

PROCESO, PROTOTIPO E INTEMPERIE EN ARTE Y EDUCACIÓN

Juan Fernando de Laiglesia
Universidade de Vigo

EL HÁBITO CREADOR SE FORMA DESDE LOS PROCESOS, NO DESDE LOS PRODUCTOS

Potencialidad abierta

El trabajo creador supone el vuelco intelectual/afectivo hacia la construcción, hacia la confianza ciega en el *eso-lo-puedo-hacer-yo*. La capacidad del trabajo se resuelve en el término «potencia» (cerca del de «patencia», mostración) abierta en abanico a varias soluciones simultáneas, o «actos» (no «hechos») que deberán cristalizar la decisión. Ese polifacético y fecundo momento de la potencialidad abierta anima la razón poética del creador y mezcla en su «cocina» toda suerte de ingredientes imprevistos con el objetivo final de aterrizar en una acción concreta que seguramente cierra todas las demás posibles y que, quizá por eso, se aplaza silenciosamente. Se diría que esa emocionante experiencia previa al acto fabril, que revisa a enorme velocidad todas las soluciones posibles, hace del creador —sea matemático, arquitecto o músico— una mente flotando en el *work in progress*, absorta en el entrelazo del proceso, instalada en el delicado enredo de la mutua inclusión de lo diverso, en el juego borroso del todavía-no. Es decir, en el *haciéndose* antes que en el *ya-hecho* del participio pasado, porque todo aquello que sea ya-acabado excluirá definitivamente cualquier otra vía. Cada jugada de ajedrez abre un horizonte porque cierra todos los demás. Todo lo cual nos recuerda la intuición aristotélica Potencia/Acto. Y también cómo el arte actual insiste en los procesos más que en los productos: el *Land Art* acompañando lo azaroso de la configuración del terreno y su meteorología, el *concept art* prefiriendo el proyecto a su resultado, o el *arte povera* señalando las materias antes de convertirse en materiales. Como si el prelenguaje nos quisiera decir la importancia de la palabra cuando aún está haciéndose.

Deseo suspendido

El gerundio del *haciéndose* está repleto de posibilidades, todo puede ser vuelto del revés en cualquier momento, el sentido coherente puede convertirse inmediatamente en absurdo disparate, porque se juega con naturalidad en el borde de las cosas, en su propia génesis, identificándose con su construcción oculta, penetrando con la mirada en el cómo están hechas las cosas, quién las hizo y por qué. De tal forma que puede entenderse fácilmente que ese estado gerundivo esté en la circunscripción del deseo. Quizás aún insatisfecho, pero deseo al fin y al cabo de resolver el enigma.

Pero permanecer en el estadio de lo posible acaba siendo irritante para el sentir actual. La duda no cabe ya en los programas de productividad contable porque se considera un simple tránsito previo que conviene cuanto antes superar para llegar de una vez al producto. La gran fábrica del mundo no existe en estado de duda sino de productos realizados y acabados, distribuidos y disfrutados, consumidos y sustituidos por otros nuevos. No parece haber sitio para el gerundio, solo para el programa.

Mirada genética

En este paisaje ocurre que la actitud que estamos llamando gerundiva se preocupa por el *ser* de las cosas antes que por su *estar*; es decir, antes por su *cómo-es-posible-que-haya-llegado-a-ser-así* que por su *qué-buen-aspecto-tiene-y-qué-útil-parece*.

