
**PASIÓN POR CREAR,
PLACER DE ADMIRAR
NECESIDAD DE TRANSFORMAR**

Iniciación al arte
como herramienta de juego,
conocimiento y transformación



COORDINACIÓN
Angélica Sátiro

TEXTOS
Eugènia Balcells
Eulàlia Bosch
Laetitia Lara
Carmen Loureiro
Juan Rodrigo
Javier Rouco
Angélica Sátiro
Pep Subirós
Katja Tschimmel

SUPERVISIÓN DE TEXTOS
Jorge Núñez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
ta ta ta

IMPRESIÓN
.....

© De los textos, sus autores
© De las fotografías, VEGAP, MACUF y sus autores
© De esta edición, Arte Contemporáneo y Energía AIE - MACUF

Depósito legal:

ISBN: 978-84-613-0412-7

PASIÓN POR CREAR, PLACER DE ADMIRAR, NECESIDAD DE TRANSFORMAR

**Iniciación al arte
como herramienta de juego,
conocimiento y transformación**

MACUF 
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIÓN FENOSA

El arte es mucho más que un adorno para las cosas importantes de la vida. El arte puede conseguir, de hecho, que la vida sea (o deje de ser) importante. Haciendo recuento de sus incontables aplicaciones terapéuticas (o, con más precisión, de sus utilidades de crecimiento personal), podríamos decir, por ejemplo, que el arte es, en efecto, un medio para la dignificación estética de nuestro hábitat. Pero también que ayuda al desarrollo de incontables habilidades sensoriales y motoras; que estimula el pensamiento espacial y matemático, así como la memoria; que nos socializa y nos permite relacionarnos de manera armónica y cooperativa; que refuerza nuestra autonomía y nuestra autoestima; que emplea estrategias mentales y procedimientos técnicos que nos inculcan una provechosa disciplina; que, en función de su ambigüedad, facilita la proyección de experiencias personales y, por lo tanto, el establecimiento de vínculos emocionales con las obras y sus autores; o que enriquece nuestra cultura visual, ayudándonos a desenvolvemos en una sociedad saturada de imágenes.

Todo ello es cierto. Y se aplica por igual a quienes lo practican y a quienes lo contemplan con actitud abierta y receptiva. Sin embargo, y por encima de todo, los educadores del MACUF concebimos el arte como un instrumento de interpretación (en primer término) y transformación (en consecuencia) de todo lo que experimentamos como real. Es decir, de nuestro entorno, entendido en su acepción más amplia, y también de nuestro microcosmos interior. Utilizando un símil informático, podríamos decir que nuestra principal misión es la de instalar software de pensamiento artístico en el sistema operativo de quienes visitan nuestro museo. Sabemos que los artistas no se conforman con una visión prestada o impuesta. Prefieren la suya propia. Pues bien: nosotros estaríamos ayudando a propagar el virus de este saludable inconformismo entre los usuarios de nuestras actividades.

Pensemos por un momento en la aguda manera en la que tantos artistas de todas las épocas leen entre las líneas del tópico para descubrirnos nuevas dimensiones de una realidad que hemos contemplado un millón de veces. Y consideremos también el esfuerzo de síntesis y abstracción desarrollado por tantos comisarios de exposiciones, capaces de relacionar y ubicar dentro de un discurso coherente las creaciones más dispares. Ahora supongamos, por último, que un elevado porcentaje de los usuarios del producto generado por artista y comisario (es decir, de los espectadores de obra y exposición) aprendiesen a aplicar criterios similares en la gestión y digestión de sus experiencias cotidianas. ¿Puede haber algún aprendizaje más útil que éste?

**Departamento de Educación y Acción Social
Museo de Arte Contemporáneo UNION FENOSA (MACUF)**

3

ARTE, CIENCIA Y CREATIVIDAD
Eugènia Balcells

Pág. 22

4

**DOS TEMAS,
UN DIÁLOGO**

**SISTEMAS CREATIVOS:
¿QUÉ HACE QUE TENAMOS
MÁS O MENOS IDEAS?**
Juan Rodrigo

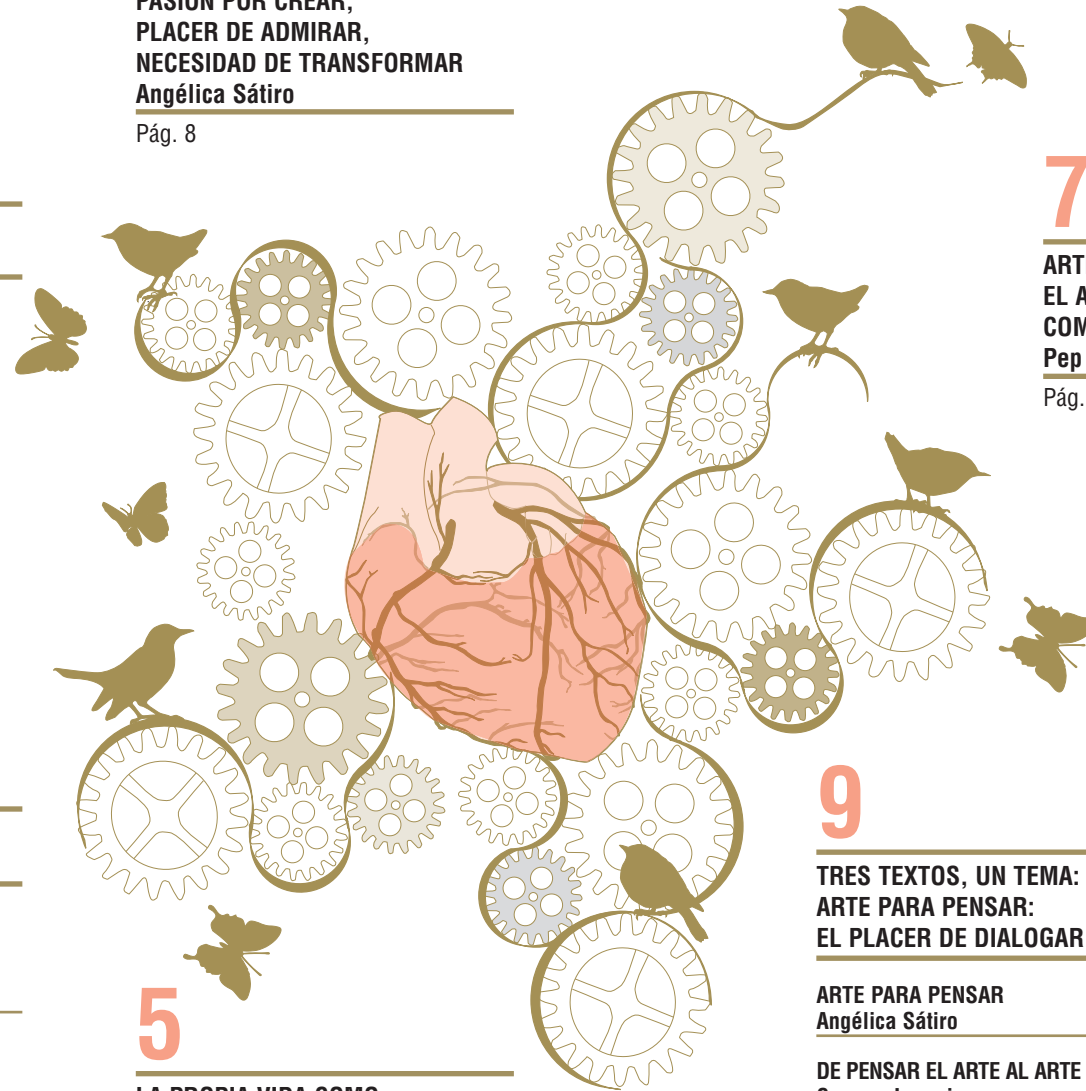
**LA PASIÓN POR LA CREACIÓN
DE NUEVOS MUNDOS VISUALES
Y EL PLACER DE MIRARLOS**
Katja Tschimmel

Pág. 30

1

**PASIÓN POR CREAR,
PLACER DE ADMIRAR,
NECESIDAD DE TRANSFORMAR**
Angélica Sátiro

Pág. 8



5

**LA PROPIA VIDA COMO
OBRA DE ARTE: PASIÓN POR
CREARSE A UNO MISMO**
Angélica Sátiro

Pág. 52

7

**ARTE Y RACISMO:
EL APARTHEID SUDAFRICANO
COMO ESPEJO**
Pep Subirós

Pág. 84

9

**TRES TEXTOS, UN TEMA:
ARTE PARA PENSAR:
EL PLACER DE DIALOGAR**

ARTE PARA PENSAR
Angélica Sátiro

DE PENSAR EL ARTE AL ARTE DE PENSAR
Carmen Loureiro

**ARTE Y DIÁLOGO: VIVIR EN
PRIMERA PERSONA**
Javier Rouco

Pág. 118

6

**ARTE Y ECOLOGÍA: EL PLACER
DE TRANSFORMAR DESASTRES
ECOLÓGICOS EN BELLEZA**
Laetitia Lara

Pág. 66

8

**CREATIVIDAD SOCIAL:
NECESIDAD DE TRANSFORMAR
Y CREAR MUNDOS**
Angélica Sátiro

Pág. 98

10

PRESENTACIÓN DE LOS AUTORES

Pág. 134

1



PASIÓN POR CREAR, PLACER DE ADMIRAR, NECESIDAD DE TRANSFORMAR

Angélica Sátiro



OBSERVACIÓN INICIAL

Este libro es resultado de las ideas del curso **Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar – Curso de iniciación al arte como herramienta de juego, conocimiento y transformación**. Cuando hacemos un libro relacionado con algo compartido por un grupo de personas, aparece cierta inquietud sobre cuál será la mejor forma de hacerlo. Y como un libro es un ser que se explica a sí mismo en la interacción con la interpretación del lector, seguramente remitirá a un universo algo distinto del experimentado por aquellos que han compartido el curso. Por esto, libro y curso son dos productos diferentes, aunque relacionados. Su objetivo es ampliar y profundizar los conocimientos de quienes participaron en el curso, pero también difundir este mensaje a un público más amplio.

MOTIVACIÓN TEMÁTICA

Desde la contemporaneidad, ¿qué es lo que nos puede aportar el arte para vivir mejor? Frente a las necesidades ecológicas, sociales y culturales del mundo contemporáneo, ¿qué papel tiene el arte? ¿Y cómo se relacionan arte, ciencia y sociedad?

¿Qué nos lleva a crear? ¿La pasión? ¿El placer?
¿La necesidad?
¿Qué tipo de placer nos causa el arte?
¿Crear siempre conlleva transformar? ¿Qué transformamos cuando creamos? ¿Los materiales?
¿El entorno social? ¿El entorno natural?
¿A nosotros mismos?

Estas preguntas, entre otras, orientaron la concepción del curso. Un curso articulado por charlas interactivas, conferencias y sesiones de diálogo para ampliar los horizontes de relación entre el arte, la ciencia, la sociedad, la cultura y la ética en el mundo contemporáneo. Considerando la pasión, el placer y la necesidad, se hicieron diferentes planteamientos alrededor del arte, de la creatividad y de las necesarias transformaciones en el mundo de hoy.

FOCO TEMÁTICO

Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar no fue un curso alrededor del arte contemporáneo, sino una mirada hacia la contemporaneidad que, desde las necesidades de ésta (sociales, ecológicas, culturales), propuso un lugar con sentido para el arte y para el desarrollo de la creatividad.

Esta máxima quería responder a un vacío existente hoy en la discusión sobre el arte contemporáneo, que en general ocurre desde su propio "ombligo". Mirar la complejidad del siglo XXI y desde esta mirada plantear el papel del arte y del desarrollo de la creatividad es algo que no suele ocurrir en los museos de arte contemporáneo, y por ello revela un cierto grado de atrevimiento.

El MACUF ocupa así la vanguardia de los museos conscientes de su papel como agentes "creadores" de la contemporaneidad: un museo de arte contemporáneo cumple su papel social cuando favorece el cuestionamiento, la reflexión y la difusión de espacios dialógicos que planteen temas necesarios a los ciudadanos que disfrutan de la cultura de su tiempo.

El tema central del curso fue la contemporaneidad en general, y especialmente aquellos de sus aspectos relacionados con el arte contemporáneo y el desarrollo de la creatividad. Los sub-temas relacionados con este tema central fueron:

- arte y ciencia
- arte y ecología
- arte y racismo
- arte e identidad
- desarrollo de la creatividad
- creatividad social
- mundos visuales
- la mirada

Los textos del libro se centran en uno o algunos de estos sub-temas, y será su lectura completa la que proporcione una reflexión más global sobre la temática central.

FORMATO DEL LIBRO

PREGUNTAS INICIALES

Antes de cada texto son propuestas preguntas que estimulan los juicios intuitivos del lector. Preguntas que motivan una lectura activa y reflexiva. Invitaciones para que los lectores dialoguen con los escritores mientras interpretan lo que leen.

TEXTO

Cada texto, de responsabilidad intelectual de su autor(a), presenta distintas ideas y conceptos alrededor de la temática general. Desde su foco particular, los autores explican las ideas que dan soporte a lo que han desarrollado durante el curso. Los textos son de diferentes tipos y estilos, de la misma manera que la temática es amplia y aborda diversos aspectos de la contemporaneidad. Así, algunos textos tienen un tono *confesional*, y hablan a partir de una experiencia concreta. Otros son más cercanos a crónicas, otros son reflexiones conceptuales y hay también un diálogo entre dos autores. Se pretende así cumplir la misión de difundir esa riqueza que es la diversidad, tanto en formas como en contenidos.

MAPA MENTAL

Al final de cada texto aparece un mapa mental que destaca aquellas ideas capaces de aportar conceptos-clave a la propuesta general del libro. El objetivo del mapa es ayudar a ver de manera sintética estas ideas-clave.

BIBLIOGRAFÍA

A lo largo del libro se aportan también sugerencias bibliográficas para los lectores interesados en profundizar e investigar.

Las preguntas y los mapas mentales son responsabilidad de la coordinadora de la publicación.

APORTACIONES

A lo largo del libro se pueden disfrutar diferentes perspectivas, presentadas y desarrolladas por pensadores, artistas y profesionales del mundo del arte y de la creatividad.

Eulàlia Bosch es una experimentada pensadora del mundo de la estética y del papel del arte contemporáneo en la educación de las nuevas generaciones. Con una amplia experiencia en museos, incluyendo la dirección del departamento educativo del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), plantea algo fundamental para el visitante de un museo: su mirada creativa. Es decir, cómo hace suyo el arte y lo recrea a través de su capacidad de transformación.

Visto desde el interior presenta la perspectiva del "museo del visitante", que no sólo admira la creación de los demás (las obras de arte), sino que se hace creador al mirar y recrear la obra desde su visión interior. Este texto ayuda a ver el tipo de disponibilidad que conviene tener para enfrentarse al arte.

Eugènia Balcells, reconocida artista con una larga trayectoria internacional, nos muestra, a través de un recorrido por algunas de sus obras, de qué manera arte y ciencia pueden integrarse, aunque en el sentido popular sigan apareciendo como opuestos. Precursora de estas nuevas fronteras, conduce a sus lectores a redescubrir la estética del conocimiento y apreciar su participación en los procesos creativos de sus obras. *Arte, ciencia y creatividad* es reflejo de, como dice la propia autora: "la curiosidad como motor, el deseo de saber, de aprender y de crecer... la sorpresa y el misterio".

Katja Tschimmel y **Juan Rodrigo** exploran en su diálogo ideas sobre la creatividad desde una perspectiva sistémica, así como su conexión con los nuevos mundos visuales. **Katja Tschimmel**, diseñadora e investigadora del desarrollo del pensamiento creativo en ámbitos visuales, presenta ideas en torno a la temática de su charla: *La pasión por la creación de nuevos mundos visuales y el placer de mirarlos*. **Juan Rodrigo**, experto en creatividad y publicidad, trata de fundamentar la temática presentada en el curso: *Sistemas creativos: ¿Qué hace que tengamos más o menos ideas?* Sus intervenciones en el diálogo focalizan la creatividad desde una perspectiva sistémica, manejando conceptos fundamentales sobre creatividad, pensamiento creativo y su desarrollo. Al final del diálogo, el lector encontrará dos mapas mentales diferentes, cada uno referido a una de las temáticas tratadas.

¿Es posible tratar la propia vida como si fuera una obra de arte? **Angélica Sátiro** responderá que sí, utilizando distintos autorretratos como recurso y conduciendo la reflexión del lector a través de conceptos como autoconocimiento, autoimagen, autoestima, proyección de un yo ideal, proyecto creativo de vida y humanidad como proyecto creativo. El título de su texto es: *La propia vida como obra de arte: pasión de crearse a uno mismo*.

Laetitia Lara, presidenta de la fundación Lithica de Menorca, con amplia experiencia en los ámbitos del arte y la ecología, presenta el texto *Arte y ecología: La pasión por la piedra y el placer de transformar desastres ecológicos en belleza*. En él relata la transformación de las canteras de marés en S'Hostal (Menorca) en un centro ecológico, cultural y artístico. Reflexiona sobre el camino del estudio artístico al proyecto ecológico, explicando las claves de los profundos cambios provocados por su trabajo. Después de 12 años mira atrás y valora el esfuerzo creativo de las personas comprometidas con el proyecto.

Pep Subirós es escritor premiado, experto en África y comisario de varias exposiciones, incluyendo *Apartheid: el espejo sudafricano*, que estrenó en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Este lúcido pensador ayuda a reflexionar sobre *Arte y racismo, el apartheid sudafricano como espejo*. Con la presentación de algunas de las obras de artistas participantes en la exposición, conduce a una reflexión sobre la "carga del hombre blanco" y la necesidad de superación del racismo subyacente. Desde las paradojas de la modernidad plantea cuestiones sobre el papel del arte frente al apartheid sudafricano y sus momentos anteriores y posteriores.

Basándose en su experiencia en Guatemala con la EFCI (Escuela centroamericana de facilitadores de la creatividad y la innovación para la reducción de la pobreza), así como en el proyecto Sueños de jóvenes, creado y conducido con el MINEDUC (Ministerio de Educación de Guatemala) con el apoyo de PNUD (Programa de desarrollo de Naciones Unidas), **Angélica Sátiro** presenta sus reflexiones bajo el título *Creatividad social: necesidad de transformar y crear mundos*. Su objetivo es mostrar de qué manera el siglo XXI pide a los ciudadanos que desarrollen su capacidad de crear otros mundos posibles. Entendiendo la creatividad como motor de desarrollo, cuestiona cuál es el papel del arte contemporáneo: ¿Denunciar? ¿Enunciar? ¿Actuar? ¿Transformar? Propone una reflexión sobre la innovación social como un proceso cultural, además de explorar el concepto de imaginación y sus implicaciones éticas, antropológicas y sociales.

Arte para pensar: placer de dialogar cuenta con tres textos que exploran distintos aspectos de la misma temática. **Javier Rouco** y **Carmen Loureiro** fueron los responsables de conducir la producción del "saber colectivo" durante el curso. Su papel fue ayudar a los participantes a "digerir" las conferencias y charlas interactivas, reflexionando sobre sus temáticas. Cada tres sesiones propusieron un encuentro dialogado, que sirvió para que los participantes hicieran suyo el conocimiento vehiculado durante el curso, además de generar la interacción necesaria para hacer aflorar la inteligencia colectiva. Uno de los retos del siglo XXI es formar personas capaces de dialogar y de fomentar esta inteligencia, que sólo se revela en contextos grupales. **Angélica Sátiro**, rescatando los conceptos principales presentados hasta la fecha, y ayudando a que vivencias, sensaciones, emociones y pensamientos encontrasen su lugar y concluyeran el proceso del curso, condujo el último diálogo, y presentó la exposición de los autorretratos creados por todos los participantes. En definitiva, se trata de tres textos que, en lugar de explicar la práctica del curso, reflexionan sobre el método utilizado y sus matices conceptuales.





2

VISTO DESDE EL INTERIOR

Eulàlia Bosch

**¿Qué mira el espectador que contempla la obra de un artista?
¿Qué mira un artista mientras crea su obra?
¿La mirada de quien crea y de quien contempla se encuentran?
¿Cuándo? ¿Bajo qué premisas?**



Un día ya lejano, encontré por casualidad en una librería italiana un libro que me llamó la atención. Se llamaba *Visto dall'interno* y era un ensayo del Dr. Renzo Tomatis, un oncólogo nacido en Turín en 1929. Compré el libro y lo leí durante el viaje de vuelta a casa. Me interesó sobremanera.

El libro explicaba la relación que existe entre la capacidad auditiva de las personas y su facilidad para aprender lenguas extranjeras. Hay muchas personas, argumentaba el ensayo, que no consiguen aprender una lengua porque no oyen bien alguno de sus sonidos característicos. No oyen bien su música.

Esta reflexión me resultó muy significativa porque tener a disposición varias lenguas significa poder vivir simultáneamente universos diferentes, lo que predispone para una flexibilidad difícilmente alcanzable de otro modo.

Sin embargo, en esta presentación, no quiero referirme tanto al contenido del libro cuanto a su título que, desde el primer momento, me pareció una invitación a pensar algunos aspectos de la educación de una forma nueva y diferente. Especialmente, me pareció una pórtico magnífico para aventurarse a entrar en los aspectos más recónditos de la capacidad educativa de las artes. Este ámbito de la actividad humana que, visto desde el interior, puede llegar a tener una fuerza difícilmente igualable.

La experiencia vital de cada persona llega a ser tan compleja que muchas veces las artes resultan ser el único medio de expresión posible. Los enseñantes estamos acostumbrados a enfatizar este aspecto comunicativo que las artes tienen. Su compleja misión de transformar vivencias estrictamente personales en motivos de contemplación pública. Pero, con demasiada frecuencia, se olvida que las artes son, ante todo, instrumentos de autoconocimiento.

Es decir, a veces sólo las artes pueden ayudarnos a entender lo que nos está ocurriendo, lo que ocurre en nuestro interior. Y precisamente en este punto la acción creativa del artista se encuentra en un terreno común con la acción contemplativa del espectador.

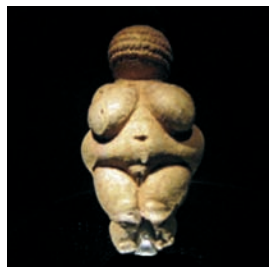
Las artes actúan con frecuencia "por asalto" y arrojan luz sobre espacios interiores muy oscuros. ¿Cuánto no hemos aprendido las mujeres de la contemplación atenta de pinturas y esculturas en las que aparece usada nuestra imagen? ¿Cuánto no podríamos enseñar a nuestras niñas viendo estas imágenes con ellas y compartiendo diferentes niveles de percepción y de experiencia?

Cierto que cuando una persona compra la entrada de un museo, un teatro, un cine, un auditorio... muestra ya una disponibilidad favorable a dejarse sorprender. Sin embargo, este gesto formal que permite el acceso a un espacio dedicado a las artes no garantiza por sí mismo la clase de experiencia estética que abre las puertas a los niveles más profundos del conocimiento.

Es más, es difícil prever con antelación en qué momento del itinerario elegido se producirá —si llega a producirse— ese momento de seducción que da rienda suelta a la capacidad perceptiva del visitante. Pero cuando este instante llega, no sólo no pasa inadvertido, sino que funciona como un polo de atracción alrededor del cual encuentran nuevo cobijo un montón impreciso de sensaciones antiguas y de deseos de futuro, y juntos ocupan, momentáneamente, el espacio reservado al presente más estricto.

Es en este sentido que las artes, además de ser elementos de comunicación, son verdaderos instrumentos de encuentro con uno mismo, tanto si desvelan cualidades inadvertidas anteriormente, como si permiten recubrir con nuevas capas de protección aspectos personales que uno no desea revisar.





Venus de Willendorf
Museo de Hist. Natural de Viena



Busto de Nefertiti
Museo Egipcio de Berlín



Relieve del Trono Ludovisi
Museo Nacional de Roma



Cariátidas del Erecteion
Acrópolis de Atenas



Victoria de Samotracia
Museo del Louvre de París



Virgen en una iglesia
Jan Van Eyck



Las tres gracias
Peter Paul Rubens



Las Meninas
Diego Velázquez



La carta de amor
Johannes Vermeer



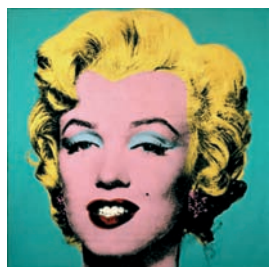
La lechera
Johannes Vermeer



Mujer ante el sol poniente
Caspar David Friedrich



Anette
Alberto Giacometti



Marilyn
Andy Warhol



Parto
Miquel Barceló

Es una experiencia común, que el cine ha facilitado hasta la saciedad, el proceso de identificación con un personaje de esos mundos de ficción que las artes crean de formas y maneras tan diversas. Descubrirse en la observación de otro es un proceso tan poderoso como ocultarse gracias a un encuentro inesperado. El mejor ejemplo de ocultación que yo conozco es el que se condensa en la primera frase de la novela de Melville, *Moby Dick*, que arrastra sin remisión al lector a lo largo de sus mil páginas: "Llamadme Ismael". Nunca nadie podrá saber quién es, en verdad, este personaje, porque él mismo se presenta en forma de una eterna ocultación. Un nombre, un simple nombre, sirve a la vez de distintivo y de máscara. Identifica y esconde la voz de un narrador de historias, de igual manera que la ceguera de los grandes rapsodas, desde Homero hasta Jorge Luis Borges, permite ver contornos perfectamente iluminados por la oscuridad. También para mantener viva esta posibilidad surgieron las artes en la historia humana.

En nuestro mundo adulto, con frecuencia, las artes son vistas más que contempladas. Lo que en términos de la presentación de hoy podría formularse así: con frecuencia, las artes son vistas desde el exterior. Desde ese exterior que se concreta en deslizar la mirada por la tela durante los pocos segundos que resultan necesarios para distinguirla de la pared que la sostiene, y archivarla en la memoria como un producto más de la sociedad mercantil en la que todos estamos inmersos.

Hay que reconocer, aunque con tristeza, que, desde el momento en que los centros culturales en su conjunto pasaron a ser presa fácil de las ofertas turísticas empaquetadas, esta forma de ver desde el exterior se ha difundido al ritmo contemporáneo de la alta velocidad. Se utiliza 'la Gioconda' como excusa de viaje y la contemplación media de la pintura está cifrada en 52 segundos.

Ver desde el exterior es ver la obra de arte como el resultado de un proyecto que se supone previamente decidido, y ejercer un leve y rápido esfuerzo de catalogación según un repertorio muy simple de criterios. Ver desde el exterior es el gran riesgo de las visitas guiadas de los museos, cuando se limitan a describir con palabras aquello que todos los visitantes podrían observar solos, si ellos mismos se lo permitieran.

Sin embargo, existe una mirada desde el interior que es precisamente la que conecta la creación del artista con la contemplación del espectador. El artista trabaja sobre sus propios interrogantes, de igual manera que la contemplación se desata muchas veces como respuesta a un acto de seducción, que deja al descubierto los interrogantes propios del observador.

Mantener el envite que produce el asalto de una obra de arte a través de la contemplación requiere algunos requisitos mínimos, que son específicos también de la creación artística: disponibilidad interior y tiempo.

Disponibilidad significa apertura, curiosidad, interés por el mundo ajeno, receptividad, atención, flexibilidad, falta de resistencia a los cambios que puedan derivarse de haber tropezado con una obra de arte imprevista, versatilidad... En definitiva, estar disponible es estar en una actitud favorable a soltar amarras, manteniendo el deseo de otear nuevos puertos desde mar abierto.

Tiempo significa vacío. Es la otra cara de la disponibilidad. Es el espacio vacío que nos permite el movimiento. El tiempo del espectador que mira desde su interior es de la misma naturaleza que el tiempo con el que se bate un artista para poder identificar dentro de sí la experiencia de su visión, sin la cual nada fluye.

Disponibilidad y tiempo son las coordenadas que delimitan el espacio en el que se encuentran y se enmarañan la trayectoria del artista y la del receptor de su obra, de tal forma que cada uno de ellos sabe de la presencia del otro.

El artista utiliza los materiales de su elección para poder dar una forma exterior a su experiencia perceptiva. La dificultad de encontrarla le obliga a intentarlo de nuevo una y otra vez. El artista vive permanentemente en el tal vez.

El espectador, por su parte, armado del deseo de ampliar su mundo, pasa de vez en cuando por la sensación de que una obra de arte determinada ha sido hecha exclusivamente para él, para ese momento de encuentro que tiene algo de llamada personal. Ante los continuados intentos del artista por llegar a ver frente a sí la imagen que se ha ido instalando progresivamente en su interior, el espectador acrecienta su deseo de ver más, de saber más, de contemplar más, de ampliar la percepción hasta disponer del elenco de pinturas, esculturas, obras de teatro, novelas, películas, espectáculos de danza, conciertos... que le permita aumentar, diversificar y afianzar su propia capacidad perceptiva. Alguien se convierte en espectador cuando se da cuenta de que las artes le son imprescindibles.

Creación y contemplación son los dos extremos desde los que considerar las obras de arte, desde los que ver una obra de arte desde el interior.

“Conservo en la cabeza casi todo el Louvre: sala a sala, cuadro a cuadro. He copiado mucho” explicaba Giacometti a su entrevistador Pierre Schneider. Es una verdadera pena que la escuela haya desacreditado tanto la copia. Primero la desacreditó por exceso: la transformó en la única forma de aprendizaje, sin dedicar un solo instante a pensar sobre su potencialidad más allá de la pura repetición. Años después, la desacreditó por defecto: la suprimió de cuajo, pensando que con ello suprimía todos los defectos de una forma de escolarización que había envejecido mal.

La copia es justamente una de las actividades que permite apreciar la relación de las artes con el conocimiento. Contemplar es muchas veces ir haciendo un calco interior desde el cual entender mejor ciertos fenómenos, ciertas experiencias. Como bien escribía Joseph Brodsky: “Uno de los propósitos de una obra de arte es el de crear dependencias; la paradoja es que cuanto más endeudado está el artista, más rico es”. La misma idea puede aplicarse al espectador: cuánto más ha visto, más necesita ver.

Cuando el artista trabaja en su obra original, interpreta. Busca dar forma a su propia percepción del mundo para entenderla mejor y, si es el caso, para poder compartirla con otros. Mientras que, cuando el artista va al museo a copiar, lo que busca es apoderarse de la mirada de otro pintor. Es un ejemplo de máxima disponibilidad. Presta su mano al autor de cuya tela copia, para ser, por un momento, él.

El público que se detiene a ver el trabajo del copista, puede mantener esa actitud de comprobación que lleva la mirada repetidamente desde la tela original a la copia, buscando similitudes y diferencias como en los juegos visuales que ocupan las secciones de entretenimiento de los periódicos, o, gracias a la mano que copia, puede acompañar al copista en su intento de imaginar por qué estadios pasó el pintor original de la tela.

Copiar es un intento de ver directamente desde el interior aquello que uno está dibujando. Es por ello que me pareció extraordinaria la decisión de Gabrielle Münter de copiar algunos de los dibujos de niños que había ido coleccionando, juntamente con su compañero Wassily Kandinsky. Pude ver su trabajo en la exposición *Les Enfants Terribles*, que organizó el Museo Cantonale d'Arte de Lugano en el 2004, y añadí una nueva razón a las que ya justificaban organizar exposiciones de trabajos de niños.

Observar esas copias de Gabrielle Münter con detención permite adentrarse en el deseo irrealizable, que tantos grandes maestros de la pintura han formulado, de poder recuperar, aunque sólo fuera por un momento, la libertad de la mano sobre el papel que se observa en los dibujos de los niños.

Münter utiliza óleo sobre cartón. Los niños, lápices de colores sobre papel. Desde este momento inicial, se observan todo tipo de diferencias que buscan ser similitudes. Al ver la exposición, pensé que sería bueno que los maestros se propusieran alguna vez pasar por la experiencia de copiar algunos de los trabajos de sus estudiantes con la disponibilidad y el tiempo que la contemplación requiere. Tal vez llegarían a intuir aspectos sorprendentes de las personas a las que se proponen educar.

Cuando se miran atentamente los dibujos espontáneos de los niños, se puede ver no sólo su relación emocional con las cosas, sino también parte del recorrido de su pensamiento, de sus decisiones, de sus dudas, de su incansable afán de verdad. Para ellos, racionalidad y afectividad están completamente articuladas, formando un motor único que impulsa su vida.

Es por ello que su forma de hablar resulta tantas veces poética o filosófica. “Señorita, ¿tú te crees todo lo que dices?”, le preguntó una niña de cinco años a su maestra. “¿Hay alguien debajo de los colores?”, quiso saber una niña que visitaba en brazos de su padre la exposición retrospectiva de Jackson Pollock en el MoMA de Nueva York.

Los niños pintan y hablan desde su interior. En la medida en que están haciéndose a sí mismos, se encuentran a gusto en las situaciones que suponen un proceso, un por hacer. De ahí su proximidad al tal vez de los artistas. Consiguen transmitir lo que son, el momento en el que se encuentran, mucho más claramente que lo que saben: ese deseo oculto de los artistas que, incluso cuando plantan su caballete en medio del campo, copian su realidad interior.

Ver desde el interior, para los adultos, supone con frecuencia mirar con los ojos cerrados. El artista pinta desde su experiencia de lo visto y el espectador, en la contemplación de la obra que le seduce, revive lo vivido. Curiosamente, para los mayores, cerrar los ojos supone concentrar al máximo la mirada. Incluso a veces la fuerza con la que los cerramos es proporcional al esfuerzo de concentración realizado.

Para los niños, en cambio, ver desde el interior supone mantener los ojos bien abiertos sobre este mundo que tienen necesidad de conocer. Lo que ellos hacen es acumular vida en las reservas de su intimidad para revivirla, más tarde, cuando los ojos se les cierran al contemplar. De ahí que les haga falta tanto arte en sus primeros años de vida. “Estamos hechos de pan y novelas”, decía Juan José Millás hace pocos días en el periódico.



Diseño infantil. Sin título
Lápices de colores sobre papel



Gabriele Münter. Sin título, 1914
Óleo sobre cartón



Diseño infantil. Sin título
Lápices de colores sobre papel



Gabriele Münter. Sin título, 1914
Óleo sobre cartón



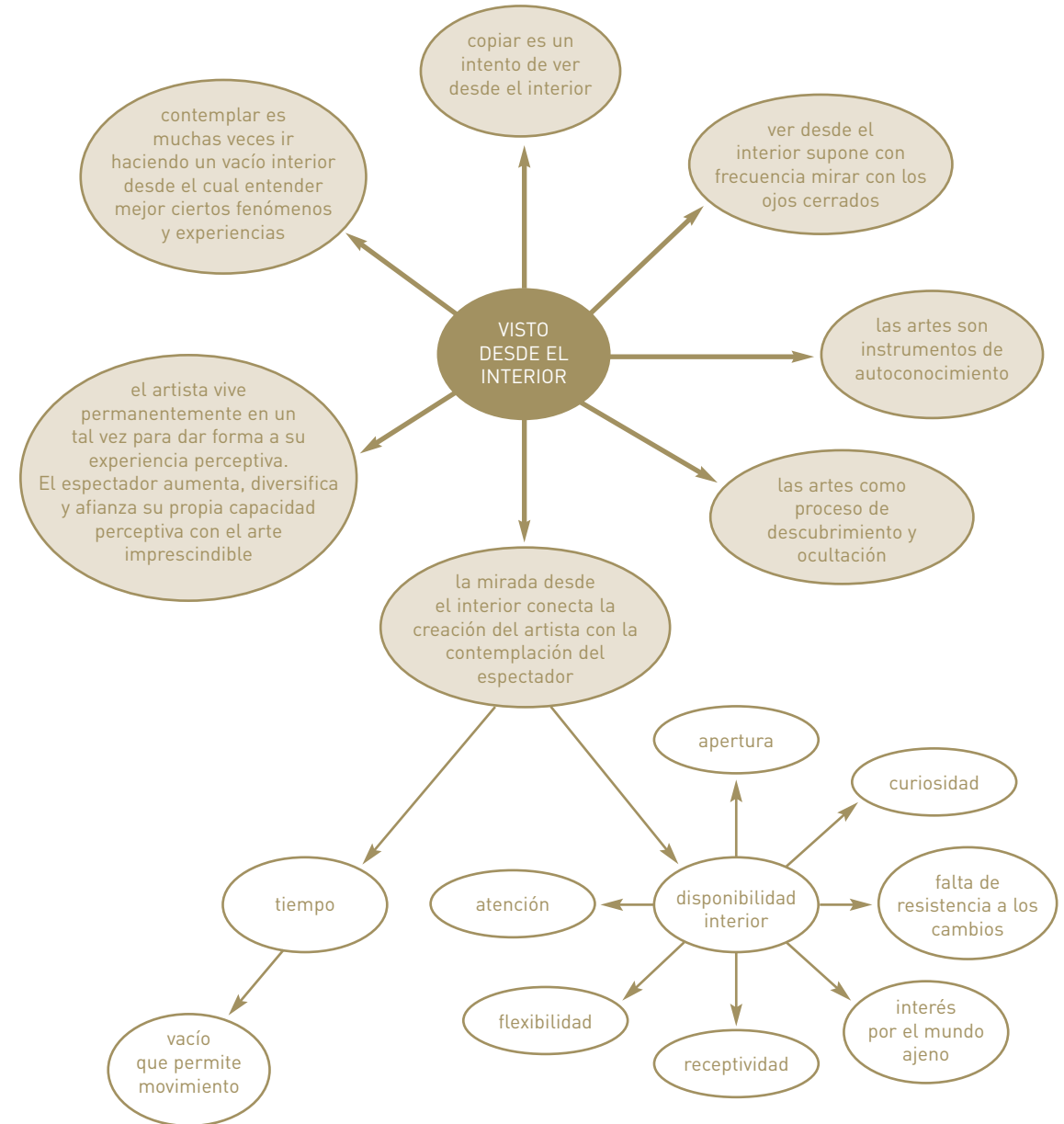
Diseño infantil. Sin título
Lápices de colores sobre papel



Gabriele Münter. Sin título, 1914
Óleo sobre cartón

2

MAPA MENTAL





ARTE, CIENCIA Y CREATIVIDAD

Eugenia Balcells

¿Qué hay de común entre un artista y un científico?
 ¿Es posible que explicaciones científicas y obras de arte
 hablen de los mismos conceptos?
 ¿Podría la relación entre percepción y realidad ser una clave
 para la conexión entre arte y ciencia?

El físico teórico David Bohm, en su obra *Ciencia, orden y creatividad* (1987), pone énfasis en el desarrollo de la creatividad: "El reto al que se enfrenta hoy en día la humanidad es único (...) Evidentemente se necesita una nueva ola creativa para hacerle frente, que debe de incluir no solamente una nueva forma de hacer ciencia, sino también un nuevo acercamiento a la sociedad, e incluso un nuevo tipo de conocimiento (...) Algo semejante debió de pasar en el Renacimiento, una transformación radical en la que se incluía la ciencia, el arte y una nueva visión de la humanidad, la cultura y la sociedad. Hoy se hace necesaria una nueva ola, semejante al estallido de energía renacentista, pero todavía más profunda y extensa."

Según Leonardo da Vinci, todos nuestros conocimientos tienen origen en nuestras percepciones. Y, para conocer, nuestro ojo exige ver desde diferentes ángulos, considerar las cosas desde arriba, desde abajo y desde los lados, dándoles la vuelta y buscando su origen. Él aconsejaba mirar con un espejo, es decir, pasar por la desorientación para poder ver realmente, mirar la realidad desde perspectivas inusitadas o extremas.

Mi trabajo **From the Center** (Desde el Centro) es un ejercicio de visión que comencé a desarrollar en el año 1980 coincidiendo con la lectura del libro *El Tao de la Física* de Fritjof Capra, un gran descubrimiento que me emocionó e influyó mucho, y donde encontré las bases teóricas que describen la realidad como una danza energética, compleja, viva y fluida, sintonizando con mi forma más intuitiva de entender las cosas.

Desarrollé **From the Center** situando la cámara en un punto fijo del tejado del edificio de Little Italy donde vivía entonces. Desde allí se podía ver, en un ángulo de 360 grados, toda la ciudad de Nueva York. Trabajé dos años sin moverme del sitio. La idea era mirar alrededor, tratar de ver con los instrumentos de mi tiempo: una cámara de vídeo y diversas lentes. Creé doce miradas, doce canales de vídeo que se presentan en la instalación como una construcción circular, una especie de Stonehenge electrónico en el que estas visiones múltiples coexisten.

Se trataba de salir de la visión única y fija y desarrollar una visión compleja, múltiple y en cambio constante, introduciendo también la idea de azar. En la instalación las relaciones entre los doce canales son aleatorias. El espectador forma parte de la obra en el sentido de que sus movimientos condicionan su percepción: tiene que utilizar su memoria para relacionar las distintas secuencias, pues no puede verlas todas a la vez. En el centro de la instalación hay una piedra que recuerda a la tierra, el punto fijo desde donde se filmó la obra, y también al propio espectador, en el que todas las visiones se unen y encuentran un sentido.



From the center

La visión es activa y, como dice Paul Virilio, "El campo de visión siempre me ha parecido comparable al terreno de excavación del arqueólogo. Ver es estar al acecho, a la espera de lo que ha de surgir del fondo, sin nombre, de lo que no presenta ningún tipo de interés. Lo que ha enmudecido se dispone a hablar, lo que se encuentra cerrado está apunto de abrirse".

La obra **Exposure Time** (Tiempo de Exposición), del año 1989, surgió a partir de un descubrimiento casual. Entre la arena y las rocas de la playa donde se estaba edificando la Villa Olímpica de Barcelona, descubrí todo tipo de restos de construcciones sometidas continuamente a la acción erosiva del mar. Secciones de paredes de ladrillo desgastadas y redondeadas, trozos de mosaicos y azulejos del interior de las casas, restos del pavimento de las calles, fragmentos de mármol, columnas, pedestales, capiteles... se revelaban como vestigios arquitectónicos y me sugirieron una visión anticipada de nuestras propias ruinas.

Cuando volvimos a aquel lugar para recoger el material nos encontramos con que la mayor parte de los restos habían desaparecido: una gran tempestad los había sepultado entre la arena. El mismo proceso de desaparición y reaparición de los materiales anticipó la concepción cíclica de la obra.

La instalación es como un diorama, donde se exhiben los fragmentos encontrados. Al fondo y a través de una ventana circular se proyectan, en una pantalla de vídeo, imágenes de luz y agua. Éstas se van transformando en ciclos sucesivos, desde la oscuridad más total a la luz más intensa, condicionando a su vez la iluminación de la escena. El gradual encenderse y apagarse de las luces y de la proyección determinan la desaparición y aparición de la visión, como en un abrir y cerrar de ojos o del diafragma de una cámara, o como los ciclos del día y de la noche.

El mar como símbolo del origen, de la perpetua destrucción y recreación del mundo. La idea de que todo se está simultáneamente haciendo y deshaciendo a la vez, la transformación permanente de la realidad. Concepto cíclico y a la vez irreversible del tiempo.

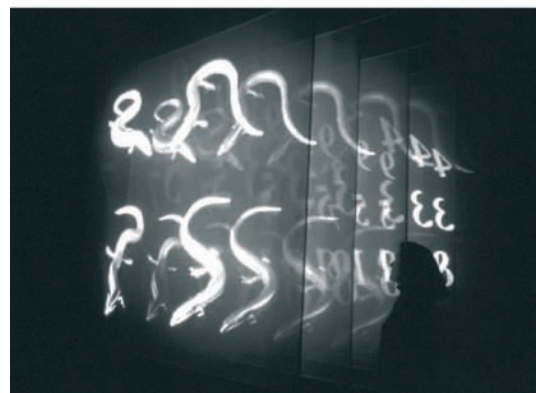
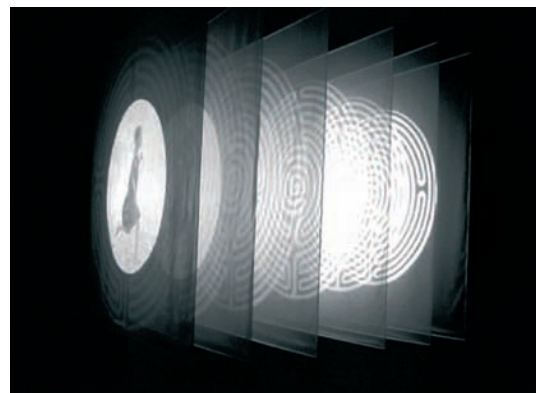


Exposure Time

Paul Davis dice que ha habido tres paradigmas científicos. El primero, el paradigma del Universo como una máquina de relojería: el tiempo era irrelevante, todo estaba establecido para siempre y cada estado del universo se producía de una forma determinista a partir del anterior. El segundo paradigma es la visión termodinámica del universo, con las ideas de cambio y flujo asociadas a un concepto degenerativo. Y por último tenemos un paradigma progresivo y más esperanzador: el actual universo de la auto-organización y de la complejidad.

Para Leonardo da Vinci el arte y la ciencia eran inseparables. Se trataba de conseguir un pensamiento con la totalidad del cerebro, con los dos hemisferios trabajando conjuntamente: "Estudia la ciencia del arte y el arte de la ciencia".

La obra **Traspassar Límits** (Traspasar Límites) de 1994 explora la metáfora de los dos hemisferios del cerebro: el izquierdo más especializado en ver la realidad de forma lineal y lógica, y el derecho, que regula la parte izquierda del cuerpo, más especializado en la comprensión espacial, holográfica, global e intuitiva de la realidad.



Traspassar Límits

Esta obra consiste en un espacio completamente negro con 6 pantallas de seda suspendidas en paralelo, configurando un cubo, y un par de proyectores, uno en cada lado. Las imágenes proyectadas atraviesan las pantallas y se funden en distintos grados, manteniendo en los dos extremos toda su precisión y claridad originales. El espectador puede atravesar por entre las diferentes pantallas.

Las dos secuencias de imágenes reflejan las dos polaridades: en una, imágenes del mundo de la naturaleza, y en la otra imágenes conceptuales, de lenguaje, así como descripciones matemáticas de la realidad.

Al salirse del plano único, esta obra sugiere complejas posibilidades de relación, y un nuevo paradigma de integración en el que una cosa se funde o integra en otra sin perderse. No es necesario escoger entre ambas: coexisten con todos los puntos intermedios posibles.

Una nueva mirada se consigue en la obra **En el Cor de les Coses** (En el Corazón de las Cosas), del año 1998. En esta instalación todo está suspendido en el aire: una infinidad de objetos pintados de plata, desde una butaca hasta un botón, cancelan lo que esperamos, lo que sabemos, en este caso el orden impuesto por la gravedad, en un equilibrio nuevo, más inestable, que nos propone toda una serie de nuevas relaciones.

La idea era mostrar los cinco espacios esenciales de una casa: la sala de estar, la cocina, el comedor, el dormitorio y el baño. Normalmente estos espacios se definen a partir de las paredes, y, en cambio, en este caso, lo hacen desde dentro hacia fuera, a partir de los objetos y de lo que sucede en ellos realmente.

Y, ¿qué es una sala de estar? Un centro de comunicación para dos o más personas en el que, a través de la televisión, la radio, el teléfono, internet, los libros y los discos, nos relacionamos entre nosotros, con nuestra historia, con nuestra cultura y con las noticias de todo el planeta.

Todos los objetos de la sala de estar pintados de plata flotan en el aire, y sobre ellos se proyectan imágenes de sus habitantes, de la familia, memorias... La casa como lugar simbólico de relaciones. La idea de información y comunicación está relacionada, en este caso, con el elemento aire, y los objetos suspendidos configuran una gran espiral. Esta forma geométrica expresa la idea de evolución, uniendo el tiempo circular de la naturaleza y el tiempo lineal de la historia.

La cocina es el fuego. Es el lugar de la alquimia por excelencia. Allí se transforman los alimentos, se convierten en energía y sabor.

La obra tiene forma de estrella, con dos triángulos, que representan el frío y el calor, penetrándose en una estructura de la que cuelgan, como una especie de cortina, todos los utensilios: cucharas, espumaderas, pinzas, tijeras, abrelatas, cazos... siempre plateados. El suelo refleja la misma forma, pintada en plata. En el centro, un haz de rayos luminosos produce sombras de colores que cambian cuando los espectadores entran y se mueven.



En el Cor de les Coses

El comedor es el escenario del banquete, alrededor de una gran mesa con las sillas suspendidas en el aire. En la mesa se proyectan imágenes de manos, de muchas manos: la humanidad, la gente en ese rito de compartir los alimentos. El comedor es la tierra entre los elementos de la alquimia. Lugar de encuentro y de convivencia. Aquí también se encuentran los platos, centenares de platos sobre los que se proyectan imágenes de los planetas, de las galaxias y del cosmos.

El dormitorio es un lugar más íntimo, más privado, asociado al elemento espacio, a la concepción, a la creatividad, a los sueños. Las camas están también suspendidas y, a su alrededor, hay una serie de velos sobre los que se proyectan imágenes que sugieren el nacimiento y la muerte, el amor, la concepción de la vida, el encuentro entre las esencias masculina y femenina y el sueño de armonía en la tierra.

Y el quinto de los espacios es el cuarto de baño, con su elemento dominante: el agua. Éste es un lugar para la claridad, la limpieza, la purificación. La imagen y el sonido son de agua, fuente incesante, renovándose continuamente.

En el mundo vivo, orden y desorden se crean simultáneamente. El tejido de la vida, como dice Capra, es una red flexible en flujo constante. Cuanto más grande sea el número de variables que fluctúen, más dinámico es el sistema, más grande su flexibilidad y más grande también su capacidad de adaptarse a condiciones cambiantes.

En el mundo vivo de las estructuras disipativas (es decir, de aquellos sistemas abiertos que se mantienen en equilibrio gracias a una relativa continuidad de entradas y salidas), una presión demasiado grande hace que el sistema vuelva a organizarse a otro nivel, restableciendo un nuevo equilibrio de orden superior.

El agua es también la protagonista en la obra **Anar-hi anant** (Ir yendo) del año 2001. Se trata en realidad de la observación y escucha muy precisas y ampliadas de un acontecimiento muy sencillo.

Hay una primera zona en la cual se ve una imagen de agua y luz en movimiento, misteriosa y brillante. Esta imagen se va repitiendo cíclicamente, pero sin ser nunca igual. Después se entra en una segunda zona, detrás de la pantalla, donde se puede penetrar en la luz de la proyección y jugar con la propia sombra.

Finalmente, se accede a una tercera zona, donde se genera la proyección. Allí se descubre que la imagen enigmática de agua y luz no está pregrabada, sino que es algo que está sucediendo en vivo, que se va creando delante del espectador. Se trata del vaivén del agua en el interior de una botella de plástico transparente, que gira perpetuamente por acción de un motor.

También descubrimos que el sonido que escuchamos está producido por tres ingenios que hacen girar otros tantos pares de botellas de plástico unidas por el cuello, y que contienen pequeñas bolas de vidrio.

Anar-hi anant es una obra sintética, que genera una experiencia poética, un ir y volver cíclicos, con imágenes sugerentes, orgánicas, con un sonido rítmico que recuerda el mar y la respiración. Nos permite, quizás, tal y como sugería Blake, atravesar las puertas de la percepción para llegar al lugar donde todo es como es, infinito. La curiosidad como motor, el deseo de saber, de aprender y de crecer...la sorpresa y el misterio. Un cambio profundo de percepción y pensamiento es necesario para nuestra evolución y para nuestra supervivencia.



Anar-hi anant

DÓNDE SE EXPUSO CADA OBRA COMENTADA EN EL TEXTO

From the Center

- Donostiako Nazioarteko Bideo Aldia, II Festival de Vídeo de San Sebastián. San Sebastián, España; 1983.
- Metrònom. Barcelona, España; 1985.
- Anderson Gallery. Richmond, Virginia, EEUU; 1986.
- El Museo del Barrio. Nueva York, EEUU; 1987.
- Fragments. Col·lecció Rafael Tous, Palau de la Virreina (Espai 4). Barcelona, España.
- Ferdinandeum Vídeo 7: "El fuego del sur". Spanische Videokunst, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, Austria.
- Crossing Visions-No man's Land. Anthology Film Archives. Nueva York, EEUU; 1995.

Exposure Time

- Sala d'Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, Carrer Montcada. Barcelona; 1989.
- Bienal de la Imagen en Movimiento 90, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid; 1990.

Traspassar Límits

- Museo Comarcal del Maresme. Mataró; 1995.
- Centre de Lectura. Reus; 1995.
- El Roser. Lleida; 1995.
- Iglesia de Verónicas. Murcia; 1996.

Posteriormente, y formando parte de la instalación *Veure la Llum*, se presentó en:

- Museo de Arte Contemporáneo. Barcelona; 1996.
- Sa Llonja. Palma de Mallorca; 1997.
- Palazzi Re Enzo. Bologna, Italia; 1998.

En el Cor de les Coses

- El Tinglado nº 2 del Moll de Costa, Port de Tarragona, el 24 de abril al 28 de julio de 1998.

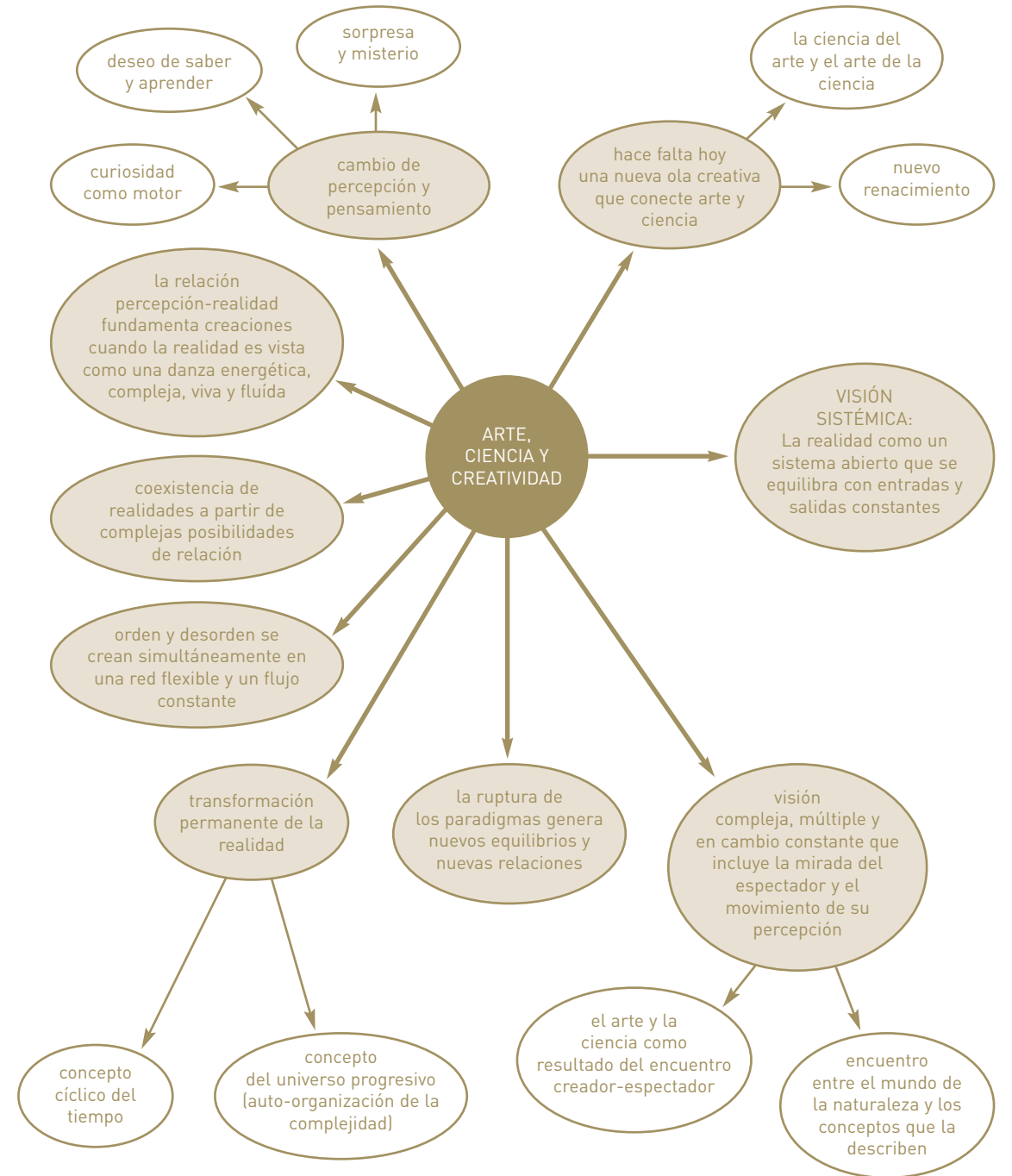
Anar-hi anant

- Exposición "Vostestaquí", Palau de la Virreina. Barcelona; 2000.
- Casa Revilla. Valladolid; 2001.
- I Festival de Arte, Ciencia y Tecnología, Centro Cultural Conde Duque. Madrid; 2002.
- Avesta Art 2002. Avesta, Suecia; 2002.

Más informaciones sobre EUGENIA BALCELLS y su obra: www.eugenibalcells.com

3

MAPA MENTAL





4

DOS TEMAS, UN DIÁLOGO

SISTEMAS CREATIVOS: ¿QUÉ HACE QUE TENGAMOS MÁS O MENOS IDEAS?

Juan Rodrigo

LA PASIÓN POR LA CREACIÓN DE NUEVOS MUNDOS VISUALES Y EL PLACER DE MIRARLOS

Katja Tschimmel



¿Qué es un sistema creativo?
¿Qué significa la creación de nuevos mundos visuales
en la contemporaneidad?
¿Es posible para el ser humano no crear?

Juan Rodrigo (JR) y **Katja Tschimmel (KT)** desarrollan en una conversación dos áreas temáticas que acaban siendo una: la de la capacidad creativa de un sistema.

KT: Juan, nos han invitado a los dos para que hablemos del fenómeno de la creatividad. Tú sobre lo que hace que tengamos más o menos ideas, posicionando tu reflexión en la perspectiva sistémica de la creatividad, y yo sobre lo que hace que unos se sienten tan motivados por la creación de nuevos mundos visuales, y otros por la admiración de estos nuevos mundos.

Tal vez estaría bien que comenzáramos nuestro diálogo con la explicación de nuestro abordaje del concepto de la creatividad. Pues, como tú bien sabes, hay muchas diferentes maneras de interpretar y definir la creatividad, y algunas son claramente contradictorias. Buscaremos entonces un punto de partida común para nosotros dos.

Desde el punto de vista etimológico, "creatividad" tiene que ver con el acto de dar origen a algo nuevo, antes desconocido. Tiene que ver con creación y evolución. Alguien produce algo de lo que él mismo no tenía conocimiento antes. Produce una combinación nueva al nivel de las imágenes, de los objetos, de los espacios, de los procesos, de los servicios, etc.

¿Querías ahora tú explorar un poco quién puede ser este "alguien", este sistema creativo?

JR: Vale. Directamente al ojo del huracán. Sin rodeos. No cabe duda de que lo que pensamos en cada momento sobre la creatividad viene determinado por los paradigmas que manejamos, y por las interpretaciones que hacemos de la información que tenemos. Y no cabe duda de que hasta que consigamos que se active una ciencia de la creatividad, la CREATOLOGÍA, tendremos dificultades para contrastar y falsar las afirmaciones que hacemos.

El paradigma imperante todavía en la "academia" viene directamente del discurso inaugural de Guilford (1950 en la American Psychological Association), y este discurso, como todos, es hijo del conocimiento y los valores de su época. Y de la profesión de Guilford: psicólogo.

Hoy, en muchos ámbitos ya, la aproximación sociológica gana terreno. Las organizaciones, las ciudades, las regiones y los países comienzan a ser conscientes, de forma intuitiva con frecuencia, de que el entorno, el grupo, la sociedad, son determinantes en la generación de ideas en sus espacios de responsabilidad. Y comienza a plantearse una aproximación desde la Teoría General de los Sistemas y desde el propio pensamiento sistémico.

El concepto de sistema creativo hace referencia a ese apunte que tú haces. ¿Quién es el sistema? Pero las cuestiones importantes, al menos las que a mí me interesan, son las de QUÉ son y CÓMO son los sistemas creativos.

Las personas son, de momento, elementos centrales de esos sistemas. Pero no será para siempre así. La inteligencia "artificial" abre nuevas posibilidades. Y creo que llegará el día en que conciencia e inteligencia sean capaces de desarrollarse y evolucionar sin la participación directa de ningún ser humano. A mí me parece muy posible que en el futuro existan sistemas creativos sin implicación humana. Ya hay máquinas que hacen música. Que pintan. Que escriben. Y que aprenden. Y el mundo de la robótica nos sorprende cada día con nuevas habilidades.

De momento sólo vemos simples máquinas que hacen cosas sin saber lo que hacen. Pero eso cambiará. Las herramientas, las máquinas, forman parte de los actuales sistemas creativos. De los actuales sistemas de conocimiento. Y creo que podemos pensar que algún día podrán hacerlo sin nosotros.

KT: Esa visión del futuro, de los robots creativos, la comparten diversos investigadores de IA, pero confieso que a mí me asusta mucho. Me gusta más la idea (probablemente ilusoria) de que nosotros, los seres humanos, somos indispensables para la innovación.

JR: Si entendemos la innovación como la resultante de la ejecución de una idea, creo que tenemos todavía un periodo en el que le resultaremos "útiles" a la naturaleza. Pero si lo dejamos en la capacidad de "hacer cosas nuevas"... La naturaleza no nos necesita... Necesariamente. Está en cambio permanente y en continua generación de novedad. Y nosotros somos un producto más del azar. Podríamos no existir. Podríamos no haber existido. Ni como individuos ni como especie.

Ésta es una de las principales señas de identidad de un paradigma que asume que estamos en un universo y en un planeta que no son “mundos creados y acabados”, sino sistemas en permanente generación y cambio a través de la interacción y la recombinación. Y en los que nosotros hemos nacido con la posibilidad de ser conscientes e inteligentes.

Para mí es fascinante pensar que esas opciones futuras vengan de la mano de nuestra participación. Pero no me inquieta que podamos realizarlas. Al contrario. Además, me parece inevitable. Y creo que será fantástico. Aunque a veces sintamos el riesgo del vacío y de lo desconocido. Pero está en la base de la ideación.

KT: Pues no sé, Juan. Pero coincido contigo en que existen muchos elementos implicados en la emergencia de ideas nuevas y existen diferentes tipos de sistemas creativos. Uno es claramente la naturaleza. Otros son los individuos y los grupos de personas. Y, como tú apuntas, también son sistemas creativos las instituciones, las empresas, las ciudades, los países... Y lo que diferencia a la persona individual del grupo de individuos no es únicamente la multiplicación de perspectivas, ideas y opiniones, sino también la nueva dinámica que se crea, y que influye en el proceso creativo y su resultado, pues cada sistema existe a través de la interacción de sus componentes. De ahí resulta que las relaciones de los elementos singulares entre sí y las interacciones que promueven son más importantes que el número de componentes o su dimensión. Substituir a una única persona en un grupo o institución puede (o no) tener un enorme efecto sobre toda la dinámica de todo el grupo.

Una obra de arte colectiva, por ejemplo, es el resultado visual (y perceptible por otros sentidos) de la interacción de los miembros del grupo, su conocimiento semántico y técnico, sus experiencias artísticas y personales, sus motivaciones, sus valores, sus actitudes, sus emociones, etc.

Pero también al nivel de la persona singular hay que considerar muchos elementos del sistema individuo y sus conexiones. Algunos de estos elementos, ya identificados por varios investigadores de la creatividad (Amabile, Guntern, Gardner, Csikszentmihalyi), son el conocimiento específico del individuo, sus bases culturales, su motivación intrínseca en una determinada actividad, sus habilidades de pensamiento creativo (de estas habilidades me gustaría hablar concretamente un poco más tarde), sus actitudes al respecto de la novedad, su estado emocional, etc. Consecuentemente, para entender la capacidad creativa de una persona, y para incentivarla, hay que tener en cuenta la intersección e interacción de todos estos elementos. Cuál de todos ellos tiene más influencia sobre la calidad y originalidad de los resultados de un proceso creativo, todavía no está empíricamente comprobado (y tal vez nunca lo estará).

Y todavía no hemos hablado de la importancia de la interacción del pensamiento individual/colectivo con un contexto socio-cultural...

JR: Cuando pienso en sistemas creativos, pienso en sistemas que generan conocimiento nuevo y útil. Sistemas que generan ideas con valor. Sistemas que tienen la capacidad de recombinar el conocimiento disponible para generar más conocimiento. Y, específicamente, conocimiento que podría no existir. Que podría no haberse recombinado. La creatividad es la capacidad de generar conocimiento contingente. Y por ahí anda la diferencia entre invento y descubrimiento.

Hay un concepto central en la Teoría de Sistemas, y en el Pensamiento Sistémico, que es el de Emergencia. Un sistema creativo es un sistema del que emergen, surgen, ideas. Las ideas son emergencias sistémicas de los sistemas de conocimiento. Y surgen como resultado de la interacción de los elementos que componen el sistema y de los procesos que ejecuta y recorre.

Y eso hace, desde mi punto de vista, que el elemento central de un sistema creativo sea el sistema de conocimiento en el que opera. Porque sin conocimiento no hay creación. Y con la misma base podríamos afirmar que sin trabajo, sin proceso, no hay ideas.

Y de ahí se deduce la importancia del entorno en el que el sistema (individuo, grupo, organización, cultura...) opera, porque es el entorno el que aporta el conocimiento de base, el punto de partida. El que alimenta el sistema de conocimiento.

Y también, de ahí, la importancia del trabajo, el famoso 90% de transpiración, y la afirmación compartida entre los grandes creadores cuando dicen que “el genio es trabajo”.

Creo, como tú apuntas, que no llegaremos a saber cuál o cuáles de las partes de un sistema tiene más influencia en los resultados, porque la diversidad de las interacciones que pueden producirse es lo realmente determinante en la producción de la emergencia, de la idea.

La psicología ha profundizado en algunos de los elementos determinantes del “sistema persona”, y del “sistema grupo”. Pero las personas son a su vez una parte de esos sistemas más amplios que podemos designar como sistemas de conocimiento.

A mí me gusta trabajar con un acrónimo para recordar algunos de los elementos que me parecen fundamentales. Incluye el Entorno, la Motivación, los Objetivos, el Conocimiento, las Inteligencias implicadas, las Operaciones y habilidades de proceso, la capacidad de Negación y rebeldía, la Acción y el trabajo, y las condiciones de Libertad y limitaciones en las que se mueve el sistema. No son todos, pero son suficientes para entender el concepto y comenzar a profundizar en una nueva, y espero que mejor, forma de acercarse al fenómeno creativo.

Y sus iniciales dan lugar a una palabra que además está en la literatura sobre la creatividad con un valor determinante y con demasiada frecuencia equívoco: E.M.O.C.I.O.N.A.L.

Tengo que decir que en mi intención no está el asociarla con ningún significado de lo que en psicología pertenece al terreno de lo emocional (cualquier cosa que eso sea), sino potenciar su capacidad para memorizar y hacer memorizables estos elementos centrales. O sea, que no me atrevería jamás a decir que la creatividad es una capacidad EMOCIONAL, porque llevaría sin duda a demasiados equívocos.

KT: Me gusta la idea de un acrónimo. ¿Quieres explicar un poco más estos elementos que enumeras como fundamentales para la emergencia de algo nuevo?

JR: Son prácticamente los que están descritos y explicados como elementos “determinantes” en la literatura sobre creatividad e innovación. Y provienen tanto del campo de la psicología como de la sociología o de la antropología cultural. Y en el acrónimo, desde luego, no están todos, aunque espero que sí los más importantes para entender el carácter sistémico de la creatividad. El modelo sería mucho más complejo. En todo caso, me gustaría señalar ahora la importancia de dos en especial, porque creo que añaden claridad a este paradigma sistémico. El entorno y la inteligencia. O, mejor dicho, el entorno y las inteligencias.

Mario Bunge, que afirma que un sistema social humano es un sistema constituido por personas y sus artefactos, propone un esquema para explicar un sistema mediante la terna composición, entorno, estructura, o CME en forma abreviada.

Y dice que “La representación más simple de un sistema concreto en un momento dado es la lista de su composición, entorno y estructura. $m(s) = C(s), M(s), E(s)$. La composición (C) es la colección de las partes del sistema (s). El entorno, el medio (M), es la colección de cosas que no están dentro del sistema y que están conectadas con partes del sistema. La estructura de s, (E), es la colección de relaciones entre los miembros de s más las relaciones entre estos y los de $M(s)$ ”.

El sistemismo considera el entorno como un elemento fundamental, porque es en él donde se concretan las posibilidades de cambio de cualquier sistema. Un sistema que no interactúa con su entorno es un sistema cerrado, y un sistema cerrado es un sistema que no evoluciona, que no cambia. Es, literalmente, algo imposible, pero todavía estamos atados a formas de pensar que rechazan la importancia del entorno como elemento explicativo de la evolución y el cambio. En el ámbito concreto de la creatividad, poniendo el acento de forma casi exclusiva en los procesos intrapsíquicos.

Desde una concepción sistémica, el entorno es uno de los elementos fundamentales que hay que considerar al considerar cualquier sistema. Porque sin él es imposible comprender y explicar el funcionamiento de ningún sistema. Y, en concreto, hablando de sistemas de conocimiento, es imposible entender sus cambios sin considerar la interacción con el entorno en que los sistemas concretos operan.

La otra cuestión que me ha interesado vivamente es el tema de las inteligencias. Porque tiene una importancia fundamental para entender los procesos de generación de ideas.

KT: Supongo que te refieres al concepto de las Inteligencias Múltiples de Gardner, que a mí me ha ayudado mucho a comprender mejor mi propia capacidad creativa, así como la de mis hijas y la de otras personas de mi proximidad.

JR: Sí, Para mí fue como una revelación, porque me permitió entender por qué algunas personas que se mostraban manifiestamente “inteligentes” eran incapaces de algunas tareas que otras, significativamente “insuficientes”, acometían con éxito con una facilidad pasmosa. Supongo que la idea de esas inteligencias múltiples estaba por ahí, flotando, y únicamente hacía falta contrastarla y documentarla científicamente. Porque desde antiguo se habla de los talentos. Y siempre hemos admitido que hay gentes con talentos especiales.

La inteligencia, tal como la entendíamos (y sobre la que nunca existió un consenso definitivo), hace referencia a la capacidad de comprender y adaptarse al entorno, y a las habilidades para manejar ideas complejas, aprender de la experiencia, razonar, reflexionar, planear, resolver problemas, pensar de manera abstracta... Habilidades, operaciones y procesos que están íntima y profundamente relacionados con la capacidad creativa, con la capacidad de idear.

Hasta hace realmente muy poco, maneábamos el concepto como si la inteligencia fuera una única y definitiva entidad. Ahora, gracias a Howard Gardner y su equipo de la Universidad de Harvard, pensamos que ese esquema no era especialmente acertado. Gardner ha identificado ocho tipos de inteligencia: Lingüística, Lógico-Matemática, Espacial, Musical, Cinestésica, Intrapersonal, Interpersonal y Naturalista. Y lo importante para nosotros, más que el que esas inteligencias sean más o menos de ocho, es la aportación que abre para una reflexión sobre la genialidad y sobre la creatividad “sectorial”. Sabemos que las inteligencias, como la propia capacidad creativa, son diferenciales. No hay dos seres humanos iguales en estas capacidades. Y ahora podemos explicar lo que hace poco sólo podíamos intuir: por qué existen individuos y grupos altamente productivos en un determinado campo, y prácticamente inútiles para otros. Por qué algunos son capaces de desarrollar grandes obras en un área de conocimiento y se muestran incapaces de llevar esa capacidad a otros ámbitos vitales. No se puede ser músico sin inteligencia musical. Ni arquitecto sin inteligencia espacial. Ni bailarín, o coreógrafo sin inteligencia cinestésica. No podemos crear en áreas que están lejos de nuestras inteligencias específicas. Los análisis que han intentado relacionar el CI con la creatividad parecen demostrar que no hay una relación lineal entre ese CI y la creatividad, y que a partir de un CI próximo a la media la capacidad creativa no se correlaciona con él. Me gustaría saber cuáles serían los resultados de esos estudios si se realizaran sobre la base de esas inteligencias concretas, específicas, y se relacionaran con logros creativos en dichos campos.

Pero bueno, hay que volver. Tal vez me esté alejando demasiado de la cuestión que planteabas, y deba retomar al tema que nos ocupaba. La aproximación sistémica a la creatividad. Algo en lo que, como comentabas, han trabajado tanto Teresa Amabile como Csikszentimihalyi, desde el campo de la psicología, o Richard Florida desde la sociología. Este último habla de las tres Tes que tiene un sistema creativo: Talento, Tecnología y Tolerancia. Amabile habla de Conocimiento, Motivación y Habilidades de pensamiento. Y Csikszentimihalyi plantea también un modelo con tres elementos. Pero él sí incluye el entorno en su modelo de sistema.

KT: Personalmente, me convence mucho este último modelo al que te refieres: el modelo de la creatividad de Mihaly Csikszentimihalyi (2004). Este modelo explica la acción creativa como la interacción de tres elementos fundamentales: 1. Una cultura que engloba reglas simbólicas, 2. Una persona que produce algo nuevo para un dominio simbólico y 3. Un grupo de peritos que reconoce y aprueba una nueva propuesta. El resultado es un cambio en un dominio simbólico de la cultura. Consecuentemente, si no hay un cambio de ideas, de conocimientos, de valores o de emociones en una comunidad cultural, para Csikszentimihalyi no se trata de un resultado proveniente de una acción creativa. Recuerdo que tú también me hablaste una vez de un concepto que inventaste, el concepto del Cambio 3.

JR: Lo del Cambio 3 fue en realidad un juego para explicar a mis clientes del mundo de la empresa el carácter simbólico de las ideas, y relacionarlo con los dos tipos de cambio que desde una concepción sistémica podemos definir. El cambio 1, un cambio adaptativo, incremental, en el que el sistema cambia pero sigue siendo sustancialmente el mismo. El cambio 2 es un cambio de sistema. Un cambio radical. Un cambio en el que surgen nuevos sistemas y nuevas emergencias. Para explicarlo, tal vez con demasiada simplicidad, pero espero que con total claridad, el cambio 1 sería el cambio que experimenta el agua cuando sube de temperatura. El cambio 2 cuando el agua entra en ebullición, y se convierte en vapor, o cuando se congela y se hace hielo. El cambio 2 hace referencia a la aparición de nuevas recombinaciones, de nuevos sistemas. El cambio 3 es el cambio en el mundo de las ideas. El cambio simbólico. Y, lógicamente, incluye tanto el cambio 1, la evolución de las ideas ya existentes, como el cambio 2, y la aparición de ideas radicalmente nuevas por recombinación de elementos o interacciones nuevas.

El nombre viene como una especie de guiño al Mundo 3 de Popper. Lo que él explicaba como “El mundo de las ideas en sentido objetivo, el mundo de los objetos de pensamiento posibles: el mundo de las teorías en sí mismas y sus relaciones lógicas, de los argumentos y de las situaciones problemáticas tomados en sí mismos. El mundo de los productos de la mente humana”.

Y pensé que sería explicativo asociar el concepto de cambio al cambio en el mundo de las ideas. El mundo 3. Es, sin más, una herramienta conceptual. Un instrumento para explicarme y hacerme entender.

Pero, volviendo a los sistemas, recuerdo que el modelo de Csikszentimihalyi incluía algunos matices sobre la cuestión del entorno que tal vez sea interesante comentar. ¿Te parece?

KT: Pues, Csikszentimihalyi hace hincapié en el concepto de dominio. Y por dominio entiende un campo especializado, como por ejemplo el arte, que a su vez puede ser subdividido en los dominios de la pintura, la escultura, el arte digital, etc. Cada dominio está anclado a una cultura con la que comparte un conocimiento simbólico. Lo nuevo sólo nace a partir de lo existente y en comparación con lo antiguo. Así, una acción creativa, y consecuentemente un resultado original, sólo puede emerger cuando hay una desviación o una ruptura con las reglas establecidas en una cultura y en un dominio específico.

Y quienes reconocen un desvío, y deciden que algo nuevo tiene valor para una determinada comunidad, porque incentiva la evolución cultural, son los especialistas en ese dominio. En el caso del arte son los críticos y otros periodistas, los comisarios de exposiciones, los directores de museos, los coleccionistas y otros compradores, etc.

Así, en el modelo de Csikszentimihalyi el individuo no es un sistema creativo completo, sino sólo un sub-sistema, que actúa creativamente cuando desarrolla una idea nueva a partir de los símbolos de un dominio de conocimiento, y cuando esta nueva idea es reconocida por los peritos de dicho dominio.

Otra implicación de su perspectiva es que la innovación en un área específica no depende sólo del conocimiento y de la capacidad creadora del individuo, sino también del conocimiento y de la capacidad de reconocer, apreciar y divulgar lo nuevo por parte de los especialistas. Y también depende de la accesibilidad al dominio, de su posicionamiento en el ambiente cultural y de la receptividad de la sociedad en ese determinado momento histórico: si está abierta o cerrada a las nuevas ideas, por motivos ideológicos y políticos.

JR: En definitiva, del entorno. El terreno, el sistema, en el que realmente se produce la innovación. Innovar es generar cambios nuevos y útiles para el entorno y para el sistema que los produce, y el entorno tiene que aceptar esas propuestas de cambio para que podamos hablar de innovación. La innovación es un hecho social. Y se produce en el sistema en el que el sistema creativo existe. Los especialistas, los expertos, son parte de ese entorno.

KT: Pues sí. Y de esta manera, el modelo sistémico de Csikszentmihalyi explica las frecuentes oscilaciones en la evaluación de obras innovadoras. Pensemos, por ejemplo, en artistas como Rafael, Van Gogh o Warhol, que fueron eventualmente considerados artistas marginales o pintores consagrados. Pero sólo se les reconoció como individuos muy creativos cuando un número suficientemente importante de peritos se convenció de que sus obras representaban una contribución importante para el dominio del arte.

Actualmente se puede observar en el dominio del arte contemporáneo y en otros dominios visuales como el diseño, la publicidad, el webdesign... una enorme receptividad para nuevas ideas y productos. Pienso que es una tendencia socio-cultural a nivel global en las sociedades de consumo y de abundancia, debido a la enorme demanda de los mercados (la gente busca nuevos entretenimientos y nuevos símbolos de estatus) y a la fluidez económica de grandes grupos poblacionales.

JR: Esta idea de los expertos del campo siempre me ha parecido inquietante. Como ya hemos comentado, el entorno es determinante, y los expertos de algunos campos lo son sin ninguna duda para quienes generan las ideas. Y es muy cierto que a veces el tiempo de las ideas no es el tiempo del entorno, y se producen desajustes que dificultan las innovaciones. En el mundo del arte, con frecuencia las ideas van por delante de los expertos. Y también por delante de los intereses de esos expertos. Y algo parecido sucede en el mundo de la tecnología, plagada de afirmaciones de "autoridades" que vaticinaron la inutilidad del cine, del teléfono, del ferrocarril...y de prácticamente cualquier cosa que se adelantase al tiempo del experto. En el nivel humano de los creadores, esa capacidad de bloqueo de los expertos, auténticos guardabarreras (gatekeepers) del campo en el que trabajan, es sin duda dolorosa y a veces cruel. Y otras veces también tramposa. Pero desde una visión sistémica, quienes proponen y generan las ideas, (los "ideantes"), son partes de un sistema de conocimiento en acción, en el que se generan múltiples opciones que el entorno tiene que seleccionar y priorizar. Y ese es un papel fundamental. La psicología pone el acento en los individuos, pero si miramos el sistema más amplio que podemos considerar, el "sistema humanidad", empezamos a comprender el papel de las partes de forma diferente. Somos un inmenso sistema creativo en el que los individuos somos partes de otros sistemas en los que vivimos, en los que trabajamos, y en los que contribuimos a una realización mucho más amplia que la individual. La psicología se centra en los individuos, y desde ahí hace sus propuestas y sus valoraciones. Pero la labor de esos individuos es mejor comprendida si la contextualizamos, si la enmarcamos, si la comprendemos como perteneciente a la acción de un sistema más amplio. Esto es muy notorio en nuestros días, con los medios de comunicación de los que disponemos. Especialmente en internet, es perfectamente visible la presencia de un sistema formado por multitud de individuos que literalmente están construyendo nuevas formas y nuevas culturas desde aportaciones que parecen minúsculas, pequeñas, intrascendentes, pero que sumadas y acumuladas a las de otros individuos y grupos están haciendo emerger a toda velocidad montañas de nuevo conocimiento. Nuevos lenguajes, nuevos procesos, nuevos productos que literalmente invaden el mundo "virtual", y que se van decantando en nuevo conocimiento que realimenta el conocimiento existente.

Un ejemplo claro de sistema creativo masivo en acción, que comprendemos gracias a la velocidad de internet. Y un sistema en el que el entorno se ha quitado de encima a los expertos, gracias al contacto directo entre los productores y los consumidores del conocimiento nuevo. Un sistema que está cambiando hasta lo más intocable del sistema de conocimiento que conocemos: la propiedad intelectual. Y que está alumbrando una cultura nueva del conocimiento, con valores también nuevos en los que el conocimiento se percibe como un bien cultural abierto, libre y sin dueños.

Un sistema que cumple casi al pie de la letra las condiciones que Arieti relaciona cuando describe una cultura "creativogénica": Disponibilidad de medios materiales y culturales, apertura a los estímulos de la cultura, hincapié en el futuro y no sólo en el presente, libre acceso de todos a los medios culturales, sin discriminaciones, posibilidad de expresar opiniones libremente, contacto con otras culturas y valores, tolerancia hacia las opiniones divergentes, interacción e intercambio entre individuos creativos, y la promoción y recompensa de las aportaciones creativas.

Internet y las nuevas tecnologías son un inmenso y magnífico laboratorio para el estudio de los sistemas creativos.

KT: Pero además de todo esto, existe un factor que pone en marcha la energía necesaria para crear. Y así llegamos a la pasión. Pienso que el mayor motor para la creación de algo nuevo es —aparte de la simple supervivencia y reproducción— el placer y la sensación de felicidad y satisfacción que un individuo experimenta cuando está en medio de un proceso creativo, en medio de un nuevo descubrimiento o una nueva invención. La pasión surge de este placer y también del orgullo de ser parte de un sistema que hace emerger nuevas ideas, nuevos artefactos y nuevo conocimiento. Es el placer de la "transpiración", de la que hablabas más arriba. Y la motivación de continuar transpirando (lo que podríamos llamar dedicación) para recibir un aplauso cuando el resultado surge. Como un atleta que ha llegado a su meta. El aplauso de uno mismo y de otros espectadores, que han obtenido placer al mirar la carrera y al admirar su resultado.

Lo que impulsa a un sistema a crear no es sólo la búsqueda del éxito, del dinero o de otra recompensa (que también lo es), sino sobre todo la posibilidad de hacer algo que le guste y convenza. Ya has mencionado arriba el concepto de la motivación intrínseca de Amabile, que la define como el sentimiento de placer en realizar una tarea sin ningún motivo externo.

Otro impulso para la creación es la búsqueda de nuevas experiencias estéticas y éticas que puedan despertar orgullo. La pasión se encuentra en el proceso de descubrir algo nuevo que sea bello (en algún sentido) y útil para alguien, o de desarrollar algo que sorprenda (positiva o negativamente) a un público.

JR: Yo creo que lo que impulsa a un sistema a crear es... que tiene que crear. Para un sistema cerebral como el que tenemos, no es posible no crear. El cerebro en funcionamiento genera la mente, y la mente genera pensamientos. Somos seres simbólicos. Somos seres conscientes. Somos seres analógicos. Somos seres culturales. La ideación está en nuestra naturaleza. Y los procesos de realimentación y de autoorganización llevan sin remisión a la aparición de nuevas ideas. Lo interesante es saber qué es lo que nos hace crear más, qué es lo que propicia la aparición de ideas radicales. Y ahí aparece esa forma de energía que llamamos pasión. Y que a buen seguro tiene que ver con el placer de utilizar las capacidades que poseemos, y con la química del cerebro, ese enorme campo que se va desplegando a toda velocidad en los últimos años.

A mí, personalmente, me llama mucho la atención la alegría con que dibujan los que saben dibujar. Lo bien que se lo pasan. El placer que les proporciona reproducir la realidad, e inventar realidades visuales inesperadas y originales. Creo que eso tiene que ver con el placer de explorar lo que somos capaces de hacer con lo que somos y tenemos. Y creo que ese placer se produce cuando lo que hacemos surge con facilidad. Cuando tenemos y utilizamos la inteligencia adecuada para lo que nos planteamos. Lo contrario genera frustración. Y es muy notorio cómo el placer se torna en frustración cuando no podemos —porque no podemos— hacer lo que queremos hacer.

KT: Estoy muy de acuerdo con tu observación. Citas los conceptos de realimentación y de autoorganización y eso me lleva al concepto de la autopoiesis de los sistemas cognitivos. Esa capacidad del hombre de autorrenovarse y autoorganizarse como sistema vivo es una característica que identificamos con la palabra griega "autopoiese" (autocreación). El hombre necesita ser creativo para proyectarse en el mundo y para construir en cada momento su propia visión de éste. Incluso el acto de la percepción es autopoietico. Pero de la percepción podemos hablar más tarde.

Volviendo a los sistemas autopoieticos... se trata de sistemas estructuralmente especificados: su estructura determina cuáles son los cambios estructurales que pueden permitir (Maturana y Varela). En las Ciencias Cognitivas se ve el cerebro como un sistema autoorganizado y autorreferente, un sistema que se refiere también a sí mismo. El neurocientífico Gerhard Roth define como auto-referencia del cerebro la capacidad de interactuar recurrente o circularmente con los propios estados (o patrones), siendo cada estado el resultado de la interacción con estados anteriores.

La estructura cognitiva del hombre depende de la herencia genética, de las inteligencias específicas y de todas las experiencias de vida que han contribuido a la construcción de una nueva estructura cognitiva, cada día, cada minuto, cada segundo. Es decir, depende de su ontogénesis individual y de su historia particular de interacciones sociales. Pero autorreferencia no significa aislamiento: el cerebro puede ser influido por acontecimientos de su ambiente a través de la percepción sensorial, pero los efectos de las influencias exteriores son determinados por él mismo a través de su organización funcional.

Consecuentemente, cada ser humano está solo en el mundo en cuanto sistema cognitivo autopoietico, y tiene que existir en una realidad que depende del individuo mismo. Sólo dentro de esta realidad, y de su sistema cognitivo, existe lo que llamamos "libertad creativa" (Maturana). El hombre sólo puede pensar y crear lo que es capaz de pensar y crear. O dicho en negativo: el hombre no puede crear lo que no es capaz de crear. Los límites de nuestra estructura cognitiva, de nuestras habilidades de pensamiento y de nuestro conocimiento adquirido son los límites de nuestra capacidad de crear nuevos mundos visuales. Hoy en día, con las nuevas tecnologías digitales, y no sólo en el ámbito visual, todo puede ser realizado. Ahora sólo dependemos de la capacidad creadora de la persona, de su equipaje socio-cultural, de sus experiencias de vida, de su formación, etc.

Y es justamente esta perspectiva de vida subjetiva individual lo que vuelve interesante la vida de cada persona, y lo que hace posible la creación de algo nuevo; algo nuevo sobre todo para otras personas con otras experiencias de vida y otro perfil genético. Pienso que la capacidad de crear algo sorprendente se encuentra en la diferencia de los desarrollos ontogénicos y biográficos que aportan materia prima al individuo para crear algo nuevo en un determinado campo específico del conocimiento. Juan, tú hablaste de "el placer de explorar lo que somos capaces de hacer con lo que somos y tenemos". Es exactamente lo que pienso. El artista plástico, el diseñador o dibujante sienten ese placer del que te maravillas porque su actividad de trabajo se funde con sus herencias genéticas, con sus inteligencias específicas, con sus vivencias y experiencias culturales, educativas, sociales, políticas, etc. Cuando crea, hace lo que es capaz de hacer. Y por eso mismo siente placer. Cuenta a su público historias que son las historias de sus experiencias. Y siente placer en el proceso de contar, y también en la admiración y fascinación de su público. Y esa sensación de placer probablemente le da la energía necesaria para dedicarse a una tarea horas y horas, días y días. Alguien que ejerce una actividad sólo por razones económicas, u otras razones forzadas, pero sin la sensación de placer, evidentemente no tiene la misma dedicación al asunto... Y ahora, pensando en algunos de mis amigos artistas que me hablan a veces de los momentos de desesperación que sienten en sus procesos creativos, pienso que incluso en esa sensación de sufrimiento, cuando un trabajo no avanza como les gustaría, está presente el placer: el placer de vencer un bloqueo y llegar finalmente al tan deseado resultado.

Y así volvemos al tema de la pasión. Pasión para mí tiene que ver sobre todo con dedicación. Con el gusto y la motivación de dedicar mucho tiempo a un asunto, incluso cuando no avanza. Con la intensa dedicación a una tarea: el hombre que se abstrae de sí mismo, del tiempo y del espacio cuando está inmerso en una actividad de la que disfruta. Csikszentmihalyi llama a ese momento una experiencia "flow". Se trata de una experiencia que se basa en la motivación autotélica (por el "amor" a la cosa en sí). Toda la atención disponible de una persona está completamente invertida en la actividad momentánea.

Según Csikszentmihalyi, la percepción de una tarea y la existencia de las capacidades necesarias para enfrentar ese desafío son la condición indispensable para que surja una experiencia flow. Un desafío demasiado exigente puede llevar a estados de recelo, de inseguridad o incluso pánico. Es decir, emociones y sentimientos negativos que bloquean el proceso de pensamiento. Si las capacidades de un individuo están a la altura del grado de exigencia de un determinado desafío, y el grado de exigencia es suficientemente estimulante, la calidad de la experiencia mejora de modo significativo, porque el individuo está motivado para dedicar la totalidad de su atención a la tarea. Es la voluntad del propio individuo la que mantiene la atención fija en una determinada área del estímulo, en vez de dejarla vagar por otros objetos. Si, por el contrario, los objetivos no están claros, los desafíos son demasiado exigentes y el feedback escaso, el proceso creativo puede verse rápidamente bloqueado. Que alguien decida realizar una tarea depende además de sus prioridades, que se remontan a sus necesidades.

JR: Lo que viene a plantear Csikszentmihalyi es algo perfectamente lógico y válido para prácticamente cualquier actividad. Es la consecuencia de la realimentación lo que hace que experimentemos refuerzos positivos o negativos como resultado de nuestras acciones. Y que aparezcan, o no, las frustraciones. Y el cansancio. Y el abandono. Si no somos capaces de saltar 1,75 metros, dejaremos de intentarlo con toda probabilidad. Si no somos capaces de memorizar lo suficiente, dejaremos de estudiar materias que requieran mucha memoria. Y si no lo dejamos voluntariamente, el entorno nos empujará a dejarlo.

La frustración del logro esperado actúa como un refuerzo negativo para cualquier acción. La gratificación desde el entorno, por el contrario, genera una carga de refuerzo positivo que predispone a la repetición. Esto vale para prácticamente cualquier comportamiento o acción que interactúe con un entorno, tanto de forma finalista como arbitraria, azarosa o errática.

Y vale también para la generación de ideas. Para la acción de ideación. Por eso me parece especialmente importante el ejercicio creativo. La ideación sin finalidad ni motivo aparente. Porque de la misma forma que se desarrollan los músculos y las habilidades que nos permiten saltar más y mejor, y de la misma forma que podemos ejercitar la memoria, podemos practicar y perfeccionar las habilidades del pensamiento creativo, y prepararnos para soportar las incertidumbres de cualquier actividad que nos plantee el reto de lograr algo difícil.

Incertidumbres y resistencias al cambio existen en todos los sistemas, y en la mayoría de los casos tienen que ser superadas con energía y persistencia. Manteniendo la intensidad. Manteniendo la tensión entre lo que tenemos y lo que queremos tener. Entre lo que hacemos y lo que queremos hacer. Cuando esa tensión es suficiente, y cuando se mantiene, se activa el sistema para resolver el problema en el que se trabaja. Hace falta energía. Hace falta trabajo. Hace falta ilusión. Motivación. Identificación. Confianza. Implicación. Hace falta tiempo. Y dedicación. Y Perseverancia.

No todos los creadores lo consiguen. Y todo ello repercute en la capacidad de generar ideas. Aumentándola o disminuyéndola.

KT: Te doy toda la razón en que el pensamiento creativo y las actitudes que lo facilitan pueden y deben ser desarrollados y mejorados. Aunque hoy en día todo el mundo valora el cuidado y entrenamiento del cuerpo y sus músculos (cada día hay más centros de fitness), muy poca gente reconoce la necesidad de mayor "entrenamiento" de los músculos del cerebro ¿Por qué nadie abre un "mental fitness studio"? ¿No sería un proyecto bonito para nosotros, Juan? Tendríamos que buscar o inventar unas máquinas que sirvieran para entrenar las habilidades del pensamiento creativo. O contentarnos con las herramientas que ya existen, y que en la mayoría de los casos funcionan bien: El Brainstorming para la activación intensa de la memoria, y para un pensamiento intuitivo y emocional: para dejar fluir las ideas. El Mapa Mental para la flexibilidad del pensamiento y para desarrollar la habilidad de alternar entre análisis y síntesis, y para encontrar conexiones entre diversos asuntos. La Sinéctica para la producción de analogías y para cruzar conocimientos de varios dominios simbólicos. La confrontación semántica y aleatoria para la producción de asociaciones infrecuentes... Alguien que ya ha realizado muchas analogías desarrollará, con el tiempo, una gran capacidad para pensar analógicamente, de la misma manera que alguien que ya ha pintado muchos cuadros al óleo desarrollará una gran facilidad para trabajar con esa técnica.

Y es exactamente la interacción entre contenidos semánticos de un dominio simbólico (p.ej. pintura) y determinadas operaciones cognitivas (p.ej. pensar con analogías) lo que caracteriza el proceso de pensamiento creativo. Esta interacción conduce a la creación de algo nuevo. Cada persona concibe permanentemente nuevas combinaciones simbólicas a través de la conexión de elementos del conocimiento, almacenados en la memoria y activados por la percepción. Para eso sigue procedimientos mentales, que pueden ser descritos separadamente, pero que discurren casi siempre de forma combinada y simultánea en los procesos del pensamiento. A estos procesos mentales generativos pertenecen la evocación de estructuras existentes en la memoria, la creación de asociaciones con estas estructuras o sus combinaciones, la constitución sintética de nuevas estructuras, la transformación de estructuras existentes en nuevas, la transferencia de información por analogías de un área a otra, y la reducción categórica, a través de la cual las estructuras existentes son conceptualmente reducidas a estructuras más simples.

JR: Ahí está, implícitamente, el fenómeno central de todo proceso de generación de ideas: la recombinación del conocimiento. La remezcla en nuevas síntesis significativas. La reorganización de los estímulos y conocimientos para formar nuevas totalidades. Nuevas Gestalts. Nuevas percepciones con significado y totalidad. Nuevos sistemas de conocimiento.

Éste es realmente un área apasionante. De todas las escuelas psicológicas, la de la Gestalt es, para mí, la más útil para pensar en el fenómeno de la ideación. Porque viene a demostrar que la percepción es un proceso creativo en el que generamos nuevas formas de ver y de comprender.

Creamos con lo que conocemos, con lo que sentimos, y con lo que finalmente percibimos. Y, esto es lo bueno, también creamos lo que percibimos. Porque aunque todos veamos, sintamos, notemos, oíamos, toquemos, y oigamos lo mismo, podemos no percibir lo mismo. No construimos la misma percepción.

Porque de la misma forma que sólo creamos lo que podemos crear, sólo percibimos lo que podemos percibir. Y todos percibimos de forma diferente. Eso está en la base de la ideación.

KT: Coincido plenamente. El pensamiento creativo realmente tiene mucho que ver con la percepción humana. Porque pensar creativamente significa ocuparse de las posibilidades, de "aquello que podría ser", y por eso se relaciona íntimamente con el proceso perceptivo. Pensar creativamente significa mirar las cosas desde otro ángulo; ver lo que otros no ven. Y ahí entra el papel fundamental de la percepción, de la manera de ver, oír, sentir y oler nuestro medio ambiente. De la manera de estructurar y construir nuestro mundo a partir de los estímulos e informaciones recogidos por nuestros sentidos.

Ya en los años cincuenta, Rudolf Arnheim entiende que la percepción visual no es sólo un registro mecánico de las impresiones sensoriales, sino un verdadero entendimiento creativo de la realidad: fantasioso, imaginativo, inteligente y bello. Y quince años más tarde señala en su obra "Pensamiento Visual" la separación jerárquica entre percepción y pensamiento, defendiendo que no existe ningún proceso cognitivo que, al menos en principio, no resida en la percepción.

Para los psicólogos gestaltistas, el pensamiento creativo comienza con la percepción de algo, con la tentativa de organizar las estructuras sensorialmente percibidas en un todo con sentido ("buena configuración"). Muchos investigadores de la creatividad ven precisamente en la tendencia al "cierre inmediato de la forma" (premature closure of Gestalt) uno de los mayores bloqueos del pensamiento creativo. Varios ejercicios demuestran que muchos errores de pensamiento son, en realidad, errores de percepción: muchos bloqueos cognitivos son bloqueos perceptivos.

Si la aplicación de las leyes de la Gestalt en la creación de imágenes conduce, por un lado, a una mejor perceptibilidad de las informaciones visualizadas (lo que puede, a su vez, mejorar la velocidad de recepción, de reacción y de decisión del observador), son sin embargo estos mismos principios de la percepción visual simplificada los que dificultan el pensamiento creativo, una vez que, aquí, la búsqueda de originalidad presupone evitar modelos y combinaciones conocidos. Por eso, me parece que la capacidad de jugar con imágenes e ideas inacabadas durante bastante tiempo, y de no llegar precozmente a una decisión definitiva, es una característica específica de personas muy creativas. Pues sólo una percepción no estereotipada y la resultante de la unión de dos matrices de percepción, o de un pensamiento distante, puede conducir a ideas nuevas y originales.

Una percepción automática, inconsciente y no dirigida, consigue normalmente bloquear la creación de nuevas ideas o imágenes, porque el individuo tiene la tendencia de organizar mentalmente los estímulos del ambiente de la manera más simple, más rápida, más familiar. Por esta razón, las ideas diferentes sólo pueden emerger a través de tres tipos de fenómenos perceptivos: 1. A través de un error perceptivo. 2. A través de un mal funcionamiento de partes del cerebro (como por ejemplo en casos de esquizofrenia o de alucinaciones provocadas por el consumo de drogas) 3. A través de una percepción consciente, atenta y conducida.

Independientemente de los actos defectuosos del aparato perceptivo, un proceso perceptivo intencionalmente dirigido a determinados intereses puede evitar, sobre todo en este caso, una percepción estereotipada, convirtiéndose así en parte del proceso de pensamiento creativo que tiene lugar cuando la persona dedica a un área determinada toda su atención y concentración. Algunos investigadores del cerebro, que se ocupan del fenómeno de la percepción consciente y de sus perturbaciones, defienden la tesis de que la percepción consciente es una especie de actitud de focalización del cerebro en procesos internos propios, particularmente importantes en un determinado momento (Roth). Debido a las experiencias ontogenéticas y a la autorreferencialidad del individuo, este enfoque podrá ser limitado, pero es todavía flexible, en la medida en que se constituye de acuerdo con los sentidos, con las emociones y con la memoria.

En relación al "entrenamiento" de la percepción consciente y dirigida (o mejor conscientemente dirigida), me gustaría recordar la existencia de métodos y técnicas de la heurística sistemática que implican directamente el cambio de conceptos y percepciones estereotipadas. Técnicas de Confrontación Visual o Relaciones Forzadas son, por ejemplo, herramientas valiosas en el entrenamiento de una percepción más creativa. Pienso que voy a proponer a los participantes en la charla presencial en el MACUF un ejercicio que ilustra la forma en que puede ser desarrollada nuestra percepción, y con ella nuestra capacidad creativa.

JR: Una de las herramientas más nuevas es la que desarrolló Tony Buzan sobre la idea de los mapas conceptuales: los Mapas Mentales.

Para los procesos de ideación es una técnica de gran utilidad, y de una sencillez insuperable. Recuerdo que te gustaba mucho utilizarla. ¿Continúas haciéndolo?

KT: Utilizo muchísimo esa herramienta. En contextos personales y profesionales. Por ejemplo preparo mis clases y presentaciones en conferencias con Mapas Mentales. Y en mis clases expongo frecuentemente materia teórica a través de un Mapa Mental. Pero también utilizo el Mapa para estudiar de una manera más lúdica y visual una materia temática concreta con mis hijas. El resultado de nuestros estudios queda luego como decoración en las paredes de nuestra casa o de la escuela. Y sobre todo recurro al Mapa Mental cuando necesito explorar un asunto en busca de nuevas ideas o conceptos.

Esta técnica gráfica es para mí el mejor ejemplo de cómo se cruzan el placer de la creación de mundos visuales con el placer de mirarlos después. Es una herramienta del proceso creativo que se puede transformar en un trabajo artístico, en una publicidad o en un soporte de presentación temática. Es una técnica de visualización del pensamiento que representa gráficamente (en una combinación de palabras e imágenes) la conexión entre ideas, conceptos e informaciones. Con su estructura radial a partir del centro, faculta una visión holística y sistémica de un asunto o de un proyecto. Aparte de incentivar la fluidez y flexibilidad del pensamiento, apoya paralelamente los procedimientos analíticos, asociativo-combinatorios y sintéticos.

JR: Durante nuestra charla, en diferentes momentos, indirectamente ya hablamos del placer de mirar nuevas propuestas artísticas y otros tipos de imágenes. ¿Quieres profundizar un poco más?

KT: Pienso que todos sentimos diariamente que nuevas propuestas visuales, sean imágenes de la publicidad, de la televisión, de internet o de exposiciones en museos, atraen nuestra atención con la energía de un imán. Son ideas fuertes visualmente, estéticamente bien compuestas, historias y curiosidades bien contadas, imágenes con humor o con poesía que provocan en nosotros momentos de bienestar y fascinación. La causa de este placer es la oportunidad de escapar por un momento a un mundo diferente en el que todo está permitido. Y que además alarga nuestras experiencias perceptivas y conceptuales, no sólo a un nivel visual, pues también activa los otros sentidos. Podemos saborear, oler u oír el sonido de un color, una forma o un patrón. Cada nuevo mundo visual nos entretiene, sorprende, entusiasma, o choca, y así nos hace reflexionar sobre varios aspectos de la vida, en una perspectiva cotidiana o existencial. Y da alas a la fantasía y los sueños diurnos que a su vez son una fuente para nuestro pensamiento creativo. Buscamos nuevas imágenes para estimular nuestra creatividad.

Pero sólo nos sorprende y agrada lo que no es repetición de algo ya visto, ya conocido. Es esa la razón por la que los especialistas en un dominio ya no sienten tanto placer en mirar las obras de otros autores en su dominio. Un pintor raramente se siente apasionado con la pintura de otro pintor, y lo mismo vale para un escultor, un diseñador o un escenógrafo. Para el público en general, no especialista, es mucho más fácil entusiasmarse con obras artísticas que para los propios artistas. Estos, frecuentemente, se sienten maravillados por conocimientos o imágenes de otras áreas de conocimiento, como por ejemplo la biología, la física o las ciencias cognitivas. Pues cada observador busca en nuevos mundos visuales estímulos para su propio universo de reflexión y creación. Y por eso siente tanto placer cuando encuentra algo nuevo, algo que le emociona, algo que provoca cambios internos o incluso rupturas.

JR: Únicamente nos llama la atención lo que es diferente. Lo que destaca. Esto también está en la base de la psicología de la percepción, cuando explica los conceptos de figura y fondo. El fondo es lo difuminado, lo confuso, lo borroso. La figura es lo que destaca. Pero la repetición convierte todo en fondo, que se agota y se pierde en la confusión de los estímulos difuminados. La repetición hace que las cosas desaparezcan. Y que pierdan valor y significación. Lo nuevo destaca.

KT: Ya comentamos antes que el observador tiene un papel importante en la evaluación de lo que es considerado diferente, original o innovador. Sobre todo la biología cognitiva ha hecho una gran contribución a esta comprensión. El concepto del determinismo de las operaciones cognitivas del hombre nos explica lo siguiente: cuando un individuo y el contexto en que está son conocidos por el observador, entonces el individuo es un sistema previsible para el observador, y éste no encontrará originalidad en lo que observa. Pero cuando una persona y su ambiente son sistemas desconocidos para el observador, entonces el observador parece encontrar nuevas combinaciones originales. Y como la persona observada y su ambiente son sistemas operacionalmente independientes para el observador, éste no consigue prever el curso de las próximas interacciones. En este caso, el observador traslada su desconocimiento, pensando que el individuo puede elegir libre y creativamente entre varias alternativas y combinaciones posibles. Esta perspectiva cognitiva nos ofrece una comprensión complementaria de la creatividad y la originalidad: algo nuevo es algo visto en un contexto en el cual no podía ser previsto por quien lo observa. O sea: una creación nueva sólo puede ser reconocida como tal si uno o varios observadores/críticos, basándose en su respectivo estado de conocimiento, lo afirman. Sólo quien no podía esperar una determinada solución evalúa ésta como nueva y original...

JR: Por supuesto, el entorno evalúa las "propuestas" de los sistemas que interactúan en él. Y por supuesto, sólo lo inesperado puede parecer nuevo. Y también por supuesto, el observador influye en lo observado. Pero no estoy muy seguro de entender en su totalidad lo que quieres decir. ¿Podrías expresarlo como un principio general, o con un ejemplo, o con una analogía? Creo que me ayudaría a comprender lo que ahora se me escapa.

KT: Bueno... Me explico con un ejemplo visual del universo infantil. Imagina dos niños en una clase de arte. El tema que el profesor propone es pintar la historia de un instrumento. Los dos niños realizan un dibujo en el que están representados un piano y un animal, lo que en sí ya es una combinación no evidente para un adulto, pero algo que se puede esperar del mundo de los niños. El primer niño dibuja una escena en la que se ven unas seis teclas de tamaño gigante, y un ratón encima de una de ellas barriendo el polvo. Una perspectiva no muy común para un niño de 8 años. Independientemente del primero, el segundo niño dibuja una cebra danzando al sonido de un piano, representado justo al lado. Los dos niños, como sistemas creativos, generan una situación poco común. Son creativos. ¿Pero, cuál de los dos lo es más? ¿Qué motivo es más original? Según la evaluación del profesor, probablemente será el primero, porque la situación del ratón con el polvo y la escala de las teclas es más sorprendente. Pero lo que el profesor no sabe es que el primer niño tiene un piano en casa que ya toca hace tres años. Y además, el día anterior ha leído con su madre la historia del "Ratoncito Bemol", un ratón que vive dentro de un piano y al que le gusta tener su casa limpia. O sea, que el primer niño "sólo" ha reproducido desde su memoria unas teclas del piano que tiene en su casa y una escena del libro que ha leído el día anterior. Pero el segundo niño, que no sabe tocar ningún instrumento, ni tiene un piano presente en su vida cotidiana, ha aplicado su imaginación y las habilidades del pensamiento creativo. Ha cruzado dos situaciones y ha realizado una combinación infrecuente. Ha mezclado su experiencia de una visita al parque zoológico con el tema del instrumento. Una semana antes había admirado la belleza de la cebra y su manera de moverse, que le había parecido una danza preciosa. El tema del instrumento fue el estímulo para recordar esta observación. Las rayas en negro y blanco de la cebra las asoció con el piano. Y al lado del piano dibujó entonces la cebra bailarina. En tanto que el primer niño es elogiado por su creatividad, la capacidad de pensar creativamente del segundo niño pasa desapercibida o poco valorada. Si el profesor conociese el libro del "Ratoncito Bemol", comprendería que el primer niño sólo ha reproducido una imagen de este libro, mientras el segundo niño ha creado una combinación nueva a partir de su conocimiento, produciendo una analogía visual directa entre la cebra y el piano.

Claro que en este ejemplo no estoy considerando ni la capacidad gráfica de los niños, ni otros criterios que también proporcionan informaciones sobre sus capacidades creativas, sino sólo el aspecto del motivo del dibujo.

JR: El ejemplo me parece muy interesante, y creo que aclara bastante lo que quieres expresar. En todo caso, creo que podrás profundizar en ello en la conferencia presencial.

KT: Juan, pienso que por hoy nos quedamos aquí. Fue un placer cambiar y desarrollar ideas contigo. Espero que los lectores de nuestro diálogo también encuentren algo nuevo, estimulante o sorprendente en nuestras reflexiones e intercambio de conocimiento.

JR: A mí me gustaría cerrar con algunas consideraciones a modo de resumen. La primera es sobre la importancia del foco en nuestra actividad. Porque la cuestión no es si somos o no somos creativos. Lo somos. Lo somos si creamos y cuando creamos. Y estamos en sistemas que generan conocimiento sin parar. La cuestión es tener y desarrollar comportamientos creativos mejores y más eficaces. Para ser más lo que somos, y para poder ser lo que queremos ser. Siendo creativos. Siendo generativos. Generando innovaciones.

La segunda, aunque a veces me parece que es la misma, es que la creatividad, nuestra capacidad para generar ideas, es la mejor herramienta que tenemos para hacer del mundo un lugar mejor. Para todos. Y para eso tenemos que empezar a convencernos que somos nosotros quienes creamos nuestras intenciones. Que las ideamos. Que las elegimos. Y que los retos que nos planteamos son los que definen, finalmente, la potencialidad de nuestras posibilidades de ideación.

Y una tercera y final: que en el proceso creativo humano se suceden y se superponen problemas y soluciones que se alimentan y se realimentan de los procesos individuales, grupales y culturales que se producen a través del tiempo. Todos los procesos ocurren en el tiempo. Y tenemos que considerar que cualquier proceso creativo individual participa de un proceso creativo más amplio, que se desarrolla en un tiempo y en un espacio que supera los límites de la temporalidad y los espacios individuales. Una pregunta formulada puede ser resuelta siglos después, cerrando el proceso sin participación de quien o de quienes lo iniciaron. Los procesos grupales, o individuales, son fases, momentos, periodos de esos procesos globales. Y eso está en el centro de un acercamiento sistémico a la creatividad. Vivimos en un proceso creativo global. Y todas y cada una de las personas somos y han sido importantes. Porque somos parte de sistemas creativos, y entorno para otros sistemas de generación de ideas. Y no podemos, aunque queramos, quedarnos al margen de ese proceso creativo que desarrolla la humanidad.

Y ya está, Katja. Para mí también ha sido un placer este intercambio de conocimiento. Espero que en algún lugar y en algún momento esto sirva para que emerja alguna nueva idea.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, James L. (1986), *Guía y juegos para superar bloqueos mentales*, 2ª ed., Editorial Gedisa, Barcelona [orig. Conceptual Blockbusting: A guide to better ideas, Freeman, San Francisco, 1974].

AMABILE, Teresa M. (1983), *The Social Psychology of Creativity*, Springer Verlag, New York.

AMABILE, Teresa M., COLLINS, Mary Ann (2004), "Motivation and Creativity" en STERNBERG, Robert (Ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 297-312.

ARNHEIM, Rudolf (2002), *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Alianza.

BERTALANFFY, L. (1976), *Teoría general de los sistemas*, Fondo de cultura económica, México.

BINNIG, G. (1996), *Desde la nada*, Círculo de lectores, Barcelona.

BUNGE, Mario (2004), *Emergencia y Convergencia. Novedad cualitativa y unidad de conocimiento*, Gedisa, Barcelona.

BURKE, James, ORNSTEIN, Robert (2001), *Del hacha al chip. Cómo la tecnología cambia nuestras mentes*, Planeta, Barcelona.

BURKE, James (1998), *El efecto carambola. Cómo los jardines del renacimiento hicieron posible el carburador*, Planeta, