

Mostrar el pintar o de la acción intencional creadora

Javier Díez ÁLVAREZ

«He aquí lo que yo pienso del pensamiento:
CIERTAMENTE EXISTE LA INSPIRACIÓN»

A. ARTAUD

RESUMEN

La psicología cognitiva y las teorías analíticas de la construcción de modos de conocimiento y conformación de «mundos» de proyección, pueden permitirnos estructurar el pensamiento estético y desarrollar reflexiones artísticas salvando sempiternas mistificaciones y ambigüedades que no contribuyen, precisamente, al desvelamiento de criterios y resoluciones de ideas estéticas. En la *analítica de lo intencional creador* se revela, así, renovadamente, un espacio necesario, y ya tradicional en la consideración de la creatividad artística, como es el proceso y la realidad conformadora de la obra de arte, y por tanto un espacio inteligente, también, para el desarrollo creador, la construcción de juicios, y la apreciación de la obra de arte.

ABSTRACT

Cognitive Psychology and analytical theories of constructing forms of Knowledge and the development of projective «worlds» make possible the structure of aesthetic thinking and the development of artistic conceptions, overcoming perennial mystifications and ambiguities that do not contribute to the revelation of criteria or resolutions of aesthetic ideas. In the analysis of the creative intention, a necessary field is revealed, already considered traditional in the consideration of artistic creativity: the process and conforming reality of the work of art, an intelligent field for creative development, the construction of judgement, and appreciation of the work of art.

Palabras clave: creatividad, cognición, interpretación, intención, proyecto, proceso, análisis.

Key words: creativity, cognition, interpretation, intention, project, process, analysis.

De las innumerables cuestiones que pueden suscitarse como materia de reflexión, en el campo no sólo de la creación artística sino de la experiencia estética de una obra determinada, ninguna se presenta tan paradójica y esquiva, al tiempo que aleccionante en un sinnúmero de aspectos enriquecedores, que aquellas reflexiones que se centran en la «intención» creadora del artista.

Aunque muchas de las argumentaciones que desarrollara Beardsley en torno a la «falacia intencional»¹, refieran hoy escasa validez, el orden general en torno a la cuestión sigue prevaleciendo mayormente en lo que podríamos resumir como consideración esteticista —*versus* formalista—, de la obra artística al margen de las consideraciones contextuales y procesuales, por tanto, como veremos, de las razones intencionales.

Sin duda la evidencia de relación causal entre la intención y la obra no permite inferir la identidad: ciertamente son dos cosas distintas, pero esta distinción tampoco induce a extrañeza. Sendos términos se hallan inscritos en una relación secuencial cuyo sentido resume un orden constructivo, la resolución de un problema o, como diría Goodman, a quien nos referiremos más adelante, una manera de hacer mundos.

La finalidad de este ensayo es indagar en la naturaleza de ese orden y los criterios que inciden en la resolución del problema que la obra presenta, en términos que remitirán tanto a la concepción creativista cognitiva como a los aspectos fenomenológicos de la estética, y que nos permitan revelar la obra como una evidencia que contribuye a codificar prácticas inductivas y deductivas que alcancen a los diversos aspectos de significación de la misma; y esto, desde los términos que confluyen en el «proceso» a los que se resumen en la estilística que presenta la obra artística. Se muestra así, también, en este aspecto, la comprensión del concepto de estilo en una implicación mucho más amplia, total añadiríamos en referencia a la estructura de significación, que la meramente formal, tal como señala Nelson Goodman al proponer la superación de la dialéctica biunívoca de forma y contenido afirmando que «tanto lo que se dice y el cómo se dice, como lo que se expresa y la manera de expresarlo están íntimamente relacionados e implicados en la configuración de un estilo»².

¹ BEARDSLEY, M. C.: *Aesthetics*, Nueva York, 1958, pp. 17-29.

² GOODMAN, N.: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990, p. 54.

Los juicios críticos desarrollados en las obras se muestran, así, como un núcleo esencial de juicios de intención: sería una muestra de superficialidad, tratar de referir, por ejemplo, el sentido de las más significativas obras de Poussin ignorando los juicios de intención desarrollados en orden a la teoría de los modos que sostiene gran parte de la estética del siglo XVII en las academias europeas y en particular en la Roma del tiempo del pintor.

En ocasiones, podemos ver resumidas intenciones manifiestas que la propia obra no presenta confirmadas o las trasciende, la observación sensible permitirá determinar entonces el lugar que han ocupado como criterios comparativos o reguladores aun de forma hueca o negativa. Más que inferir que las intenciones del artista no son referentes fieles, se nos invita, a veces, a concluir que la intención del artista nos resulta ajena a lo que en la obra nos interesa. En este sentido, debemos apuntar que, lo que al tiempo se hace necesario revisar, es el término mismo de «intención» y sus características implícitas; es decir, el orden mismo de relaciones en que se inscribe que como veremos no se resume como un *a priori* puntual y reductor, sino que como mediático y plural se halla implicado en toda la red de la construcción y desarrollo de un «proyecto».

En el fondo, el descrédito de la intención, aparte de las implicaciones ideológico-formalistas ya apuntadas, afines a una concepción mistagógica de la idea de inspiración, no exenta, por otra parte, de implicaciones en el desarrollo más banal del criterio de genio en el arte moderno; aparte de estas implicaciones, decimos, nos parece responder a la ausencia de una respuesta monista del deseo de satisfacer la puntual intención de aquello que más nos interesa en la obra; consecuencia, también ésta, de un reduccionismo lingüístico de un sistema simbólico que se define en el mostrar del orden visual en el que los mecanismos no literales de la metáfora y su polivalencia abundan.

Por otra parte, hemos de anticipar que la intencionalidad no resume la totalidad de la consideración de una obra y sus propiedades sino que se constituye en un factor esencial junto con el devenir hermenéutico del desarrollo cultural desde el que se argumenta válidamente la recepción estética. Aparte de ello nos permite una metodología para indagar en las maneras en que las obras se configuran; es decir, en los procesos de construcción-creación, lo que permite, al tiempo, reseñar posibles modelos y técnicas en los espacios mismos de la creatividad, referenciando la recepción como recreación desde juicios e inferencias de orden, es decir, inclusivos de la realidad de la obra. Como recuerda Baxandall, en lo que de la obra se dice, hay más juicios de adjetivación —léase de efecto, en sus términos—, que de causa, que son quienes aspiran a conformar con mayor dedicación una metodología de la crítica.

En las tres vertientes de referencias que permiten construir juicios de intención o palabras de causa en las reflexiones críticas de las obras de arte y

que argumenta Baxandall³, se definen ámbitos que exploran acotaciones de lo intencional: los juicios de «legitimidad» argumentan a partir de las ideas culturales que, relacionadas con la obra o el pintor, se inscriben en su tiempo; los juicios de «orden» lo constituyen aquellos que se conforman desde la globalidad interna y la articulación como sistema de sus diferentes elementos y aspectos de la obra que permiten subrayar una unidad intencional; los juicios de «necesidad», aquellos que permiten orientar las inferencias no sólo estableciendo relaciones y comparaciones sino apuntando a consecuencias o afinidades posteriores, estéticas e ideológicas, que en sus desarrollos analógicos potencian coherentemente y enriquecen la experiencia receptiva de la obra, clarificándose así elementos inmediatamente activos en el desarrollo intencional. La intencionalidad se revela, por tanto, también como insoslayable del objetivo crítico.

LA TRAMA DE LO INTENCIONAL

Tal como hemos aludido anteriormente, la complejidad de lo intencional no se resume en aspectos externos y puntuales de la obra, tal como puede ejemplificar la síntesis del enunciado que define el título de la obra; éste es, en realidad, un ingrediente que sazona elípticamente toda la trama de lo intencional: el título, o la declaración puntual respecto de la obra, abre la espita del significado que se nos brinda y cuando se nos presenta sin este ingrediente lo que se pone en juego es la afirmación de la complejidad total de lo intencional, no su exclusión, toda vez que la obra demanda con mayor relevancia la relación de un contexto con el desarrollo de otras obras anteriores y posteriores del autor así como una más sutil referencia a las estéticas contemporáneas, so pena de inscribirlo en un orden meramente decorativo.

Nuestro propósito es, por tanto, enraizar más ampliamente el fundamento global de la trama de lo intencional, entroncándolo con los desarrollos de la psicología cognitiva tal como nos permite hacerlo los diferentes estudios, al respecto, de Jerome Bruner⁴, al referirse a los aspectos claves del desarrollo de habilidades según Bartlett y expresamente a «la intención en la estructura de la acción y de la interacción». Lo que, al tiempo, podrá permitirnos establecer pautas y relaciones con modelos de creatividad desde los que se formula la acción creadora, y esbozar, igualmente, el proceso mismo de creación al identificarlo y presentarlo como lo que es, una acción intencional que implica un «modus operandi».

³ BAXANDALL, M.: *Modelos de Intención*, Blume, Madrid, 1989, p. 138.

⁴ BRUNER, J.: *Acción, Pensamiento y Lenguaje*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 75-115.

El punto argumental de partida, como elemento angular del desarrollo de Bruner, se sitúa en la articulación fundamental de dos conceptos ya clásicos de la psicología constructiva: por una parte el concepto de «esquema» que formula la integrante de la información en la construcción del pensamiento y el desarrollo de la acción, siendo éste, a su vez, síntesis de la expresión del pensamiento como sistema autorregulado; deuda ésta propia de los estudios de Piaget en torno al desarrollo de la inteligencia. Por otra parte, en las consideraciones sociales del lenguaje como instrumento direccional del conocimiento y la especial significación del concepto de Zona de Desarrollo Próximo o Potencial que formulan los estudios de Vygotsky. Este concepto de ZDP en la psicología de Vygotsky, centra en lo «posible», podríamos decir, un cómputo significativo de la regulación presente en la acción y el pensamiento, una especial atención a la construcción desde los futuribles proyectados por los medios sociales de la conciencia y el lenguaje, en la cual se ve naturalmente implicado también la presencia de lo pasado.

Este orden de articulación permite situar los posibles modelos cognitivos de espacios de creación mas allá de la dialéctica irresoluble entre asociacionismo y gestaltismo para la comprensión del pensamiento creador. Frente a la estricta superación de la ley del «efecto» o la afirmación de un azar indeterminado del pensamiento se propone, así, el lugar mediacional de la hipótesis: el papel que desarrolla la anticipación es representativo en la conducta humana para la resolución de problemas a partir del procesamiento de la información que implica la realidad de la experiencia pasada.

El desarrollo de una acción intencional es el desarrollo de una «predisposición» en atención al establecimiento de las relaciones de medios y fines. Como recuerda Bruner, existe intención cuando se actúa de forma persistente para alcanzar un fin: «El punto crucial en la regulación intencional es tener la oportunidad de comparar lo que se intenta hacer con lo que se hace de hecho, utilizando esta diferencia como factor de corrección»⁵.

Dos conceptos claves nos parece importante significar en tan elogiable síntesis; por una parte, la importancia de la referencia de «comparar», como medio ideacional en sí mismo y concordante con el desarrollo del conocimiento; por otra, la primorosa atención a la significación clave de la instrumentalización correctiva, es decir, el significado de «evaluación» en el desarrollo de la acción intencional. Ambos conceptos nos parecen también claves de especial significación en el desarrollo de la acción creadora y del desarrollo de la obra pictórica; de inmediato nos viene a la mente,

⁵ *Op. cit.*, p. 79.

como ejemplares e instrumentales ilustraciones de ello, las excepcionales secuencias de Clouzot de las inmediatas y persistentes correcciones-transformaciones de las pinturas picassianas. La pintura se afirma en la pintura y conocer, así mismo, es comparar en el desarrollo de juicios de «legitimación».

Pero el factor corrección es clave también para mostrar las diferencias, como apunta Bruner, entre las acciones intencionales conscientes y comunicables y las acciones causales. Las primeras ofrecen un amplio margen de corrección, nos permiten «saber cómo» se desenvuelve la acción e intervenir en su desarrollo; las segundas sólo dan lugar a «saber qué» nos sucede o qué acción se está desarrollando sin más. El papel de la responsabilidad se muestra así como un signo de configuración liberadora en el desarrollo de la acción en general y en especial de la creadora que se da, recordémoslo significativamente, afirmando la libertad desde un sistema autorregulado como el desarrollo del pensamiento.

Como tal sistema autorregulado el desarrollo de una acción debe incorporar la supervisión, esto es, un control que «evalúa» y corrige global y particularmente el complejo del desarrollo de la acción, control al que se adecuan todas las partes o componentes del mismo. Este sistema remitirá siempre necesaria y lógicamente al contexto de sus elementos: el objeto de la acción, la realidad de los medios, las capacidades y los fines.

En este sentido nos sirve, tal como refiere Bruner, el esquema que se presenta de Berstein, el cual desarrollaremos desde nuestro propósito de análisis de la acción creadora y su proceso. En síntesis pueden resumirse sus componentes como, uno, la definición de una «meta»; dos, una opción de medios o el desarrollo de un «proyecto» y un «plan»; tres, una persistencia correctiva o desarrollo de «evaluación» y, cuatro, una orden final de paralización de la ejecución por la que cesa todo desarrollo de «búsqueda», es decir, por el que la orden se da por conclusa o desechada.

Esbozadas en sí, en este modelo gráfico y según Berstein, se organizan las siguientes pautas de proceso: primero, la naturaleza de la actividad misma efectora que se regula; segundo, el elemento del control que informa al sistema, globalmente y a sus componentes, del valor requerido; tercero, un receptor que da cuenta del estado actual del valor que se está desarrollando; cuarto, un mecanismo comparador que establece diferencias de valor con el receptor, diferencias entre el valor actual y el requerido; quinto, un dispositivo recodificador que transmite la corrección como retroalimentación; y sexto, el regulador que formula un nuevo paso en situación uno.

En general este esquema presenta todas las características que define el modelo cognitivo del proceso de creación en la escritura tal como lo refieren Linda Flower y John R. Hayes (1981) y que Cassany analiza y desarrolla en

sus estudios⁶. En nuestra consideración lo utilizamos tal cual, con algunas puntuaciones que permitan la adaptación y el desarrollo de criterios propios para significar lo intencional plástico y mostrar un análisis del proceso creador en la pintura, tal como propone nuestro enunciado.

No obstante nos parece de rigor, en este momento, señalar algunas de las características generales más importantes que presenta el proceso de este modelo cognitivo. En primer lugar, los procesos mentales se organizan jerárquica y concatenadamente, de tal forma que cualquier subproceso puede encadenar y organizar otro de tal manera que el énfasis unidireccional debe entenderse como diverso y plural, es decir, el proceso no actúa en orden a pasos cerrados sino que en su multiplicidad se muestra reversible. En segundo lugar, el proceso se muestra dirigido por una red de objetivos que el autor crea y desarrolla durante el proceso de configuración, es decir, bajo los ajustes determinantes de un «proyecto» y un «plan». En tercer lugar, tanto los planes como las consecuciones que se van gestando compiten con los conocimientos, la memoria sensible y el desarrollo virtual en constituir el mayor fundamento regulador del proceso. Por último, y apuntando la especial apertura del sistema, en el proceso mismo se desarrollan actos de aprendizaje, generaciones de ideas nuevas y posibles mutaciones de planes.

