sociedad actual pretenden amoldar la noción de arte a sus propios gustos e intereses puede aglutinarse en ese público que Ortega y Gasset definía como “masa” para diferenciarlo de aquel otro verdaderamente preparado para entender el mensaje de un objeto artístico y, además, gozar del mismo desde un punto de vista estético.

Sigue siendo posible, por consiguiente, establecer esa dicotomía básica en el conjunto de espectadores de una obra de arte, y al artista solo deben preocuparle aquellos que, al contemplar su trabajo, sean capaces apreciarlo con la misma libertad que el autor habrá empleado al elaborar su pieza, es decir, libres de las injerencias superfluas con que la mentalidad imperante en la coyuntura histórica y social pretenda orientar su juicio.

Del trabajo de campo realizado con vistas a obtener la información necesaria para la redacción de este trabajo, se desprende que, si bien el temor a la no aceptación de su arte ensombrece por momentos tanto la predisposición como la propia actividad creadora de los artistas entrevistados, la inmensa mayoría de ellos se sobrepone a tal inquietud y persevera en la exploración de su trabajo creativo sin adaptar el mismo, salvo casos puntuales casi siempre motivados por encargos profesionales, a las exigencias del público, la crítica o los intermediarios que intervienen en los circuitos artísticos.

Según se colige de los testiomios de los entrevistados, las prácticas tendentes a adecuar la obra a las exigencias, en definitiva, del mercado, tales como el autoplagio o la autocensura, son un peligro que acecha de manera constante la actividad del artista.

En similares términos se refiere el fenómeno del autoplagio Vicente Verdú, jefe de la sección de Cultura del periódico El País, en su artículo “Tinieblas de autoplagio”, “Haber acertado con una identidad formal y comercial (una buena marca)”, afirma Verdú, “empuja a la tentación de rendirse al episodio del logo con éxito. Al logo del logro anterior” (Verdú, 2016).

Buena parte de los entrevistados, tal y como quedó expuesto más arriba, muestran una actitud tolerante ante el empleo puntual de tales recursos de repetición. Para ello esgrimen fundamentalmente el argumento de que la siempre complicada subsistencia material del artista legitima de algún modo el hecho de que, habiendo obtenido una ganancia económica con determinada pieza, reincidan en la línea de trabajo que en su momento obtuvo el abrazo del mercado.

El cultivo de un estilo propio e inconfundible, de una línea temática y formal que identifique claramente a la obra con el artista es otra de las explicaciones con que alguno de los creadores encuestados intenta defender la repetición a lo largo de la carrera artística.

En opinión de Verdú, sin embargo, no cabe ninguna alegación digna de consideración a dichas prácticas. “Algunos justifican esta mediante el argumento de que cada cual debe preservar, ante todo, su identidad”, dice. “Pero no es igual ser uno mismo que hacerse “idéntico” puesto que esta calcada mismidad resulta ser de lo más pesado que se puede ser. Para uno mismo y para los otros” (Verdú, 2016).

Refuerza Verdú su combativo posicionamiento contra el autoplagio citando unas declaraciones al respecto de Miquel Barceló entrevistado con motivo de la edición de 2016 del festival de Historia del Arte de Fontainebleau: “Nada es tan patético en el arte como copiarse a sí mismo”.

En dicha entrevista, el artista mallorquín declara con contundencia: "El arte es un milagro que nunca se repite de la misma manera", pues, según su propia experiencia creativa: “Cuando algo sucede, nunca tengo la sensación de que lo he merecido, siempre tengo la sensación de que ha habido un cúmulo de accidentes y sé que nunca los podré hacer igual porque intentarlo es entrar en esa especie de cosa patética de copiarme a mí mismo” (Puchol, 2016).

Volviendo al artículo de Vicente Verdú, no le tiembla el pulso al concluir que el mundo del arte actual se encuentra repleto de artistas que someten su producción a las posibilidades de rentabilidad que pueda tener en el mercado. Y augura, además, un oscuro futuro para ellos: “Todos los autores que se reiteran por miedo al mercado terminan por morir amargamente en su autoplagio. O bien, es mejor no ser reconocido de inmediato y desde lejos en una feria colectiva que serlo mediante la enseña habitual” (Verdú, 2016).

Se observa, pues, una actitud hacia el autoplagio mucho más comprensiva, incluso tolerante, entre los creadores entrevistados para esta tesis, todavía inmersos en su proceso de afianzamiento en el circuito artístico, que entre la crítica y los artistas consagrados. Para los primeros, el afán por ser incluidos y, después, permanecer visibles en el escaparate del arte, justifica en cierta medida un modo de producción orientado a la aceptación popular a través, por un lado, de la creación reiterada de piezas fácilmente asumidas por el espectador-consumidor, pero también, a través de la no creación de obras de características potencialmente perturbadoras a ojos del público. A través, por tanto, de la autocensura.

De la información extraída de las entrevistas se infiere que los autores encuestados, además de considerar la autocensura un asunto de plena vigencia en el arte actual y que afecta a la virtual totalidad de autores, muestran para con tal práctica el mismo talante tolerante que exhiben al argumentar sobre las prácticas autoplagiadoras. La razón principal de ello es asimismo coincidente: los obstáculos a los que un artista debe enfrentarse para hacerse un hueco en el panorama artístico son innumerables, por lo que, a menudo, el autor, con el fin de no perjudicar aún más sus escasas posibilidades de visibilidad comercial, evitará aquellas expresiones creativas que puedan generar rechazo, siquiera recelo, en el espectador y el intermediario medios.

Junto a esta motivación comercial y, por consiguiente, de subsistencia económica aducida por buena parte de los entrevistados para endulzar el desarrollo voluntario ocasional de realidades censoras, estos artistas hacen referencia a otros factores como, por ejemplo, el respeto, la contención, la discreción o el acatamiento de las normas y valores del espacio o la institución que vaya a acoger la obra.

Sin embargo, es lógico aunar todos esos argumentos en uno de mayor relevancia, de naturaleza indudable perniciosa, e imposible de disfrazar con máscaras de buena fe: el miedo.

Porque la inseguridad del creador para con su obra, el miedo a la reacción que esta pueda despertar a su alrededor, es lo que en verdad subyace en esa aparente prudencia con la que, frecuentemente, se intenta refrendar la traición del artista a su propio trabajo, en forma o/y en contenido.

Por eso es vital tener presente las palabras de Mark Rothko cuando proclama: “Para el artista, hoy no puede haber ni conformismo ni engaño. La desgracia de la libre conciencia es que no puede descuidar los medios para justificar los fines. […] Complacer a unos es engañar a otros. ¿Y qué seguridad ofrece cualquiera de estos reñidos contendientes?” (2004).

En un mundo en el que donde antes había una sola verdad ha surgido una miríada de versiones de la misma, un pluralismo moral, es absurdo para el artista pretender satisfacer todas ellas. Si buscar el beneplácito de la moralidad imperante a través del trabajo artístico constituye indefectiblemente una erosión de la libertad creativa, más aún es así si esa moralidad se halla dividida en una multitud de discursos en lucha por arrogarse la posesión de la razón.

Y es que, en palabras del artista Joan Fontcuberta “la censura más propia de nuestros días que se posibilita desde el poder es la autocensura y no es una censura directa, pero es igual de eficaz” (Viñas, 2014).

Coincidentes con Fontcuberta a la hora de considerar la autocensura como el mayor factor de castración creativa en la actualidad, los artistas entrevistados, admitiendo su responsabilidad en esta práctica, la atribuyen a dos causas fundamentales: la rigidez de los mecanismos del mercado del arte y,

especialmente, la obligatoriedad *de facto* de seguir los dictados de las tendencias artísticas triunfantes en un momento dado si uno desea ocupar un lugar visible en el escenario del arte.

Se observa, pues, que lejos de estar preocupados por una censura tradicional ausente del mapa, en el sentido de actividad administrativa que elimina del ojo público aquellas manifestaciones artísticas subversivas de la ideología oficial, lo que angustia profundamente a estos artistas es la obligatoriedad inexcusable de tener que matizar su discurso estético hasta convertirlo en un producto deseable para el espectador-consumidor.

La censura, por tanto, aprovechándose de la necesidad de obtener recursos materiales de cualquier persona, también los creadores, ha traspasado ladinamente al artista la triste tarea de autocensurarse, lo cual, en una sociedad regida globalmente por el sistema económico capitalista, significa para el autor hacer encajar su obra en uno de los estantes del mercado frecuentados por el público, es decir, convertir su trabajo en un producto que goce de la aceptación popular.

Todo ello implica, obviamente, pulir la obra en forma y fondo, hacer de ella una realidad de fácil comprensión y manejo por parte del espectador, eliminando de la misma toda arista, toda complicación que exija del público el esfuerzo intelectual, la posibilidad de polemizar y dudar, el análisis crítico conducente a la puesta en cuestión de la realidad establecida. Ello implica, en definitiva, la necesidad del artista de ser políticamente correcto.

Como afirma el periodista Marcel Gascón: “La corrección política es la forma de censura más sutil y eficaz del mundo libre” (Gascón, 2011).

Señala Gascón que el origen de este fenómeno se encuentra en la voluntad de defensa de los débiles, lo cual, es interesante, conecta con ese paternalismo observable a menudo en el mundo del arte y consistente en la adecuación por parte de los artistas de las características de su producción para que el público, al que prejuzgan menos preparado artística y estéticamente que ellos, pueda enfrentarse a la obra con garantías de comprenderla.

En este sentido resultan representativas las declaraciones del historietista e ilustrador valenciano Paco Roca, recogidas en la sección de Cultura de *eldiario.es* en fecha 6 de noviembre de 2016.

Se extracta a continuación dos interesantes fragmentos de sus palabras, reveladoras de un posicionamiento harto habitual, según se desprende de las informaciones vertidas por los artistas entrevistados para esta tesis, en el mundo artístico para con las actitudes autocensoras:

"Haces lo que te apetece hacer", si bien es cierto que "siempre hay una autocensura, aunque no seas consciente de ello" (Roca, 2016).

“Se piensa en el público al que va destinada la obra o el medio, si se trata de trabajos para un cómic, una ilustración periodística, por ejemplo, tratando de que encaje en formato y objetivo” (Roca, 2016).

Los encargos, en consecuencia, así como la naturaleza del lugar de exposición del trabajo artístico, como declaraban los artistas entrevistados, se revelan como un elemento limitador de la libertad creativa, no solo en cuanto al formato de la obra respecta, sino también en lo relativo a su concepción, contenido y sentido. Se exige del autor, tanto desde el punto de vista estético como desde la perspectiva temática, que su pieza se muestre complaciente, o cuando menos no combativo, con la configuración de valores y gustos, en resumen, con la cosmovisión que sostenga el centro de exhibición, la fundación que convoque la beca o el premio de turno, la entidad o persona que intermedie entre el artista y el público. Y ello, por supuesto, con independencia de que el autor comparta o no esos principios, pues en un mundo del arte donde la verdad ha dejado paso a la opinión, al gusto, a la tendencia y, desgraciadamente, a la utilización del trabajo artístico para fines mercantiles en beneficio de terceros, la capacidad de decisión del artista sobre su propia producción es cada vez menor.

“La dictadura de la corrección política es enemiga de la verdad. Por sus efectos censores y porque, en la ilusión de rebeldía de quienes se le oponen, desentierra violencias verbales que deben permanecer dormidas” (Gascón, 2011).

Queda, tan solo, apelar a la responsabilidad y coherencia de los creadores para con su propio trabajo y posicionamiento vital. Como señala Rothko, la influencia

del entorno sobre la persona, sobre el artista, es inevitable, pero frente a la misma tiene este tres posibles reacciones: “Puede escoger la ruta más fácil y proseguir, según sus dictados inmediatos, en la línea de menor resistencia; puede luchar contra ellas, ser vencido y, como resultado, perecer; o puede desafiar sus dictados y encauzarlos a sus propios deseos” (Rothko, 2004, p. 210).

Hay en estas palabras del pintor estadounidense un llamamiento a la inteligencia, una llamada a la resistencia inteligente por parte del artista, que, consciente de la torticera realidad de un mercado del arte aparentemente cristalino y honesto pero en verdad plagado de obstáculos al libre ejercicio de la actividad creativa en todos los momentos del proceso artístico, desde su financiación hasta su exposición, deberá hallar la constancia y audacia necesarias para entrar y permanecer en el circuito sin consentir que su obra se vea desvirtuada hasta convertirse en otra, o en nada.

Deberá, en definitiva, ser libre, en la medida de lo posible. Matización esta que de manera brillante establece Stephen Dedalus, *alter ego* del escritor irlandés James Joyce, cuando declara: “Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como sea posible…” (Joyce, 1980, p. 253).

Resulta relevante este pasaje a efectos del presente trabajo porque en él confluyen reivindicación y asunción a partes iguales. Por una parte se exalta la libertad de la persona, del artista, para elegir el modo de vivir y de expresarse que desee. Pero, por otra, se revela la plena consciencia del entorno como factor limitador de esa libertad, que solo podrá ejercerse en la medida que sea posible.

4.2.5. La primacía del deseo de profesionalización

Y esa es precisamente la posición que los artistas objeto de entrevista en esta tesis adoptan a la hora de enfrentarse a las imposiciones que la sociedad, y, más exactamente, el mercado del arte, despliega sobre ellos.

Se observa en estos creadores un deseo de participación activa en los circuitos del arte actual, estando en consecuencia dispuestos a aceptar las normas de los mismos, pero al mismo tiempo esa participación se desarrolla a través de actitudes conducentes a la defensa de su propia identidad como artistas. La búsqueda de intermediarios artísticos, galerías, ferias y espacios expositivos garantes de la libertad creativa; la integración en colectivos movidos por intereses e ideologías afines; la reivindicación de una legislación clara y efectiva acerca de los derechos de los autores sobre su propia obra; así como la evitación e incluso la denuncia del trato abusivo que con tanta frecuencia se dispensa al artista desde los diversos estamentos del panorama artístico, vertebran las estrategias con que los profesionales del arte pretenden salvaguardar su libertad creativa, su autenticidad como tales, su identidad.

Como quedó expuesto en el reporte de la información aportada por los artistas en sus respuestas a las preguntas de la entrevista, otra de sus preocupaciones más relevantes es la que tiene que ver con la difusión de su obra.

La naturaleza de las normas fácticas que regulan el funcionamiento interno de los circuitos de arte suele provocar en el artista una honda inquietud, en particular en cuanto se refiere a las interacciones de carácter personal que requiere la práctica artística profesional. La constatación del hecho de que el alcance y repercusión de su trabajo y, en consecuencia, su éxito profesional dependerá en gran medida del establecimiento y cultivo de las relaciones sociales “adecuadas”, constituye un frecuente factor de desasosiego para los autores interrogados.

“El mundo del arte está compuesto por redes de artistas, críticos y público y otros que comparten un campo común de intereses junto un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones” (Shiner, 2004, p. 32).

En el mismo sentido, Nuria Peist, doctora en Historia del Arte, emplea el concepto *campo* como “un espacio determinado de producción, evaluación y consumo artísticos al que es posible acceder” (2012, p. 21).

Todo ello implica la consideración del escenario artístico como un entramado autorreglado cuyos intervinientes se encuentran interrelacionados en función del peso específico de cada uno de ellos, o, dicho de otro modo, en función del rango que ostenten en la jerarquía de poder del circuito artístico en cuestión.

De acuerdo con lo expuesto, los artistas entrevistados, de manera llamativamente unánime, ponen en evidencia, con cierto aire de resignación, la estrecha relación existente entre la capacidad de un artista para socializar y formalizar contactos personales dentro de esas redes señaladas por Shiner o de ese campo al que se refiere Peist (que de hecho no son otro ente que el mercado profesional del arte) y la visibilidad que pueda llegar a disfrutar en el mismo. Sin lo primero, denuncian los entrevistados, parece no ser posible lo segundo, hasta el punto de que las posibilidades de difusión de la obra vienen determinadas, más que por la calidad intrínseca que esta pueda atesorar objetivamente, por la habilidad de su autor para desenvolverse socialmente en la colectividad artística, orbitar a personalidades con influencia y capacidad de decisión en el mercado, y, en definitiva, aproximarse a los puestos de poder de instituciones y galerías.

Ello no deja de ser consecuencia de la mercantilización del trabajo artístico, fenómeno que ya ha quedado expuesto en este análisis, que supone su puesta al servicio, o, más bien, su sometimiento a los mecanismos de un mercado específico en el que, como en cualquier otro, las estructuras de poder deciden a su conveniencia los productos que fomentar y difundir, esto es, vender, y relegan al ostracismo a los que presuponen no notablemente capaces de generar lucro.

A este respecto resulta interesante el artículo titulado “¿Por qué nadie se cuestiona la legitimidad del mercado y las ferias del arte?”, de Tomás Ruiz-Rivas, fundador del proyecto artístico alternativo El ojo atómico, actualmente Antimuseo de Arte Contemporáneo.

En sus líneas, el mencionado autor se pregunta: “¿Quién y cuándo cedió la hegemonía del mundo del arte a una figura empresarial, que por regla general cuenta con conocimientos muy limitados de lo que vende? ¿Cuál es el lugar real

del artista en esta relación, donde lo más obvio es que existe un conflicto estructural de intereses entre el productor y el intermediario?" (2015).

Precisamente esta última cuestión se plantean también los artistas entrevistados para esta tesis. La escasa, en ocasiones incluso nula correspondencia entre la calidad de la obra artística y sus opciones reales de trascendencia al público, de difusión, constituye un elemento perturbador del trabajo cotidiano de estos autores. La ineludible necesidad de los artistas de dedicar tiempo y energía a la socialización para, de este modo, granjearse contactos en el circuito que les permitan colocar su producción en lugares visibles dentro del mismo, repercute indefectiblemente en el descuido de la labor creadora.

El acercamiento y pertenencia a grupos de influencia en el mercado se erige así en un deber para el artista, en una faceta de su actividad profesional tan importante como la pura ideación y creación de obra, si no más. Y ello porque los creadores son sin duda el eslabón más débil de la cadena que lleva la obra de arte hasta el público.

"Lo cierto es que hoy en día las galerías son las que detentan el poder en el mundo del arte, de la mano con los grandes coleccionistas, sean corporativos o particulares. Los museos están cada vez más al servicio del mercado, ya que son la pieza clave en la producción de valor de la obra de arte, que como es sabido carece de cualquier atributo intrínseco, y el aparato crítico-curatorial, que quizás en su día se identificaba con posiciones antagonistas, es ahora el agente del sistema encargado de invisibilizar el conflicto" (Ruiz-Rivas, 2015).

