



Indagaciones sobre los Procesos de Creación Artística desde la Práctica

Àlex Nogúe-Font¹

Recibido: 18 de noviembre de 2019 / Aceptado: 5 de febrero de 2019

Resumen. Este artículo propone un acercamiento a la construcción de significados durante los procesos de creación. Es una indagación que se ha realizado desde la propia experiencia creativa. Pretendemos reconocer alguna de las motivaciones creativas, centrándonos en las formas de definir los intereses y las intenciones comunicativas. Aceptamos desde el inicio que las intenciones creativas pueden ser volátiles, difusas y cambiantes, como también lo son, a lo largo del tiempo, las interpretaciones de las obras producidas. La propia experiencia creativa será el material de observación con las ventajas que conlleva (proximidad de la experiencia) y las desventajas (la desviación subjetiva). Desestimamos cualquier intento de generalización metodológica. Sin embargo, otros autores pueden haber experimentado procesos paralelos. El concepto de “investigación artística”, actualmente muy debatido, nos servirá de marco teórico referencial.

Palabras clave: Arte contemporáneo; procesos creativos; metodología; práctica artística; motivación creativa.

[en] Inquiries on Matters Relating to the Processes of Artistic Creation from Practice

Abstract. This article proposes an approach to the construction of meanings during the processes of creation. It is an inquiry on matters relating to this process made from one's own creative experience. We aim to recognise some of the creative motivations, focusing on ways of defining interests and communicative intentions. We accept from the beginning that creative intentions can be volatile, diffuse and changing as are interpretations engendered by artworks over time. The own creative experience will be the research material with the advantages (proximity of the experience) and the disadvantages (subjective deviation). We play down any striving for a methodological generalisation. However, other authors may have experienced parallel processes. The concept of “artistic research”, currently being discussed, shall serve as a theoretical framework.

Keywords: Contemporary art; creative process; methodology; artistic practice; creative motivation.

Sumario: 1. Introducción. 2. La Investigación Artística ¿un Quebradero? 3. Indagando con los Escritores. 4. A modo de conclusión. Referencias.

Cómo citar: Nogúe-Font, A. (2020) Indagaciones sobre los Procesos de Creación Artística desde la Práctica. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(2), 535-552.

¹ Universidad de Barcelona (España)
E-mail: alexnogue@ub.edu

1. Introducción

Los sistemas de creación son un ámbito de la experiencia artística que ha despertado un interés permanente para comprender cómo y desde qué posición creamos. El mismo *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci desvela recursos creativos intrínsecamente personales. De una manera paradigmática, las teorías de lo pintoresco del romanticismo (Gilpin, 1772) propusieron acercamientos metodológicos entusiastas para visualizar un conjunto de experiencias que aúnan las proposiciones estrictamente personales con las concepciones sociales, culturales y existenciales respecto a la creación construyendo una interpretación del fenómeno que podría aplicarse a otros momentos históricos. Con gran intensidad y con ininterrumpida continuidad, desde las vanguardias históricas hasta la actualidad, la exploración de las motivaciones que subyacen en las obras ya sean personales o colectivas, ha sido foco de interés para los creadores y objeto de especulación teórica. Sin embargo, “el arte no es un pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto” (Martínez, 2010, p. 13).

Es fácil el acceso a la ejecución material y procesual de las obras, e incluso la identificación de las intenciones creativas, pero es más complejo clarificar cómo se escogen y articulan, las ideas y las profundas motivaciones que generan las obras de arte. A la clarificación de este objetivo se ha ocupado tradicionalmente una parte importante de la crítica y teoría del arte y, sin duda, esta mirada externa y más o menos distanciada de los procesos de creación, ha sido reveladora también para los propios autores. “El artista no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima del hombro mientras escribe” Zweig, S. (1940, p. 20). Cuanta mayor certeza se busca en determinar la posición de una partícula, menos se conoce su momento lineal y, por tanto, su masa y velocidad; es la versión divulgativa de la relación de indeterminación o principio de incertidumbre enunciado por el físico y filósofo alemán Werner Heisenberg en 1927, que podría ser utilizado en este contexto como metáfora de la limitación de crear o analizar. La creación artística se compone de importantes actitudes, algunas de las cuales se pueden elaborar desde sistemas de pensar poco racionales, y algunos, totalmente irracionales, que focalizan la atención del autor en una nebulosa de incertezas y decisiones difíciles de compaginar con la observación de lo que uno mismo está haciendo. No se trata de defender, y menos aún de imponer un pensamiento único históricamente construido desde la academia, y con más fuerza aún desde el propio sistema mercantil del arte, se trata de reconocer una de las limitaciones del proceso; otra, tan decisiva como esta, es la autosugestión que hace confundir el copiar con la originalidad.

No hemos encontrado la palabra adecuada para referirnos a las diversas maneras de construir la creación artística desde la experiencia del propio artista. En cierta medida “metodología” podría explicar algunos componentes de la experiencia creativa, pues quierase o no, aún en los procesos personales e intransferibles, se acaban adoptando unos procedimientos que se repiten recurrentemente y actúan como pautas. Cualquier creador reconoce en su hacer unas formas de proceder que considera propias, pero no necesariamente únicas, las cuales se van repitiendo con ciertas variantes y que podrían semejarse al concepto de metodología tan propio

de otras áreas del saber. Un concepto que, por otra parte, entra en contradicción con el de creación, más próximo, precisamente, a la transgresión de un proceder pautado. Una dualidad que es bien conocida por los artistas. En otros momentos hemos preferido utilizar la expresión “maneras de trabajar” o “formas de trabajar”, también desafortunadas, porque la primera podría remitir peyorativamente a actitudes estereotipadas, si bien individualizadas, y la segunda a procesos estipulados y categorizados. “Procesos de la creación artística” es el nombre de una asignatura de muchas facultades de Bellas Artes de España, reconocemos que contempla un buen grado de neutralidad, al mismo tiempo que permite introducir los procesos mentales que motivan la creación. En este artículo usaremos las tres expresiones según se adapten mejor al contexto del discurso.

