

LA INVESTIGACIÓN DESDE LA MIRADA DEL ARTISTA

THE RESEARCH FROM THE ARTIST'S LOOK

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA
Universidad Complutense

RESUMEN

El texto plantea una visión sobre la/s problemática/s del arte y su investigación desde el punto de vista del creador. En él se analiza el conflicto que de antemano parece plantear el término investigación en nuestro campo, así como la multitud de conflictos que podemos encontrar forzados por una necesidad profesional de las nuevas enseñanzas, la consideración del arte como territorio autónomo de investigación, la relación entre discurso-obra, el estudio del arte hecho desde fuera del arte, las contradicciones entre la práctica artística, su enseñanza, la palabra y la investigación, etc.

Por otra parte fundamenta la relación conflictiva existente entre lo que Valéry denomina "la producción de sentido" y "la creación de valor" como claves desde las que se puede establecer la investigación y los límites del proceso creativo.

ABSTRACT

The text establishes a vision about the art and its investigation problematic/s from the creator's approach. In this, the author analyzes the conflict that the term investigation looks establish in our field beforehand, anyway the multitude of problems that we can find, compelled by a professional necessity from the new teachings, the consideration of art like a territory autonomous of research, the relation between speech and object, the art study done out of the art, the contradictions between the artistic practice, its teaching, the word and the enquiry, etc.

By the way, the author bases the existent conflictive relation in, according to Valéry, "the production of meaning" and "the creation of value" like codes from establishing the investigation and the creative process limits.

Con el tema de la investigación en las artes desde la mirada del artista yo no sé si estamos ante un problema, un pseudoproblema o sobre todo ante una multitud de problemas forzados por una necesidad profesional de las nuevas enseñanzas.

Decir investigación en las artes, ya lo planteemos como un conflicto o como necesidad de revisión, aparece siempre como un elemento muy confuso, porque: ¿bajo qué punto de vista, esto se establece como problema?

Hay varios apartados donde estos pueden surgir, unos, los que se derivan del propio concepto de arte, otros, los de considerar al arte como un territorio autónomo de investigación, otros los relacionados con la enseñanza y otra serie de problemas que se vinculan a la relación entre el discurso y la obra. En el fondo todo esto tiene una proyección que supongo abordaron más los otros conferenciantes, y que son fruto de la nueva estructuración académica, los cursos, la presencia del tercer ciclo

etcétera, situaciones funcionariales, en muchos casos económicas, en donde esto parece como un tema fundamental.

Pero al entrar aquí, además de sorprendido, y un poco intimidado por este espacio religioso donde se celebra el acto, que en su tiempo fue una iglesia y que implica una separación física con vosotros tan brutal, confirmo mi presentimiento de que en el fondo estamos suplantando, yo creo, su antiguo ritual desde la única religión contemporánea que nos queda. El descrédito de ciertos valores religiosos ha hecho que el terreno del arte se convierta en el lugar inefable de la interpretación, como en otros momentos lo fue el culto y los valores religiosos.

Para empezar yo quisiera, como artista, citar una frase de Paul Valery cuando se enfrentó a una situación parecida; creo que es bastante significativa de la posición de un artista que, al igual que yo en estos momentos siente una cierta sensación de perplejidad ante la paradoja que tiene este fenómeno de inclusión de mi discurso en el orden académico. El veía lógica la existencia de una asamblea de geómetras, de economistas, de todos aquellos que pueden reunirse útilmente, pues estaban dedicados a estudios vinculados a intereses cuyo objetivo era único e idéntico, pero dudaba del sentido de la inclusión de los poetas, como yo ahora de los artistas: “hombres cuya profesión consiste, en consecuencia, en desarrollar lo que separa más nítidamente, quizás más cruelmente, a un pueblo de otro pueblo”; y se preguntaba, como yo, “qué significa esta reunión de aquellos que en cada nación, trabajan necesariamente en mantener, en perfeccionar los obstáculos más sensibles, las diferencias más relevantes y más claras que aíslan a un hombre de otro hombre,” estableciendo además en ello, su propia identidad; para afirmar con él, en este caso, “señores, hay que invocar un milagro, un milagro de amor naturalmente, porque los amantes abrazan siempre lo que ignoran y quizás no existiera valor sin esa ignorancia esencial que atribuye e incluso que sobre ella se puede atribuir un precio infinito”.

Decía desde esta perspectiva que él tenía que asumir en sí mismo un cierto rasgo esquizofrénico en la práctica de creador y en la de espectador. La actividad de enseñantes y la de artistas que conforman nuestra doble vocación, es desde la que me dirijo Vds. para reivindicar un término que nos compromete por encima de cualquier circunstancia transitoria.

