

Estudio para Desastre Idilio entre actores equivocados. El vagar permanente entre la emotividad del proceso creativo y la sistematización de la docencia.

Marisa Mancilla

1. Estudio para desastre, un ámbito para el extrañamiento.

Al valor sentimental —ese que no es medible con la lógica científica ni con ninguna otra— y que tan frecuentemente vinculamos al hogar y a “nuestras cosas” le es añadido, en determinados objetos cotidianos o modos de vida, una gran dosis de tragedia. Estos objetos a los que les tenemos ¡cariño!, que cubrimos tópicamente de “amor” (aunque en realidad sólo hablamos de un sucedáneo que nos remite a algo tan intangible como el recuerdo) son el vehículo a través del que tratamos ingenuamente de hacer nuestro el entorno que nos rodea, en un intento de reponernos a lo extraño.

Elegimos, acopiamos, ordenamos y disponemos estos objetos como contenedores de recuerdos que nos anclan a la experiencia y nos remitan a quienes somos y a donde estamos. A modo de baliza tranquilizadora que define el espacio y nos sitúa en él, comparamos peligrosamente la función que le atribuimos a la de un faro en el acantilado, e incluso, en algunos casos, le otorgamos el poder de la reliquia.

Hay algo trágico y ridículo en este comportamiento depredador que nos obliga a construir y a llenar de placebos eso que llamamos nuestro hogar.

Este territorio estereotipado de la casa, al igual

que el de la propia configuración de nuestra imagen personal, no sólo es refugio o lugar íntimo y protector como persiguen nuestras acciones. Muy al contrario de lo que reflejan las imágenes promocionales, no son un fetiche ordenado y confortable que nosotros mismos creamos en libertad. Ni un espacio aséptico consagrado a la comodidad como nos dice la publicidad. Desde el proyecto Estudio para desastre este espacio se re-presenta como un ámbito excluyente donde puede habitar el miedo y el desasosiego y donde habitualmente consigue desencadenarse el desastre.

Los objetos devuelven el eco de la propia incertidumbre vital que movió su acopio. Su función en el ritual íntimo no es completa, no es cerrada, deja un resquicio a la duda y a la suspicacia. Nos devuelven la resonancia del horror vacuú que los precedió. Son el reflejo débil del miedo a la pérdida de la memoria, radicalizan la dependencia hacia aquello que el devenir inevitablemente nos sustrajo.

«Las pautas heredadas en torno a la naturaleza, plantean una dialéctica de dominación del hombre sobre esta. No es que solo nos quedara esta posibilidad, una vez rotos los vínculos paradisiacos, sino que fue la más cómoda. Adecuadamente alimentados, los miedos que esta nos pueda producir hicieron las veces de detonante. Sordo, pero no inmune,

nuestro hábitat asumió la desdicha del inquilino»¹.

Estudio para desastre es una obra que estudia la violencia detrás de toda una parafernalia estética rigurosamente controlada, violencia en algunos casos extrema y devastadora, violencia de acciones cotidianas que como un gran glaciar socavan el valle produciendo una herida que modifica el paisaje e impone una adaptación brutal a quien allí mora.

Como si el espacio y lo que contiene quedaran impregnados de la vivencia de quien lo habita, fueran huella de lo que allí acontece y por lo tanto pudieran interpretarse como “síntoma”.

2. De lo particular a lo general, extrapolando estrategias desde la lógica del proyecto creativo personal

Durmo ou não? Passam juntas em minha alma
Coisas da alma e da vida em confusão,
Nesta mistura atribulada e calma
Em que não sei se durmo ou não

Sou dois seres e duas consciências
Como dois homens indo braço-dado
Sonolento revolve omnisciências,
Turbulentamente estagnado.

Mas, lento, vago, emerjo de meu dois.
Desperto. Enfim: sou um, na realidade.
Espreguiço-me. Estou bem... Porquê depois,
De quê, esta vaga saudade?

Fernando Pessoa

Ingenuamente desde las reminiscencias de la Noción Tradicional del arte, el paisaje de la creación individual, visto desde el exterior, devuelve la imagen tópica del autor inmerso en su proceso creativo, en el que parece estar a salvo de influencias y peli-

gros externos, donde aparentemente puede abandonarse a sí mismo y a sus pensamientos: como si la creación lo alentara “románticamente” a afrontar la vida y fuera capaz de hacerlo.

Pero en el contexto de extrañeza recreado en el proyecto Estudio para desastre ciertamente este estado no es posible, ya que se plantean una serie de interrogantes vitales a los que nada consigue dar respuesta. Desde dentro, a menudo, un sentimiento de inquietud trasciende hacia el exterior, anulando toda simplicidad en este sentido.