Esta aproximación podría contemplar tres direcciones: la investigación procesual referida a los procesos programáticos, técnicos y materiales, la investigación contextual enmarcada en la circunstancia relativas al contexto de los lenguajes artísticos, sus voluntades comunicativas y los ámbitos donde se aplican, y la investigación personal como medio de identificación de singularidades en la experiencia artística, sobre la que se ha focalizado el presente artículo.

El contexto del discurso no es otro que intentar una aproximación a algunas pautas de la creación artística desde la creación artística, sin pretender establecer ninguna generalización ni aplicar un método científico, pero sí contraponer este acercamiento a lo que en las últimas décadas se ha aceptado con la expresión “investigación artística”. Nos hemos excedido tanto en el uso de los términos Investigación Artística y Creación Artística, que ya es imposible retornar a la significación original, el caos semántico es tal que los significados se han diluido en una confusión de significados particulares, y cualquier intento de clarificación conduce a una innecesaria toma de partido.

Uno de los lugares desde el cual entender un proceso de creación artística es desde la aproximación contextual, histórica, generacional, formativa, cultural que revela premisas y condicionantes del proyecto de creación indiscutibles. Una posibilidad que tiene mayor objetividad si el estudio se realiza desde el exterior de la autoría. Otro, complementario del anterior y por el que hemos optado en este artículo, es desde el interior del sistema de creación, intentado el análisis de lo sucedido, procurando descubrir las segundas razones, con frecuencia sólo intuitivas, muchas veces auto-falseadas, expresiones de deseos más que de realidades, cúmulos de frustraciones de lo obtenido frente a lo deseado, largos recorridos freudianos pocas veces descifrados.

2. La Investigación Artística ¿un Quebradero?

En la última década algunos museos, espacios expositivos, centros docentes y publicaciones han considerado que el término “investigación” es adecuado para explicar una práctica artística que asume una teorización de la experiencia creativa. El término utilizado mayoritariamente en el ámbito de la ciencia y de las disciplinas que podían asumir de forma lógica y natural el método científico, ha expandido su significado, al tiempo que desgastaba su sentido a causa de los usos y abusos a que ha sido sometido el término “investigación” en un par de décadas. La idea de investigación artística puede resolver algunos encajes para la necesaria normalización

académica, museística, intelectual o institucional, pues aporta claridad a algunos procesos de creación. La valoramos como una interesante variante metodológica de la experiencia de la creación que tiene en el Arte Conceptual unos precursores bastante claros.

La introducción a la excelente recopilación de textos de diferentes autores por parte del grupo de investigación laSIA de Euskal Herriko Unibertsitatea EHU, firmada por Alberto Díez Gómez lleva un título elocuente “Quebraderos para una investigación artística basada en la práctica” (Díez, 2019, p. 7). Título que abiertamente hemos robado del citado autor tanto por el acertado uso del término “quebraderos” como el de la adjetivación “basada en la práctica” que usamos a modo de síntesis de nuestro propósito:

“Aunque la investigación (como sistema) es una palabra muy vinculada a la universidad, la investigación (como actitud, metodología, postura, etc.) es una cosa que siempre ha acompañado a la creación artística. En algo se puede atinar con la definición de investigación (en arte): obedece a una confrontación de un poso cultural y de saber intelectualizado, interconectado y multidisciplinar, que en principio se pone al servicio de los demás agentes del campo. La diferencia más sonada entre ambas podemos encontrarla en el propósito: el fin de todo este empeño. Esta diferencia determina metodologías distintas. Ahora bien, aunque la investigación en arte se desarrolle bajo unas reglas propias, no se puede decir, desde luego, que sea exclusiva e independiente de la práctica artística”. (Del Castillo, 2019, p. 7)

La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad es el título de un ensayo publicado y firmado por Natalia Calderón y Fernando Hernández (2019), que en parte desarrolla la tesis doctoral de Calderón (2015). Hay que agradecer al profesor Fernando Hernández (1998, 2006, 2008) de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona la tarea de estudio, investigación académica, publicación y el soporte dado a la dirección de diversas tesis doctorales para definir, contextualizar y difundir el concepto de investigación artística y sus derivadas docentes. Las citadas anteriormente nos parecen dos excelentes aportaciones teóricas que clarifican algunos postulados de tan debatido tema, que con sus planteamientos tienden a la comprensión y razonamiento de los fenómenos estudiados en vez de al dogmatismo:

“...limitar este conocimiento a una definición única supondría imponer una forma de producción de conocimiento sobre las otras. La configuración de una sola definición de investigación artística impondría no solo la homogenización de las distintas producciones de conocimiento artístico, sino también una jerarquización de conocimientos.” (Calderón y Hernández, 2019. p 26)

Las referencias terminológicas nos conducen a lo que comúnmente se entiende por investigación científica vinculada al uso de unas metodologías precisas, aunque sean variables y adaptables a las diferentes disciplinas, buscando una clara definición de los problemas y de los métodos concretos para resolverlos: Observación sistemática, Experimentación, Modificación de hipótesis, Transparencia, Transferencia, Superación de la falsabilidad y de la revisión anónima, etc. El método científico no es homogéneo y se adapta a las características de las diferentes disciplinas adjetivadas como científicas. La función poética y simbólica podría ser una aportación del arte a la aplicación adaptada del método científico en algunas áreas del conocimiento.

Graeme Sullivan, es un autor de referencia. Sus facetas profesionales como artista, teórico, profesor y editor configuran un perfil de conocimientos complementarios idóneo que nos ofrece un alto grado de credibilidad al abordar un tema cargado de susceptibilidades. En *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (2005), su texto más evocativo, argumenta como la práctica del arte puede entenderse como una forma legítima de investigación y el taller (entendido en sus extensiones de tipologías de espacios y variantes participativas) es el lugar de la indagación. Para Sullivan, la investigación artística es un proceso particularizado, diferente del método científico, y no por ello faltado de rigor. La cuestión principal es, por una parte, como sobrepasar la simple atribución de investigación artística a toda producción artística sin, por otra parte, inducir estructuras estereotipadas que limiten creación artística con el objetivo de satisfacer las premisas teóricas de la investigación artística.