La primera contradicción es que nuestras prácticas aparecen tratadas en los manuales pedagógicos de la enseñanza del arte y la creatividad como un proceso tranquilizador, que reposa sobre el concepto de terapia apaciguadora que se utiliza como manera conformadora de las estructuras sociales. Sin embargo, vosotros y yo, que somos artistas, lo primero que percibimos en esa situación, es siempre un desgarró, es siempre un dolor, y el arte aparece siempre para nosotros como una incomodidad insostenible en nuestra relación con la vida, mientras que en la práctica académica que heredamos del proyecto ilustrado de Campomanes, que es el inicio de nuestras facultades, esta práctica aparece como una manera de educar, de preparar, de adiestrar a una sociedad hacia unas ciertas necesidades utilitarias, tranquilizadoras y eficaces.

Después tenemos otro segundo problema que suele ser básico y es la relación del artista con el medio intermediario que tenemos que utilizar para entendernos

dentro de la enseñanza y dentro del proceso de investigación convencional. Voy a leer para ello una frase de Matisse: “cuando un pintor se dirige al público, no tanto para mostrar sus obras, como para desvelarles algunas de sus ideas sobre el arte de la pintura, se expone a múltiples peligros”.

“En primer lugar, no ignoro que la mayoría de las personas que se complacen en considerar la pintura como algo que depende de la literatura, y me piden que exprese, ya no las ideas generales de acuerdo con sus posibilidades, sino ideas específicamente literarias, mucho me temo, que el hecho de que un pintor se atreva a adentrarse en el terreno del hombre de letras, como es ahora mi caso, produzca una cierta extrañeza. Soy plenamente consciente, en efecto, de que la mayor demostración que puede ofrecer su estilo será el que resulte de sus lienzos”. Pero eso es una comunicación inefable e imposible, y como nosotros, él tiene que recurrir a una situación incómoda: la palabra, que en la formación del artista, en su sentido actual, es el territorio privilegiado de las relaciones institucionales que la utilizan como el único medio de entendimiento, y sobre el que siempre han recaído todos los anatemas de la crítica.

Learn: “Deseo de todo punto que sea abolido porque tal y como están ahora es penoso.”

Waldmüller: “Puesto que se ha visto que estas instituciones no han logrado alcanzar sus objetivos, no existe la más mínima razón para conservar lo que se admite que es absolutamente inútil, por tanto no es enseñanza académica, dejad que el estado suprima las academias, y dar libertad entera”.

Ruskin: “Hasta que un hombre no ha seguido un curso de preparación académica, puede dibujar con corrección”.

Así podríamos leer infinitamente una serie de elementos que parecen establecer una contradicción en una determinada práctica, entre su enseñanza, la palabra, y la investigación. Pero pasemos un poco más adelante y vamos a tratar de plantear que se entiende por investigación, es decir, el tema que estamos tratando; y aquí tenemos otro de los problemas básicos. La definición del diccionario nos la describe como algo que nos es impropio. Dice: “El modelo científico investigación habla de hallar, adquirir denominación de un conjunto de técnicas matemáticas cuyo objeto es ayudar a los técnicos a tomar decisiones científicas en el campo de la administración, la industria, la economía, la estrategia militar. Implica entonces una serie de características como el estudio de posibilidades, definición exhaustiva del problema,... se construye un modelo simbólico que toma forma de operaciones matemáticas que reflejan la estructura del sistema que se debe estudiar, determinaciones de una solución, validación de la solución, ver si funciona en condiciones reales, e investigar esas contingencias para descubrir una cosa”. Investigar lo atribuye a dos factores fundamentales: al científico y a la policía, no sé si en estos momentos nuestro carácter adquiere este segundo término por el papel que se nos asigna dentro de la institución académica de la que formamos parte.

En el fondo aquí nos encontramos con un contrasentido básico entre la jerga que utilizamos y la fascinación que sentimos por ciertos términos que proceden de otras prácticas que han dado resultados fascinantes en el campo del conocimiento científico.

De lo que estamos hablando es de un tema que me parece importante: el hombre necesita generar un modelo del mundo aprehensible que le da una cierta seguridad. El hombre ha pasado de una etapa animista de suponer fuerzas en cada objeto, a un concepto religioso donde ha creado un cierto orden a partir de algo trascendente que daba sentido a los avatares desconcertantes de la vida. El descrédito de estos valores religiosos ha sido sustituido por una metafísica científica. En realidad, nosotros somos herederos de una tradición ilustrada y quizá el término investigación que presentamos hoy aquí, procede de ese territorio; supone haber sustituido los valores de la religión por los de la ciencia. Este orden se ha convertido en el lugar seguro, en la única promesa de bienestar, y en la única utopía posible con respecto a nuestro equilibrio con el entorno, pero en realidad ahí esta la impostura; el método científico, aquel que resulta fascinante para la construcción del mundo, se basa y habla solo de aquello que le es propio. Lo que caracteriza al método científico son ciertos factores como la posibilidad de reversibilidad de los acontecimientos, la previsión de los hechos a comprobar y la verificación del modelo que se genera dentro de ese proyecto; pero a la ciencia la obligamos para que hable de territorios sobre los que no puede hablar, la ciencia es eficaz pero sobre un territorio muy limitado, sobre aquellos segmentos que se caracterizan por tener unas propiedades que son asumibles por este procedimiento. Su utilización fuera de sus límites nos recuerda aquel chiste...- de la persona que estaba buscando debajo de un farol y se le acerca uno que le pregunta si se le había perdido algo, le dice que un reloj, el otro se pone a su alrededor a buscar y cuando llevaban bastante rato sin encontrarlo, le vuelve a preguntar: ¿está usted seguro que lo ha perdido aquí? El primero le contesta: no, se me perdió allí lejos, pero allí no había luz-. Yo creo que con el método científico nos pasa lo mismo, nos proporciona un espacio limpio, iluminado, pero el foco sólo puedo dar fe, sólo puede hablar de aquel espacio que ilumina, y el problema es que la mayor parte de nuestras inquietudes como seres humanos, como artistas, están en el espacio de la oscuridad. La mayor parte de los problemas que nos inquietan son problemas que sobrepasan el ámbito de la ciencia, son lugares como la muerte, el amor, el odio o la ilusión, problemas que han sido siempre nuestras verdaderas inquietudes, los que han generado las preguntas más apremiantes, los que han originado el sistema simbólico que llamamos arte, los que no están sujetos al método científico.

Voy a volver otra vez a Paul Valery, cuyo libro me parece básico porque él lleva a plantearnos qué pasa o qué nos pasa a nosotros dentro de este territorio, sobre esta práctica que nosotros realizamos y que evidentemente no se corresponde con las del método científico, que forma parte por el contrario, de un discurso mítico que se reconstruye como un discurso de otro discurso que remite a otro discurso y cuya identidad se establece por las referencias que se generan dentro de esas preguntas incansables sobre el sentido de nuestro mundo.

El determina las dos contradicciones que son básicas en un artista y que se pueden resumir en un texto que voy a leerlos: "todas las artes admitían, antaño, estar sometidas, cada una, según su naturaleza, a ciertas formas o modos obligatorios que se imponían a todas las obras del mismo género, y que podían y debían aprenderse, lo mismo

que se hace en la síntesis de una lengua. No se aceptaba que los efectos que puede producir una obra por poderosos o acertados que fueran, fuesen pruebas suficientes para justificar esta obra y asegurarle un valor universal. El hecho no lleva consigo el derecho. Se había reconocido, muy pronto, que en cada una de las artes existían prácticas a recomendar, observaciones y restricciones favorables para el mayor éxito del objetivo del artista y que interesaba conocerlo y respetarlo, pero poco a poco, y por la autoridad de los grandes hombres, la idea de una especie de legalidad se introdujo y sustituyó las recomendaciones de origen empírico del comienzo. Se razonó, y el rigor de la regla se produjo. Se expresó en fórmulas concretas, la crítica se armó y se llegó a esta paradójica consecuencia: que una disciplina de las artes, que oponía a los impulsos del artista dificultades razonadas, conoció un gran y duradero favor a causa de la extrema facilidad que daba para juzgar y clasificar las obras por simple referencia a un código o a un canon bien definido”. -“Como el actor simple del que hablaba, toda obra puede o no inducirnos a meditar sobre esta generación y dar origen o no a una actitud interrogativa más o menos pronunciada, más o menos exigente que la constituye en problema, no se impone un estudio de tales características. Podemos juzgarlo vano, e incluso podemos considerar quimérica tal pretensión. Aún más: ciertas mentes encontrarán no sólo vana, sino nociva esta búsqueda; e incluso, quizás, tendrían que encontrarlo así, es concebible por ejemplo que un poeta pueda legítimamente alterar sus virtudes originales, y su poder inmediato de producción con el análisis que haría. Se niega instintivamente a profundizarlas de no ser con el ejercicio de su arte y adueñarse más enteramente mediante razón demostrativa. Parece que nuestro acto más simple, nuestro objeto más familiar no podría realizarse y que el menor de nuestros poderes nos obstaculizaría si tuviéramos que hacernoslo presente a la mente y conocerlo a fondo para hacer uso de él.