Se observa, pues, que de igual modo que la obra artística es en nuestros días un bien de comercio regido como cualquier otra por las leyes del sistema capitalista, si el artista desea que su trabajo sea incorporado al mercado y resulte por tanto accesible para el público, deberá preocuparse y ocuparse activamente por promocionarlo. Lo cual, por descontado, será más o menos sencillo en función de que el autor cuente o no con el respaldo de figuras ya asentadas en el circuito, que puedan facilitarle no solo el acceso, sino también la permanencia estable en los diferentes espacios de exhibición y venta de arte.

La difusión de la producción artística, en consecuencia, encuentra actualmente su razón de ser ya no en la adecuación de la obra a criterios artísticos, ni siquiera meramente estéticos, sino en la capacidad de adaptación de la propuesta artística en cuestión, y también de su autor, a las prácticas estandarizadas de distribución y colocación de bienes de consumo, entre las que las tareas de difusión, es decir, promoción, publicidad, fidelización clientelar y tejido de redes de compromiso juegan un papel más importante que el producto en sí.

Como es fácil apreciar, todo ello supone la desvirtuación de la fundamental misión del arte contemporáneo como piedra de toque de la mentalidad social imperante. El sistema neoliberal, queda de nuevo patente, ha logrado instrumentalizar el trabajo artístico, desposeyéndolo de su natural categoría de fin en sí mismo para convertirlo en un medio coadyuvante a la perpetuación del *statu quo*, es decir: de la sumisión del trabajador artístico y su principal activo laboral, la creatividad, al poderoso.

Los artistas objeto de entrevista en esta tesis, como ha quedado dicho, se muestran unánimemente conscientes de la necesidad de acatar las normas relacionales del mercado artístico y buscar el acceso a lugares preeminentes dentro del mismo si desean tener la posibilidad de dar difusión a su trabajo. Tal certeza, inevitablemente, despierta en ellos un conflicto moral y social con respecto a la naturaleza y finalidad de su trabajo, colocándolos en un riesgo potencial de crisis creativa.

La inexcusable aplicación de los mecanismos mercantiles de difusión reclama del artista no solo la observancia de unas formas de expresión físicas y una semántica artística impuestas por las tendencias de éxito en el mercado. Además y sobre todo, la mercantilización del arte exige de los creadores la adopción de unas actitudes y aptitudes comerciales y competitivas que no todo autor tiene por qué aunar en su persona.

Esta es, de hecho, la principal crítica que los encuestados oponen a la práctica artística, el mayor obstáculo para la realización de su trabajo de manera óptima desde un punto de vista profesional y agradable desde un punto de vista personal.

Como quedó de manifiesto en el reporte de las entrevistas objeto de estudio, las reacciones que tales requerimientos forzosos de socialización con vistas a una eventual difusión de la obra suscitan entre los autores se aglutinan en torno a sensaciones y sentimientos de índole invariablemente negativa. La pereza y la incomodidad causadas por tener que avenirse a tales conductas están presentes en la conciencia de todos estos artistas, así como también emociones más perniciosas si cabe, tales como la frustración, la decepción o, incluso, la traición a uno mismo que deriva en una suerte de vergüenza motivada por la imposición de obediencia a unos valores y códigos de comportamiento en el marco profesional del arte muy distintos, a menudo opuestos, a los que el artista vive como persona y quiere reivindicar con su arte.

Los sentimientos expuestos denotan el conflicto interior constante que el sistema actual del arte entendido como mercado genera en los artistas, que debiendo ser sus primeros e indispensables protagonistas, ven desvirtuada su labor creativa hasta el extremo de, no con poca frecuencia, verse en la tesitura de tener que escoger entre reivindicar su libertad como autor o allanarse a los dictados conductuales del circuito, dedicar tiempo y esfuerzos a acercarse a los contactos adecuados y adscribirse a la tendencia preponderante.

El germen del bloqueo, pues, está implantado en la mente de todo artista crítico con la sociedad y consigo mismo desde el mismo instante en que se propone abrirse camino como profesional. La socialización ineludible que conlleva la actividad de difusión de la obra es entendida por los artistas entrevistados como una carga que se ven forzados a aceptar y que les aparta de aquello que de verdad consideran su trabajo: la fase creadora, intelectual y física, del proceso artístico.

Las estrategias mediante las cuales los autores tratan de abordar y sobrellevar esta tarea difusora sin perjudicar de manera irreparable su trabajo creativo son heterogéneas, y ello porque, por supuesto, heterogéneos son los caracteres y personalidades de los artistas tomados como muestra para esta tesis.

Así, en algunos de ellos se observan conductas basadas en la interiorización natural, no traumática, de las normas no escritas que regulan el circuito del arte

profesional y que exigen del artista su directa implicación en la promoción y, en definitiva, la venta de su arte.

Otros, en cambio, se confiesan incapaces, sencillamente por su talante y manera de ser, de luchar por difundir su trabajo en un mercado caracterizado en buena medida, como cualquier otro, por la competitividad, las relaciones de conveniencia y, evidentemente, el ánimo de lucro. Tales artistas suelen apartarse del mercado privado y buscar salida a su trabajo a través de instituciones y ayudas públicas, por interpretar que en dichos foros sus piezas no deben responder, o no tanto, al menos, a las exigencias del utilitarismo comercial que inspira las actuaciones de los intermediarios artísticos particulares. Igualmente, la investigación y experimentación artística en universidades, así como a través de la integración en colectividades con objetivos, discursos y estética afines, se constituye a menudo en reducto desde donde desarrollar su carrera artística a nivel teórico-práctico.

En todo caso, además, los encuestados invocan la responsabilidad del propio artista para garantizarse una presencia digna en el panorama artístico. Inciden en la idea de que, aun siendo *de facto* inexcusable la formalización de relaciones con intervinientes destacados en el seno del circuito profesional para alcanzar una difusión efectiva de la obra, corresponde al autor la elección de la manera de entablarlas. Los creadores entrevistados hacen alusión a la honestidad para consigo mismos y para con su obra como garantía última de una interacción sana con los actores del mercado, que preserve en la medida de lo posible la personalidad del artista y la propiedad y coherencia de su trabajo.

Así las cosas, la asunción de la faceta difusora de la producción artística se erige a ojos del artista, a fin de cuentas, como un trabajo ajeno al arte, un trabajo como cualquier otro, limitador cuando no excluyente de la labor creativa, y que únicamente halla justificación en la necesidad de obtener recursos materiales con lo que sobrevivir.

A este respecto es necesario hacer referencia al estudio titulado “La Actividad Económica de los/las Artistas en España”, de Marta Pérez Ibáñez, profesora de la Universidad Nebrija, e Isidro López Aparicio, profesor de la Universidad de

Granada, presentada en la reciente fecha de 15 de febrero bajo los auspicios de la Fundación Nebrija en colaboración con la referida universidad.

El documento, a través también de la técnica de la entrevista, radiografía la realidad de la vida del artista plástico desde el punto de vista de sus recursos económicos así como de la satisfacción con las relaciones profesionales que mantiene con el mercado. Las conclusiones del mencionado estudio guardan claro paralelismo con la información aportada en sus testimonios por los profesionales encuestados para esta tesis, en el sentido de que la precariedad y la inestabilidad de recursos materiales son las notas más representativas que definen la cotidianeidad de los creadores en relación con el ejercicio de su profesión.

Casi la mitad de los artistas interrogados para el estudio de la Fundación Nebrija declara que sus ingresos no alcanzan el salario mínimo interprofesional. En concreto, el 46,9% de los artistas españoles percibe menos de 8.000 euros al año por su trabajo. Si bien esta cifra es la más llamativa por lo bajo de la misma, lo cierto es que los números globales recogidos en el estudio no son demasiado halagüeños**.** El 13,4% de los artistas tiene unos ingresos anuales de entre 8.000 y 10.000 euros**;** el 18,4% de entre 10.000 y 20.000 euros; el 12,1% de entre 20.000 y 30.000 euros; el 5,3% de entre 30.000 y 40.000 euros; el 2,4% de entre 40.000 y 50.000 euros; el 0,8% de entre 50.000 y 60.000 euros; y únicamente un simbólico 0,6% supera una retribución anual de 60.000 euros.

Resulta así incontestable que la gran mayoría de los profesionales del arte en nuestro país viven en una situación económica modesta, cuando no humilde. Lo cual, además, está en el origen de una cuestión puesta en evidencia a través de las entrevistas celebradas como trabajo de campo de esta tesis: la escasez de dinero que sufren los autores determina la fisicidad de su obra, en el sentido de que se ven en la necesidad de adecuar las características materiales de la misma a los recursos, tan a menudo cortos, de que disponen para plasmar sus ideas.

La situación torna si cabe más preocupante tomando en consideración el dato de que, según recoge el estudio de la Fundación Nebrija, tan solo el 15% de los artistas encuestados en el mismo manifiesta poder vivir únicamente de los

ingresos generados por su trabajo artístico. De hecho, el 73,8% es incapaz de subsistir económicamente solo con su actividad artística.

De ello se desprende que el grueso tiene por fuerza que recurrir a otras fuentes de recursos, lo cual, sin obviar la posibilidad de recibir ayuda por parte del entorno familiar o incluso, con suerte, algún tipo de ayuda pública, en la práctica implica el desempeño de trabajos convencionales, que, lógica e inevitablemente, derivan en una distracción del artista respecto a su arte y, sobre todo, en una menor dedicación temporal al mismo tanto en su fase de elaboración como de difusión.

Dinero y tiempo son, pues, los dos recursos por excelencia de los que el artista actual suele adolecer, y cuya escasez obstaculiza de manera notable el buen ejercicio de su trabajo creativo. A ello hay que añadir, con gran frecuencia, la falta de un espacio de trabajo propio en el que desarrollar su obra, o, en caso de disponer de tal lugar, la brevedad de sus dimensiones, lo cual, asimismo, repercutirá indefectiblemente en las características físicas de las piezas que se puedan elaborar. Por todo lo expuesto, la capacidad de adaptación de los autores a tales carencias resulta fundamental con vistas a conseguir que su producción no se vea paralizada. Para ello, en la práctica se tiende a replantear la concepción inicial de plasmación de la pieza, recurriendo comúnmente al pequeño formato así como a la utilización de materiales de bajo coste.

Es de notar que en los testimonios manejados para elaborar esta tesis, los artistas inciden en la idea de que, lejos de bloquearse ante la imposibilidad material de trasladar a la realidad su idea creativa tal y como la habían construido mentalmente, están acostumbrados a trabajar sorteando los impedimentos que conlleva la carestía de recursos materiales. El clásico dicho de *Hacer de la necesidad virtud* bien podría ser el lema con que muchos de los autores participantes en el trabajo de campo de esta tesis se enfrentan a la precariedad. Y es que la adversidad de las condiciones en que suelen desarrollar su labor creativa les plantea una suerte de reto que les impele a sacar lo mejor de sí mismos para no cejar en su trabajo artístico. Cualidades como la ya mencionada adaptabilidad y también la eficiencia, la rapidez, la autosuficiencia y una gestión inteligente de los pocos medios de producción con que se cuente son enumeradas por los artistas como herramientas que emplear y perfeccionar para

mantenerse activos en la creación pese a los obstáculos que la vida diaria pueda erigir ante esta.

La adecuación de las características materiales de la obra a los medios de producción con que se cuente, es decir, a las posibilidades efectivas de llevarla a cabo, es entendida por los autores como un factor enriquecedor de sus aptitudes como creadores, enfrentándoles a la búsqueda constante de soluciones, a la experimentación, a la exploración de vías y formas expresivas que de otro modo difícilmente transitarían. Pero no solo eso. Los artistas entrevistados a lo largo del trabajo de campo de esta tesis conciben esa adaptación forzada y forzosa a los recursos materiales como una condición natural de su trabajo artístico, un hándicap inherente a la labor creativa con el que cuentan en todo momento. En algunas ocasiones, es inevitable, ese proceso de adaptación de la idea a la materialidad puede conllevar el abandono del proyecto por imposible de realizar a tenor de los recursos disponibles. Sin embargo, lo habitual es, como queda de relieve en el reporte de los testimonios de los autores entrevistados, que su creatividad encuentre la vía para trasladar a la realidad la pieza artística sin distorsionar la idea mental preformada sobre la misma hasta el punto de alterar su forma ni su mensaje; su sentido, en definitiva.

Se antoja esclarecedora la referencia al célebre Bartleby, escribiente bloqueado pergeñado por la imaginación de Herman Melville. El referido personaje alega de manera constante una sencilla razón para su inactividad literaria: “preferiría no hacerlo”, se limita a decir. El análisis de las implicaciones de semejante actitud queda condensado en las siguientes líneas del filósofo italiano Giorgio Agamben: “Como escriba que ha dejado de escribir, Bartleby es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta. […] Nuestra tradición ética ha tratado a menudo de soslayar el problema de la potencia reduciéndolo a los términos de voluntad y de la necesidad: su tema dominante no es lo que se puede, sino lo que se quiere o lo que se debe hacer” (Agamben, Deleuze y Pardo, 2000, p.23)

La mera voluntad, pues, se configura como el genuino motor capaz de poner en marcha la actividad creadora, muy por encima de los obstáculos objetivos que puedan lastrar el buen desarrollo de la acción artística.

Es igualmente ilustrativo lo expuesto a este respecto por John Dewey en su libro El arte como experiencia. “Hay un conflicto que padecen los artistas mismos que es instructivo respecto a la naturaleza de la experiencia imaginativa. […]. Hay un estadio en que la visión interna parece más rica y más bella que cualquier manifestación externa” (Dewey, 2008, p. 303).

El desacompasamiento entre la idea mental de la obra y su plasmación física es una característica connatural al proceso creativo, que, además, contribuye a enriquecer el mismo en dos sentidos. Por un lado, a través de la necesaria actividad intelectual que tal desfase exige del espectador para completarlo. Y, por el otro, reclamado la responsabilidad de los artistas, a la que más arriba se aludía como garante de una interacción digna de los mismos en el mercado, que será la herramienta de la que deberán valerse para llevar a cabo su obra, sean cuales sean los medios materiales y temporales de que se disponga, sin desvirtuar su esencia.

Es precisamente ese compromiso de los autores para consigo mismos y para con su trabajo lo que explica otra información a tener en cuenta de las que se recoge en el mencionado estudio de la Fundación Nebrija (Pérez y López, 2017). A saber: que la gran mayoría de los encuestados, el 81,4%, declara mantenerse al margen de las entidades de derechos de gestión, lo que implica que son los propios artistas los que asumen la protección de sus derechos de propiedad intelectual**.** Asimismo, el 70,5% ha intervenido directa o indirectamente en la proliferación de colectivos artísticos.

Y es que el agrupamiento de artistas, tal y como quedó señalado en el reporte de las entrevistas celebradas, suele producirse por causas de afinidad temática, estética o ideológica y con fines de difusión de obra fuera de los mecanismos oficiales del mercado en aras de una mayor creativa, pero la gestión económica del trabajo artístico es manejada personal e individualmente por cada artista. Como consecuencia de ello, los testimonios recabados para esta tesis denuncian la escasa organización del gremio de artistas profesionales en relación a la reivindicación y defensa de sus derechos como autores, lo cual deriva muy a menudo en una situación no solo de inferioridad, sino también de peligrosa desprotección frente a la mala praxis de los intervinientes en el circuito del arte propietarios de espacios y foros expositivos, que sabiéndose en un posición de

poder, imponen interesadamente las condiciones, desde económicas hasta puramente estilísticas, que el artista deberá aceptar si quiere que se le facilite el acceso al escaparate artístico.

Con todo, Pérez Ibáñez y López Aparicio (2017), pese a constatar el descontento generalizado entre los artistas al respecto del funcionamiento fáctico de un mercado caracterizado por estar al servicio de las galerías, del negocio privado y de la mercantilización del esfuerzo creativo, señalan que el 64% de los autores que gozan de una facturación media superior a 1.000 euros mantienen una relación estable con las galerías.

Por todo lo previo, y a efectos de depurar hasta su esencia las informaciones relativas al tema de esta tesis que se contienen en el estudio llevado a cabo por los mencionados profesores, cabe mencionar las siguientes tres ideas fundamentales. Ideas estas que, además, como se verá más adelante, guardan estrecha concordancia y afinidad con algunas de las conclusiones de este trabajo:

- En primer lugar, queda claro que es el propio mercado del arte el que "subvenciona" el arte, retroalimentándose a través de aquellas obras y autores que han demostrado con trabajos previos las posibilidades de éxito comercial, esto es, de venta de sus piezas, de sus productos. Lo cual, tristemente, coloca en manos privadas la capacidad de decidir e imponer, no en base a criterios artísticos, ni siquiera estéticos, sino de pura rentabilidad empresarial o financiera, las tendencias creativas a promocionar y difundir a través de espacios de exhibición, medios de comunicación, publicidad, etcétera, cuya no observancia por el artista dificultará enormemente la continuación de su carrera en el sector del arte profesional.

  A este respecto son de señalar las declaraciones del escritor y filósofo Bernard-Henri Lévy a la revista Beaux Arts, de las que se hicieron eco en fecha 31 de agosto de 2013 en diferentes medios españoles, como la sección de Cultura del portal www.semana.com, en un artículo titulado “Un negocio para enmarcar”.

En su testimonio Levy se posiciona abiertamente contra la innegable comercialización del arte que ha venido quedando en evidencia a lo largo de este trabajo, abogando además por una oposición activa frente a la misma. “No coleccionar es para mí un principio inquebrantable (...)”, afirmaba, para terminar diciendo: “creo que la apropiación privada de la belleza es intolerable” (2013).

Apropiación que, si bien al final del proceso de comercialización de la pieza artística acaba ejerciéndose por el espectador-comprador de arte (quien, como en cualquier transacción económica en todo sector, se adjudica la propiedad del objeto mediante el pago de una suma de dinero), inicialmente, esto es, en el momento en que un artista termina una obra y pretende obtener una justa ganancia con ella a través de su puesta en el mercado, es achacable a los intermediarios artísticos. Estos, en base a estrategias estrictamente mercantiles, decidirán la inclusión o no de la pieza en su catálogo, y, por tanto, determinarán las posibilidades efectivas de que su autor pueda tener acceso al público y a una eventual retribución por su trabajo, indispensable, como lo es para todo trabajador, para poder continuar en el ejercicio de su profesión.