Parece evidente que el concepto de investigación científica no acaba de tener sentido cuando se aplicada de forma generalizada a las humanidades, y menos aún a prácticas artísticas, tal como argumenta con profundo sentido lógico Llovet (2019). Es dudosa la aplicación del concepto “investigación científica” al campo de las artes, más bien podría tratarse de la contaminación de los procesos de creación provocada por una confusión semántica. El uso de los términos puede desgastar su significado, enriquecerlo o confundirlo². No pensamos, como parece darnos a entender Calderón y Hernández, que la investigación tenga la capacidad de “provocar fisuras y quiebres en el relato científico y disciplinar dominante, para desestabilizarlos y abrirse a otras maneras de pensar, conocer y actuar” (2019, p. 24), ni que puedan calificarse de *violencia implícita* los textos académicos que analizan la producción artística. Más bien, como veremos a continuación, se trataría del conflicto procesual, de la incapacidad tradicional del arte de dar respuesta simultáneamente al resultado de la creación y a la visibilidad del proceso, sin que anulen mutuamente sus significaciones ni contradigan sus funciones.

En las diversas conversaciones sistemáticas que sostuvimos sobre las relaciones entre arte y ciencia, con el físico teórico Enric Canadell (Canadell & Nogué, 2010), se aportó la existencia de un territorio mental común, propio de los estadios embrionarios tanto de la pre-creación artística como de pre-investigación científica, donde ambos ámbitos del conocimiento pueden usar estrategias mentales y procesuales parecidas, las cuales a medida que se concretan empiezan a divergir convirtiéndose en metodologías completamente diferenciadas.

Algunas singularidades de la creación artística como las funciones poética, simbólica, el azar, el uso irracional de la intuición, la subjetividad, la aceptación de la sorpresa, la disfunción relacional, la innovación de significados, etc., no son exclusivas del arte (Fortuny-Agramunt, 2019b). En la creación artística se produce una actitud de búsqueda sobre ideas, vivencias y observaciones de categoría generalmente subjetiva; es decir, sobre un conjunto de hechos más o menos difíciles de acotar, que difícilmente se pueden amoldar a la búsqueda propia de las ciencias, pero que se pueden aplicar a otros sistemas de producción, como en el caso de la arquitectura contemporánea, que nos demuestra constantemente la especulación

² Podemos establecer alguna relación anecdótica con la palabra “experimentación” que, aplicada a la docencia de la práctica artística de los años 1970 cuando las Escuelas de Bellas Artes, empezaron a deshacer los vínculos con las academias para construirlo con las universidades; es decir, los estudiantes “experimentábamos”, que era una manera de decir “no sé qué estoy haciendo”.

estética a través de colaboraciones entre arquitectos y artistas, pero especialmente en la que el artista participa de la resolución de los problemas funcionales del proyecto arquitectónico a través de sus decisiones propiamente artísticas, por ejemplo, para resolver problemas objetivos del espacio mediante el color (Fortuny-Agramunt, 2019).

Echevarria (2011) en su texto publicado en el marco del Seminario *En torno a la Investigación artística* organizado por el Museo de Arte Moderno de Barcelona MACBA en el 2010, toma por título el mismo que la conferencia *There is plenty of room at the bottom* pronunciada por Richard Florida en el 2002, quien a su vez coge el título de la conferencia del físico Ricahrsd Feyenman leída en el 1959, es decir, cincuenta y dos años antes, un avanzado de la nanotecnología:

“Esto no debería hacernos pensar que la intuición o la espontaneidad no sean constituyentes de la investigación, ya sea esta científica o artística. Antes bien, debería recordarnos el hecho de que los momentos decisivos de la intuición que pueden conducir a descubrimientos científicos y creaciones artísticas únicamente sobreviven en un horizonte temporal muy amplio, de tiempo empleado en una reflexión cuidada, una investigación paciente y una experimentación rigurosa”. (Lessage, 2011).

En el texto citado, Echevarria resalta la idea aportada por Polanyi (1967) del *saber tácito* (*Know-how*. Saber hacer) por oposición al *Saber implícito* (*Knowing-that*. Saber utilitario) unos términos usados en textos de la economía del conocimiento para referirse a un conjunto de procesos del conocimiento reales y productivos pero formulados de manera no consciente. Los *saberes tácitos* serían los que conocemos sin tener consciencia de ello. Como artistas, hemos experimentado que en los procesos de creación existen estadios en los que se vive una tensión entre los saberes implícitos y los saberes tácitos, en los que insistir en unos conlleva la pérdida de intensidad de los otros.

Esto no debería representar problema alguno des de la lógica de la libertad de creación. Las tensiones se generan cuando un proceso de creación quiere dar respuesta simultáneamente a ámbitos profesionales no necesariamente convergentes, por ejemplo, entre la creación, entendida como evolución de los lenguajes artísticos y la academia actual, entendida como el aprendizaje de pautas para encajar con la contemporaneidad. Chus Martínez (2010) en un excelente artículo publicado por el MACBA con el título “¿Qué queremos decir con Investigación Artística?” lo sintetiza así:

“La investigación artística sabe que la práctica artística genera conceptos a partir de intuiciones y que el reto estriba en su formalización. Esto es tanto como afirmar que la relación con la teoría no debería seguir una lógica de causa efecto. La teoría, para ser realmente moderna, no puede adoptar el papel de eterna mediadora entre la obra y el espectador, no puede limitarse a hablar tras lo ocurrido”. (p. 13)

3. Indagando con los Escritores

Intentamos reconocer motivaciones primigenias en el proceso inicial de la creación artística, identificar los deseos y observar cómo se mantienen en el sustrato de la

forma pensada y finalmente de la forma construida a pesar de “la imposibilidad del decir”. Deseo e imposibilidad serán los dos focos de atención principales en el análisis de obras concretas en la última parte de este artículo.

Los Deseos

Establecer comparativas con otros creadores, especialmente de otras disciplinas, nos ayudará a encontrar claves para la comprensión de las motivaciones de la creación visual. Nos interesan especialmente las motivaciones iniciales, la concreción de intenciones y como éstas se mantienen o modifican durante el proceso y también a lo largo del tiempo. La inclinación para encontrar claves para la comprensión en otras artes se debe a la experiencia de trabajos de creación anteriores que fueron compartidos desde el inicio con creadores de diferentes disciplinas, entre ellos los escritores.