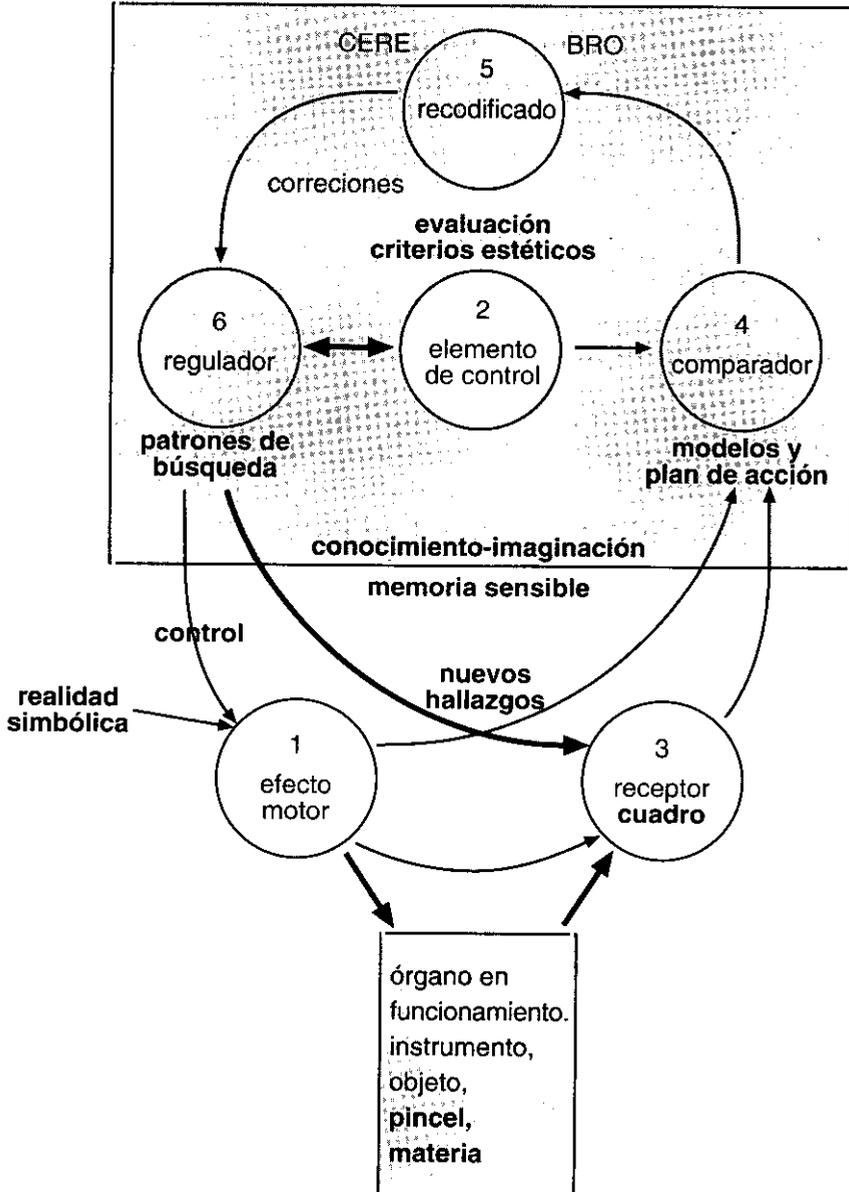
En general interesa reseñar que estos desarrollos analíticos apuntados permiten dejar a un lado la simplicidad y confusión que se ha generado en la reflexión del proceso creador desde la estructuración de Graham Wallas (1926), ya sea en su consideración organizada (Arnold, 1959), o en su vertiente meramente inspirada (Poincaré, 1952), dado que permite ampliar lo que podríamos definir como el diseño cartográfico del territorio de la creatividad, colonizándolo desde la perspectiva de una analítica de la creación artística. Las críticas que Weisberg⁷ desarrolla a los modelos «inspirados» son sumamente esclarecedoras, pero se hacen necesarias reformulaciones que permitan ahondar en la problemática general y particular de la creación. El espacio de la ambigüedad y de los objetos inconscientes deben ser inscritos en la realidad de la acción intencional.

Paradójicamente éste fue también un objetivo surrealista que la lucidez de Artaud, por ejemplo, supo afrontar a lo largo de su obra, desde *El Teatro y su Doble a El Pesanervios*. Hemos de apuntar, en este orden, que los modelos psicoanalíticos más significativos ponen en juego una instancia preconsciente que permite articular esta inscripción; en este sentido el desarrollo de los cri-

⁶ CASSANY, D.: *Describir el escribir*, Paidós, Barcelona, 1993. *La Cocina de la Escritura*, Anagrama, Barcelona, 1995.

⁷ WEISBERG, R. W.: *Creatividad, el genio y otros mitos*, Labor, Barcelona, 1989.

FIGURA ESQUEMÁTICA DE LA ACCIÓN INTENCIONAL CREADORA



Los rasgos en negrita son intervenciones propias.

terios endoceptuales y la significación interpersonal manifiesta en los estudios de Arieti⁸, formulan analíticas de aproximación.

Situémonos, ahora visualmente, en el esquema gráfico anunciado, que empujando la analogía anterior bien podría permitírse nos compararlo con el esquema de Souquet para *Miroir de la mariée*, toda vez que el *Gran Vidrio* de Duchamp puede formularse como un modelo ilustrado de desarrollo intencional, cuyo proceso, por el cual el autor desarrolló un manual, ilustraría una cierta funcional significación de dicho esquema (ver página siguiente).

En el orden de la tipología de problemas se acostumbra a clasificarlos según el estado de definición inicial y final; el de la creación artística viene a estar representado por un estado inicial y final mal definidos, oponiéndose así, por ejemplo a un problema matemático del que se conoce su solución. Esto obliga a reconocer una mayor complejidad en el desarrollo del proceso creador representado esquemáticamente. En este orden, no obstante, es necesario apuntar un sentido direccional globalmente que permita sintetizarlo discursivamente de forma similar a como lo desarrolla J. A. Marina en su *Teoría de la inteligencia creadora*, desde el que resituaremos la enumeración de un «orden de operaciones mentales sujetas a un proceso creador»⁹, una dirección, en este sentido, se mostraría desplazándonos de la memoria sensible a la imaginación, de ésta al conocimiento y a la evaluación, de ésta a la reestructuración y a la solución nueva del problema; el juego de la innovación informativa actuaría tanto en la imaginación como en el conocimiento y la evaluación. Si embargo, la representación espacial referida de este esquema nos permite, por así decirlo, ralentizar el proceso y detenernos en la significación de ciertas pautas, tal como ya apuntamos al señalar los aspectos de control, regulación-comparación y anticipación especialmente, en lo que se refiere al fenómeno en sí.

Con este esquema apuntado de Berstein se trata de referenciar una unidad, por así decirlo, de acción en la que se hallan integradas globalmente lo «ocurrente» y lo «ejecutivo», empleando globalmente los términos como los desarrolla Marina, apuntando los elementos fundamentales que permiten su desarrollo y nos revelan un mayor sentido del acto y una mayor significación para la comprensión del objeto: proceso de creación y obra artística. Con este sentido podemos relacionarlo con los distintos estadios de «operaciones mentales sujetas a un proyecto creador» que abarcan del yo ocurrente al yo ejecutivo en el ámbito configurado de una meta.

⁸ ARIETI, S.: *La creatividad. La síntesis mágica*, F.C.E., México, 1993.

⁹ MARINA, J. A.: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1993. Ver especialmente los capítulos IX, X y XI.

El primer estadio, que se puede definir como receptivo, va a dar lugar a la configuración de un «proyecto»; este espacio inscribe de forma propia la ambigüedad inefable, donde la motivación puede originarse a partir de las sensaciones abstractas de una condensación rítmica como llegó a apuntar Paul Valéry en relación al más ínfimo origen del *Cementerio Marino*, o puede surgir de la simple contemplación de un viajero en una estación de Viena ataviado de un aspecto particular tal como se refiere Graham Green respecto al *Tercer Hombre*, o puede sencillamente partir del deseo de representación de un tema determinado, tal como se da en una cuadro significativo para la historia de la pintura contemporánea de las vanguardias históricas, es decir, *Les Femmes D'Alger* de Picasso. La evocación de posibles hacia una finalidad en este ámbito, actuando a partir de lo que podríamos definir como una «forma simbólica», genera el deseo de actuar, es lo que en nuestro esquema corresponde formular como estado inmediato del punto uno o efecto motor. Todo ello intentando amparar la complejidad en un estado lo más general posible, porque en un aspecto más particular e inmediato también podría referir, el efecto motor, como la acción de una pincelada misma.

Nuestro efecto motor actúa, como vemos, desde un órgano determinado, un medio instrumental sobre un receptor que debemos referir como soporte, en su comprensión técnica, plásticamente hablando, lo que infiere en este punto un espacio de reflexiones técnicas no ajenas a la significación del desarrollo. Pero el peso de relaciones sobre este punto no se limita a lo referido hasta aquí, pues el cómputo de referencias que en él se encuentran compendia, junto con el soporte, toda la realidad fáctica que equilibra el desarrollo de lo que sucede en el pensamiento; y así, como podemos observar, su regulación viene dada por dos importantes relaciones, la primera se refiere explícitamente a su referencia dinámica anterior que dicta regulación desde lo que podemos definir como la finalidad inicial y los desarrollos de búsqueda que post-escriben la ejecución de un plan; pero un plan se esgrime ya como la voluntad de realidad de un proyecto y supone entonces un segundo estadio, discursivamente hablando, cuyo núcleo se sitúa en el punto cuatro o comparador. Y es con esta instancia que el efecto motor mantiene una particular relación, la que define la apertura propia de lo virtual imaginario, pues se regula también por la anticipación de los modelos desarrollados para la configuración del plan. *No hay constitución de ese segundo estadio, que se define como un plan, sin modelos culturales y referencias de proyectos, como no lo hay sin juicios de valor, sin criterios de gusto y sin consideraciones de medios.*

Es éste, también, el espacio generador a indagar que señalábamos en los juicios de causa al referirnos a Baxandall; ellos se han desarrollado desde unos patrones de búsqueda que permiten encontrar soluciones y correcciones para la

consecución del plan, como apuntábamos anteriormente, señalándolo en la instancia reguladora ideacional. En este punto debemos señalar dos cuestiones. Por una parte la que refiere nuestra intervención de retroalimentación en lo que se refiere la anticipación regulador receptor, pues es con ella que aludimos a los desarrollos de aprendizajes presentes en el proceso y en respuesta consecuente del «soporte». Nada explica mejor esta circunstancia que el estudio de obras preparatorias o bocetos de un cuadro cuando ello es posible, como sucede con la obra citada de Picasso, ello nos permite rastrear las sutiles implicaciones de la regulación. El otro asunto apunta a las resoluciones heurísticas o algorítmicas que definen los patrones de búsqueda y lo que podemos referir como técnicas ligadas a la creatividad en la resolución de un problema. En este sentido la apreciación cognitiva del proceso valora especialmente todos los medios que priorizan los mecanismos del funcionamiento metafórico del pensamiento, los desarrollos analógicos, las relaciones empáticas y la revisión desde diferentes perspectivas y combinaciones del objeto; en definitiva, medios que se han apoyado desde el análisis morfológico a la sinéctica o el *problem solving*, pero que en resumen, no obstante, queremos apuntarlo como una red en los modos de creación de mundos con relación entre sí.

En este sentido saber cómo se construyen estos mundos, cuál es la naturaleza táctica, por así decirlo, que los relaciona y los sitúa como tal equivale también a saber cuál es la trama de lo intencional; así es como retomamos lo que Nelson Goodman viene a definir como los fundamentos de mundos al margen de la sustancia. Goodman cita¹⁰ cinco características, o mediaciones tácticas si se quiere a la manera de lista de atributos, en la construcción de mundos, que en resumen refieren los modos de conocimiento en una teoría analítica del mismo. El primero de ellos se anuncia como «Composición y Descomposición» que podemos sintetizar como los modos en que articulamos partes para la formación de una unidad o analizamos conjuntos para determinar partes, entidades y géneros; en definitiva, modos de establecer identidad y diferencia (Denotación). El segundo aspecto se enuncia como «Ponderación» y se apunta como la significación del énfasis que, concedido a un criterio o factor constituyente del mundo, lo diferencia de otros igualmente constituido; la importancia de los *efectos* en este sentido se halla especialmente ligada a los *afectos* y es por tanto un factor, de connotación especialmente sensible para la consideración estética. El tercer factor en cierto modo ya apuntado, se enuncia como «Ordenación». Las formas de organización nos permiten discriminar y conocer unidades complejas de información y la alteración de un orden constitutivo determinado implica la percepción de un objeto diferente. El cuarto aspecto se nombra como «Supresión y

¹⁰ *Op. cit.*, pp.25-36.

Complementación» y vienen a reseñar la realidad perceptual de conceptos gestálticos y de algo en cierto modo afin al contenido de la intención que es la *atención*: la naturaleza de un mundo construido se refiere a nuestra atención, suprimimos y complementamos en función de una atención, un sutil movimiento de ambigua dirección pues algo puede llamarme la atención y también yo puedo poner atención. El quinto y último factor apuntado se enuncia pragmáticamente como «Deformación», algo que en atención a lo ya referido al respecto sería mejor enunciar como «estilización» pues ella acoge más plenamente la ambigüedad connotativa de lo que igualmente puede enunciarse como corrección o distorsión, que es en definitiva a lo que alude en relación a su constitución formal.

El desarrollo de estos puntos reseñados nos permite aquilatar las características de los patrones de búsqueda (y en consecuencia, algo en lo que es necesario hacer énfasis particularmente, también pueden permitirnos apuntar criterios de formalización y apreciación crítico-estética por parte del espectador), en la configuración del plan y que como podemos observar se reparten entre acción denotativa y acción connotativa en la constitución de un mundo que era la «meta» inicialmente propuesta.