- Y es que, de nuevo según los datos recabados en el estudio de la Fundación Nebrija, si bien solo el 32% de los encuestados dice mantener relaciones estables con galerías y únicamente el 3% considera que es satisfactoria y su única fuente de ingresos, ello no obsta para que la relación estable con el mercado continúe siendo para los artistas un anhelo prioritario, un objetivo preferente al que aspiran por humanos motivos de estabilidad económica y tranquilidad personal, siempre favorables para el cultivo de la creatividad y su permanencia profesional en ella. Así, el repetido estudio revela que el 64% de los artistas con una facturación media superior a 1.000 euros mantiene una relación estable con las galerías, lo que pone de manifiesto que, a día de hoy, la integración en los circuitos de arte profesionales oficiales es para los autores la vía potencialmente más exitosa para alcanzar el objetivo de hacer de su arte su sustento vital.

Por consiguiente, la solución a la espinosa cuestión de la conciliación entre la autonomía creativa y la incorporación a los mercados profesionales parece recaer, una vez más, en la responsabilidad del artista. Deberá salvaguardar su conciencia y el sentido de su labor artística, su personalidad como individuo y creador, conjugando todo ello con la inevitable involucración en los mecanismos de difusión artística, regidos por patrones comerciales, en los que tendrá que encontrar cabida en mayor o menor medida para que su obra alcance la visibilidad necesaria para ser recibida por el espectador, y de este modo se cumplimente el afán comunicador, el deseo de compartir una determinada visión de la realidad, que mueve a todo artista.

- Porque, y esta es la afirmación más tajante que se puede extraer del estudio de la Fundación Nebrija (2017), y también, anticipando lo que se expondrá en las conclusiones, del análisis realizado a través de esta tesis, la creación artística es una necesidad íntima, un impulso vital que se abre camino, resiste y persiste en los autores entrevistados pese a las barreras, personales o sistémicas, con que su ejercicio pueda topar.

No es objeto de esta tesis abordar desde el punto de vista de la ciencia psicológica el fenómeno de la creatividad y sus vicisitudes, pues este trabajo pretende aportar una visión eminentemente práctica del problema del bloqueo creativo y de las estrategias adecuadas para solucionarlo. Sin embargo, una vez mencionada la expresión “impulso vital” para referirse a la fuente generadora de la creatividad, resulta inexcusable concretar su significado haciendo referencia al filósofo Henri Bergson y su totémico *élan vital*, piedra maestra de todo su pensamiento, que se dio en denominar, precisamente, vitalista.

Para este autor, ese élan vital constituye la fuente de la existencia y el sentido de la misma. La fuerza vital impulsa el existir, y este impulso de vida consiste en una constante exigencia de creación. Dice: “Para un ser consciente, existir consiste en cambiar, cambiar en madurar, madurar en crearse indefinidamente a sí mismo” (Bergson, 2007, p. 27).

En opinión del filósofo, “la vida, desde sus orígenes, es la continuación de un único y mismo impulso” (2007, p. 70). Considera que la vida es tiempo y este, básicamente, transformación, evolución, que en la terminología de su pensamiento denomina *duración*, entendida esta como cambio continuo. Así, señala: “Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (2007, p. 30).

“Continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera, el ser viviente parece pues compartir estos atributos con la conciencia. ¿Podemos ir más lejos y decir que la vida es invención, como lo es la actividad consciente, y creación incesante como ella?” (Bergson, 2007, p. 41).

Bajo el paradigma bergsoniano, por tanto, la capacidad de invención humana adquiere la categoría de constante, que encuentra su fundamento, precisamente, en la persistencia ininterrumpida de la propia conciencia.

Esa duración a través de la invención a la que alude Bergson remite de modo inequívoco al concepto de permanencia del arte, es decir, a la capacidad de trascendencia que este posee, tal y como se mencionaba páginas atrás en este trabajo. Una trascendencia, esta, que solo cabe entender como la capacidad del objeto artístico para establecer un vínculo íntimo con el espectador y el entorno, y despertar en ellos una reacción más intensa y vívida que la inherente a la mera observación.

Si para Bergson la vida es duración o, más aún, la vida es invención, el psicoanalista Donald Woods Winnicott, avanzando en los postulados del francés, entiende que esa idea de invención puede ser perfeccionada a través de un término más preciso: creatividad, que utiliza, ni más ni menos, para abordar la gran pregunta: ¿cuál es la finalidad de la vida?

La respuesta de Winnicott, barnizando el vitalismo que sin duda bebe de Bergson con el brillo de la idea estrella (creatividad) de su filosofía y de su terminología personal, novedosa y menos ambigua, es la siguiente: “Cuando vivimos creativamente, usted y yo descubrimos que todo lo que hacemos refuerza el

sentimiento de que estamos vivos, de que somos nosotros mismos" (Winnicott, 2001, p. 53).

El pensador inglés, es cierto, se está refiriendo aquí a una creatividad concebida como herramienta que la persona pone en uso cotidianamente en todas las facetas de la existencia, con el objeto de convertir su existencia en una experiencia absolutamente propia y particular. La creatividad para Winnicott es, pues, una actividad primaria y constante, la de construirse a uno mismo, la de elaborarse y perfeccionarse de manera personal a lo largo del tiempo de vida, sirviéndose para ello de un enfoque del entorno tendente a captar lo novedoso en todo momento, y que da en llamar *apercepción creadora*, que consiste, ni más ni menos, en tener un intercambio significativo con el mundo.

Pero más relevante a los fines perseguidos por esta tesis resulta el hecho de que Winnicott también dedique su pensamiento a la creatividad artística. Así, respecto a los creadores, a los artistas, dice: "Ellos hacen algo muy valioso por nosotros, porque crean constantemente nuevas formas y luego las quebrantan a fin de crear otras nuevas. Los artistas nos permiten seguir vivos cuando las experiencias de la vida real amenazan a menudo con destruir nuestro sentido de estar realmente vivos y de ser reales de un modo viviente. Entre todas las personas, los artistas son los que mejor nos recuerdan que la lucha entre nuestros impulsos y el sentido de seguridad (vitales ambos para nosotros) es eterna y se libra en el interior de cada uno de nosotros en tanto que sigamos con vida" (Winnicott, 2001, p. 97).

En conclusión, Bergson y Winnicott dan forma a una noción de la vida que encuentra su sentido en la creatividad, consistente esta en la invención constante, en la innovación, que, aplicada al arte, solo puede significar la revisión permanente del entorno del artista, así como de él mismo. De ahí la contraposición que el pensador inglés establece entre la seguridad y el impulso creativo, derivado del élan vital bergsoniano. Ese enfrentamiento constituye, pues, una premisa de la actividad creativa. Inventar, innovar, crear, supone en todo caso una ruptura con el orden establecido, una fractura de la seguridad. La crisis es, por tanto, una premisa de la creatividad, razón por la que los artistas entienden la inestabilidad como un rasgo inherente a su labor, que muy rara vez

desemboca en el abandono de la profesión. Muy al contrario, se observa que el impulso creador a través del cual, en los artistas, encuentra salida el élan vital de Bergson, se sobrepone de manera casi espontánea, instintiva, de hecho, a los obstáculos cotidianos que puedan surgir a su paso. Así, en relación a los instintos: “Ahora debo pasar de inmediato a los instintos. No importa cuántos sean, de cualquier manera son las direcciones naturales en que debe viajar hacia el exterior ese algo a lo que llamamos la fuerza vital” (Winnicott, 2001, p. 47).

Y es que cuando el instinto se canaliza a través de la creación artística, es decir, cuando el código elegido para evolucionar como ser y aportar elementos de enriquecimiento al mundo, en definitiva para comunicar, es el lenguaje del arte, la renuncia racional es tan implanteable como el propio surgir de ese impulso. La vocación artística, en definitiva, que páginas atrás señalábamos con José Antonio Marina como la organización, canalización y proyección hacia el futuro del impulso creador, constituye, por tanto, la principal herramienta de la inteligencia del artista, de la que se servirá para trazar las estrategias personales y sociales que le permitan dar salida a su obra, colocarla en el mundo ante los ojos del espectador, y completar así la necesaria interrelación creador-entorno, enriquecedora para ambos.

Categorización bloqueos específicos creación artística

5.1. Bloqueos endógenos.
Del artista consigo mismo y con su obra.

5.2. Bloqueos exógenos.
Del artista con su entorno y circunstancias.

05

Simberg - Adams -

Categorización bloques específicos creación artística

5.1. Bloques endógenos.
Del artista consigo mismo y con su obra.

5.2. Bloques exógenos.
Del artista con su entorno y circunstancias.

05

Simberg - Adams -

5. Categorización de bloqueos específicos de la creación artística

El tema de los bloqueos ha sido abordado desde la psicología hace ya bastante tiempo, como muestra en el trabajo de Alvin L. Simberg, (Davis y Scott, 1989), que a pesar del paso de los años no pierde vigencia y continúa siendo el punto de partida obligatorio para cualquier escrito al respecto. Simberg, bajo la premisa de que el conocimiento del fenómeno del bloqueo permite aumentar el potencial creativo, establece tres categorías de los bloqueos inhibidores de la creatividad. Por un lado se encontrarían los bloqueos perceptuales, por otra parte los bloqueos culturales y como última categoría los bloqueos emocionales.

En la misma línea, James L. Adams (1999) se interesa en los factores que dificultan el proceso de resolución de problemas a nivel profesional, en este caso en lo referido a la práctica del diseño industrial, tratando también el asunto del bloqueo como la incapacidad para resolver problemas. Sin embargo, el trabajo de este autor ofrece una pequeña particularidad con respecto al estudio de Simberg. Esta radica en la consideración de que todos los tipos de bloqueo tienen que ver con una dificultad en la conceptualización del problema. Como novedad con respecto al anterior, de entre sus cuatro categorías Adams incorpora bloqueos culturales y ambientales e intelectuales y expresivos.

Ambos coinciden en la importancia que tiene tomar conciencia de los bloqueos para alcanzar su superación y aprender de todo ello. Así pues, afirma “conocerlos no solo nos permitirá conocer nuestras virtudes y nuestras debilidades, sino que también nos dará la motivación y la sabiduría necesarias para modificar o destruir dichos bloqueos” (Adams, 1999, p. 24)

Seguidamente se presenta una nueva clasificación de bloqueos específicos de la creatividad en las artes visuales, que toma ciertos referentes del trabajo de los autores estudiados, pero que sobre todo, en consonancia con el carácter cualitativo de esta investigación, se asienta en los resultados indicados en el reporte.

Y ello porque siendo la creación artística es una actividad intrínsecamente subjetiva que nada tiene que ver con el diseño industrial ni la ingeniería, se hace necesario establecer una categorización específica que tenga en cuenta la naturaleza y desarrollo heterogéneos de la creatividad en cada individuo.

5.1. Bloqueos endógenos. Del artista consigo mismo y con su obra

5.1.1. Bloqueos en el planteamiento de la obra

5.1.1.1. Falta de motivación del impulso creador

Determinar el origen del afán creativo de los profesionales del arte supone por parte de estos un esfuerzo constante orientado al autoconocimiento, para cuya consecución es indispensable, paradójicamente, el permanente cuestionamiento de uno mismo como persona y como artista. La investigación sobre el propio ser y las razones de su faceta artística someten al individuo a un escrutinio íntimo continuado, en el que tendrá que enfrentarse con sus inseguridades, preocupaciones y miedos para encontrar la razón primera y última que mantenga activa su pulsión creadora.

5.1.1.2. Agotamiento del discurso artístico

La búsqueda y hallazgo de temas sobre los que desarrollar el trabajo artístico constituye un reto ineludible y cotidiano para los profesionales del arte. La ausencia temporal de ideas desde las que iniciar la experiencia creativa obliga a los artistas a atravesar períodos de no producción susceptibles de generar en los profesionales sentimientos de desconfianza hacia el propio talento artístico y, en consecuencia, de incertidumbre respecto a su futuro en el circuito del arte.

5.1.1.3. Síndrome del estudio vacío

Los lapsos temporales que median entre la finalización de una obra y el comienzo de otra con frecuencia tienen sobre el artista un efecto frustrante debido a la insatisfacción que, como norma general, experimenta un autor cuando culmina un trabajo. Son fases en las que la reflexión y la autocrítica, y también la urgencia por planificar el abordaje del siguiente proyecto, pueden sumir al artista en una crisis de confianza.

5.1.2. Bloqueos de expresión artística

5.1.2.1. Dudas sobre el propio lenguaje artístico

El proceso de plasmación de la idea intelectual a un objeto material artístico configura una fase de alto riesgo de bloqueo creativo pues se caracteriza por el enfrentamiento continuo por parte del artista a una serie de problemas técnicos, casi siempre impredecibles. Por otra parte, las inseguridades del artista pueden desarrollarse también en relación al significado de la obra, a su contenido y mensaje. La coherencia y el sentido de las piezas son una preocupación permanente en la creación artística, que, al igual que los obstáculos técnicos, son capaces de despertar en el autor inquietud acerca de su habilidad y de la originalidad de su discurso.

5.1.2.2. Conflicto con las enseñanzas académicas e ideológicas

La búsqueda de la identidad personal y el estilo propio como artista supone el desafío a los cánones perpetuados por los estamentos educativos, reflejo a fin de cuentas de la ideología dominante y de los patrones estéticos oficiales.

5.1.2.3. Dificultad para dar por concluida la obra

El afán de perfección o, cuando menos, de mayor correspondencia posible entre la concepción intelectual de la obra y su plasmación física a menudo dificulta y posterga la toma de la decisión acerca de la conclusión definitiva del trabajo.

5.1.3. Bloqueos de evaluación

5.1.3.1. Autocrítica y comparación con otros artistas

La severidad excesiva en el juicio para con la propia producción, así como el cotejo de la carrera artística personal con la de otros profesionales del sector, son actitudes capaces de producir flaquezas en la autoestima de los creadores determinantes de prácticas controvertidas como el plagio y el autoplagio, tendentes a adecuar el estilo personal a aquellos otros cuya aceptación por el mercado está contrastada.

5.1.3.2. Incumplimiento de expectativas

La decepción respecto a las posibilidades de éxito depositadas en una creación en concreto es una realidad habitual en el circuito del arte. El esfuerzo no reconocido puede acarrear frustración paralizante para el autor.

5.1.3.3. Inseguridad sobre la coherencia de la obra

Las dudas acerca del significado y sentido de la obra son una realidad habitual en la mente de los artistas a lo largo de todo el proceso de creación. El temor a la banalidad del trabajo en cuestión y la preocupación ante la posibilidad de que el mismo no sea entendido por parte del público son amenazas capaces de agarrotar la creatividad.

5.1.4. Bloqueos emocionales y de salud

5.1.4.1. Sobreidentificación con la obra

Siendo la creación una necesidad personal, un impulso nacido de lo más íntimo del artista, es inevitable la generación de un vínculo sentimental entre este y su obra. Vínculo que, en ocasiones, llega a exceder los límites de una relación persona-objeto, entendiendo el autor la pieza como parte de su propia personalidad, con el consiguiente perjuicio para la objetividad y espíritu crítico con que todo creador debe valorar su trabajo.

5.1.4.2. Autocensura

Determinados temas, fundamentalmente por su especial privacidad, son evitados por los artistas, en parte por su propia comodidad, en parte por respeto a otras personas muy cercanas que pudieran sentirse traicionados si su intimidad fuera exhibida en forma de obra de arte.

5.1.4.3. Problemas de salud

Sin duda el estado de salud es un factor determinante de cualquier actividad humana, y, por supuesto, también de la creación artística. Cualquier desequilibrio en el estado físico o mental de una persona es capaz de alterar su trabajo creativo de manera determinante.

5.2. Bloqueos exógenos. Del artista con su entorno y circunstancias

5.2.1. Bloqueos de recursos

5.2.1.1. Dificultades económicas

Los problemas relacionados con los recursos monetarios de los creadores repercuten de manera directa en la fisicidad de su arte. Los materiales utilizados y los espacios de trabajo son casi siempre elegidos no en función de su idoneidad para el desarrollo del proyecto artístico, sino de las posibilidades económicas del artista

5.2.1.2. Problemas de disponibilidad de tiempo

La disponibilidad temporal es igualmente un elemento fundamental para la adecuada ejecución de la actividad artística. La frecuente necesidad de los autores de compaginar su trabajo artístico con algún empleo alimenticio determina, indefectiblemente, una minoración de su dedicación creativa.

5.2.1.3. Problemas con los espacios de trabajo y de exposición

Las condiciones físicas tanto del lugar de trabajo como de aquel en que la obra vaya a ser eventualmente exhibida inciden en las características de la obra, tanto en su fase de planificación como en la de materialización.

5.2.1.4. Cargas familiares

Siendo el arte una apuesta profesional tan complicada como es, la situación material del círculo afectivo más inmediato puede naturalmente desincentivar la perseverancia de una persona en su pulsión creativa. La perentoriedad de las necesidades familiares obliga a los artistas que la sufren a buscar ingresos estables mediante su trabajo en otros ámbitos.

5.2.2. Bloqueos dentro del ámbito profesional artístico

5.2.2.1. Problemas de gestión del trabajo artístico

La dedicación profesional al arte implica no solo un arduo esfuerzo de ideación y expresión artísticas, sino también una intensísima y constante implicación en las bambalinas del escenario artístico, desde la búsqueda de espacios y recursos para materializar los proyectos hasta la participación activa en la posterior difusión de la obra. Y todo ello pasando siempre por la obligatoriedad en la práctica de cultivar las relaciones sociales en el circuito idóneas para ser tenido en cuenta en el mismo.

5.2.2.2. Falta de reconocimiento profesional

El hecho de no alcanzar un determinado nivel de repercusión en el circuito del arte tiene la capacidad de provocar en el artista dudas sobre su valía como creador y sobre la conveniencia de perseverar en su dedicación. Además, al ser el mundo del arte actual un mercado regido por las mismas reglas de oferta y demanda que cualquier otro sector económico, la falta de visibilidad condena a menudo a los artistas que la sufren a una situación de ostracismo de la que es muy difícil llegar a salir.