En los escritores encontramos un campo de exploración con similitudes muy atractivas; pero son las grandes diferencias en el proceso que, por comparación, nos permiten clarificar el nuestro. Con la escritura sucede algo parecido a las relaciones arte-ciencia que pudimos vislumbrar en la conversación con el físico teórico Enric Canadell (2010) al constatar ciertas similitudes con los estadios más iniciales de la creación visual, seguida de una inmediata bifurcación de procedimientos en todas las fases posteriores. Suponemos que la creación literaria y la visual operan distintamente a nivel neurológico, aparte de que, obviamente, la ejecución de la obra se rige por condicionantes materiales y operativos de producción y postproducción completamente diferentes en uno y otro caso. Creemos que estas condiciones inciden retroactivamente en el proceso de creación inicial. En general, los escritores tienen menos problemas para exponer las motivaciones y métodos de trabajo y ciertamente menos precauciones que los artistas a nombrar la desusada palabra “vocación” como el origen de su actividad creativa. Un tema silenciado en otros ámbitos, cuanto no interpretado de manera estereotipada y superficial.

Los deseos se generan en lugares profundos de los individuos, motivados por un contexto cultural, familiar, social y, probablemente, llegan cargados de un fuerte componente emocional y afectivo, y emergen para substituir carencias difíciles de identificar, pero están ahí y rigen las existencias. La vocación es una palabra con un significado siempre individualizado, Ana Blandiana la entiende “[...] como una culpa que te aísla de manera automática, que te obstaculiza y te impone otras leyes, otros derechos y otros deberes” (Blandiana, 2017, p. 9), mientras que James Salter a los treinta y dos años afirma: “Decidí escribir o morir. Decidí empezar la vida desde cero”; cambiándose incluso su nombre original por el de James Horowitz. (Salter, 2017, p. 7). Pensamos que las causas que originan los deseos se mantienen soterradas pero activas a lo largo del tiempo, atraviesan calladamente las etapas formativas y se prolongan en las profesionales para seguir estando invisiblemente presentes en los momentos cruciales de una creación artística.

“Lo recuerdo de niño, de adolescente. Las ganas locas de jugar con las palabras, de fabular, de escribir. Casi como una necesidad física. Para neutralizar las horas de aburrimiento escolar, las interminables misas dominicales, los mediodías caniculares de los veranos, las largas tardes de invierno. Para compensar los efectos demoledores de las sacudidas emocionales, de los miedos, de las dudas, de la soledad. Especialmente cuando se viven por primera vez” (Márquez, 2017, p. 11).

Así es como Eduard Márquez describe en el excelente prólogo a las tres conferencias pronunciadas por James Salter, prólogo que en si mismo constituye una sabia lección sobre los proceso de creación. Es el mismo Salter quien en la primera conferencia expone dos razones para escribir, la primera: “¿Por qué se escribe? Esto es la esencia de todo ¿Por qué? Pues por placer, aún que es evidente que no obtienes un gran placer” (Márquez, 2017, p. 12). Y la segunda: “He escrito para que otras personas me admirasen, para que me quisieran, para que me elogiaran, para ser conocido. Al final esta es la única razón. Aunque apenas haya relación con el resultado”. (Márquez, 2017, p. 14). A las que el prologuista añade una tercera, la reconocida máxima del sociólogo y escritor Rodolf Fogwil: *Escribir me parece más fácil que evitar la sensación del sinsentido de no hacerlo*. Razones sobre la motivación de la creación, todas ellas tan vagas como reales, que hacen tambalear el principio de transparencia del proceso que se aplica a la investigación artística.

La Imposibilidad del Decir

Hemos conocido toda la producción literaria publicada y más concretamente la obra poética de Víctor Sunyol. La mayoría de su producción está escrita y publicada en catalán, con obras traducidas al español, inglés, francés y alemán. Víctor Sunyol es un poeta próximo; próximo a las personas y próximo al arte. Tiene, en su obra más ensayística y teórica, textos sobre arte, presentaciones de obras de artistas en catálogos monográficos, conferencias, y un largo etcétera. Ha trabajado codo a codo en proyectos coparticipados con músicos, artistas visuales y de arte sonoro, con directores de teatro, y ha comisariado exposiciones y cofundados centros de creación artística³. Estas serían razones comprensibles para incluir aquí, la singular aportación del poeta Víctor Sunyol quien, con una voz referencial en el mundo literario, posee una experiencia del proceso de creación sobre el que ha reflexionado, escrito y publicado. En los ejercicios y sugerencias en relación con la narrativa, la poesía y la recreación de textos ya existentes que Sunyol (2013) propone con espíritu divulgador y pedagógico como estrategias para la escritura creativa, nos percatamos de que los postulados teóricos que propone pueden trasladarse con naturalidad a la creación visual y también sus propuestas didácticas y formativa.

No obstante, nos interesa acotar la reflexión al pensamiento que Sunyol (2013) define como *l'impossibilitat del dir*/la imposibilidad del decir y que nos sirve de contrapunto a la verbalización como requisito imprescindible en la investigación artística según Calderón y Hernández (2019, pp. 25-36) para preservar un territorio verdaderamente comunicativo y que no puede ser completamente verbalizado en la creación artística. En un contundente capítulo del libro *Per l'ull de l'art* sobre la divagación indefinida e insubstancial en torno a las creaciones artísticas, Antoni Llena (2008) nos advierte: “El arte es un hecho, no un comentario de un hecho” (p.18)

³ Víctor Sunyol es Co-fundador y gestor desde sus orígenes, en 1991 de H. Associació per les Arts Contemporànies que tiene como finalidad el impulso y la realización de actividades dirigidas al fomento de las manifestaciones artísticas y de pensamiento comprometidas con las ideas y estéticas contemporáneas, y ha sido un referente con proyección internacional. Bajo el auspicio de H. se creó el Centre d'Arts Contemporànies de Vic ACVIC, un equipamiento cultural público para la promoción de la creación contemporánea que trabaja en los contextos local, nacional e internacional.

Traducimos y transcribimos literalmente una selección de los planteamientos de Víctor Sunyol que hacemos nuestros, extraídos del documento videográfico *en Víctor Sunyol* (Morir de Frío, 2012). Debemos advertir que el tono del documento es el propio de una conversación informal, por tanto, menos preciso que sus habituales escritos. El objetivo es proponer un contrapunto a la investigación artística desde la creación artística, aplicado a la génesis del proceso de creación, al deseo inicial de crear. En la última parte de este artículo, intentaremos analizar con ejemplos de obras concretas este momento.