Pero nuestro compendio analítico del proceso quedaría fatalmente incompleto si no llamáramos la atención de ese medio inscrito en el pensamiento, en nuestro esquema gráfico, que resume el centro de la autorregulación y que es el punto dos como «elemento de control»; en él se centrará una cuarta instancia discursiva del proceso como es la evaluación, que incluirá todos los criterios operativos al respecto, los que determinan los modelos asumidos por afirmación o negación, los que determinan el juicio de gusto y afectividad y los que se derivan de reformulaciones inscritas en el proceso; la evaluación determina la persistencia correctiva y pondera la realidad misma del proceso como acción intencional: el deseo mismo creacional se vierte así inteligente desde un ámbito irreal.

El movimiento circular y reticular que subsume todas las operaciones apuntadas busca alternativamente sugerir, orientar y controlar lo posible mismo desde el momento en que lo general de la meta se activa con lo particular del objeto simbólico.

Desarrollada someramente lo que hemos definido como la trama de lo intencional nos restaría sólo para cumplir nuestra «meta» propuesta reincidir en la orientación en pos del proceso e implicación crítico-estética en el espacio de la pintura, indicando meramente, e invitando a su desarrollo, algunos aspectos generales de intencionalidad inferidos desde la consideración de la obra citada como ejemplo, es decir, *Las señoritas de Aviñón* de Picasso.

Apuntemos inicialmente como condensación de realidad simbólica una escena de burdel y como meta su representación plástica en un cuadro (efecto

motor-receptor). En segundo lugar, los modelos que activan el proyecto, referencias de Degas y motivos de bañistas fundamentalmente de Cezanne (comparador). En tercer lugar, los elementos que configuran regulación y búsqueda en la confirmación de un plan, la construcción del concepto de vanguardia — ver Apollinaire—; modelos de innovación exótica movidos desde el contexto artístico referente, escultura ibérica y máscara africana; recursos técnicos de ordenación constructiva virtualmente vigentes en Cezanne (regulador). En cuarto, lugar los diversos condicionantes y criterios de evaluación, aspectos del mercado y la realidad artística contextual; negación del impresionismo y superación, por tanto, del instante sensorial, de la primacía cromática suplantada por la representación del espacio y la forma y desarrollo de la objetualidad del cuadro frente al compromiso retiniano y la herencia cultural naturalista (elemento de control). Los diferentes pasos que configurarán el plan pueden atenderse en gran medida evocando ensayos, esbozos, correcciones y diversas articulaciones que permiten orientar su «recodificación» y determinando cómo ésta ha incluido la eliminación de narratividad y subjetividad, se ha eliminado el espacio evocativo, el naturalismo armónico como ideal, la diversidad cromática y la univocidad estilística. En definitiva, una cuasi inversión de «ordenación» y de «ponderación», así como de intervención directa de «deformación» del mundo clásico: frente a la medida la desmesura, frente a lo heredado la ruptura, frente a la tradición la invención, frente a la unidad la diversidad, frente al super ego el ello, etc. Todos estos aspectos están en el contexto artístico del momento, como afirmó en cierto modo Picasso: «Las muchas maneras que he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una revolución, o como pasos hacia un ideal desconocido en la pintura. Todo lo que he hecho ha sido hecho por el presente»¹¹.

En este punto podría preguntarse, acomodados a una cierta visión, aquella que se adapta a la preferencia que Edgar Allan Poe atribuía a la mayoría de los escritores que desean siempre mostrar que componen bajo espléndido frenesí e intuición extática, cuando en su Filosofía de la composición desarrolla el excelente análisis de intención y el proceso de composición que implica, bien es verdad que no todo lo extenso y completo que quisiéramos, a su poema *El Cuervo*; podría preguntarse, decimos, qué es lo que queda para la inspiración y las capacidades propias, y debemos reincidir en que todo, puesto que es en el desarrollo de la acción creadora y en el cumplimiento, es decir, en el objeto, que se determinan ambas. Como también dijo Picasso al respecto, en arte la mera intención no basta.

¹¹ Citado por Baxandall. «Picasso Speaks», *The Arts*, Nueva York, 1923, pp. 315-326.