5.2.2.3. Impacto de la opinión de crítica y público

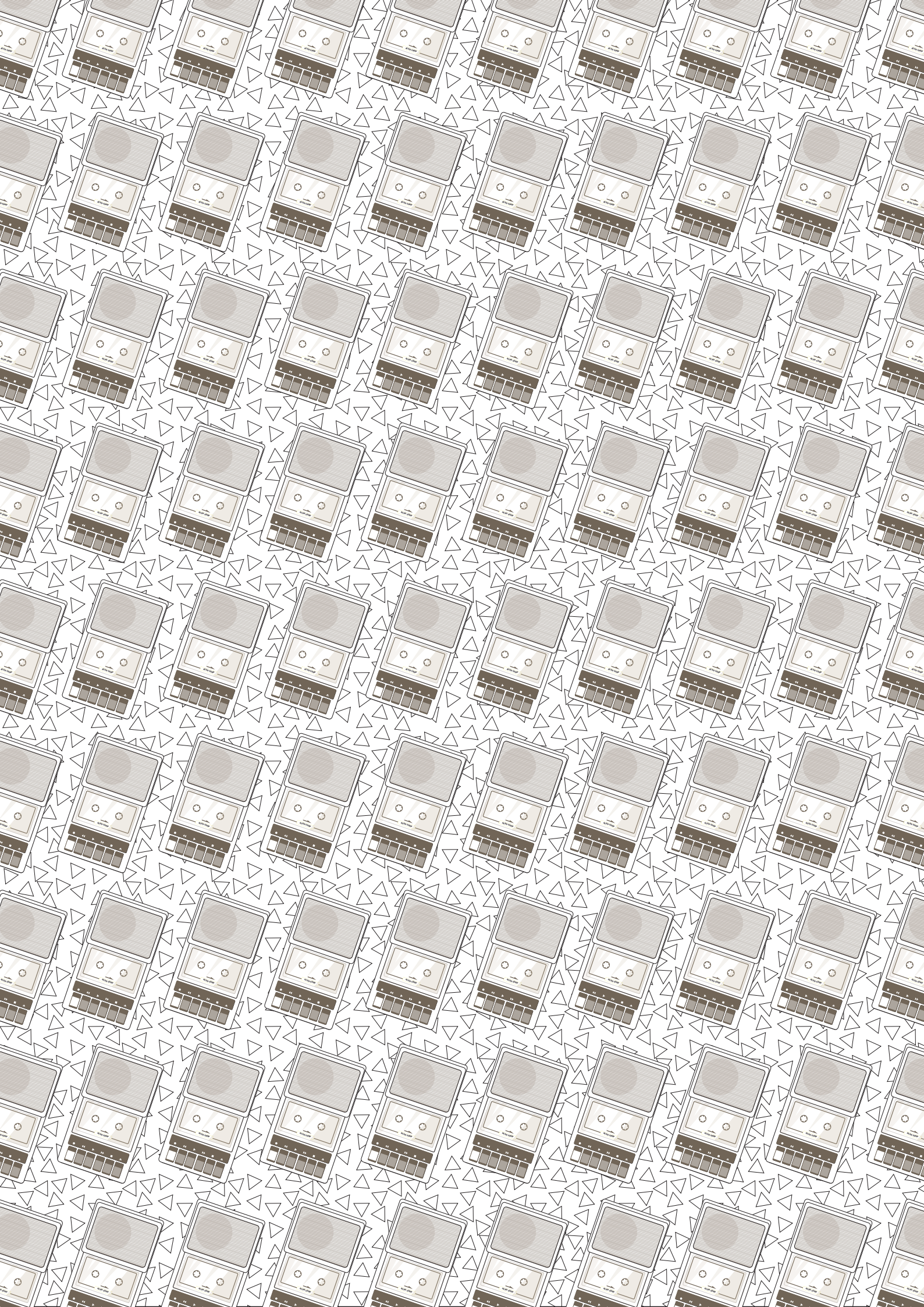
La valoración externa del trabajo de un artista es susceptible de causarle, en caso de ser negativa, lógica incertidumbre en relación a la calidad de su producción. Tanto la crítica oficial cualificada, como la opinión del espectador medio y, especialmente, la evaluación de las personas cercanas al autor, son capaces de repercutir de manera decisiva en su creatividad.

5.2.2.4. Conflictos en las relaciones con la colectividad artística

El circuito profesional del arte se rige por unas reglas no escritas que dibujan una jerarquía en la que los autores están muy lejos de ocupar posiciones privilegiadas. Es por ello que se hace necesario para ellos entablar las relaciones idóneas, buscar en el panorama artístico el beneplácito y colaboración de personas o instituciones que gocen de poder de decisión. Así, la habilidad social se configura como un rasgo de carácter que los artistas tendrán que trabajar si quieren alcanzar la visibilidad que garantice su continuidad en el mercado.

5.2.2.5. Factores discriminatorios en detrimento o a favor de la obra

La pertenencia a un grupo o movimiento definidos por un determinado rasgo unificador, desde el sexo o la etnia hasta la ideología o la tendencia artística, es un factor que tiene repercusiones controvertidas en la carrera de un artista y también en la consideración de la misma por parte de terceros.



“concl

—bl

en la—

creaci

—un

lusión:
oqueo

ón es
lapso

6. Conclusiones

1.- El concepto de creatividad ha experimentado una prolongada y constante evolución, durante la cual su uso y contenido ha ido perfilándose progresivamente a causa de los continuos conflictos de competencias con otros términos.

Desde la *techné* griega como habilidad para la copia fiel de la realidad hasta la consideración renacentista del artista como depositario del don divino de crear para transmitir el mensaje celestial, pasando por la larga fase medieval caracterizada por la patrimonialización de la idea de creación por parte de la religión y su consiguiente adjudicación exclusiva a Dios, al Creador, la actividad creadora se definía por un rasgo primordial: su aspiración a la reproducción fidedigna de la realidad.

No es hasta la Edad Moderna cuando la creatividad se ve revestida del rasgo fundamental con la que ha sido definida desde entonces: la innovación, la aportación sustancial, genuina y enriquecedora a la realidad preexistente. El mero calco del mundo ya no es suficiente; se trata ahora de expandirlo mediante la visión absolutamente personal del creador, del artista. La verosimilitud, lo objetivable, deja de ser un requisito que el resultado del trabajo creativo debe reunir. La nueva concepción de la creatividad permite la incorporación de un sinfín de temas dignos de ser expresados de manera artística. La realidad deja de ser la referencia única para la mirada del artista. Su mundo interior, sus miedos, sus obsesiones, sus deseos, en definitiva, sus sentimientos más íntimos, y, por supuesto, su particular manera de interpretar el entorno, plasmados de manera original, adquieren la categoría de acto creativo.

El concepto de creatividad, por tanto, se humaniza. Se convierte, como señala la definición del mismo que da el Diccionario, en la “facultad” o “capacidad” de la persona para crear. Y ello no solo en cuanto se refiere a la actividad artística, sino, genéricamente, en relación a cualquier faceta de la conducta humana.

Y siendo la creatividad una capacidad como otras de la naturaleza humana, es susceptible, como las demás, de ser optimizada, trabajada. Pues hoy la

creatividad supone, y este es precisamente el sentido en que el término es entendido a lo largo de la presente investigación, un proceso de aprendizaje y empleo adecuados de diferentes facultades mentales mediante las cuales analizar, comprender, profundizar y enfocar de un modo diferente y original el planteamiento de diversas actividades orientadas a alcanzar un objetivo de creación. Objetivo de creación este que, en consonancia con el carácter de esta tesis, se abordará en relación al trabajo en artes visuales.

2.- El bloqueo creativo, objeto central de estudio de esta investigación, es asimismo un concepto de difícil concreción, especialmente por el carácter poliédrico de su etiología. Muchos son los factores que pueden desencadenar en el artista el advenimiento de una fase marcada por la no creación. Sin embargo, el estudio realizado a lo largo de esta tesis permite ofrecer una definición precisa y unificadora de todos ellos.

Así, el bloqueo en la creación viene configurado como un momento o lapso concreto del trabajo del artista marcado por una circunstancia problemática, de mayor o menor importancia objetiva y, como se ha dicho, de muy diverso origen, que, en cualquier caso, produce la ralentización o detención de la capacidad creativa durante cierto período de tiempo.

No solo la multiplicidad de posibles causas de bloqueo en la creación dificulta su identificación, así como la evaluación precisa de su impacto sobre el trabajo de un creador. Dichas causas, además, presentan a menudo una responsabilidad concurrente en el menoscabo de la creatividad. Y, por otro lado, la repercusión negativa efectiva de cada una de ellas sobre la labor creativa del artista depende en última instancia de la relevancia subjetiva que cada autor les otorgue una vez filtradas por su propia sensibilidad.

Todo ello indica que la cesación involuntaria en la labor creativa es un fenómeno de naturaleza absolutamente íntima pues en él, al igual que en su opuesto, esto es, en el nacimiento del impulso creativo, intervienen estructuras intelectuales, caracterológicas y de sensibilidad por completo personales y, en consecuencia, variables de un sujeto a otro.

El análisis de los testimonios facilitados por los profesionales entrevistados para este estudio refuerza la atribución al bloqueo creativo de una condición mudable y unos efectos muy diferentes sobre la práctica laboral de unos artistas y de otros en función no solo de la fortaleza de la personalidad de cada uno de ellos, sino también de elementos coyunturales como su concreta situación personal, afectiva o laboral, su estabilidad económica o, incluso, algo tan incontrolable como el propio estado de salud.

3.- Es remarcable el hecho de que los profesionales entrevistados rara vez se refieren como tales a sus períodos de bloqueo creativo. Al contrario, suelen referirse a ellos de manera vaga como fases de no producción material inherentes al proceso de creación, y necesarias para el buen desarrollo posterior de la labor artística.

Se percibe en los autores interrogados, por tanto, una curiosa ambivalencia ante el fenómeno del bloqueo. Por un lado se muestran reacios a denominarlo con una palabra tan contundente. Por otro, sin embargo, son plenamente conscientes de la incidencia recurrente del mismo en su trabajo cotidiano.

Con el fin de conciliar ambos posicionamientos, hay en estos artistas una voluntad de naturalización de la realidad del bloqueo como circunstancia puntual innegociable de la dedicación creadora. Por ello, centran su esfuerzo argumental orientado a desdramatizar, al menos teóricamente, la capacidad del factor bloqueo para repercutir de manera negativa en su labor artística.

Según la mayoría de los testimonios recabados, las etapas de no producción hallan su justificación en la necesidad puntual, sea en plena creación de una obra o bien al culminar su elaboración, de tomar distancia con ellas y poder evaluar con ecuanimidad el trabajo realizado hasta el momento, replantearlo o reorientarlo si procede, acometer la investigación temática y/o estilística de cara a la resolución de problemas conceptuales y técnicos presentes o futuros, o, simplemente, descansar.

El parón creativo, así entendido, se legitima a sí mismo mediante la involucración del artista en una serie de tareas anejas a la creación material que coadyuvan al posterior reemprender el trabajo y a su óptima realización.

4.- El dispar abanico de causas favorecedoras de las fases de bloqueo creativo puede organizarse atendiendo a una división polarizada que toma como base las dos dimensiones primordiales de toda actividad humana: lo íntimo y lo social.

Esta tesis ha denominado a sendas categorías bloqueos de naturaleza endógena y bloqueos de naturaleza exógena. Ambas presentan una incidencia habitual en la práctica profesional de los creadores encuestados, así como en la de los artistas estudiados y referenciados a lo largo del presente estudio.

Es importante señalar que esta clasificación en absoluto es dicotómica. Existe una interrelación directa entre uno y otro tipo de motivos favorecedores del bloqueo. El entorno y la subjetividad del individuo creativo ejercen entre sí una influencia constante y recíproca. Así, en puridad, las causas exógenas inhibidoras de la creatividad lo son en mayor o menor grado según la gestión íntima que de las mismas lleve a cabo el artista en función de los recursos que su misma personalidad le proporcione. De manera análoga, los obstáculos a la creatividad germinados en la particular personalidad de un creador son superados o bien se agigantan en virtud del grado de aceptación que el entorno dispense al autor.

El origen de los parones en la creación artística, al igual que la evolución de los mismos, es siempre de naturaleza híbrida: el resultado de la interiorización conflictiva por parte del artista de las presiones externas, y también la consecuencia de sus inseguridades de índole personal al abordar el inevitable contacto profesional con el mundo.

5.- Pese a la concurrencia de culpas personales y ambientales en el desencadenamiento del bloqueo creativo que sostiene esta investigación, los artistas entrevistados hacen especial hincapié en los factores externos como principal causa perturbadora de su capacidad creativa.

El análisis de sus testimonios, tal y como queda reflejado en el reporte de los mismos, permite observar con claridad que los autores focalizan sus disquisiciones, y profundizan y se explayan en ellas, en cuanto tiene que ver con los problemas derivados de la interacción con el medio social y profesional. Por el contrario, son mucho más escuetos, y su análisis somero, en relación al

tratamiento de sus propios rasgos caracterológicos como posible explicación a las fases de sequía creativa.

Se aprecia en ellos, así pues, un desequilibrio en la gravedad y rigor argumentales a la hora de analizar una y otra clase de causas limitadoras de su creatividad artística. En definitiva, un déficit de autocrítica y una traslación de responsabilidades hacia el entorno, en cierta medida inconsciente, en cuanto tiene que ver con los momentos puntuales de ralentización o detención de la producción.

6.- Entre los motivos de bloqueo exógenos categorizados en este estudio, uno destaca sobremanera por la abundancia y minuciosidad con que los artistas encuestados se ocupan de exponerlo. Se trata de la controvertida cuestión del reconocimiento profesional y los problemas que la falta del mismo acarrea para un trabajador del sector del arte.

A fin de cuentas, el arte es, como se considera queda claro en esta tesis, una actividad canalizadora de un anhelo primigenio y constitutivo de lo humano: el de comunicar, que no puede satisfacerse sin la adecuada recepción y seria valoración por parte de un receptor.

Es por ello que la mayor parte de testimonios manejados como trabajo de campo para la presente investigación inciden en la preocupación que les genera el tema de la aceptación por parte de terceros, ya sean estos espectadores cuya opinión esté especialmente cualificada por su formación y/o experiencia, participantes en el circuito artístico con poder de decisión en el seno del mismo o, incluso, el común público usuario ocasional de las instalaciones de exhibición de arte.

Y es que la importancia del reconocimiento, evidente por razones de autoestima, confianza en el propio talento y sensación de legitimidad para la perseverancia en la creación, se acrecienta si cabe teniendo en cuenta que su obtención determina en grado sumo, como la información analizada en las entrevistas permite concluir, la visibilidad de los creadores en el mercado del arte profesional y, por consiguiente, sus posibilidades reales de continuidad y prosperidad, es decir, de trabajo y de éxito.

Por ello, según afirman con insistencia los artistas encuestados, resulta inexcusable cultivar de manera meticulosa las adecuadas relaciones sociales con profesionales e instituciones de todo tipo que ocupen puestos de poder dentro del panorama artístico y que, en un momento dado, decidan apostar por la obra de un autor. Se deduce de las declaraciones recabadas para esta tesis que en el camino hacia el reconocimiento, hacia la repercusión, hacia una posición visible en el mundo del arte, es de vital importancia, al igual que el talento y la calidad profesionales, disponer en el sector de una red de contactos, precisamente, de calidad.

7.- Al igual que la problemática del reconocimiento supone la piedra angular de las causas exógenas de bloqueo creativo, sostiene esta tesis que, en relación a los factores endógenos de menoscabo de la creatividad aquel, sobre el que todos giran tiene que ver con los problemas de expresión plástica. Esto es: con la búsqueda y hallazgo de un lenguaje personal con el que crear.

Si bien el trabajo intelectual de ideación del proyecto artístico es afrontado y recorrido por los artistas de manera en general tranquila y hasta gozosa, se detecta una especial inseguridad por su parte en el trance de elegir las particularidades estéticas de su código expresivo.

Más allá del replanteamiento de la pieza durante su ejecución, y de una experimentación preliminar o sobrevenida para solventar problemas técnicos con la misma, todo ello natural y saludable para el buen ejercicio creativo, alcanzar la genuinidad formal como autor, lograr imprimir al trabajo una impronta personal inconfundible, es una preocupación que puede calificarse de constante en los testimonios analizados.

El reto en sí mismo que este afán supone se complica todavía más debido a los requisitos temáticos y estilísticos que, en atención a las tendencias imperantes y, en última instancia, a la necesaria viabilidad comercial de las obras en el mercado de arte actual, este impone la producción artística profesional.

En consecuencia, los autores se ven en la tesitura de tener que armonizar la búsqueda de su propia manera de crear con la asunción de los parámetros de forma y contenido determinados por el circuito. De este modo, el logro de la satisfacción con la propia producción, deseo siempre harto difícil de convertir en

realidad debido al espíritu autocrítico que guía la labor artística en busca de una mejora permanente, deviene en la práctica una meta inalcanzable. El mercado, como estructura capitalista que se fundamenta en la consecución de beneficio económico a través de productos, en este caso, obras de arte, desvirtúa con sus requerimientos la voz del autor.

Lo recién expuesto, en resumen, pone en evidencia el núcleo de la vinculación que, como se decía en la conclusión número 4, las causas de bloqueo endógenas y las exógenas mantienen entre sí. Y es que el artista, en situación de inferioridad y, a menudo incluso, indefensión respecto a un enorme mecanismo mercantil, experimenta cotidianamente la frustración que supone vivir en conflicto permanente entre la búsqueda de su identidad como creador y la de un nicho comercial que le proporcione un flujo estable de recursos necesario para permanecer activo en la profesión. Vivir, por tanto, en el esfuerzo incesante de adecuar su libertad de creación, preservando la honestidad, a los cánones de la moda y la tendencia.

8. Sin perjuicio de todo lo dicho, el análisis llevado a cabo pone de relieve el hecho de que el objetivo prevalente de estos artistas sigue siendo lograr incorporarse a ese mercado del arte que, según ellos mismos denuncian, ejerce sobre ellos un efecto restrictivo de la libertad creativa.

El camino hacia la meta de la estabilidad profesional, de una vida en que la creación artística sea el sustento vital de un creador, pasa al fin y al cabo por su integración en ese mercado, por el conocimiento directo de las reglas internas que lo rigen y, desde luego, por la supervivencia y avance en el seno del mismo gracias a una huella estilística personal invulnerable al auge y caída de las sucesivas tendencias.

La autocensura, el autoplagio y demás prácticas que perjudican la libertad creativa y la noción honesta de autoría son justificadas por los creadores en orden a su utilidad puntual para permanecer visibles en el panorama artístico. Son herramientas que pueden ayudar a la subsistencia material y artística. Sin embargo, su legitimidad última estará en función de que el compromiso del artista con su propio arte le impida abandonar la exploración de sus los significantes y significados que le sean propios.

La investigación, la exploración y la experimentación, coinciden los autores interrogados, marcan la vía hacia el autoconocimiento, y este hacia el hallazgo de una posición personal en el mundo desde la que producir de manera creativa, artística, dotada del calado y la belleza que debe poseer una aportación verdaderamente genuina al universo del arte.

Evolucionar sinceramente, crecer como artista respetando la propia personalidad, es el propósito por excelencia que mueve a estos individuos a perseverar en su dedicación a la creación. Y justamente por ello es que esta tesis puede concluir con la siguiente idea:

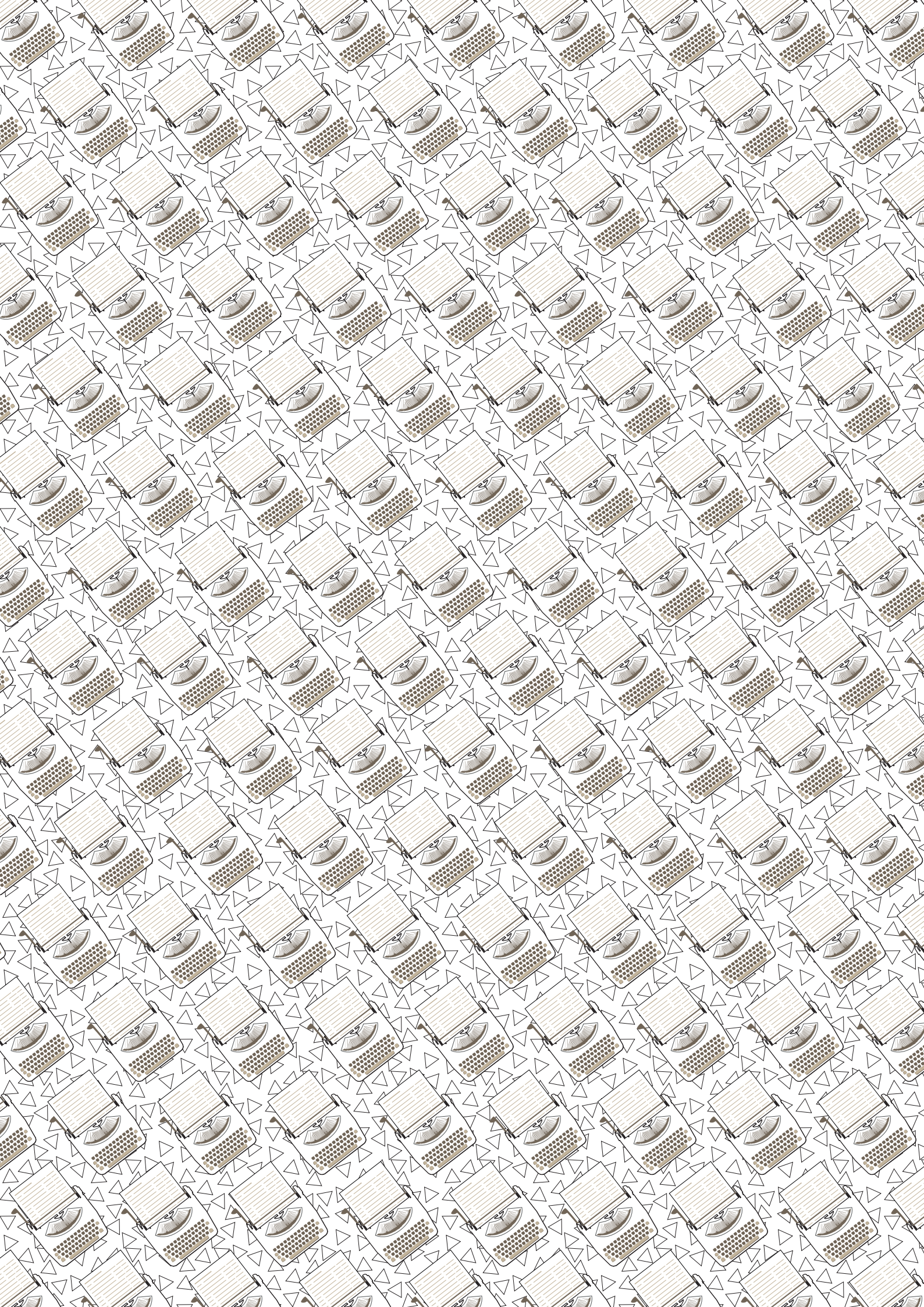
El impulso creador no ceja por culpa de las imposiciones del escenario mercantilizado en que la labor artística profesional se desarrolla, ni tampoco por las inseguridades íntimas que una labor tan expuesta al escrutinio público como el arte pueda generar en el sujeto creativo. Los obstáculos constatados a lo largo de esta investigación se presentarán de manera recurrente y casi siempre concurrente a lo largo de la carrera profesional de los artistas, pero, como norma, solo repercutirán en una menor posibilidad efectiva puntual de cultivo del arte por parte de los creadores.

El abandono de la dedicación artística es una idea que los autores no se plantean a pesar de las dificultades a la creación con que topen para integrarse en el mercado del arte, de los desequilibrios a la estabilidad familiar y económica que su focalización en el imprevisible sector artístico les depare, o de la falta de reconocimiento a su talento creativo.

Es posible determinar, por fin, que el proceso de trabajo llevado a cabo ha ido confirmando a lo largo de las fases de esta investigación cualitativa la hipótesis inicial de este estudio sostenía:

El ansia de creación se abrirá camino a través de las barreras personales y ambientales mientras perduren en el artista el afán comunicativo y su concepción íntima del arte como factor de enriquecimiento personal y social.

Y es que la creatividad es una facultad, una capacidad inherente a la persona, como se decía al principio de esta tesis. Y como se decía al final, es también un impulso vital.



Anexo

7.1. Biografía de los artistas entrevistados
7.2. Modelo de entrevista

07

Greta Alfaro - Fernando Bayona - Juanma Carrillo - Teresa Cebrián Daños Colaterales - Mavi Escamilla - Eduardo Hurtado - Fermín Jiménez Landa - Javier Navarro - Marina Núñez - Nacho París Rafael Tormo i Cuenca - David Trullo - Paula Valero

Anexo

7.1. Biografía de los artistas entrevistados
7.2. Modelo de entrevista

07

Greta Alfaro - Fernando Bayona - Juanma Carrillo - Teresa Cebrián
Daños Colaterales - Mavi Escamilla - Eduardo Hurtado - Fermín
Jiménez Landa - Javier Navarro - Marina Núñez - Nacho Paris
Rafael Torres i Cuenca - David Trullo - Paula Valero

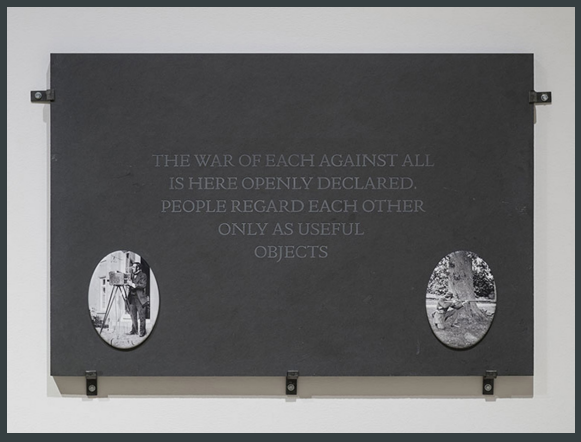
Greta Alfaro

Artista visual (Pamplona (1977), licenciada en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y MA en Bellas Artes por el Royal College of Arts de Londres. Desarrolla su trabajo en torno a diferentes medios entre los que destacan la fotografía, el vídeo y la instalación.

Sus exposiciones individuales incluyen *El cataclismo nos alcanzará impávidos* (2015) y *European Dark Room* (2014) en la galería Rosa Santos en Valencia; *Still Life with Books*, en Artium, Vitoria (2014); *In Praise of the Beast, A Window to the World*, MoCA, Hiroshima, Japón (2013); *A Very Crafty and Tricky Contrivance* en el edificio Fish and Coal en Londres (2012); *Invención* en el Museo ExTeresa en Ciudad de México (2012); *Elogio de la Bestia* en el Centro Huarte de Arte Contemporáneo en Pamplona (2010); *In Ictu Oculi* en la galería Marta Cervera de Madrid (2009); *Ricorrenza*, en Dryphoto arte contemporánea en Prato, Italia (2008).

Ha recibido premios y becas como el Premio El Cultural de Fotografía de El Mundo, el Premio Generaciones de la Fundación Caja Madrid, la beca de la Genesis Foundation para estudios en el RCA en Londres, la beca CAM de Artes Plásticas, The James Price en la Moving Image Video Art Fair en Nueva York, la beca para artistas extranjeros del Gobierno de México, Mención Especial en los Rencontres Cinematrographiques de Cerbere-Portbou. Ha sido becaria residente en la Academia de España en Roma, en la Casa de Velázquez en Madrid, en la Fundación Bilbao Arte y en Rogaland Kunst Centre.

Su trabajo forma parte de colecciones como Saatchi, Igal Ahouvi, Yinka Shonibare, DKV, Fundación Caja Madrid, Fondo de arte de la Universidad Politécnica de Valencia, entre otras.



And to The Sun's all-Seeing Orb I Cry, 2017

El cataclismo nos alcanzará impávidosm 2, 2012

Fernando Bayona

Artista visual (Linares, Jaén, 1980). Vive y trabaja entre Madrid, Málaga y Granada. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Completó su formación con un máster en Fotografía y Diseño Visual en la Universidad NABA de Milán así como con cursos y residencias en prestigiosos centros de creación nacional e internacional. Sus trabajos han sido expuestos en numerosos centros expositivos de Miami, Nueva York, Buenos Aires, Bruselas, Berlín, Milán, Roma, Venecia, Osaka, Túnez, Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao y en ferias internacionales como ARCO, ART MIAMI o BASEL.

Sus proyectos han sido distinguidos con numerosas becas, entre las que destacan la Manuel Rivera, Iniciarte, Desencaja, Propuestas VEGAP, La Térmica o BilbaoArte en España, Eberhard y BSI en Suiza, KabushikiKaisha en Japón o la de la Agencia Magnum y NABA en Italia, además de premios nacionales e internacionales, como Estampa de la Comunidad de Madrid, Unicaja, Fundación Arena o SONY WorldPhotographyAwards. Su obra se encuentra en numerosas colecciones privadas, museos e instituciones como el CA2M, Unicaja o Fundación Botín en España, BSI Bank en Suiza, Eberhard, FORMA (Centro Internazionale di Fotografía) y Fundación Luciano Benetton en Italia o Bayer en Alemania.

En el ámbito empresarial, es director de Bayona Studio, centrado en el sector de la producción, imagen y comunicación, habiendo dirigido campañas publicitarias como la de BSI en Suiza o Turismo del Gobierno Canario.

En la actualidad compagina su trabajo como artista plástico con la docencia en la Universidad de Granada y la escuela Estación Diseño, la coordinación de los Encuentros de Arte de Genalguacil, la dirección de la Beca de residencia y producción artística EmerGenT de Torremolinos, y la gestión cultural.

The live od the others, 2017

Long Long Time Ago, 2011

Juanma Carrillo

Director de cine y fotógrafo (España, 1978) cursó sus estudios de realización audiovisual entre Madrid y París. Ha trabajado en la prensa musical francesa y sus fotografías se han publicado junto a las de artistas como Nan Goldin, Sophie Calle o Wolfang Tillmans. Su obra se mueve entre el cine de vanguardia y el videoarte. Sus trabajos se han proyectado en museos como el MNCARS, el Museo AMA de Washington o el Centro Barbican de Londres.

Como se ha mencionado, su obra se mueve entre el cine de vanguardia y el videoarte, disciplina en la que ha sido premiado internacionalmente con obras como *To play at Crying*, *Cuerpos deshonrados* o recientemente, *Nineteen Fotry One* o *Caníbales*.

Su obra aparece en varios documentales y publicaciones y desde el 2010 ha sido motivo de ciclos especiales en festivales de todo el mundo, New York, Buenos Aires, La Paz o Barcelona, además de formar parte de jurados en otros festivales, e impartir masterclass en universidades. En el 2014 crea la agencia audiovisual Weshoot para dar salida a trabajos dentro del mundo de la publicidad, el videoclip o la moda.

Hey Boy Hey Girl, 2016

Nineteen Forty One, 2013

Teresa Cebrián

Teresa Cebrián (Losa del Obispo, Valencia, 1957). En 1983 se licenció en Bellas Artes (escultura) por la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Su práctica artística está basada principalmente en la instalación, la escultura, la fotografía el vídeo. Los temas que le inspiran lo sagrado y la espiritualidad como contrapunto de la banalidad humana.

Ha realizado diversas residencias de artistas, como las de La Chambre Blanche, Québec, Canadá (2004); Denkmalschmiede Höfgen, Grimma, Leipzig, Alemania (2006); Bridgeguard Art Centre, Stúrovo-Esztergom, Hungría-Eslovaquia con el proyecto The Bridge of Words (2007); o la que ha llevado a cabo en Stadtmühle Willisau, Fundación Albert Koechin, Willisau, Suiza (2009). Entre sus muestras individuales destacan: *Del silencio de las lágrimas*, Sala La Gallera, Valencia (2000); *Les donneurs*, *La Chambre Blanche*, Québec, Canadá; *The secret life*, Milano Galeria, Varsovia, Polonia (2004); *Faces/Faceless*, Galería Rosa Santos, Valencia y Burodijkstra Gallery, Rótterdam (2006); *The Bridge of Words*, Bridgeguard Art and Science Center, Stúrovo, Eslovaquia (2007); *Hidden identities I*, Stadtmühle Willisau, Fundación Albert Koechlin, Suiza; *Hidden identities I*, ch, Galería Rosa Santos, Valencia (2009).

Ha participado en colectivas como: Els 80 en els 90. Propuesta escultura valenciana, Centro del Carmen, IVAM, Valencia (1995); *Espacios Transparentes*, Espacio C, Camargo, Santander (2003); *Las Tentaciones de San Antonio*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria (2005-2006); *25 Anys de Parpalló*, Valencia; Heimweh, Galeria Otto-Nagel, Berlín; Landgang, Denkmalschmiede Höfgen, Grimma, Leipzig; Instalaciones y nuevos medios en la Colección del IVAM, IVAM (2007); *Wrong Time, Wrong Place, contemporary pasajes*, TENT, Rótterdam, (2009); 20 lat Galeria Milano, 30x30, Galeria Milano, Varsovia, Polonia.

Dolor, 2012

Cuando las palabras desaparecen, 2012

Daños colaterales

Colectivo artístico, conformado en 2006, por los artistas María González (1983) y Mariano López (1983), ambos licenciados en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Master Oficial en Arte Contemporáneo por la Universidad Europea de Madrid. Con ellos han colaborado activamente los profesores universitarios Laura de la Colina y Daniel Villegas. El colectivo basa su actuación en el desarrollo de proyectos artísticos donde arte y política formen parte del mismo mecanismo de reflexión. Su trabajo consiste en la creación de piezas que introduzcan mensajes disonantes en la sociedad a través de los sistemas de difusión del arte, favoreciendo la aparición de una conciencia crítica.

Quizás lo más interesante de este colectivo sea el uso de herramientas estéticas para, desde las trincheras del arte, lanzar dardos contra las cortinas de humo levantadas por los medios masivos. Los lenguajes artísticos pueden ser un poderoso medio para ganar la lucha por la libertad de conciencia sin renunciar a sus principios estéticos, es decir, siendo arte y no propaganda.

Entre sus numerosas exposiciones colectivas se encuentran *Arte Social-Colaboración vecinal*, Casa del Barrio de Carabanchel, Madrid; *Comida basura*, Teatre Antich, Barcelona; *Hic me*, Obra Social Caja Madrid, Espacio para el Arte y la Cultura de Aranjuez; *Biblioteca intervenida*, muestra itinerante/traveling exhibition; *Visite nuestro bar*, Sala La Bomba, Gerena, Sevilla. Todas ellas durante el año 2011. *Presupuesto 6 €: prácticas artísticas y precariedad*, Off Limits, Madrid (2010); *Yo no tengo razón*, Off Limits, Madrid (2009); *Creador de dueños*, Off Limits, Madrid (2008); *Psicogeografías; espacio y memoria*, Red Itiner Comunidad de Madrid, Madrid (2008); *Tierra Prometida*, Espacio F, Madrid (2007).

Muchas maneras de matar, 2015

Visite nuestro Bar, 2008

Mavi Escamilla

Mavi Escamilla (Valencia, 1960). Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Ha realizado varias exposiciones individuales en España y Portugal, la primera en 1986. Ha participado en exposiciones colectivas en Italia, México, Argentina, Namibia y Portugal, además de España. También ha estado presente en ferias internacionales como ARCOmadrid, Art Chicago, MI ART en Milán, New Art en Barcelona, Arte Lisboa, y nacionales como Tránsito en Toledo, Art a L'Hotel Valencia, Valencia-Art y Arte Santander.

Su obra se encuentra en los fondos de galerías como Ferran Cano (Palma de Mallorca), Por Amor A Arte (Oporto), Canem Galería (Castellón), Galería Rosa Santos (Valencia), en el Museo Segrelles, en la colección Club Diario Levante o en la colección Tulipamwe de Namibia, país en el que estuvo como invitada para participar en unos Encuentros Internacionales de Arte en el año 1999. Ha ganado el premio de pintura Le Mai des Avens, Scaër, Francia y Vendimia Inicial Oro de la D.O. Requena-Utiel, Valencia.

Serigrafía, 2008

S/T, 1991

Eduardo Hurtado

Artista visual con incursiones en el comisariado (Valladolid, 1987) residente en País Vasco. Licenciado en Bellas Artes y posgraduado en el programa Interuniversitario de Historia Contemporánea, es Phd Investigador dentro del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco y forma parte del Grupo de Investigación sobre la experiencia de la Modernidad en España.

La práctica de Eduardo Hurtado se inserta en el contexto del pensamiento y la cultura contemporánea como agente activador. Trabaja sobre el gesto como elemento de presentación del sujeto – a través de la coreografía, los espacios simbólicos para las masas o la construcción ritual de los géneros – y en torno a los procesos de categorización, taxonomización y coleccionismo. Desarrolla su trabajo adoptando una posición de compromiso con la forma y la acción.

Ha recibido diferentes premios y becas dentro del ámbito del análisis cultural y la curaduría, entre los que destacan Inéditos de Caja Madrid (2010) y la beca de investigación del Centro Cultural Montehermoso (2009). Ha expuesto su trabajo en diferentes espacios y centros de arte, como la Galería Nuble de Santander, el Instituto Cervantes de Berlín, el Centro Párraga, Windsor Kulturgintza, el Teatro Calderón o el Museo Guggenheim de Bilbao.

Recolectar, 2016

S/T (Jirafas, palos y piedras), 2016

Fermín Jiménez Landa

Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979). Realizando acciones, intervenciones públicas, videoinstalaciones o dibujo, Fermín Jiménez Landa trabaja en procesos de equivalencia, inversión e intercambio que pretenden hacen ver la realidad desde un punto equidistante entre lo absurdo y lo sensato, lo entrañable y lo iconoclasta, lo empírico y lo inverificable.

En sus acciones suele darse una mínima intervención de la realidad, un análisis lúdico de los ritos cotidianos, pequeñas situaciones temporales que suelen condensarse en objetos. Son trabajos en los que se materializa el lenguaje y se verbaliza la materia, pasando de lo particular a lo universal y viceversa. Son, por lo general, una oda a la inutilidad.

Ha cruzado España en una línea recta perfecta de piscinas, ha desempatado las dos torres más altas de Barcelona con un abeto de plástico, ha conquistado un islote griego con un himno nacional, ha viajado sin tocar puertas, ordenado confeti por colores y plantado secuoyas gigantes en las calles.

Entre sus proyectos y exposiciones individuales destacan *Turno de Noche*, Artium, Vitoria (2015); *El 16 de Septiembre del 2031 en el Bar San Calisto*, Galería Bacelos, Madrid (2015); *Ultramarino*, Consonni, Bilbao (2014); *The Visit*, *1646*, La Haya (2013); *Podrían ser lobos comiendo M&M's*, Galería Bacelos, Madrid (2013); *Las puertas*, La Casa Encendida, Madrid (2012); *Amikejo junto a Lee Welch*, Laboratorio 987, Musac, León (2011); *Actos oficiale*s, Espai Montcada, CaixaForum, Barcelona (2008); *No muy a menudo, ni muy poco*, Galería Valle Ortí, Valencia (2010); y entre sus colectivas *Generaciones 2015*, La Casa Encendida, Madrid (2015); *Sin motivo aparente*, CA2M, Madrid (2013); *Antes que todo*, CA2M, Madrid (2010); *08001*, Galería Nogueras Blanchard, Barcelona (2010); *JULIO #5*, Centro Cultural de España, Sao Paulo (2010); la *Muestra de Arte INJUVE*, Círculo de Bellas Artes, Madrid (2006 y 2009); *Entornos Próximos*, ARTIUM de Álava, Vitoria (2006).

El profeta de Muotathal, 2016

El rayo verde, 2016

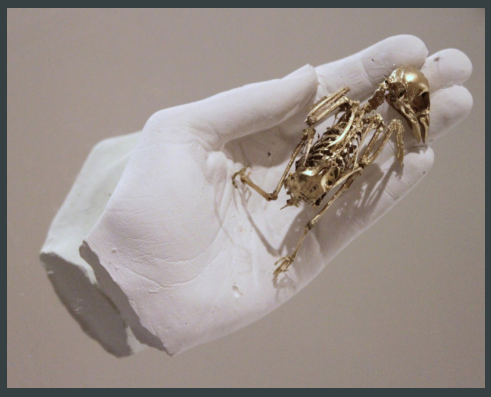
Javier Navarro

Artista visual (Almería, 1985). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Universidad de Granada (2008), Master en Producción Artística, Universitat Politècnica de València (2012). Los medios desde los que da forma a su discurso van desde la escultura, el dibujo, la fotografía, performance, vídeo, habiendo hecho también alguna incursión en eventos del mundo de la moda.

Con un gran gusto por el detalle y el cuidado de cada pieza, este artista reflexiona sobre diferentes dicotomías: hombre-animal, natural – sintétioco y la vida y la muerte, entre otros enfoques, definiéndose a sí mismo como un híbrido entre antropólogo o entomólogo y artista.

Entre sus exposiciones recientes se encuentran *CNSNNTS*, *colección de C.M. Walter*, Fundación Antonio Gala, Córdoba; *C.M. Walter serigrafías*, Sala el Butrón, Sevilla; *Ritual: el concepto ha muerto*, Madamme Nin, Valencia (2014); Biennale di Firenze, Florencia, Italia; *La Marmita de Gea*, sala de exposiciones del Centro Cultural de Mislata, Valencia ; *Arte y moda*, Galería Apuntodefuga, Santiago de Compostela (2013); *Cita en el Palacio*, Festival artístico, Palacio de congresos de Granada; Premios a la creación Artítica Alonso Cano, Universidad de Granada, Palacio de la Madraza, Granada; *Vacaciones en el Mar, The summer exhibitio*n, sala de exposiciones del Ayuntamiento de Benidorm; *Nacido bajo el signo de capricornio*, galería Alejandro Bataller, Valencia (2012).

También ha sido galardonado con numerosos premios entre los que se encuentran Primer premio de Escultura. Premios de la Universidad de Granada a la Creación Artística y Científica, Granada; Festival Internacional de Arte Independiente, Incubarte, Valencia (2012); Premio Joven Artes Plásticas Universidad Complutense de Madrid (2010) entre muchos otros.



La herencia del Cairo, 2013

Alter Ego, 2012

Marina Núñez

Marina Núñez (Palencia, 1966) representa en sus obras seres diferentes, aberrantes, monstruosos, los que existen al margen o en contra del canon. Los cuerpos anómalos que pueblan sus cuadros, infografías o vídeos nos hablan de una identidad metamórfica, híbrida, múltiple. Recrea una subjetividad desestabilizada e impura para la que la otredad no es algo ajeno, sino que constituye básicamente al ser humano.

Ha expuesto individualmente en centros públicos como el Espacio Uno del Reina Sofía (1997); La Gallera de la Comunidad Valenciana (1998); la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca (2000); la Iglesia de Verónicas en Murcia (2001); el DA2 de Salamanca (2002); la Casa de América en Madrid (2004); el Instituto Cervantes en París (2006); La Panera en Lleida (2008); el Musac en León (2009); el Centre del Carme en Valencia (2010); la Sala Rekalde en Bilbao (2011); el Patio Herreriano en Valladolid (2012); la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid (2015); o Artium en Vitoria (2016).

En cuanto a las exposiciones colectivas, se pueden destacar *Transgenéric@s*, Koldo Mitxelena Kulturnea, San Sebastián (1998); *La realidad y el deseo*, Fundación Miró, Barcelona (1999); *Zona F*, Espai d´Art Contemporani de Castelló (2000); I Bienal Internacional de Arte, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, (2000); *Ofelias y Ulises.* En torno al arte español contemporáneo, Antichi Granei, Giudecca, Venecia, (2001); *Big Sur*. Neue Spanische Kunst, Hamburger Banhof, Berlín, (2002); *Pain; passion, compassion, sensibility*, Science Museum, Londres, (2004); *Posthumous choreographies*, White Box, Nueva York, (2005); *Identidades críticas*, Patio Herreriano, Valladolid, (2006); *Pintura mutante*, MARCO, Vigo, (2007); *Banquete (nodos y redes)*, Laboral, Gijón, (2009); *ZKM*, Karlsruhe, Alemania, 2010); *Skin*, Wellcome Collection, Londres (2010); *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Musac, León, (2012); *Monstruo. Historias, promesas y derivas*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia, (2013); *La imagen fantástica*, Sala Kubo-kutxa, San Sebastián, (2014); *Gender in art*, MOCAK, Museum of Contemporrary Art in Krakow, Polonia, (2015).

Su obra figura en colecciones de varias instituciones, entre las que se encuentran el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Artium de Vitoria, el MUSAC de León, el Patio Herreriano de Valladolid, la Panera de Lleida, el TEA de Tenerife, el CAAM de Las Palmas, Es Baluard de Palma de Mallorca, la Fundación La Caixa, la Fundación Botín, el MAC de La Coruña, el CAB de Burgos, el FRAC Corse, o la Corcoran Gallery of Art, Washington, DC.

Actualmente reside entre Madrid y Pontevedra, y es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.

Ofelia (Carmen), 2015

S/T (Monstruas), 2008

Nacho París

Artista multidisciplinar y comisario (Valencia, 1963) cuyo discurso estético propone una visualidad crítica del paisaje mediático que permita la construcción de una imagen política interrogadora sobre los objetos, discursos, y ceremonias dictados para "producir verdad", y sobre el sentido de instituciones y saberes en los que sobre su aparente condición democrática, se impone su funcionamiento como instrumentos de selección social.

Es autor de diversos textos y artículos y ha impartido conferencias sobre cultura y participación, urbanismo, cultura visual, o las posibilidades del arte crítico; ha sido colaborador de la web de actualidad cultural evalencia.org, de la revista cultural MONO y miembro de colectivos Ex amics del IVAM y Ciutadans per una cultura democrática y participativa. Ha trabajado con las galerías Valle Ortí de Valencia, Claramunt de Barcelona y Cruce de Madrid.

La Tierra Prometida, 2012

Protege tu confort, 2011

Rafael Tormo i Cuenca

Rafael Tormo i Cuenca (Beneixida, 1963). De formación autodidacta, en los años 80 comienza a tener una relación directa con el mundo profesional del arte. Su trabajo se plantea, en palabras del propio artista "como intermediaciones en espacios paradójicos comunes que posibiliten estados de crisis y que imposibiliten el no poder seguir viviendo". Como él explica "intento no acercarme al arte únicamente como un espacio liberador residual para poder salir y entrar del espectáculo", comenta que su intención es acercarse más a aquello que todavía es vida.

Entre sus trabajos artísticos en artista cita Apropiaciones de galerías en ARCO (1983) retransmitidas en directo desde "La Barraca", Radio 3; incursiones en el mundo de la danza contemporánea 1996; acciones teatrales (Festival Internacional de teatro de Sueca); exposiciones en Museos Internacionales, Dinamarca, España y Francia. Beca Peppinier, participación en Infraestructuras emergentes, Arquitecturas colectivas, seleccionado en la colección de Martinez Guerricabeitia, etc.

Realizador de vídeo desde los 90, ha estado presente en Talleres y Conferencias en Salamanca, Altea, Valencia, Mulhouse, París y Cataluña. Ha coordinado proyectos ya desaparecidos como *Almas de Cántaro* (1997-99. Colectivo nómada de crítica de la cultura). Desde el 99 hasta 2009 coordino/comisarió las Becas contra la amnesia colectiva. Ha participado en prensa y revistas especializadas y ha impartido talleres y practicas colectivas. Actualmente dirige *PERIFÈRIES*, encuentros de reflexión y acción en València y Espai de creació i critica de la cultura. También participa en proyectos educativos y de comisariado con el colectivo laBalsa13. Pertenece al col.lectivo Gloria&Robert con proyectos de danza contemporànea. Co-dirige el festival d'acció poèica BOUESIA. Mienbro de Això és com tot. Projecto editorial sobre investigación cultural. Forma parte del colectivo: Topogràfies Perifèriques.

Implosion Impugnada 14, 2012

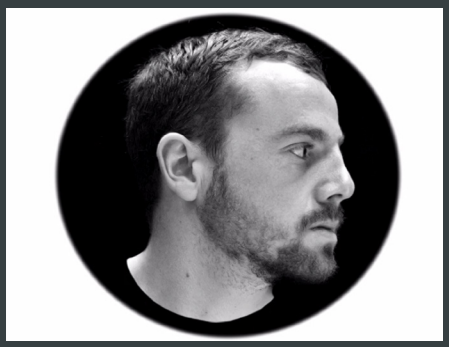
Implosión impugnada 8, 2007

David Trullo

Artista visual (Madrid, 1969). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su trabajo se mueve entre la fotografía, el vídeo y la obra gráfica, como el libro e artista. Los temas recurrentes que trata a través de las técnicas mencionadas son la identidad de género y la exploración y los usos de la iconografía. Su trabajo también trata con frecuencia sobre la interpretación de temas tradicionales en la historia del arte.

Entre sus numerosos premios y las residencias artísticas que le han sido concedidas destacan: Residencia Madrid Procesos Berlin, Sociedad Karl Hofer, UDK, Berlín y Talleres AVAM (2010); Beca de artista residente, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda (2002); Premio Nacional, XII Premio de Fotografía Ciudad de Leganés (1994); Beca del Injuve Taler con Eiichiro Sakata, Rencontres Internacionales de la Photographie, Arles, Francia (1993); y Accsit, Imágenes jóvenes, Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid (1992).

Las exposiciones más destacables de su carrera se encuentran *Una historia verdadera*, Instituto Cervantes Palermo, Italia (2011); *Monumento*, Galería Espacio 48, Santiago de Compostela y Rituales, Capilla del castillo de Santa Catalina, Cádiz (2009); *Ecce Hommo*, Q! Gallery, Glasgow, UK (2008); *Vierzenhenheiligen*, Galleria Magenta 52, Milán, Italia (2004); *Ropa interior*, Galería Larra 10, Madrid (2003); *Memorabilia*, C.C. La Canela, Cádiz y *Better Youth*, Galería Carmen dela Guerra, Madrid (2001); *Le Bois Humain*, Estampa 99, Madrid (1999).



Coined, 2016

Crees que eres un hombre, pero eres solo un juguete, 2007

Paula Valero

Arista interdisciplinar y productora cultural (Valencia, 1976). Su práctica incluye trabajos en el campo de la producción artística, el activismo político y la investigación. Licenciada en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y la Escuela Nacional de Bellas Artes La Plata (Buenos Aires), compagina su labor artística con la investigación en artes visuales centrada en proyectos itinerantes.

Sus manera de entender el arte se focaliza en los diferentes recursos y metodologías para general potenciales escenarios compartibles basado en su firme creencia de que el arte puede contribuir a la transformación colectiva de distintas realidades.

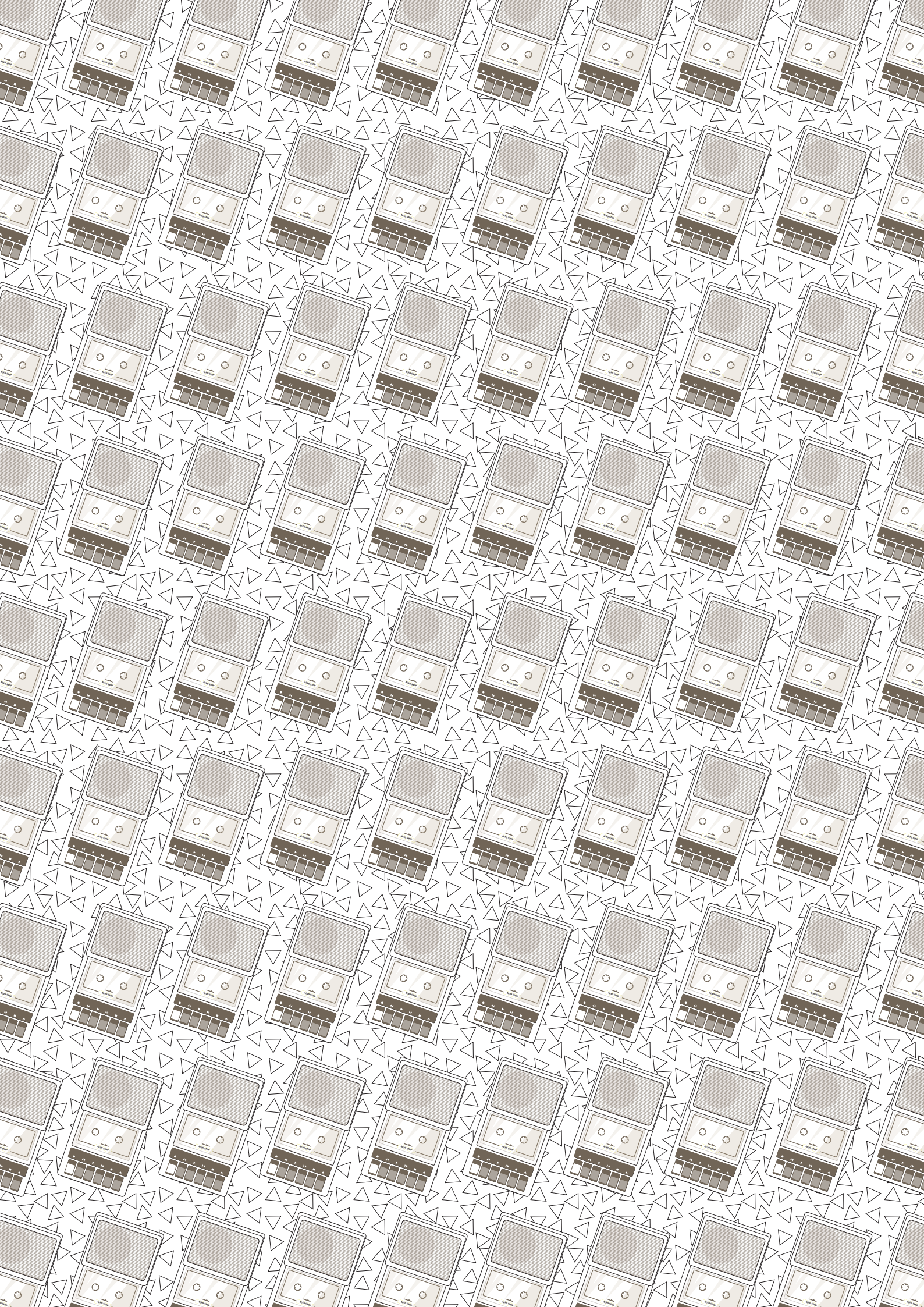
Ha disfrutado de varias becas entre las que destacan Colin Grant Franc Brazil, Grant-residence Helmet Rio de Janeiro y UPV DKV en Polonia.

A continuación se presentan algunos de sus trabajos más representativos como Recorridos por zonas precarias, Sala Parpalló, Valencia (2010); Agencia puro souvenir, París, Havana y Tijuana Valencia, Galería Name; Prêt a précaire, París y Río de Janeiro (2003-04). También cuenta con un gran abanico de colaboraciones con otros artistas como Grupo Arte Callejero (GAC), Mujeres Públicas (Buenos Aires) y otros trabajos colaborativos con grandes artistas como Esther Ferrer, Julie Athané, etc.

Recientemente ha publicado un libro titulado Zonas de Recursos/ El arte en acción editado por la Sala Parpalló de Valencia.