(...) La práctica poética solo es la búsqueda de una poética. Es decir, buscar “una posibilidad de decir”. Una posibilidad que siempre será provisional y nunca resuelta, porque no existe la posibilidad de decir. No existe una poética *a priori*, existe una práctica de la escritura que busca una posibilidad de decir, una poética que *a posteriori* podemos pensar, estructurar, teorizar y concretar como ha sido. Pero quiero dejar claro que para mí la poética se va haciendo mientras se escribe y no deja de ser una poética siempre provisional y siempre abocada al fracaso. (...) Entonces el trabajo no consiste en usar el lenguaje para dar unas ideas, sino usar el lenguaje para crear estas ideas que solamente pueden existir en el mismo lenguaje. (...) La creación de la escritura es como un triángulo entre quien escribe, el lenguaje y el decir. Los tres conjuran la cosa dicha. (...) Hacia 2005 usé la expresión *I want to be a languageless* (...) la única manera de poder escribir es no tener lenguaje, ni estructura, ni mecanismo. Se trata de crear una estructura momentánea para aquella palabra y en aquel momento. La palabra siguiente puede responder a otra construcción que también será provisional. Esto crea la posibilidad de decir sin dejarse encarcelar por un sistema, usando, justamente, un no sistema. Este sistema intermitente, cambiante y mutante es el más proteico ya que sin en él siempre gobiernan el lenguaje y la estructura. (...) En la contemporaneidad, el decir parte de la muerte del lenguaje, de la inutilidad del lenguaje. Este hecho, en nuestra tradición, arranca ya en el siglo XIX. (...) Lo más evidente es que justamente aquello que no puede ser dicho —y que precisamente es lo que nos interesa de decir— es aquello que hemos construido con el lenguaje. Es una paradoja, aquello que no puede ser dicho, que está más allá, que es lo que realmente no existe, lo hemos construido a lo largo de toda la historia de la cultura y lo hemos construido a partir del lenguaje: son las ideas. Y nos encontramos que el lenguaje, esto no lo puede decir. (...) Todo aquello que vale la pena de ser dicho está más allá del lenguaje. Otra cuestión aún, aquello que quiero decir, justamente porque quiero decirlo en poesía, desde este momento ya no puede ser dicho. El trabajo del poeta es este, decir lo que no se puede decir, sabiendo que jamás lo podrás decir. El trabajo del poeta es afanarse, esforzarse inútilmente para buscar una rendija en la práctica del lenguaje y acercarse a un decir. Un acercamiento que no será nunca posible, ni completo. Por esta razón el trabajo de un poeta es trágico. Aquí está la gracia. (Morir de Frío, 2012).

Revisitar

Nos sentimos artistas. La forma más propia de manifestarnos sobre los procesos de creación y sobre el concepto de investigación artística es desde la práctica, pensar desde el arte, no a través de él, desde la experimentación real de la falla entre lo que se piensa y desea, y lo que se obtiene y construye.

Hemos analizado un conjunto amplio de obras que han sido expuestas públicamente, y de las que disponemos de textos o notas de taller escritos durante el momento de su realización a lo largo de un período de 3 décadas. Se trataba de reflexiones sobre las motivaciones e intenciones de los proyectos de los que con

motivo de esta publicación se ha hecho una revisión interpretativa. Textos y sobre todo las obras que los sustentaron, han sido ahora revisadas, vueltas a cuestionar a la luz de una nueva percepción y bajo la perspectiva que le otorga una distancia temporal considerable.

Por razones de espacio, solamente presentamos tres obras que permitirán al lector formarse una idea de la investigación realizada. Hemos escogido obras antiguas, casi olvidadas, realizadas en los años 1994, 1996 y 2004, respectivamente. Son obras compartidas. En cada caso participaron dos parejas de autores y tienen en común que en sus intenciones iniciales se concretó el propósito de experimentar sobre un espacio comunicacional autogenerado por el mismo proceso. Todas ellas fueron objeto de exposiciones públicas acompañadas de publicaciones.

Releer, visitar el espacio mental que suscitó las creaciones desde el reconocimiento de la insatisfacción que provoca la obra, es un fenómeno que activa la aventura creativa, esa extraña actividad mezcla de omnipotencia (todo es posible) y de impotencia (nada se consigue) (Irazo, 2004). La necesidad de escudriñar los vacíos que pueden albergar las imágenes (Nogué, 2016. pp. 14-15) y en general las obras, ha sido, y sigue siendo, un atractivo para los autores.



Figura 1. *Metáfasis*. 1995. Aspecto de la exposición. Fotografía del autor.

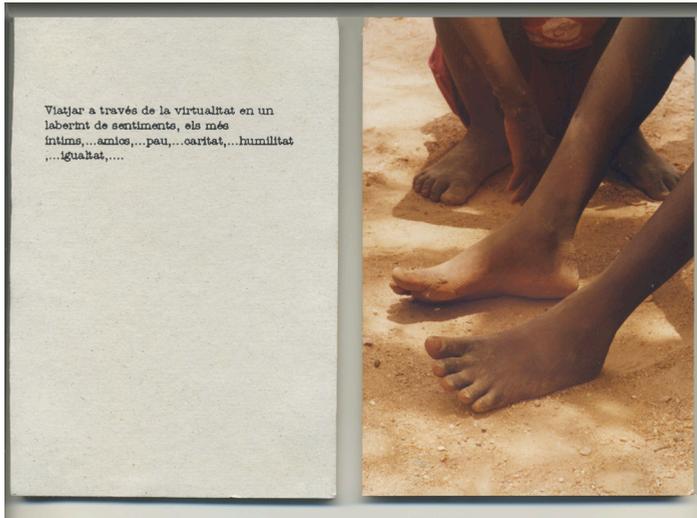


Figura 2. *Metàfasi*. 1995. Detalle. Fotografía del autor.