Aquiles no puede vencer a la tortuga si piensa en el espacio y en el tiempo. No obstante, puede suceder por el contrario que esta curiosidad nos inspire un interés tan vivo y que demos una importancia tan inminente a seguirla, que nos veamos arrastrados a considerar con mayor complacencia, e incluso con mayor pasión la acción que hace que la cosa hecha”.

Esta es la primera lección de Paul Valéry. Nos sitúa en el territorio de la acción que hace. Puede resultar una posición peligrosa, incluso como dice él: algo que merezca la reprobación generalizada, pero desgraciadamente el artista que comienza y el maestro que le instruye, están abocados a entender el dibujo justamente “en el momento en que todavía no es él”. Los problemas que se les plantean es que deben de comprenderlo como ya finalizado, cuando no existe más que como proyecto haciéndose. Que deben tomar decisiones que abren y cierran caminos desconocidos en cada trazo que ejecutan, en cada línea que difuminan o niegan, y que son estos actos la auténtica razón constitutiva de su verdad. Una verdad que surge de una actividad: la artística, porque forma parte de una “profesión que se basa directamente en un lenguaje natal, cuyo arte consiste en desarrollar lo que separa más nítidamente –quizás más cruelmente– a un pueblo de otro pueblo”, a un individuo de otro, porque este aprendizaje de lo que ya existe se realiza desde la diferencia radical que todo artista establece con los otros hombres.

El otro lado del espejo, el lado donde se inicia este aprendizaje, es el territorio de la soledad, el lugar en el que el protagonista de nuestra acción está más encerrado en su propia esfera, “mano a mano con aquello que es más sí mismo y al mismo tiempo, con su yo más impersonal”. El “valor” de su obra, por el contrario, aquello que da sentido a tal elección, se encuentra “fuera” de la creación misma. Como nos sigue diciendo Paul Valery “durante el trabajo el espíritu se dirige y se vuelve dirigir de él Mismo al Otro, y modifica lo que produce su ser más interior, mediante esa sensación particular de juicios a terceros”. Es una situación conflictiva, porque es imposible reunir en un mismo estado, y en una misma consideración, la observación del espíritu que produce la obra y la observación del espíritu que produce algún valor de esa obra. Es una situación a veces esquizofrénica, porque le obliga al mismo tiempo a asumirse como consumidor y como productor, cuando la obra es para el primero “término”, y para el segundo “origen” y no pueden confundirse nunca.

“De ello derivan sorpresas muy frecuentes, algunas de las cuales son favorables. Hay malentendidos creadores. Y hay cantidad de efectos –y de los más poderosos–, que exigen la ausencia de toda correspondencia directa entre las dos actitudes interesadas. Tal obra, por ejemplo, es fruto de largos cuidados, y reúne una cantidad de ensayos, repeticiones, eliminaciones y selecciones. Ha exigido meses e incluso años de reflexión, y puede también suponer la experiencia y las adquisiciones de toda una vida. Ahora bien, el efecto de esta obra se declarará en unos instantes. Una ojeada bastará para apreciar un momento considerable, para experimentar el choque. En dos horas, todos los cálculos del poeta trágico, todo el trabajo dedicado a ordenar su pieza y a formar uno a uno cada verso; o bien todas las combinaciones de armonía y de orquesta que ha construido el compositor; o todas las meditaciones del filósofo y los años durante los cuales ha retrasado, retenido sus pensamientos, esperando percibir y aceptar el ordenamiento definitivo, todos esos actos de fe, esos actos de elección, todas esas transacciones mentales, llegan por fin, en el estado de obra acabada, a golpear, sorprender, deslumbrar, o desconcertar la mente del Otro, bruscamente sometido a la excitación de esta carga enorme de trabajo intelectual. Es una acción de desmesura”.

Esta relación conflictiva entre la “producción de sentido” y “la creación de valor”, es la tensión desde la que se crea el dibujo. Es un hecho, a veces, doloroso, pero totalmente insustituible.

Paul Valery ha dejado bien sentado dos términos que ahora trato de explicar un poco brevemente, que son los elementos del conflicto, y para mí las dos claves desde las que se puede establecer la investigación y los límites del proceso creativo.

Producción de sentido es precisamente el elemento fundamental de donde parte la acción creadora, es aquello que ha hecho que vosotros estéis aquí. Es esa necesidad que a mí me parece insustituible, tanto aquí como en el propio proceso de investigación. Tienen como punto en común, la necesidad de establecer sentido en ella. La obra del artista puede parecer una manera estúpida de establecer una pregunta permanente sobre algo a través de unas formas, a través de unas estrategias que la mantienen viva. Es un sistema de renovar la incertidumbre, de renovar la pregunta, de crear una imagen que se establece como situación clave entre el espectador y el creador. Este es un hecho fundamental. Sin esa necesidad, sin ese intento de reequilibrio

simbólico que el hombre efectúa a través de esas obras, sin la necesidad de establecer en ellas un sentido, no hay avance posible, no hay ámbito de creación, diría más, no hay posibilidad ninguna de investigación, ni en arte ni en ciencia.

Yo recuerdo que desde pequeño, la pintura y el dibujo, y la escultura, representaron un cierto equilibrio, una manera con la que los demás me identificaban a mí y una manera con la que yo indagaba a los demás, una pregunta que se establecía en esa relación y desde la cual yo creaba un diálogo con los demás, y con las cosas.

Recuerdo también mi infancia, la sensación de cuando iba con mi padre a un lugar como éstos en el que estamos: una iglesia. Estaba dentro de un ceremonial asombroso y me encontraba con que la gente se levantaba y se sentaba, decían unas palabras extrañas que no entendía y a mí... todo aquello me parecía fascinante; desde mi desconocimiento y precisamente por ese desconocimiento, veía aquellas personas y pensaba que tenían un conocimiento trascendental que yo ignoraba, y pensaba que de mayor, llegaría a saber como ellos las claves de la vida, en una ceremonia, en una representación de imágenes como aquellas que ordenaban aquel el culto. Todo aquello me parecía mágico.

Quedé muy defraudado cuando fui adulto y me encontré en una iglesia con un niño al lado y pensé que él podría estar en la misma disposición con respecto a mí, porque me di cuenta que ya era adulto y que estaba solo. Yo no sabía nada; no sabía como encontrar aquel equilibrio que pensé que tenían ellos.

¿Que sentido tiene la vida?, es la duda básica, es la carencia absoluta, desde la que se construye la necesidad de saber, aquella que determina nuestra cultura, la que durante miles de años ha creado los emblemas, generado las imágenes con las que hemos establecido un equilibrio misterioso, transaccional y momentáneo, sobre estas demandas básicas, sobre la que es impotente el discurso de la lógica.

Esta necesidad es la que me ha hecho dibujar, la que me he hecho crear, pero también es la que me genera la misma sensación de incertidumbre de antes, y la nueva sensación de soledad de ahora. Estoy irremediamente encadenado como artista a generar una y otra vez como Prometeo, mi propio hígado, mis propias vísceras para encontrar un equilibrio simbólico con el entorno que no tendrá fin. Es la parte de sentido irrenunciable de la acción creadora, que si falta, no sirve absolutamente para nada todo lo demás. Es el pilar desde donde se construye el sentido.

En ese libro tan pequeño como fundamental, Valery nos habla precisamente de los materiales que hacen la creación de sentido. He leído algunas frases que pertenecen a él, para que vieseis la complejidad del proceso que obliga a recurrir a imágenes que proceden de campos muy diferentes, para que observaseis esa mezcla distorsionada que producen desde experiencias desvalidas, los conocimientos de las matemáticas, la perplejidad del cielo, el dolor, los recuerdos, los sueños, los sucesos económicos o las noticias de la radio, porque todo ello se une, se conforma de una manera imprevisible, y nadie, ni uno mismo sabe cómo van a surgir en la propia obra.

Dibujar, quizá crear, es mantener esa incertidumbre el mayor tiempo posible, dejándola abierta a la aparición del error, y la sorpresa, a los elementos que son incontrolables. Dicho así, parece que volvemos a situarnos en la posición peligrosa,

o muy peligrosa de algunas teorías del arte contemporáneo: a la reafirmación de la obra de arte como una situación inefable.

Paul Valéry, de hecho, en la justificación que antes he leído, viene a decir, después de argumentar la dificultad de la poesía, que era necesario establecer la necesidad de la palabra como elemento importante en el proceso. Él habla también, del otro valor de la obra de arte que a mí me parece fundamental: la creación de valor.

¿Qué significa la creación de valor?, que precisamente las imágenes, las preguntas que yo he establecido entre mi actitud y la de los demás a través de una imagen, de un enigma, funcionan si realmente yo las he percibido como algo necesario para entenderme, pero también si los demás las entienden como una metáfora necesaria para entenderme a mí, y para comprenderse ellos, estableciendo un valor preciso de ellas; si esas imágenes sirven como referencia para hablar de aquellas cosas que resultan inquietantes en nuestras vidas. Si falta eso, si falta esa complicidad, si falta ese doble sentido, esa doble dirección en la creación de valores colectivos, la obra nace muerta. Nos entendemos a través de las imágenes, ahora mismo incluso, estáis comprendiendo lo que os digo desde la necesidad, desde la inquietud que crean las imágenes de este ritual académico. Ellas y mi discurso forman una interrogación desde donde nos entendemos por referencias a otros muchos valores aceptados, consensuados; pero solamente si vosotros os estáis cuestionando el hecho de lo que yo digo, y si yo estoy convencido de que algo puedo decirlos a vosotros, estas imágenes del discurso aparecen como elementos necesarios, como algo sometido a la crítica, al juicio, y el juicio se establece evidentemente con una serie de materiales muy complejos establecidos previamente a este hecho.

Hay otro texto de Baxandall que a mí me parece fundamental y que habla del sistema de referencias. Normalmente, otro de los giros que me molesta mucho junto con aquel del inefable, es esa sensación de que el arte contemporáneo no es posible reducirlo al discurso. Es la situación esa de que la creación siempre surge de la nada. En "Los modelos de intención", Baxandall trata de explicarlo desde una situación analógica: la partida de billar. El habla de que no es posible establecer ninguna obra, ninguna respuesta artística, que no se establezca mediante un sistema de referencias establecido como la estructura de una partida. Lo que nos hace entendernos, lo que nos permite establecer un discurso del arte, es que existe un sistema de ordenamiento que conforma una especie de ecosistema artístico, toda una experiencia vital de otros, acumulada, que hace que una serie de objetos, una serie de imágenes, guarden un equilibrio transitorio, que es el que percibimos como realidad. La posibilidad de actuar no surge de generar algo fuera de esa hipotética mesa de billar. Nuestra acción se realiza sobre ella y dentro de las reglas que a lo largo del tiempo ha generado el juego. Nosotros no actuamos generando una imagen que no tienen ninguna referencia, sino al revés, construyendo nuevas imágenes, nuevas estructuras sobre esa mesa. ¿Qué hace un jugador de billar?: modificar un campo de relaciones establecidas en la colocación de las bolas. La posibilidad de acción, la posibilidad de relación, la posibilidad de juego se establece en el nuevo ataque, aquel que genera y modifica el campo existente hasta entonces. En el momento en que el jugador de billar da un toque sobre su bola y da a otras bolas, no lo hace desde la nada; la acción que ha

realizado la ha dirigido hacia la imagen, hacia la bola más inquietante, hacia la bola que parecía ser la solución del conflicto, aquella que recibiendo un golpe de una determinada capacidad, medido, y equilibrado, la llevaría hacia la consecución de un éxito. Pero una vez dado el golpe, la referencia jamás permanecerá estable; una vez que se da un golpe en la partida todo el esquema habrá vuelto a cambiar y es necesario volver a replantear la situación para volver a hablar de ella.

A continuación, y como final, quería leer la introducción del próximo libro que he realizado, porque él nos habla del sentido de la verdad, de este sentido movilizador que tiene el discurso y el razonamiento dentro del proceso creador, para plantearos también una nueva relación: la del método y la de la estrategia que me parece fundamental:

“Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo,” trata de ampliar la reflexión iniciada por “Las lecciones del dibujo,” aportando una serie de documentos sobre el lado más oscuro del proceso de la obra: el de la creación de sentido, reconstruyendo parte de aquello que el artista necesita decirse a sí mismo para iniciar la aventura del dibujo.

La palabra no es la explicación del proceso, el discurso verbal no sólo no está hecho con materiales afines a la obra, sino que en su mayor parte se construye en un orden que contradice la presencia inmediata de la imagen, pero la palabra que los demás decimos del dibujo, y la que el artista necesita explicitar para actuar, es un elemento clave que abre el horizonte de la imaginación y cierra el camino de ciertos extravíos, estableciendo el mapa posible de las aventuras y de las imágenes de aquello que es la geografía de la creación, creando nombres y topónimos de los lugares de ese paisaje que nos habla de las ciudades conocidas y de aquellas otras de las que sólo tenemos razón a través de las narraciones de otros caminantes. Es preciso dar nombre a esos cruces de camino, a las irregularidades de los paseos imaginarios que producen las líneas del dibujo sobre el infinito blanco del papel, para que otros puedan iniciar la nueva aventura de buscar “El dorado”, para que el extravío momentáneo que es preciso asumir en el trazo de uno, se convierta en un foco de referencia en el proyecto de otros.

Hemos querido hablar de este imaginario que el artista establece ante sí mismo para crear el desequilibrio necesario en el que se obligue al lector a movilizarse, a proyectarse en el nuevo dibujo, sabiendo que esa escenificación sólo es un elemento de la representación, de la imaginación material, utilizando términos de Bachelard. En este decorado de la acción teatral, se enfatizan los elementos desde los que se establece el combate, en él están: los molinos y los castillos, los rebaños y las tropas articulados todos ellos en el mismo plano de igualdad.

Alertamos al lector de este papel ritual y conflictivo de la palabra, incluso de la mentira de algunas de sus escenificaciones: las que provoca el cambio intencionado que el creador establece en algunas ocasiones en relación a su nuevo público.

Siempre recordaré entrañablemente el discurso de Miró sobre el anonimato, sobre el valor gremial y colectivo de la obra, sobre el papel insignificante del artista que se trasforma en un artesano más en la construcción de la gran catedral de la cultura del arte contemporáneo: “El artista debe superar la etapa individualista para alcanzar

la obra colectiva. Debe distanciarse, abandonar y rechazar el individualismo, despojarse de ella para introducirse en el anonimato... Hacia un arte colectivo y anónimo, como el de las grandes épocas.

“Vuelto a publicar hace poco en una revista dominical, Miró termina con una estupenda contradicción final cuando el periodista fascinado por la idea, le incita a explicitar esa relación apostillando. “¿Es su interés por la obra colectiva lo que le ha impulsado...? Miró le contesta rápidamente, y pese a su aparente modestia, deja claro su papel protagonista en el proceso, afirmando que con los litógrafos siempre ha precisado que es él el que debe acercarse a ellos, nunca al contrario: “No intenten hacer lo que hago yo”. Entrañable y lúcida, porque nunca sabremos cual de las dos representaciones es la que es verdaderamente operativa en ese momento del proceso de realización de su obra, qué imaginario es el más activo, cuál le obliga con más fuerza a movilizarse en su interior.

Entrañable y lúcido, porque nunca sabremos cuál de las dos representaciones es verdaderamente operativa en el momento del proceso de realización de su obra. Qué imaginario es más activo en ese momento, cuál le obliga con más fuerza a movilizarse su interior, si la primera verdad, o la segunda verdad o mentira.

Entonces yo justificaba el porque en el libro en el que invitamos por esto al lector sobre ello, a personas cuya experiencia, cuyo prestigio está en campos muy diferentes del de la creación: artistas, críticos, filósofos, educadores... porque pensábamos que la construcción de estos hechos se teñirían de esquemas, de apreciaciones contradictorias, que nos serían muy útiles para esta clasificación de lo imaginario desde donde actúa el artista contemporáneo. Les hemos pedido que reconstruyeran procesos a artistas muy diferentes que han influido muy poderosamente en nuestro tiempo creando imágenes prestigiosas o popularmente prestigiosas de esa nebulosa que conforma el ecosistema imaginario de nuestra cultura.

No hay una ruptura entre la necesidad de explicarme a través de las imágenes o través de la palabra que me dicen esas imágenes, porque en el fondo el modelo más sencillo del artista es ese estar constantemente cuestionando, estableciendo un equilibrio inestable entre la palabra y sus formalizaciones. La palabra establece un contraste efectivo entre lo que está diciendo y lo que quería decir; por eso notamos también como cada generación está atrapada por un conjunto de palabras, conceptos a veces muy limitados, convertidos en “latiguillos”.

Mi primera opción, que corresponde al primer libro: “Las lecciones del dibujo” trataba de reconstruir cuáles eran los materiales del dibujo, qué problemas eran los que se discutían cuando se hablaba del arte, creando un pequeño panorama de los núcleos de conflicto del dibujo, de la enseñanza artística a través de los valores que ella había formalizado, pero me parecía también importante hablar de ese otro lado oscuro, y en el segundo libro “Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo” trató de plantear lo que dice el artista de sí mismo cuando se pone a trabajar. A mí me parecía un campo importante de investigación, y me parece que es el campo más

importante desde donde nosotros podemos decir algo determinante, porque ha sido tradicionalmente el que ha dado origen a todos los tratados y es sobre el que se ha asentado toda la literatura artística posterior, el que está conformado por las reflexiones que los artistas han realizado sobre sus obras.

Curiosamente nosotros, durante el final de este siglo, hemos dejado la palabra a los otros, a los críticos, a los historiadores, a los periodistas, incluso a los galeristas y promotores; ha habido un excesivo silencio de los creadores, y sin embargo en la tradición artística, incluso, ahora, cuando se trata de hablar o ver donde hay materiales fundamentales y no degluciones de tercera o cuarta generación, hemos de recurrir siempre a los escritos de los pintores clásicos, o a los más recientes de Paul Klee, Kandinsky, Nauman, Saura, Matisse, Bellmer, Duchamp, Malevich, aquellos textos en donde el artista trata de explicarse a sí mismo ante la sorpresa que le produce aquello que está haciendo.

Traté de recoger esos textos, esas preguntas que se han hecho los artistas porque me preocupaba también otro aspecto fundamental: esa cierta literatura, ese concepto académico, tanto antiguo como moderno, desde donde se traicionan las ideas originales del proyecto renovador de las primeras propuestas. El problema de gran parte de la enseñanza artística es que está acuñada en montones de manuales que se han basado fundamentalmente en la eficacia, que sólo hablan del arte, de la teoría del arte, desde los elementos que parecen que conforman o explican cómo debemos dibujar, para tranquilizar al espectador. Aquellos sistemas que nos dan seguridad de cómo debemos de actuar, para evitar que nos enfrentemos a las preguntas sobre su sentido, los que nos impiden reflexionar sobre el valor de su continuidad.

La mayor parte de toda la enseñanza artística contemporánea parece que ese es su territorio. Parece que la enseñanza, la reflexión, o la investigación deben de ser sobre las leyes que organizan la obra, desde la lectura de estas como un proceso acabado y codificado históricamente. Sin embargo, creemos que de alguna forma es más importante lo contrario, establecer una reflexión desde las condiciones sobre las que uno se predispone a actuar.

Para mí, los tres grandes tratados sobre arte contemporáneo han sido hechos por artistas que reflexionan sobre su proceso de creación: "Las ciudades invisibles" de Italo Calvino; "El libro del desasosiego" de Pessoa y el "Manual de pintura y caligrafía" de Saramago. Estas tres obras me parecen ejemplares porque ahondan en ese mundo desconcertante desde donde el artista, en este caso el novelista, establece la indagación sobre aquello que produce.

Una frase de Pessoa en su libro sobre el desasosiego, me parece fundamental, es aquella que nos habla de la declaración de principios necesaria, desde la cual el artista establece el proceso de iniciación hacia su obra y a la que creo deben de ir dirigidas todas nuestras investigaciones, porque ellas renuevan constantemente el territorio de nuestro proyecto: "Cuando nació la generación a la que pertenezco, encontré al mundo desprovisto de apoyos para quien tuviera cerebro, y al mismo tiempo corazón...". Es esa declaración "de parte" la confesión necesaria que va a determinar

los límites, la actitud, y el talante de su trabajo, el corte que justifica su despegue. “Pertenezco, sin embargo, a esa especie de hombres que están siempre al margen de aquello a lo que pertenecen, no ven sólo la multitud de la que son, sino también los grandes espacios que hay al lado”.... “no sabiendo creer en Dios, y no pudiendo en la suma de animales, me he quedado, como otros de la orilla de las gentes, en esa distancia de todo a la comúnmente se llama decadencia, la decadencia es la pérdida total de la inconsciencia, porque la inconsciencia es el fundamento de la vida”, para inmediatamente establecer los elementos de su estrategia, el material de su escritura: los clásicos y su percepción vital del mundo en “la calle Bordadores”. Una doble referencia construida desde una cierta paradoja: “dar un nombre que no le corresponde, y luego soñarlo”, desde una situación particular, la de establecer su vida como diferencia, “sé bien que, si ese pasado que no fue hubiese sido, yo no sería capaz de escribir estas páginas, en todo caso mejores, por algunas, que las ningunas que en mejores circunstancias no hubiese hecho más que soñar. Es que la trivialidad es una inteligencia y la realidad, sobre todo si es estúpida y áspera, un complemento natural del alma”. Un contrapunto que se construye desde las relaciones complejas que él establece con el lenguaje, “todo se penetra, la lectura de los clásicos que no distinguen los ocasos, me ha vuelto inteligible todos los colores. Hay una relación entre la competencia sintáctica, por la que se distinguen los valores de los seres, de los sonidos y de las formas, y la capacidad de comprender cuando el azul es realmente verde, y que parte del amarillo existe en el verde azul del cielo.

En el fondo es lo mismo: la capacidad de distinguir y la de sutlizar, sin sintaxis no hay emoción duradera, la inmortalidad es una función de la gramática”.

Nuestro territorio de investigación, tanto en nuestra vertiente de artistas como en la de enseñantes estará siempre delimitada por estas premisas, las que enmarcan nuestro trabajo como una aventura humana sujeta siempre a la trilogía de conceptos que Savater define como tres niveles de conocimiento:

- a) la información, que nos presenta los hechos y los mecanismos primarios de lo que sucede;
- b) el conocimiento, que reflexiona sobre la información recibida, jerarquiza su importancia significativa y busca principios generales para ordenarla;
- c) la sabiduría, que vincula el conocimiento con las opciones vitales o valores que podemos elegir, intentando establecer cómo vivir mejor de acuerdo con lo que sabemos.

Investigar tanto en un terreno como en el otro no puede nunca renunciar a establecer los dos primeros a la consecución del último enunciado, que es aquel que determina nuestra calidad humana.