Post-it-tea: deja tu mensaje, 2013

Acción, 2003



Modelo de entrevista

1. ¿De qué manera determinas el *leit motiv* de un proyecto artístico?

2. ¿Alguna vez has tenido la sospecha de que tus temáticas habituales se estaban agotando o que necesitaban un reenfoque?

3. ¿Cómo describirías la sensación de quedarse en blanco?

4. ¿Qué sensación experimentas cuando la obra resultante no alcanza la expectativa que había generado al ser ideada?

5. ¿Qué requisitos exiges a tu propia obra para darla por concluida?

6. ¿Has experimentado estados de desmotivación? ¿Cuáles son las circunstancias que desencadenan esta sensación?

7. ¿Cómo te hacen sentir los logros y reconocimientos que ha habido en tu carrera profesional?

8. ¿Crees que se puede dar la autocensura dentro de la práctica artística? Si es así, ¿por qué motivos podría suceder?

9. ¿Te has sentido alguna vez cuestionado al recibir una crítica negativa sobre tu trabajo proveniente de tu entorno personal o profesional? ¿Qué repercusiones a nivel profesional desencadena una crítica negativa sobre tu trabajo?

10. ¿Te afecta la incertidumbre acerca de si la obra en la que estás trabajando va a ser o no expuesta, vendida o distribuida?

11. En los inicios de tu carrera, ¿cuáles fueron los principales obstáculos a los que te enfrentaste para dar salida a tu obra? ¿Te planteaste alguna vez desistir?

12. Una vez asentada tu carrera, ¿resulta complicado mantenerse activo dentro del circuito artístico siendo fiel a la propia independencia? ¿De qué factores depende dicha estabilidad?

13. ¿Qué habría ocurrido si el reconocimiento no hubiera llegado?

14. ¿Alguna vez has tenido que plantearte abandonar proyectos o modificarlos drásticamente debido a problemas de financiación (costes de producción, gestión y difusión) de las obras?

15. De qué manera repercute en tu trabajo el hecho de tener problemas relativos a:
a) unos plazos muy restringidos para cumplir con encargos de producción de obra.
b) no disponer de suficiente cobertura de recursos materiales.
c) tener dificultades para la conservación, el envío y el almacenaje de tus obras.
d) problemas familiares o de salud.

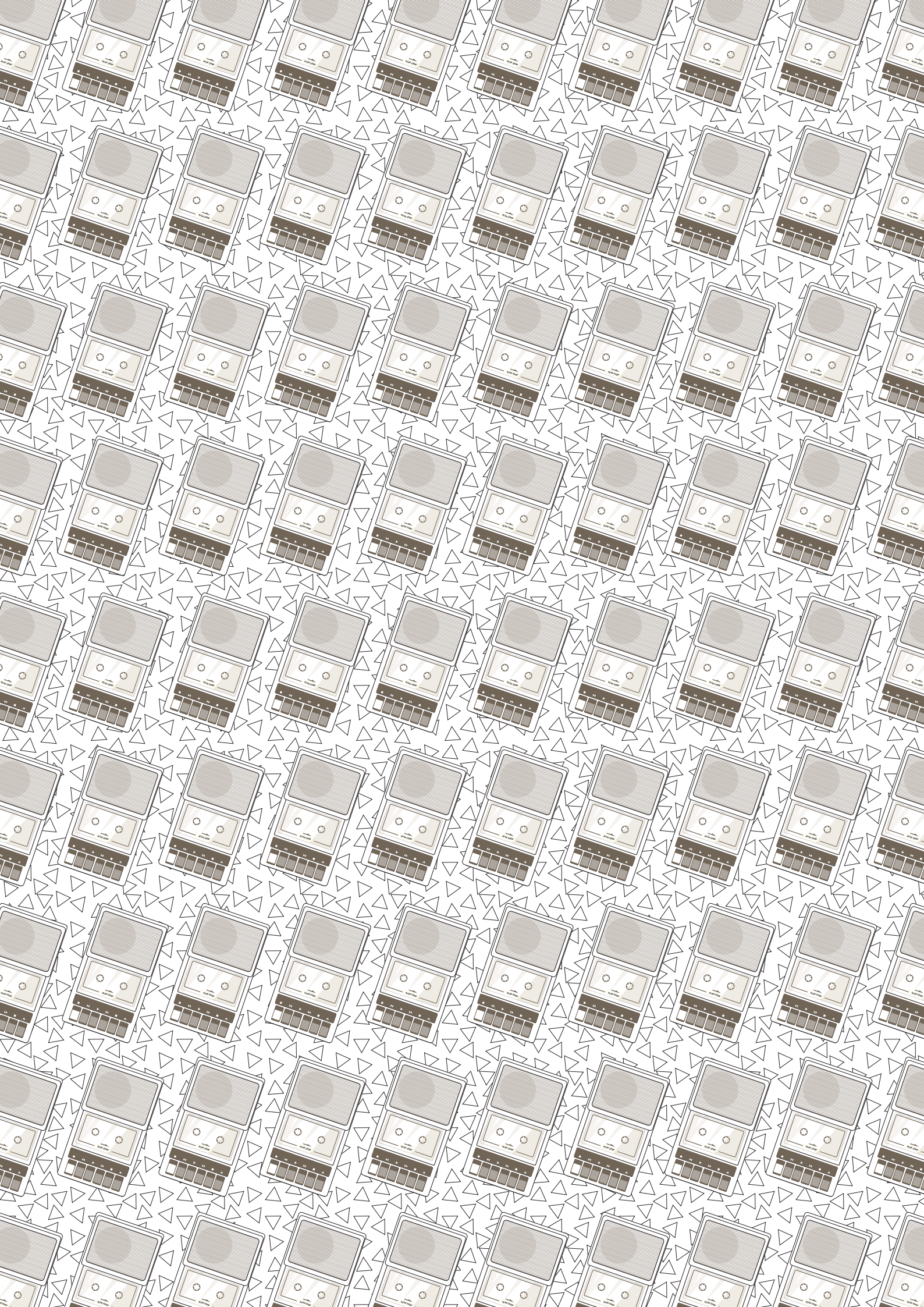
16. ¿Qué circunstancias te resultan más incómodas, en el sentido de limitadoras o perturbadoras u obstaculizadoras de la capacidad creativa, en la creación artística a nivel profesional? ¿Cómo afrontas tales dificultades?

17. La pertenencia a determinados colectivos artísticos o sociales, ¿facilita o entorpece el acceso al reconocimiento profesional en el ámbito de las artes plásticas?

18. ¿Crees que se valora del mismo modo la obra de un artista independientemente de su nacionalidad, etnia, género o condición sexual? ¿El hecho de ser mujer dificulta de alguna manera el acceso a los circuitos artísticos, o su consolidación dentro de él? En definitiva, ¿crees que existe algún tipo de discriminación positiva o negativa?

19. Desde tu punto de vista, ¿resulta más complicado mover una obra cuya temática genere una cierta incomodidad o no vaya acorde con las tendencias imperantes dentro de los circuitos culturales del arte?

20. ¿Ha habido algún punto de inflexión importante durante tu carrera profesional como artista? Si es así, ¿debido a qué?



Bibliografía

8. Bibliografía

08

Bibliografía

8. Bibliografía

Referencias

ABDALA, M.I. (2004). *La realidad del artista. Filosofías de arte. Mark Rothko.* Madrid: Editorial Síntesis, S. A.

ACHA, J., *Introducción a la creatividad artística.* México D.F.: Trillas, 2002

ADAMS, J.L. (1986). *Conceptual blockbusting.* Cambridge, Massachusetts: Perseus Books.

ADAMS, J.L., (1999). *Guía y juegos para superar bloqueos mentales.* Barcelona: Gedisa.

ADAMS, J.L. (2013). *"Creatividad vs Rutina".* http://www.agitba.org.ar/

ADLER, A. (2014). *Comprender la vida.* Barcelona: Paidós.

AGAMBEN, DELEUZE y PARDO. (2000). *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos.

ARANDA, R.E., MELODIO M.I. y MARTÍN M.D. (2005). *El lenguaje de las artes plásticas: sensibilidad, creatividad y cultura.* Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia.

ASSOULINE, P. (2008). *Paul Durand-Ruel, el marchante de los impresionistas.* Barcelona: Viena Ediciones.

BARCIA, J. (2004). "La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne". Taula, quaderns de pensament nº 38, 2004. Palma de Mallorca: Departament de Filosofia i Treball Social, Universitat de les Illes Balears.

BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* México D.F.: Ítaca.

BERGSON, H. (2007). *La evolución creadora.* Buenos Aires: Cactus.

BOURRIAUD, N. (2004). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Buenos Aires: Adriano Hidalgo Editora.

BRANDA, M. (2005). *Creatividad y comunicación: reflexiones pedagógicas.* Buenos Aires: Nobuko.

BUSSE T.V; MANSFIELD R.S. (1984). "Teorías del proceso creador: revisión y perspectiva". Estudios de psicología nº 18-1984. E-Dialnet. file:///C:/Users/Iv%C3%A1n/Downloads/Dialnet-TeoriasDelProcesoCreador-65908.pdf

CASTRO, F. (2003). *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición.* Murcia: Cendeac.

CSIKZENTMIHALYI, I.; CSIKZENTMIHALYI, M. (1998). *Experiencia óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia.* Bilbao: Desclée De Brouwer.

CSIKZENTMIHALYI, M. (1998). *El fluir de la psicología del descubrimiento y la invención.* Barcelona: Paidós.

CUESTA, L. (1999). *Procesos intelectuales y metodológicos de creatividad en el proyecto artístico.* Tesis. Bilbao: Universidad del País Vasco.

DAVIS G.A. y SCOTT, J.A. (1980). *Estrategias para la creatividad.* Buenos Aires: Paidós.

De BONO, E. (1995). *El pensamiento creativo.* Barcelona: Paidós.

De TAVIRA, F. (1996). *Introducción al psicoanálisis del arte: sobre la fecundidad psíquica.* México D.F.: Universidad Iberoamericana.

De la CALLE, R. (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres editor.

De la CALLE, R. (2006). *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de la historia de la estética y teoría de las artes.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Del VILLAR, P. (2003). *Análisis de la creatividad en el proceso escultórico. Una propuesta teórico metodológica.* Tesis, Dr. Román de la Calle. Valencia: UPV.

DELEUZE, G. (1988). *Diferencia y repetición.* Gijón: Júcar Universidad,

DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia.* Barcelona: Paidós.

DUCHAMP, M. (1957). “El acto creativo”. Art News, volumen 56, nº 4, Nueva York, verano 1957.

DUFRENNE, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. El objeto estético. Vol. I.* (Trad.: R. De La Calle; ed. original: Phénoménologie de l´Expérience esthéthique Vol.I. L´Objet esthétique,(1953) Presses Universitaires de France, París). Valencia: Fernando Torres Editor.

DUFRENNE, M. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética. La percepción estética. Vol. II.* (Trad.: C.SENABRE, A.ROVIRA; ed. original: Phénoménologie de l´Expérience esthéthique Vol. II. La Perception esthétique, (1953) Presses Universitaires de France, París). Valencia: Fernando Torres Editor.

EMMERLING, H. (2003). *Jackson Pollock 1912-1956*. Madrid: Taschen.

ESTEVE, A. (2001). *Creación y proyecto.* Institució Alfons el Magnànim, Valencia: Diputación de Valencia.

FERNÁNDEZ, O. (2005). *Contrapuntos estéticos, edición de Antonio Notario Ruiz.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

FICACCI, L. (2007). *Francis Bacon 1909-1992.* Madrid: Taschen.

FREUD, S. (1958). *On creativity and the unconscious*. New York: Harper.

FUNK, R. (2010): *La creatividad según Erich Fromm*. Rainer Funk. México D.F.: Editorial Demac.

GARDNER, H. (2010). *Mentes creativas: una anatomía de la creatividad.* Barcelona: Paídós.

GARRIDO, M. (2002). “Alrededor de la sublimación o del cambio de objeto al objeto de cambio”. Revista Carta Psicoanalítica nº 1, junio 2002.

GASCÓN, M. (2011). “Doble filo de la corrección política”. Jotdown, 3 de septiembre de 2011.

GOMBRICH, E. (2001). *Historia del Arte.* Madrid: Debate.

GOÑI, A. (1993). *Desarrollo de la creatividad.* San José: EUNED.

GUILFORD, J.P. (1994). *Creatividad y educación.* Barcelona: Paidós.

HERNÁNDEZ, R., FERNÁNDEZ, C. y BAPTISTA, L. (2010). *Metodología de la investigación 5ª edición.* Perú: McGraw Hill.

HESS, B. (2004). *Willem de Kooning 1904-1997 El tema como impresión fugaz.* Madrid: Taschen.

HIDALGO, Adriana (Ed.). (2004). *Vincent van Gogh Cartas a Theo*, Barcelona, Paidós estética.

HOLZHEY, M. (2005). *Giorgio de Chirico 1888-1978 El mito moderno.* Madrid: Taschen.

HOUELLEBECQ, M. (2012). *Poesía*. Barcelona: Anagrama.

HUYGHE, R. (1977). *El arte y el hombre.* Madrid: Planeta.

IRIBAS RUDÍN, A. (2015). *La actitud del artista.* Pozuelo de Alarcón, Madrid: Clepsidra Ediciones.

JOUANNAIS, Jean-Yves, (2014). *Artistas sin obra: «I would prefer not to»,* Barcelona, Acantilado.

JOYCE, J. (1980). *Retrato del artista adolescente.* Barcelona: Argos Vergara.

KATTENMANN, A. (1999). *Frida Kahlo.* Colonia: Taschen.

KLOSSOWSKI, B. (2003). *Balthus 1908-2001 El rey de los gatos.* Madrid: Taschen.

KRAUS, A. (2015). *Dolor de uno, dolor de todos.* México D.F.: Penguin Random House.

KRIS, E. (1955). Psicoanálisis del arte y del artista. Buenos Aires: Paidós.

KUBIE, L. (1966). *El proceso creativo. Su distorsión neurótica.* México D.F.: Pax.

KUSPIT, D. (2006). *El fin del arte.* Tres Cantos, Madrid: Ediciones Akal.

KVALE, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa.* Madrid: Morata.

LEVY, B-H. (2013). "Un negocio para enmarcar", en la revista Beaux Arts. www.semana.com, 31 de agosto.

LINDAUER, M.A. (1999). *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo.* Middletown: Wesleyan/University Press of New England.

LÓPEZ, R. (2008). *Creatividad con todas sus letras. Diccionario de conceptos y expresiones habituales del campo temático de la creatividad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

MARINA, J.A. (2005a). *El misterio de la voluntad perdida.* Barcelona: Anagrama.

MARINA, J.A. (2005b). *El vuelo de la inteligencia.* Barcelona: Random House Mondadori.

MARINA, J.A. (2005c). *La inteligencia fracasada.* Barcelona: Anagrama.

MARINA, J.A. (2007). *Teoría de la inteligencia creadora.* Barcelona: Anagrama.

MASLOW, A.H. (1983). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.

MAV. MUJERES EN LAS ARTES VISUALES. *Informe MAV presencia de mujeres artistas en ARCOMadrid '16.* http://www.mav.org.es/ [Consulta octubre 2017]

MAY, R. (1977). *La valentía de crear.* Buenos Aires: Emecé.

MAYAYO, P. (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito.* Madrid: Cátedra.

MELVILLE, H. (2013). Bartleby el escribiente y otros cuentos. Madrid: Valdemar.

MODIGLIANI, J. (2008). *Modigliani sin la leyenda, 1958.* Sant Cugat del Vallés, Barcelona: Nortesur.

MURRAY, C. (2006). *Pensadores clave sobre arte: el siglo XX.* Madrid: Cátedra.

NAVARRO, B. (2015). "¿Una pintura de una foto es un plagio?" La Vanguardia, 22 de enero de 2015.

NÉRET, G. (2003). *Kasimir Malevich 1878-1935 y el suprematismo.* Madrid: Taschen.

NEUMANN, E. (2016). *Mitos de artista: estudio psicohistórico sobre la creatividad.* Madrid: Tecnos.

ORTEGA Y GASSET, J. (2007). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Madrid: Espasa Calpe, S. A.

PARES, I. (2013). "La creación humana: una expresión del interior del ser humano". *Escritos en la Facultad Nº81*, Año IX, Vol. 81, pp. 67-70. Buenos Aires.

PARTSCH, S. (2007). *Paul Klee 1879-1940.* Madrid: Taschen.

PEIST, N. (2012). *El éxito en el arte moderno.* Madrid: Abada.

PÉREZ, D. (2008). *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

PÉREZ, M. y LÓPEZ, I. (2017). "La Actividad Económica de los/las Artistas en España", www.nebrija.com [Consulta abril 2017]

PUCHOL, D. (2016). Entrevista a Miquel Barceló. El Mundo, 14 de junio de 2016.

PUENTE, A. (1999). *El cerebro creador, ¿qué hacer para que el cerebro sea más eficaz?* Madrid: Alianza Editorial.

RAE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2014. Diccionario de la lengua española (23ª ed.). http:// www.rae.es/rae/html

RENNER, R.G. (2002). *Edward Hopper 1882-1967 Transformaciones de lo real.* Madrid: Taschen.

RENOIR, J. (2007). *Renoir, mi padre.* Barcelona: Alba Editorial.

ROBERTS, E.A. (2013). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la Lengua Española.* Madrid: Alianza Editorial.

ROBINSON, K. (2011). *El elemento: descubrir tu pasión lo cambia todo.* Barcelona: Random House Mondadori.

ROCA, P. (2016). www.eldiario.es, 6 de noviembre de 2016.

ROMÁN, A. (2011). *El arte como pantalla: conflictos individuales en tiempos globales.* Autoedición.

RUIZ-RIVAS, T. (2015). "¿Por qué nadie se cuestiona la legitimidad del mercado y las ferias del arte?" www.esferapublica.org, 18 de octubre de 2015.

SALANOVA, M. y CABANES, E. (2010). "Arte versus Globalización: revisión filosófica de los recursos del arte contemporáneo frente al proceso de globalización". Eikasia Revista de Filosofía, año V. 31, marzo de 2010.

SÁNCHEZ, Yvette y SPILLER, Roland (eds.), (2009). *Poéticas del fracaso,* Editorial Gunter Narr Verlag Tübingen.

SANTAMARÍA, A. (2016). *El arte (es) propaganda.* Madrid: Capitán Swing.

SANZ DE ACEDO, M.T. y SANZ DE ACEDO M.L. (2004). "La creatividad: un fenómeno cognitivo complejo con implicaciones educativas y empresariales". Departamento de Psicología y Pedagogía. Universidad de Navarra.

SEISDEDOS, I. (2016). "La crítica de arte ha perdido totalmente su función". El País, 20 de marzo de 2016.

SEMPERE, S. (2016). *Análisis del proyecto artístico desde una perspectiva sistémica. Una propuesta teórico metodológica.* Tesis. Valencia: UPV.

SHINER, L. (2004). *La invención del arte.* Barcelona: Paidós.

SIMBERG, A.L. (1989). *Los obstáculos a la creatividad*. *En DAVIS y SCOTT (Ed.), Estrategias para la creatividad.* Buenos Aires: Paidós.

SPÁ I y ROMERO A. (2013). Entrevista al filósofo Jaime Nubiola. Departamento de Filosofía. Consultado en http://www.unav.es/

STERNBERG, R.J. (1997a). *Inteligencia exitosa.* Barcelona: Paidós.

STERNBERG, R.J. (1997b). *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío de las masas.* Barcelona: Paidós.

STOKOE, P. (1994). *El proceso de creación en el arte.* Buenos Aires: Almagesto.

SWEETMAN, D. (1998). *Paul Gauguin: biografía de un salvaje.* Madrid: Paidós.

TATARKIEWICZ, W. (1990). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid: Tecnos.

TRÍAS, E. (1997). *El artista y la ciudad.* Barcelona: Anagrama.

TUCKER, M. (2009). *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada.* Madrid: Turner.

VERDÚ, V. (2016). “Tinieblas de autoplagio”. El País, 25 de junio de 2016.

VILA-MATAS, E. (2002). *El mal de montano.* Barcelona: Anagrama.

VIÑAS, E. (2014). Entrevista a Joan Fontcuberta. www.culturplaza.com, 23 de enero de 2014.

WERTHEIMER, M. (1991). *El pensamiento Productivo*. Barcelona: Paidós.

WIDMAIER, O. (2003). *Pablo Ruiz Picasso: retratos de familia.* Madrid: Algaba.

WINNICOTT, D. (1979). *Realidad y juego.* Barcelona: Paidós.

WINNICOTT, D. (1990). *El gesto espontáneo.* Barcelona: Paidós.

WINNICOTT, D. (1993). *Conversando con los padres.* Paidós Ibérica, Barcelona.

WINNICOTT, D. (2001). *El hogar, nuestro punto de partida.* Paidós, Buenos Aires.

YANKE, R. (2016). “¿Dónde tienes escondido el pudor?” El Mundo, 24 de septiembre de 2016.

ZWEIG, S. (1936). “El misterio de la creación artística”, conferencia pronunciada en Buenos Aires. http://studylib.es/doc/227414/el-misterio-de-la-creaci%C3%B3n-art%C3%ADstica--stefan-zweig-

Webgrafía de los artistas entrevistados

Greta Alfaro

http://www.rosasantos.net/artista/greta-alfaro/

http://gretaalfaro.com/

http://www.euskonews.com/artaretoa/0675zbk/curriculum_es.html

http://www.noticiasdenavarra.com/2015/06/25/ocio-y-cultura/cultura/la-artista-greta-alfaro-presenta-su-nuevo-proyecto-hoy-en-roma

Fernando Bayona

http://fernandobayona.com/

http://fernandobayona.blogspot.com.es/

http://www.kirroyal.es/fernando-bayona/

http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/07/fernando-bayona.html

Juanma Carrillo

https://dafilmfestival.com/es/director/juanma-carrillo/

http://juanmacarrillo.com/

http://www.angelroman.net/anatomia-de-la-emocion-estudio-de-la-obra-de-juanma-carrillo/

https://www.filmin.es/director/juanma-carrillo

Teresa Cebrián

http://www.rosasantos.net/artista/teresa-cebrian/

https://teresacebrian.jimdo.com/

http://elpais.com/diario/1999/12/21/cvalenciana/945807499_850215.html

http://www.arte10.com/a10tv/teresa-cebrian_i216_c3.html

Daños colaterales (Mariano López y María González)

http://colectivodcolaterales.blogspot.com.es/

https://www.facebook.com/colectivo.danoscolaterales

http://archivodecreadores.es/artist/danos-colaterales/146

http://queridoespectador.blogspot.com.es/2010/11/lenguajes-artisticos-y-conciencia.html

Mavi Escamilla

http://www.rosasantos.net/artista/mavi-escamilla/

http://www.maviescamilla.com/

http://www.uv.es/uvweb/universidad/es/agenda-uv/mavi-escamilla-mundo-b-1285851282125/Esdeveniment.html?id=1285935841366

http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/160981/arte-mavi-escamilla-mundo-b.html

Eduardo Hurtado

http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-obra-cobra-sentido-trabajando-otros-201601221945_noticia.html

http://www.20minutos.es/noticia/2143178/0/

http://espaitactel.com/artists/eduardo-hurtado/

http://graffica.info/ruido-nieve-arco-2016-eduardo-hurtado/

Fermín Jiménez Landa

http://ferminjimenezlanda.blogspot.com.es/

http://www.arteinformado.com/guia/f/fermin-jimenez-landa-9680

http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55866-fermin-jimenez-landa.-turno-de-noche

http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Fermin-Jimenez-Landa/7828

Javier Navarro

http://javiernavarroromero.blogspot.com.es/p/bio.html

https://issuu.com/belliceeditorial/docs/bellice_magazine_n_00_marzo_13/40

http://www.cascaraamarga.es/entrevistas/10348-javier-navarro-en-este-mundo-el-ultimo-resquicio-de-pureza-original-son-los-animales.html

https://www.domestika.org/es/javier_navarro_romero/portfolio

Marina Núñez

http://www.marinanunez.net/

http://elpais.com/diario/2000/08/18/opinion/966549611_850215.html

http://www.lagran.eu/marina-nunez/

http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-marina-nunez/208432/

http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/marina/criticamarina.html

Nacho París

http://www.ignacioparis.org/

https://avvac.wordpress.com/2000/01/05/nacho-paris/

http://www.salaparpallo.es/ficha_exposicion.html?cnt_id=1340

http://www.merche.org/noticias.html

Rafael Tormo i Cuenca

http://rafaeltormoicuenca.blogspot.com.es/

http://www.rosasantos.net/artista/rafael-tormo-i-cuenca/

http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-rafael-tormo-cuenca/2217714/

http://periferies13.blogspot.com.es/

David Trullo

http://www.davidtrullo.com/

http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-david-trullo-exposicion-vale-imperio-201609090209_noticia.html

https://en.wikipedia.org/wiki/David_Trullo

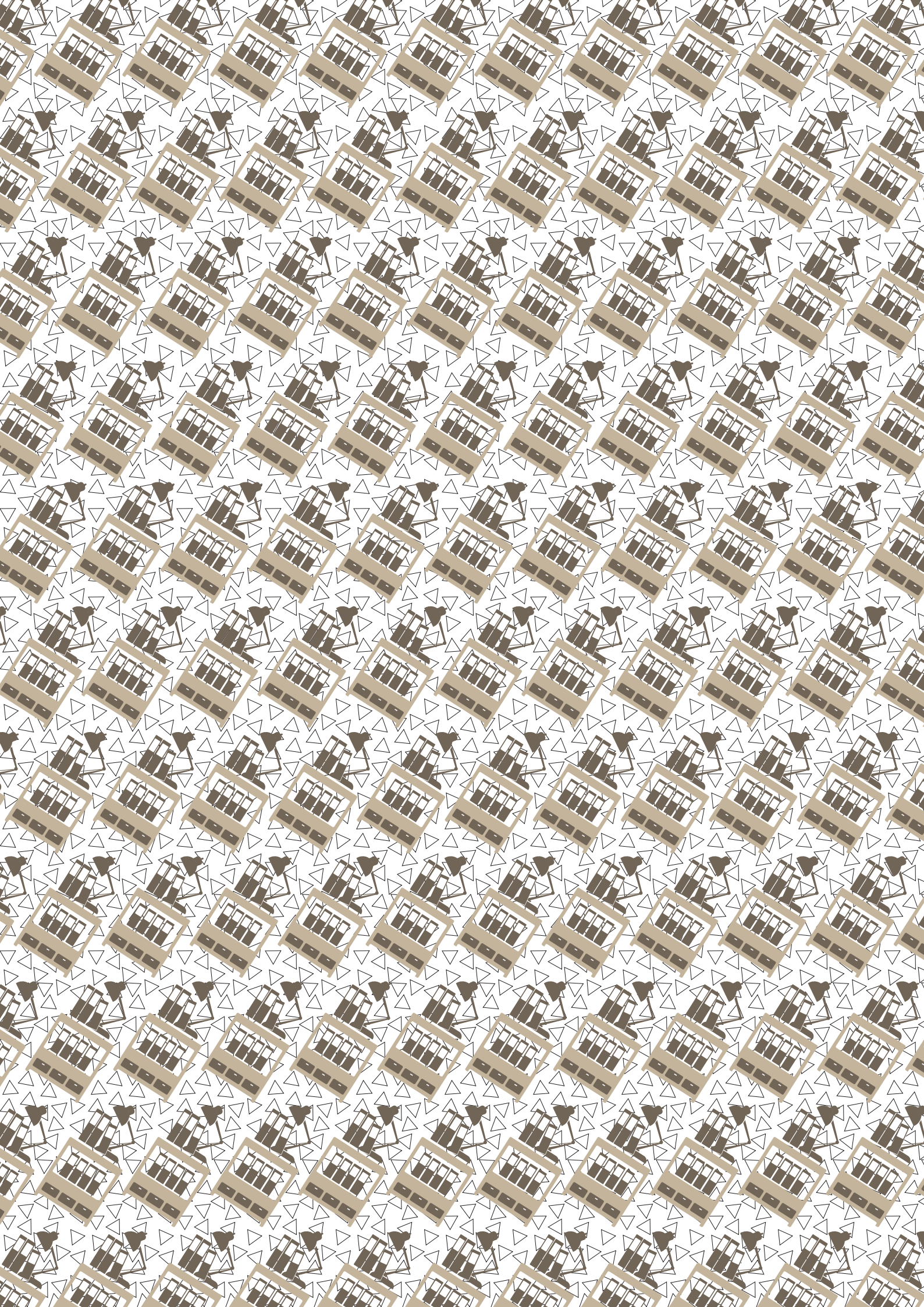
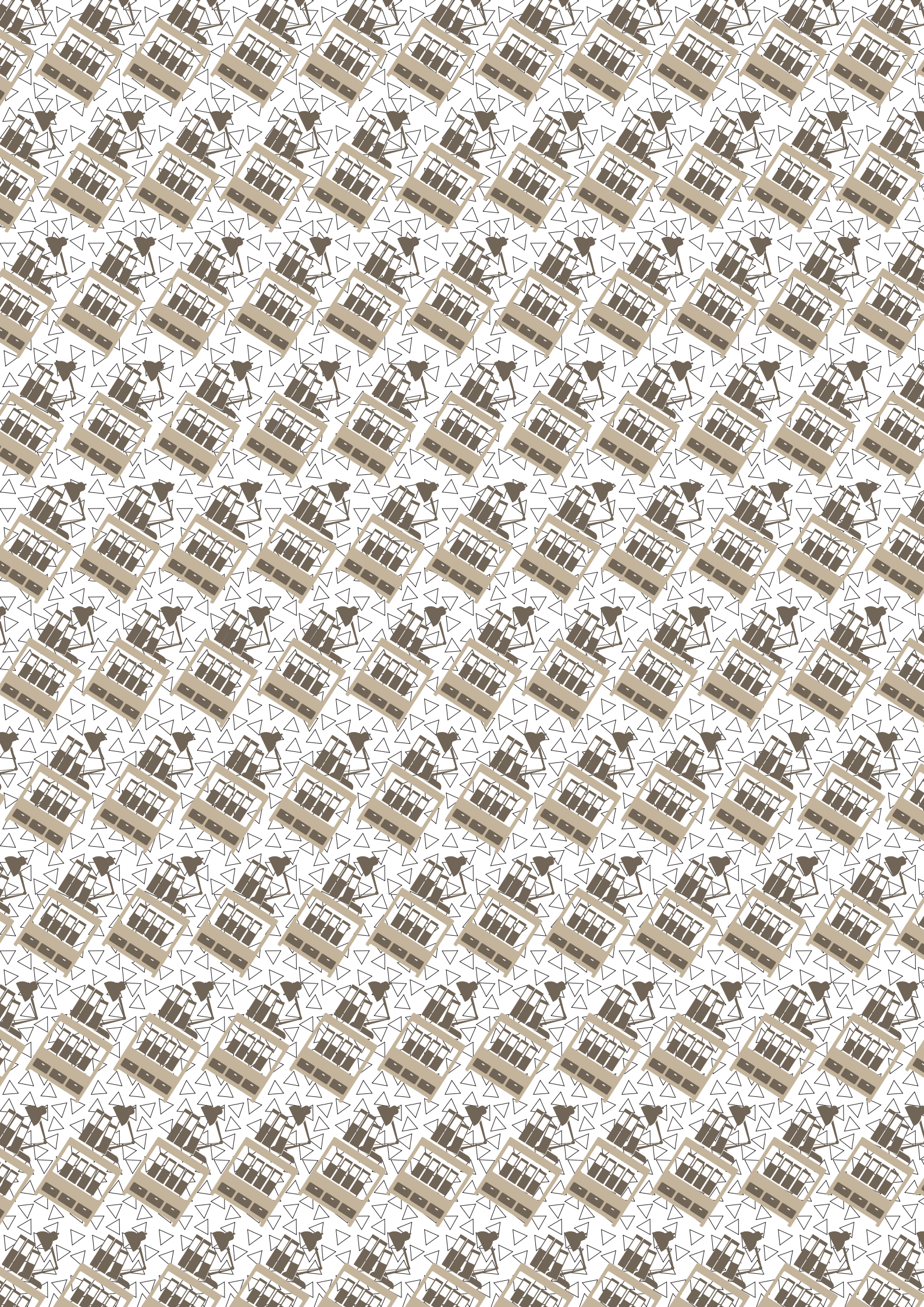
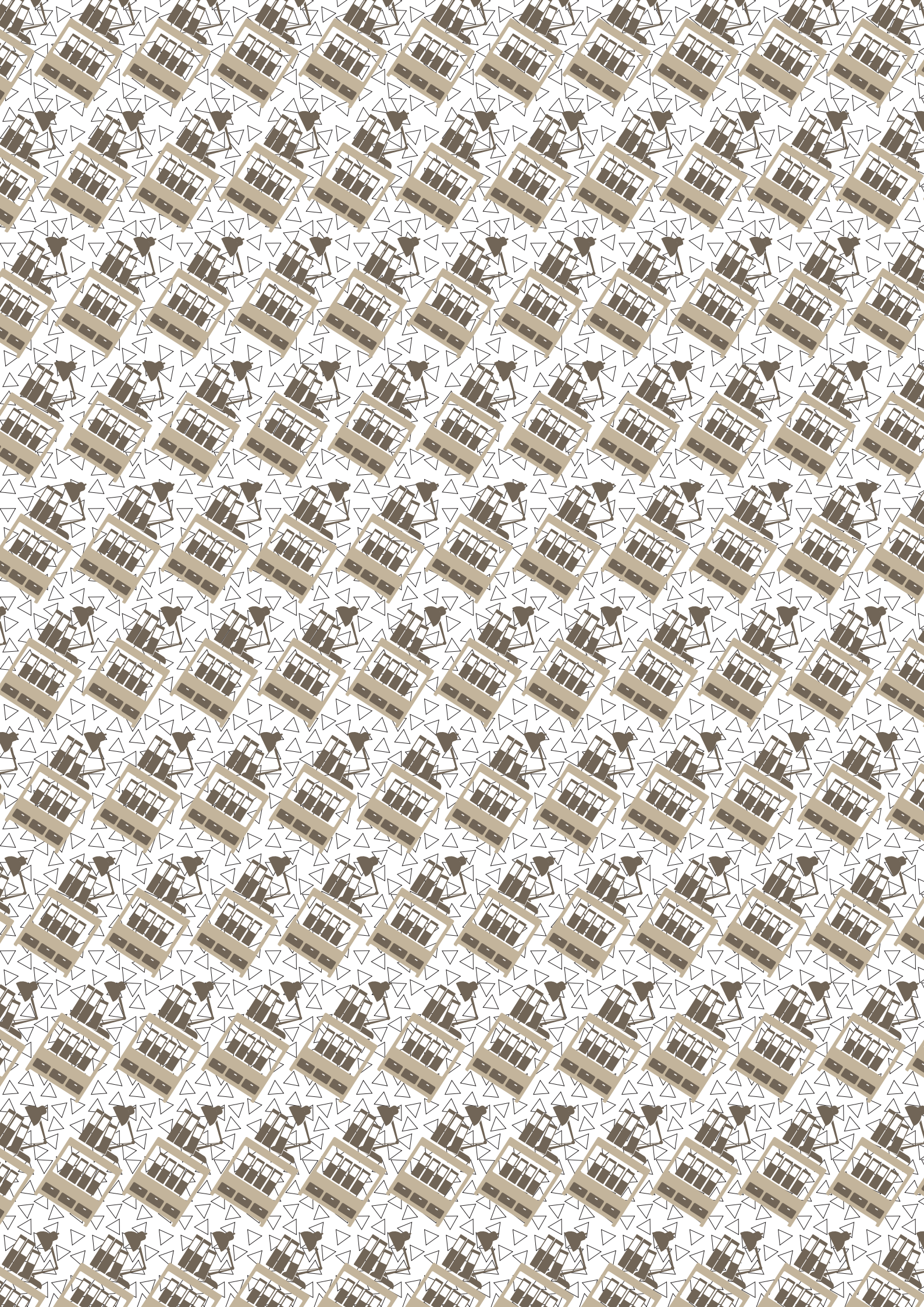
http://www.revistadearte.com/2016/07/12/coined-%E2%80%90-acunados-96-fotografias-de-david-trullo-en-el-museo-lazaro-galdiano/

http://www.arteinformado.com/guia/f/david-trullo-1222/exposiciones-individuales

Paula Valero

http://www.paulavalero.net/cv.html

http://www.makma.net/tag/paula-valero/

http://valenciaplaza.com/performance-transformismos-de-paula-valero

http://www.eldiario.es/cv/Performance-recordar-lucha-Cabanyal_0_453905092.html