Características técnicas: 60 Textos impresos sobre papel (15 x 10 cm) i 60 agrupaciones fotográficas en color (entre 1 y 4 fotografías cada agrupación de 15 x 10 cm por fotografía) dispuestas linealmente en el espacio de exposiciones, precedido por el siguiente texto:

metàfasi: f1 Combinación de dos pensamientos generados a partir de la inmediatez de dos vivencias constatadas con textos e imágenes, que producidas sincrónicamente en espacios muy diferenciados (p. ej. Girona y Kariyangué) pueden tener capacidad de articular sentido a partir de una contraposición translúcida. 2. Quim. *Solución selectiva de aleatorios*.

Expuesto: Sala "H.", Vic (Barcelona). 25/II-17/III, 1995.

Propuesta inicial: Proyecto de realización previamente pactado en cuanto a dos medios de expresión (escritura y fotografía entre dos autores distanciados geográficamente y culturalmente (Un poblado indígena en Kariyangué, Zimbabue y la vida en ciudad occidental, Girona) sin ninguna interacción personal durante la realización del mismo (aproximadamente 3 meses). Finalizada esta primera parte del trabajo, y reencontrados los autores se creó una combinación aleatoria para yuxtaponer cada texto con cada fotografía o agrupación de fotografías.

Intención creativa: Se pretendía una contraposición potente entre imagen y texto debido a la diferencia tan grande de contextos vivenciales. Se esperaba que emergiera una tercera intención no prevista como resultado de esta diferencia y de la yuxtaposición de dos lenguajes (escrito y visual) completamente independientes.

Lectura actual: La parte procesual del proyecto era muy clara y simple en el momento de definirlo y lo sigue siendo. Montada nuevamente la secuencia y posiblemente debido al paso del tiempo, ahora constatamos que la presentación en el espacio de exposición, de carácter muy artesanal, se optó por valorar aspectos como las cualidades pobres del papel, la pequeñez de los tamaños, el cromatismo diluido de las imágenes, etc. y que en el momento de la creación no habíamos identificado como portadores de significado. En cuanto a su poder de comunicación artística, aparece un protagonista nuevo: el silencio. Más que obtener un "tercer significado",

consecuencia de la proximidad de dos intenciones muy diferentes, la lectura de la pieza pone en relieve un espacio mental faltado de lógica entre fotografía y texto, y es esta falta de lógica, este “momento de no entender” que ahora consideramos valioso.

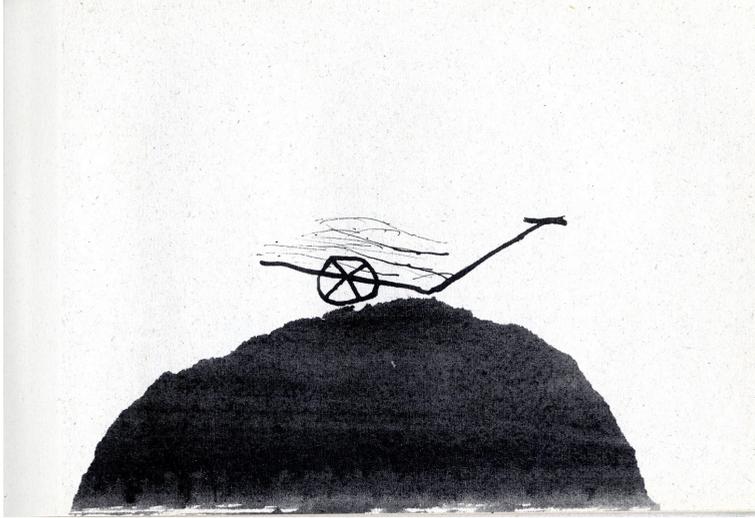


Figura 3. *Reversión*. Núm. 2. 1996. Dibujo. Fotografía del autor.



Figura 4. *Reversión*. Núm. 2. 1996. Escultura transportada. Fotografía del autor.

Características técnicas: Conjunto de 20 esculturas de medidas variables, 20 dibujos y collages sobre papel (15 x 21 cm) y 20 poemas impresos en papel de 15 x 21 cm

Expuesto: Nau Còclea, 1996. Centro de Arte Contemporáneo. Camallera. (Girona). Centre d'Art Contemporain. 1996. Saint-Cyprien. (Francia).

Catálogo: Garí, C. Nogué, À. Sunyol, V. (1996) *Reversions*. Camallera, Saint-Cyprien: Còclea. ISBN: 84-7602-986-1

Propuesta inicial: Proceso compartido entre un artista visual y un poeta, el primero a medida que iba concretando los títulos de las esculturas que estaba realizando, los enviaba al poeta junto con un esbozo de la escultura que el otro autor estaba realizando, y ya no mediaba otra información. Los dos autores que disponían de estudios geográficamente distanciados trabajaban sin otra interacción intermedia.

Finalizado el proyecto se reagrupó el material al que se añadió uno de los esbozos preparatorios para cada una de las esculturas. De esta forma se obtuvo un resultado de 20 esculturas, 20 poemas y 20 dibujos⁴.

Intención creativa: Inicialmente la intención creativa consistía, como en el ejemplo anterior, en yuxtaponer dos producciones unidas durante el proceso por un enlace muy débil, por una mínima información compartida, unas palabras, un título, un croquis, en definitiva, el enunciado de una idea, nada más, con la confianza que una vez montado el conjunto colaborarían mutuamente, sin ilustrar, sin comentar, sin complementar.

Lectura actual: Nos seguía interesando, dos años después del proyecto anterior, seguir indagando sobre la manera de encontrar nuevos significados a una producción artística al confrontarla a otra, producida con otros medios y con otros procesos. Vista la experiencia con perspectiva, observamos que des de la valoración de las soluciones formales, los dibujos en el espacio expositivo dificultan la intención creativa porque juegan el rol de simple complemento visual de las esculturas, en cambio funcionan perfectamente los poemas y dibujos en el catálogo —actualmente en proceso de redición— que se entendió como libro de artista, y que no reproduce las esculturas.

Ahora somos más conscientes del “tema” del proyecto y de su fuerza. Durante la realización nos pasó casi inadvertido el sentido profundo del término “reversión” al que adjudicábamos un significado más bien pragmático —reversionar una cosa hecha— a pesar de las evidentes insinuaciones de la comisaria Clara Garí:

“(…) las reversiones tienen mucha importancia en las realidades imaginarias, en las geografías del pensamiento, en las imágenes. Porqué biológica, genética, antropológica o retórica, la reversion es siempre un proceso conceptual, una brillante figura del pensamiento (...) el significado —retorno de una persona o cosa al estadio que antes tenía— persiste y descansa en la idea nostálgica del origen, la búsqueda de un tiempo perdido, la posibilidad de vislumbrar un camino hacia atrás: Imposible.” (Garí, 1996. p. 4)

Nos damos cuenta ahora, que discurría entre las obras una indagación personal psicoanalítica y transitaba en las piezas, entre otras, la figura del padre. Pero no sabemos, aunque nos encantaría que fuera verdad, si en su momento, aún que inconscientemente, advertíamos la relevancia del tema.

⁴ *Un eco blau* fue uno de los temas del proyecto *Reversions* que dieron lugar a una instalación escultórica permanente, formada por una escultura de cristal de gran dimensión que contiene un fragmento del poema de Víctor Sunyol con el mismo título, y un pozo subterráneo con la continuación del poema. Actualmente, puede visitarse en el Parque *Torrent d'en Ballester* en Viladecans, Baix Llobregat (Área Metropolitana de Barcelona). Disponible en <https://www.alexnogue.com/eco-blau-97.html>



Figura 5. *23 preguntas con respuesta. 2004. Pregunta. 04.* Fotografía del autor.



Figura 6. *23 preguntas con respuesta. Respuesta. 05.* 2004. Fotografía del autor.

Características técnicas: 23 obras de muy variados materiales, formatos, técnicas y medios: Dibujos, fotografías, películas, audios, esculturas, pinturas, instalaciones.

Expuesto: Espai Zero, Museu de la Garrotxa. Olot, 2004. Mataró. 2005. Can Palauet.

Artothek, Munich. 2007. *Antworten auf 23 Fragen*⁵.

Catàlogo: Baulida, E; Burgas, À. Faxedas, M.Ll. González, I. Nogué, À. Santaaulària, D. (2004). Instituto de Cultura, Olot. Coordinación: David Santaaulària. ISBN: 84-931615-6-X.

Propuesta inicial: Los dos autores, distanciados geográficamente, establecieron el compromiso de crear e intercambiarían trabajos artísticos producidos expresamente para este proyecto. Este intercambio de obras, de una duración de doce años, tendría la función de actuar como relación epistolar sin mediar texto alguno. La comunicación quedaba restringida estrictamente a los trabajos de creación que no se podían acompañar de comentarios verbales o escritos para complementar la comprensión de cada obra. Así es que un autor mandaba la pieza al/la otro/a autor/a. El otro autor recibía la pieza, que interpretaba y, a su vez, respondía mandando otra pieza, y así sucesivamente. La respuesta debía ser interpretada con total libertad. No había ninguna limitación técnica, de medios, medidas o soportes. Algunas piezas tuvieron una dimensión de 5 cm x 5cm y otras de 200cm x 75cm, otras fueron instalaciones de dimensiones grandes y adaptables a diferentes espacios, películas, grabaciones sonoras, dibujos, fotografías, esculturas, etc. Algunas piezas se adaptaban al envío por correo postal o mensajería y otras necesitaban un transporte especializado. Cada autor durante el proceso anotaba lo que le había sugerido la pieza recibida e intentaba encontrar el sentido que le daba a la respuesta que emitía. Se pautó que estas anotaciones no tenían por qué ser necesariamente descriptivas, ni pretendidamente objetivas y se podía optar por lenguajes abstractos y poéticos. Estos textos se intercambiaron solo al final del proceso y figuran parcialmente en el catálogo. Son los únicos textos que acompañan cada obra.

Intención creativa: Se trataba de experimentar sobre la comunicación artística. Establecer un diálogo objetual creando una secuencia de preguntas y respuestas exclusivamente con trabajos artísticos. El interés del proyecto partía de la posibilidad de afirmar

Lectura actual:

El trabajo fue acotado en el tiempo y las piezas debían producirse con celeridad y continuidad. Visto desde el presente, se trataba de un auto-encargo bien formalizado, un contrato con inicio y final que utilizaba la noción de conversación objetual como eje de la propuesta.

La experiencia flexibilizó los lenguajes de cada uno de los autores, pues era más potente la necesidad de responder a las características formales del lenguaje que se había recibido que a las del estilo y maneras de hacer de cada autor. Así lo escribe David Santaulària, quién motivó y acogió la propuesta en el espacio *Zero I*:

“El intercambio ha evitado seguir el camino de posibles certidumbres que tenían ambos artistas, y los ha obligado a reconsiderar muchas cosas que, en trayectorias consolidadas como las suyas, podían dar lugar a hechos consumados, estilemas o, en su extrema, a posibles amaneramientos formales y conceptuales. Nada de lugares comunes y espacios reconocibles: pregunten qué implican respuestas, las cuales, a su vez, generan de nuevas”. (Santaaulària, 2004, p. 5)

⁵ El proyecto tuvo efectos divulgativos y pedagógicos muy positivos. Diversas escuelas aplicaron el modelo para potenciar el lenguaje visual, incluso generando un diálogo visual entre centros docentes, como el establecido entre la Escuela Pigmento y la Escuela Trazo, cuyos resultados se expusieron un año después con el título “Réplica a 23 preguntas con respuesta” Museo de Olot. 2007.

La parte más relevante de la experiencia se centró en la reacción al lenguaje de cada pieza recibida. En consecuencia, se produjo una indudable comprensión formal de cada pieza, que a su vez orientaba el lenguaje de la respuesta. Así mismo, tal como quedó reflejado en los textos del catálogo (Baulida & Nogué, 2004) la captación de las sugerencias poéticas fue lo suficientemente ajustado a las intenciones del autor.

4. A modo de conclusión

Cada uno de los 20 trabajos estudiados, tiene a su vez; sus conclusiones parciales, siempre provisionales, de las que aquí hemos mostrado tres ejemplos. Descubrimos con qué facilidad y frecuencia la comprensión del propio trabajo se produce en unos tiempos irregulares y desordenados cronológicamente. Una evidencia que también los espectadores, que no son al mismo tiempo autores, pueden experimentar, pues es extrapolable a la recepción mutable que, como espectadores, se tiene de una misma obra de arte, —sea visual, literaria o musical— a lo largo de los años. Hemos reconocido algunas incertidumbres más, como la mutación incontrolable de significaciones, y las estrategias inconscientes del disimulo y la ocultación. Los tres trabajos seleccionados constituían un experimento metodológico, encaminado a ensayar formas de hacer emerger significados imprevistos. Hemos constatado el gran espacio ocupado por lo que *sucede a pesar de los autores*. El conjunto de evocaciones, errores y filtraciones que los autores no han proyectado ni controlado constituyen unos contenidos para explorar.

Referencias

- Baulida, E; Nogué, À. (2004). *23 preguntes amb resposta/23 preguntas con respuesta*. Instituto de Cultura, Olot. Coordinación: David Santaaulària. ISBN: 84-931615-6-X.
- Blandiana, A. *La por de la literatura*. Mallorca/Barcelona: AdiaA Edicions i Cafè Central. ISBN: 978-84-945792-7-1.
- Brown, T. (2011). Haz lo propio. En: Museo d'Art Contemporani de Barcelona. *En torno a la investigación artística*. Barcelona: MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, p 87-102. ISBN: 978-84-92505-49-4.
- Calderón, N; (2015) *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico: La investigación artística como espacio social de producción de conocimiento*. (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, España). Recuperada de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66290/1/NCG_TESIS.pdf
- Calderón, N; Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro. ISBN 978-84-17667-32-0
- Canadell, E; Nogué, À; (2010) *Art i ciència. Converses*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. ISBN: 978-84-475-3453-1.
- Díez, A. (2019) *Quebraderos para una investigación artística basada en la práctica. Piscina*. Bilbao: laSIA. Grupo de investigación de la Facultad de Bellas Artes UPV-EHU ISBN: 978-8409-08084-7.

- Echevarria (2011). "There is plenty of room at the bottom". En: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. *En torno a la investigación artística*. Barcelona: MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona UAB, p. 45-58. ISBN: 978-84-92505-49-4.
- Fortuny-Agramunt, J. (2019). Ideen zum räumlichen Zeichnen durch ein Farbkonzept. Gestaltungskriterien und Beispiele / Ideas para diseñar el espacio a través de una planificación del color. Criterios de diseño y ejemplos. En: *BRAC, Barcelona Research Art Creation* 7(1), pp. 69-96. DOI: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.3981>
- Fortuny-Agramunt, J. (2019b). Les Hipòtesis de Recerca Artística com a Superfícies d'Aparició. CMYK-BRAC Universitat de Barcelona. [Review of the book]. *BRAC, Barcelona Research Art Creation*, 7(1), 97-104, pp. 97-105. DOI: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.4020>
- Gilpin, W. (1792). *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. London: Blamire, Richmond.
- Garí, C. (1996) *Reversions*. Camallera, Saint-Cyprien: Còclea. ISBN: 84-7602-986-1.
- Hernández, F. (1998) *Llibre blanc de la recerca a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona*. Barcelona: Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Hernández, F. (2006). Campos temas y metodologías para la investigación relacionados con las artes. En: Ministerio de Educación y Ciencia. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación y Ciencia. p 9-49.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. En: *Educatio Siglo XXI* (26), 2008, pp. 85-118.
- Irazo, P. (2004, septiembre). Pliege 0. [Comentario de Weblog]. Recuperado de <http://www.opinarte.com/eventos/culturales/6/pliegues/>
- Lesage, D. (2011). "Portafolio y suplemento". En: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. *En torno a la investigación artística*. Barcelona: MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona UAB, p 67-86. ISBN: 978-84-92505-49-4.
- Llena, A. (2008). *Per l'ull de l'art*. Barcelona: La Magrana. ISBN 978-84-9867-213-8.
- Llovet, J. (2019, 11 de mayo). Ara llegim. *Diari Ara*, 3057, p. 45.
- Márquez, E. (2017). Escriure o Morir. [Prólogo]. En: Salter, J. (2017) *L'art de la ficció. Sobre el llegir i escriure*. Barcelona: L'Altra Editorial. ISBN: 978-84-946556-0-9.
- Martínez, Ch. (2010). Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con Investigación Artística? En: *Index*, 0, pp. 10-13. ISSN: 2014-0185.
- Nogue, À, Sunyol, V; (1996) *Reversions*. Camallera, Saint-Cyprien: Còclea. ISBN: 84-7602-986-1
- Nogué, À. (2016). *Davant la imatge /Frente la imagen*. Barcelona: Comanegra. ISBN: 978-84-16605-10-1.
- Polanyi, M. (1967). *The tacit Dimension*. New York: Anchor Books. En: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. *En torno a la investigación artística*. Barcelona: MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona UAB, p 50-52. ISBN: 978-84-92505-49-4.
- Salter, J (2017); *L'art de la ficció. Sobre el llegir i escriure*. Barcelona: L'Altra Editorial. ISBN: 978-84-946556-0-9;

- Santaeulària, D. (2004). El mundo como voluntad de representación. En: *23 preguntes amb resposta/23 preguntas con respuesta*. Instituto de Cultura, Olot. Coordinación: David Santaeulària. ISBN: 84-931615-6-X.
- Morir de frío (Productor). (2012). en *Víctor Sunyol*. [Morir de Frío es un proyecto de Anna Dot, Sergi Egea, Palma Lombardo, Alba Vilamala]. Disponible desde <https://vimeo.com/39405711>
- Sunyol, V. (2013). *Escriptura creativa. Recursos i estratègies*. Vic: Eumo Editorial. ISBN: 978-84-9766-476-9.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. New York: Teachers College, Columbia University. ISBN: 978-1412905367
- Vilanueva, P. (2017) *De qué hablamos cuando hablamos de Proyecto Artístico. Derivas desde los artistas, la institución y el arte contemporáneo*. [Tesis doctoral inédita] Univesidad de Barcelona UB, Barcelona, España. Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/109609>
- Zweig, S. (1940). “El misterio de la creación artística”. [Conferencia pronunciada en Buenos Aires, el 29 de octubre de 1940]. En: Stefan Zweig. *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur, 2018, p. 20. ISBN: 978-84-15707-24-0.