El proceso creativo se presenta entonces como espejo interior que deforma —a la manera de la visión humana — enfocando sólo lo que le es de interés, y dejando fuera de foco todo lo demás. Hiperboliza y adjetiva la dimensión de lo que estudia autodefiniéndose al mismo tiempo. En consecuencia, la obra se nos presenta como reflejo del yo, como síntoma de sus derivaciones y de sus estados, pero no por ello puede pretender un alivio de éstos.

El arte no cura, no exorciza los problemas. La “poesía” no puede ser, inocentemente, una alternativa a la vida, no puede aliviar la inquietud de existir ni devolver al ser humano al equilibrio con su entorno. Pero al violentar en cierto modo la realidad, aventura una posibilidad de aceptación de ésta.

La obra, desde sus limitaciones, entendida como síntoma y actitud frente a algo, ofrece un posicionamiento serio y comprometido, viniendo a demostrar que lo que queda fuera del propio proceso creativo y de ella misma es lo que verdaderamente dimensiona a ambos. Puede pensarse que finalmente devolviera un reflejo caricaturizado del problema que se plantea, pero cicatrizado en cierta forma, ya que al apuntar las incertidumbres y las fallas vitales deja abierta la posibilidad de resolverlas.

Los interrogantes nos acompañarán allí donde vayamos pero pueden volverse el motor de un modelo de pensamiento útil. Pueden convertirse en la estrategia para “poner en cuestión” por sistema, todo aquello que se estudie; alimentando la curiosidad y la actitud crítica frente al proyecto (en sentido tan amplio como se quiera).

Finalmente persiste la sensación de ser uno —en conjunto, unificado en el complejo marasmo mental poblado de incertidumbres—, un lugar donde todo lo que se ha conseguido aprehender, independientemente del ámbito en que se haya generado, nos pertenece y es susceptible de ser utilizado como estrategia en cualquier otro campo, incluso desde el extrañamiento y la nostalgia. Como propone el proyecto Estudio para desastre

[...] Desperto. Enfim: sou um, na realidade.
Espreguiço-me. Estou bem... Porquê depois,
De quê, esta vaga saudade?

3. Idilio entre actores equivocados

En sentido ampliado, el proceso creativo es, en consecuencia, una proyección de la propia subjetividad, en toda su complejidad. Un acontecimiento donde los sentimientos² se articulan emocionalmente en la búsqueda de posibilidades. «La inteligencia no es un ingenioso sistema de respuestas, sino un incansable sistema de preguntas. No vive a la espera del estímulo, sino anticipándolos y creándolos sin parar. Todas las operaciones mentales se organizan al integrarse en proyectos»³ Por tanto puede decirse que «hay una continuidad esencial en todos los quehaceres de la inteligencia»⁴. Continuidad que se manifiesta en cierta intencionalidad subyacente al

proceso creativo que lo conduce hacia aquellas cosas que nos remiten a vestigios de nosotros mismos⁵ y que por tanto, al ser así afectivamente re-conocidas, son incorporadas al proyecto.

En realidad «es el sujeto, quien desde esa avanzada que es el proyecto se seduce a si mismo» alentándose a actuar. Como si un imán tirara de él y le mostrara el camino a seguir en cada pequeño acto emotivo de re-conocimiento.

Este estado de turbulencia emotiva es el mejor cardume para la creación —no necesariamente artística—. Podría decirse que son las pasiones las que en última instancia dirigen el proceso creativo, permitiendo distinguir lo interesante de entre lo insertible, orientando al creador hacia una nueva meta. Como si al elegir una línea de investigación nueva el proyecto tuviera los puntos de re-conocimiento necesarios para engastarse en otro nuevo proyecto.

Esta parece ser la tarea infinita, generar proyectos que a su vez permitan la concepción de nuevos proyectos. Como si el creador se diera la mano a si mismo para ayudarse a avanzar en esa labor sin fin.

En nuestros días la relación entre la producción artística y la docencia —siendo muy cuidadosos con las fronteras— rezuma hipocondría. Sume a estos dos actores en un idilio complicado al arrastrar las consecuencias de una vieja carga, la poco acertada interpretación de la problemática en torno a la valoración del hecho artístico generada por las vanguardias, que terminó por enfrentarlos.

En el caso del ámbito universitario de las Bellas Artes, es manifiesta la separación entre producción científica y artística. Y así queda recogida en el diseño de los actuales planes de estudios, pero no en los ítems de valoración que actualmente se persiguen desde los órganos competentes. Una contradicción

fruto de una profunda desactualización del sistema, derivada a su vez de una deficiente actuación en niveles inferiores, que las futuras remodelaciones sin duda tendrán que afrontar.

En estas circunstancias plantear la emotividad como conductor de la producción —de la índole que sea, no haciendo distinciones entre producción científica y artística— se encuentra, de entrada, con muchísimas reticencias.

En un intento desesperado por forzar el debate, surgió Estudio para desastre (2005/07) con las pretensiones de ser un proyecto de “Investigación artística”, fruto de la colaboración Inter-universitaria entre el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada y los centros de estudios CIECA y VOLTE FACE Medalha Contemporânea de la Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Es, por tanto, un intento manifiesto de aunar el trabajo de investigación y producción universitaria con la creación artística propiamente dicha. Respondiendo a una intencionalidad clara de sumar sin distinguir los conocimientos propios de estas áreas, unificándolos en un solo proceso creativo más flexible, global y transversal y sobre todo: más acorde con las necesidades actuales.

Desde estos presupuestos, Estudio para Desastre se desarrolló en dos fases⁶: una de intervención y otra de exposición, para las cuales la colaboración con ambas universidades y profesionales ajenos a ellas fue indispensable y de las que se han obtenido significativas conclusiones. Entre otras: la necesidad de propiciar territorios de debate y reflexión abiertos que eliminen las barreras entre materias, áreas y producciones, encadenando proyectos⁷ que ahорren discusiones estériles y permitan la libre circulación de opiniones.

Se trata de un esfuerzo, como ya se ha apuntado, dirigido desde el convencimiento de que la creación no depende de operaciones mentales nuevas y exclusivas para el ámbito en el que se desarrolle, sino de un fin nuevo que guíe el uso de los recursos y confronte las opiniones. Como sostiene Marina «el sujeto inteligente dirige su conducta mediante proyectos, independientemente del ámbito y eso le permite acceder a una libertad creadora»⁸

4. El vagar permanente

Recapitulando: La tarea infinita de todo creador parece ser la de generar proyectos que lo conduzcan a otros proyectos. Para facilitar esta labor es necesario un clima propiciatorio, un “estado de tempestad” emocional donde puedan darse las operaciones de re-conocimiento afectivo necesarias para distinguir lo importante de lo inútil, tal y como hemos visto que ocurre en el proceso creativo personal. En sentido abstracto, esto mismo es susceptible de ser extrapolado al aula, provocando allí también este estado de tempestad. Un ejemplo de este intento fue el curso taller Divina Imagen, emociones y corporalidad, que se desarrolló en colaboración con el colectivo de Artistas TUMULTO y cuyas conclusiones⁹ ilustran lo expuesto en este artículo.

Sin descanso, permanentemente, tratamos de reponernos a la incertidumbre. En este sentido el proceso creativo funciona como un laboratorio donde poner en cuestión lo que nos inquieta en un intento (trágico y ridículo a la vez) de entenderlo. Los comportamientos asociados a esta actividad dejan huella en todo aquello que producen, susceptible de ser interpretada como síntoma de lo que nos angustia y de la fórmula con la que buscamos respuestas al respecto —aquellas que nos permitan violentar en cierta forma la realidad para aventurar una posibili-

dad existencial de aceptación de ésta— El proceso creativo, cristalizado circunstancialmente en la obra, no funciona como un contenedor en el que almacenar y poner en relación las inquietudes vitales, es más bien un vestigio de operaciones complejas que no remiten a una única respuesta, sino a una nueva pregunta. Un proceso de ósmosis donde el creador se seduce a si mismo con un nuevo proyecto imbricado con el anterior en una cadena sin fin de suscitaciones y significados.

Al hablar desde el proceso creativo personal es comprensible una cierta desviación tautológica, en el sentido oscuro del término, ya que alberga ciertos peligros que inevitablemente en algunos sectores suscitan reticencias: a este planteamiento se le puede reprochar una falta de distancia crítica, una estrechez de perspectiva asociada a otra serie de limitaciones relacionadas con el ostracismo complaciente de quien se encierra en si mismo. Consciente de esta problemática, la aplicación del diseño de los planes de estudios actuales —desde el convencimiento de que el alumnado estándar está inmaduro para entender el propio proceso personal — carga las tintas en una documentación exhaustiva de proyectos ajenos, con la voluntad lógica de aportar todas las opiniones posibles y de enriquecer así la futura evolución del alumnado. Crítica, y un poco suspicazmente, esto significaría pasar la pelota al tiempo futuro de una supuesta madurez, en la que sintomáticamente, el alumno ya no formará parte del sistema universitario y donde tendrá que ingeniárselas, en solitario, en esta difícilísima tarea. Volvemos entonces al mismo punto de partida, con la única diferencia de que ahora tenemos un profesional de las artes hiperdocumentado (?), en el mejor de los casos, pero adoleciendo de una debilidad crónica en cuanto a

estrategias para hacer uso de esta información, y lo que es peor, en serio peligro de realizar propuestas artísticas puramente imitativas con el entorno artístico del momento, ya que no ha sido entrenado seriamente en la asimilación y en el uso crítico de estos contenidos.

Ante este panorama, las ventajas que puede tener un profesional que se forme en la facultad frente a un autodidacta, no son más las que aporta un contexto muy rico en información, acostumbrado a la sistematización, riguroso en la producción de trabajos con formato universitario, potencialmente legítimos para constituirse, ellos mismos, en modelo válido para otros nuevos universitarios, pero siempre encajados dentro de los límites del sistema. Esto produce una separación progresiva entre los lugares donde se genera y se valora actualmente el hecho artístico (en los que intervienen los actores e interlocutores culturalmente validados) y la formación de los futuros profesionales de las artes. Es significativo el desencanto que se observa en algunas disciplinas frente al aprovechamiento y el entusiasmo que generalmente suscitan los talleres impartidos por artistas ajenos a la Universidad.

Divina Imagen, Emociones y Corporalidad es una experiencia diseñada como continuación lógica de los presupuestos pedagógicos y las incertidumbres planteadas en Estudio para Desastre. Nace con la pretensión de señalar la distancia que gradualmente se va interponiendo entre producción universitaria y producción artística profesionalizada, con la consecuente devaluación de las posibilidades de interacción directa entre ambos sectores. Es un intento —sin tener que renunciar a la producción universitaria propiamente dicha— de retomar el compromiso con la creación artística presente en

la naturaleza misma de los estudios de bellas artes frente a la de otros estudios universitarios. Intenta involucrar al estudiante en una dinámica diferente a la que acostumbra a tener en el aula, sobre todo en los primeros años del ciclo formativo, para situarlo al frente de su proceso creativo personal, depositando en él la responsabilidad y sobre todo la confianza en su capacidad para dirigir personalmente sus estudios, construir su camino intelectual y madurar de acuerdo a sus propias expectativas e intereses.

Este tipo de propuestas complementan la docencia de los programas docentes actuales, al proponer experiencias que tocan temas que nos conmueven profundamente ya que los sentimientos pueden ser grandes «generadores de ideas» como sugería Bergson.

Al alejarse del modelo tradicional profesor-alumno, estas experiencias adoptan la dinámica natural del propio proceso creativo constituyéndose en instrumentos potentes de auto-sedución, poderosos incentivos para la investigación personal profunda al favorecer el estado de tempestad emocional propiciatorio de proyectos.

La lógica del proyecto personal en particular y en general la dinámica del proceso creativo pueden convertirse en un territorio validado desde la docencia, donde reflexionar críticamente. Posiblemente mirar con cierta atención a la “psicosis personal” nos ayude (como creadores y como docentes) a activar el cardume emocional necesario para recuperar “el misterio” de la producción artística, en ese vagar constante entre la emotividad del proceso creativo y la sistematización actual de la docencia.

Notas

Marília Mancilla é professora do Departamento de Pintura da Universidade de Granada-Espanha

¹MELGARES, Miguel Ángel. Catálogo “Estudio para desastre” Edita Universidad de Granada. Vicerrectorado de Extensión universitaria y Cooperación para el desarrollo. Secretariado de Artes Visuales, escénicas y Música. Granada. 2006. Pág. 11

²Entendidos de acuerdo con J. A. Marina como el modo en que un gran bloque de información se manifiesta.

³MARINA, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Edita. Anagrama. Barcelona. 1993. Pág.149

⁴Ídem Pág.154

⁵Ídem Pág. 165

⁶La fase de intervención se llevó a cabo en dos espacios físicos distintos: Dos “hogares” (con las connotaciones que esto implica) situados en dos ciudades de países diferentes. En cada uno de estos dos espacios se realizaron una serie de acciones Ordenaciones e intervenciones del mobiliario entre otras cosas y sesiones fotográficas con cámara fija que se prolongaban durante varios días para conseguir una imagen final que era la suma de todas las fotografías diarias. -[figuras 2 , 3 y 4-] que fueron documentadas exhaustivamente para posteriormente poder hacer uso docente de este material. En la fase de exposición, las piezas de la sala funcionaban como una suerte de cita de los acontecimientos desarrollados en los espacios intervenidos. Eran una ilustración del tema, sistematizada y traducida para ser expuesta. Y por tanto revisable en el contexto de las asignaturas Pintura I y II e Introducción al Proyecto pictórico.

⁷Estudio para desastre se vio completado por el Curso Divina Imagen, Emociones y Corporalidad que a su vez está sirviendo para revisar el programa docente que imparto en algunas de mis asignaturas.

⁸Marina 150

⁹Para ampliar información puede consultarse www.tumulto.net. y <http://divinaimagen.blogspot.com> o la publicación digital (documental DVD) resumen del curso Divina Imagen Emociones y corporalidad. Editorial Universidad de Granada. Granada 2007.