La formación en Bellas Artes, como quizás en las demás disciplinas atentas a la construcción de los cuerpos como Ingeniería Industrial o Arquitectura, trata de la génesis del producto, no del producto. De manera que cuando el escultor, ingeniero o arquitecto miran una obra, están viendo su intención, aquel esquema presente en el momento de estarse creando, atraviesan la apariencia y asisten a la aparición (N. Hartmann). Esta mirada radical desatiende cualquier anécdota y se dirige sin pérdida de tiempo al fondo de la cuestión, al argumento raíz, situándose en el mismo lugar de quien ideó lo que ahora vemos. Puede entretenerse en la forma final en la que se está contando la historia pero solo mientras le sirve para comprender el argumento. *Saper vedere* dice Leonardo, *mirada genética* podemos decir aquí. De tal forma que la solución final que nos llega, el rostro que muestra la obra en su estar-ahí del ahora presencial ante el público que asiste y que recibe, el aspecto visible de la obra, se considera solo como una construcción más entre otras posibles. Porque esta especial mirada sabe que podría haberse resuelto de otra manera con los datos iniciales de que se disponía, con aquel esquema primero que fue detectado gracias a esa aguda visión. Y además porque reconoce fácilmente que el trabajo creador ha recorrido el sentido inverso al de la percepción: la obra fabricada *ex nihilo* (sin hilo, sin referencias, en estado de orfandad) ha tenido que enhebrar materiales con significados y emociones con razones, hasta poder llegar a decidir que el trabajo ha sido cumplido; mientras que la *mirada genética*, espejo del acto creador, va del rostro visible al esquema previo. Podríamos decir, por tanto, que esta manera de mirar es propia de sujetos atentos al origen del sentido más que a la cosmética de resultados. Esta mirada localiza inmediatamente el núcleo de la pregunta y por tanto disfruta cuando la respuesta es sorprendente.

Criterio angular

Ese esquema previo a la imagen (Bergson) es parte esencial del criterio general que ata desde dentro el sentido de la obra. Pero ¿cuál es la figura concreta de ese esquema? No parece difícil concluir que, como toda manifestación espacial, la obra de arte, sea instalación, fotografía, pintura mural o ensamblaje escultórico, contiene de diversas maneras cierta estructura angular como paradigma formal. Se podría decir que las vanguardias de la primera mitad del s. xx (Futurismo, Constructivismo, Neoplasticismo, Bauhaus, etc.) se ocuparon en conducir las formas plásticas hacia su esquema primordial quizá siguiendo el camino abierto por Cézanne y el Cubismo. Todo el trabajo del diseño objetual, la composición de las masas en el plano según contrapesos, los esfuerzos didácticos de la Gestalttheorie, la articulación constructiva de los elementos en el vacío y hasta el dibujo de las diferentes secuencias coreográficas requieren de la tensión del ángulo.

Presente en tantas situaciones prácticas de la dinámica de los cuerpos, podemos ver fácilmente cómo el ángulo organiza la morfología interna de los organismos vivos, y por tanto de los ejercicios gimnásticos, de la lucha grecorromana, del tiro con arco o de la navegación a vela; de la misma manera que del diseño arquitectónico de una silla, el dibujo de una letra o la composición áurea de un edificio.

Unido sustancialmente al esfuerzo, al trabajo y al deseo, el ángulo parece ser el esquema fundacional de toda fábrica, aquello que está implícito como prelenguaje en la fisonomía de lo visible. Y ello porque lo angular se refiere siempre al giro, la flexión, el movimiento reglado.

RAZONES HISTÓRICAS DEL ARRINCONAMIENTO ARTÍSTICO A LO MECÁNICO

Nóesis versus poiésis

El dualismo aristotélico (materia-forma / potencia-acto / tercio excluso), transmitido desde el Medioevo por la universidad escolástica prácticamente hasta nuestros días, por exceso de didactismo fue troquelando una manera de razonar binaria separando el ejercicio teórico del práctico. A pesar del histórico pulso mantenido por los artistas del Quattrocento por afianzar el trabajo del arte como actividad noética por excelencia, las llamadas *artes mecánicas* medievales, es decir, la destreza en fabricar artefactos, se diferenciaron nítidamente de las *artes liberales*, ocupadas en construir y explicar las ideas sin mancharse las manos como les ocurría a los pintores. Sabido es que, unido a este intenso debate, se teje la propia historia de la universidad europea, que dependiendo de diferentes contextos, van a entrar en juego los dos polos del problema: el argumento de autoridad y el argumento de experiencia. La comunidad universitaria de alumnos y profesores que Humboldt promocionaba en el Berlín de 1810, en búsqueda de una verdad colectiva, y la contemporánea idea de Pestalozzi por la que todo aprendizaje debía unir «la cabeza, la mano y el corazón» ponían en crisis el argumento de *auctoritas* haciendo que toda certeza estuviera sujeta a debate según el lema fundacional de «no enseñar los métodos ni los resultados de la ciencia, sino enseñar a hacer ciencia». Esta autoafirmación del argumento de experiencia, en clara contradicción con las medidas absolutistas de Napoleón, tuvo también su eco durante los más de 50 años que duró la fórmula española de la Institución Libre de Enseñanza de Giner de los Ríos, desmantelada luego en 1936 por la dictadura confiscando todos sus bienes. Y también en el movimiento de *Education through Art* de Herbert Read en los años 40, que dio origen al *International Society of Education through Art* y la SEEA española, activa aún gracias al empuje de un grupo de profesores de varias universidades. Impulsos todos ellos por reunir el ejercicio intelectual con la emoción del hacer. Promocionando la *learnability* sobre la profesionalización, el descubrimiento sobre su aplicación. De nuevo el proceso sobre la norma fija y cerrada.

Prototipo simbólico

El dibujo de OPS en la portada de su libro *Bestiario* editado por Alfaguara reúne sabiamente *nóesis* y *poiésis* gracias a la confluencia de tres dimensiones de la actividad artística que se producen en el mismo acto: percepción, registro y comunicación. La percepción sensible (impasibilidad ante la ferocidad del monstruo midiendo el ángulo de sus fauces), el registro gráfico (gracias a sus manos-pies que escriben el dibujo de lo percibido) y la voluntad comunicativa (mirada inquisitiva hacia el espectador). Esta polisemia en tiempo presente tiene todas las cualidades de lo que podríamos denominar *prototipo simbólico*: una construcción plástica cuyo sentido solo puede manifestarse de esa manera y no de otra. Y que además no se produce en el ámbito del signo sino del símbolo, es decir, con querencia universal aplicable a varios estratos de la realidad. En esto último se diferencia claramente del prototipo industrial, orientado a un solo estrato y de carácter funcional, razón de su prestigio económico y también académico, como veremos.

Fetichismo y verticalidad

Desde el prestigio de lo industrial sobre lo simbólico (por su rápida verificabilidad técnica a diferencia de la lentitud propia de las realidades polisémicas) pueden analizarse también los hábitos de consumo de las diferentes poblaciones según su posición en el mapa económico. En rasgos generales no es difícil advertir que las sociedades postindustriales del norte parecen más atentas al coleccionismo a la vez que sus creadores están más centrados en lenguajes artísticos acotados gracias a una estructura parcelada de las destrezas que premia el carácter profe-

sionalizante, mientras que las de tradición diferente de la anglosajona se presentan más fuertemente ideologizadas y a la vez proclives a la mezcla de disciplinas. La formación del artista en el norte europeo se basa en la práctica continuada del taller (herencia de las *Arts and Crafts*) manteniendo una estrecha relación con el museo y el artista consagrado que dicta el gusto, mientras que en el mundo latino tanto la figura del docente como los modelos museográficos no tienen ese carácter vertical.

En los últimos quince años, con las progresivas reformas geoeconómicas aplicadas a la universidad, acortando los períodos de aprendizaje, surgen productos comerciales de pretendida transmisión rápida de lenguajes complejos por los que se promete asimilar habilidades artísticas casi siempre enfocadas a la profesionalización de la gestión. Síntoma de la sustitución paulatina del conocimiento por la gestión de la información, o, si queremos, de los valores por sus precios.

Desequilibrio y pacto entre disciplinas

Poco después de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, Karl Jaspers, en *Origen y meta de la Historia* de 1951 pronosticaba que «nuestra época es la edad de la transformación técnica y política de la realidad, no una época de creaciones espirituales eternas». Y las decisiones que han ido tomándose desde entonces le han dado progresivamente la razón, lo que puede comprobarse por el desequilibrio entre los sectores del saber: de los cuatro ámbitos en los que la universidad distribuye sus disciplinas, dos de ellos están siendo puestos entre paréntesis y los otros dos van estableciendo alianzas cada vez más poderosas. Las Humanidades (Historia, Filología, Bellas Artes, Filosofía) y las Experimentales (Matemáticas, Física, Química) están claramente puestas al servicio de las otras dos, Sociojurídicas (Derecho, Economía, Política, Periodismo, etc.) y Tecnológicas (Ingenierías industrial, electrónica, Obras públicas, Informática, Aeronáutica, etc.). Es decir, los saberes dedicados a la identidad (Humanidades) y la razón estructural (Experimentales) han ido perdiendo claramente su autonomía disciplinaria ante el pacto global de aquellas que se dedican a las técnicas que procuran calidad ambiental (Ingenierías) con las preocupadas en la oportunidad el beneficio (Sociojurídicas).

NOTA SOBRE LA INVESTIGACIÓN DEL SENTIDO A LA INTEMPERIE

Tres décadas de investigación

Recién reinstaurado el sistema democrático en España, el Real Decreto de 1979, por el que se incorporaban los estudios de Bellas Artes a la universidad, supuso un hito histórico inédito en el panorama europeo por la implantación de los terceros ciclos y la elaboración de tesis doctorales desde y sobre el ámbito de la creación artística. Desde entonces muchos centenares de trabajos de investigación se han defendido públicamente, constituyendo un corpus documental de una densidad inexistente en ningún otro país pero apenas conocido más allá de nuestra frontera geográfica. Varios estudios han señalado las preferencias analizadas (a: problemas formales, b: cuestiones historiográficas, c: aportaciones de creación propia, d: discursos teóricos disciplinarios), arrojando unos resultados en los que los trabajos centrados en la propia creación artística junto con los dedicados al estudio del impacto sociocultural del arte fueron durante los diez primeros años curiosamente los menos abordados, cuando esas parecían ser las dos razones básicas por las que se incorporaba esa titulación a la universidad. Así, sin referencias previas, a la intemperie, fue creándose una dirección.

Señalemos de este largo recorrido al menos tres factores:

1. Se fueron detectando líneas de trabajo diferenciadas según el perfil sociocultural de cada una de las facultades, dibujando así el espectro general (arte público en Barcelona, diseño y audiovisuales en Valencia, lenguajes formales en Euskadi, modelos historiográficos en Madrid, talleres de creación en Granada o Sevilla, etc.) de una incipiente especialización por autonomías.
2. Desde los modelos argumentativos por vía de autoridad, extraídos de las disciplinas propias de las Humanidades (sobre todo Filosofía como garantía conceptual e Historia como refrendo irrevocable), se fue oscilando hacia la fundamentación por vía de experiencia, proponiendo en los textos redactados apartados dedicados al desarrollo de experiencias creadoras del propio autor.
3. La implantación de los Trabajos Fin de Grado y los Másteres en los últimos planes de estudio del Plan Bolonia trajeron consigo la obligación al profesorado de ofertar por escrito líneas de investigación a las que anotarse y desarrollar cada estudiante. La experiencia repetida de las defensas públicas en presencia de las propias obras plásticas realizadas ha ido ya generando un modelo de gran interés académico aunque todavía no cercano al coleccionista.

Los soportes y las decisiones

Dos ejemplos de tesis doctorales defendidas en los últimos años en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo nos dan una pista de por dónde van los problemas del arte actual y del interés que suscita su exploración en los jóvenes investigadores:

1. La disolución de los soportes tradicionales del arte: tesis doctoral de Ángel Comesaña, *La inconsistencia como propuesta escultórica: la obra no museable*, dirigida por el profesor Juan Loeck.
2. Implicación del arte en los circuitos de la decisión política y social: tesis doctoral, con premio extraordinario, de Carlos Suárez, *Desplazamiento, frontera, memoria e identidad*, dirigida por el profesor Javier Tudela.

Resumiendo, se evaporan los soportes, el sujeto ya es colectivo, el proceso es la clave del producto; todo ello requiere una mirada genética atenta al argumento de experiencia de manera irrenunciable.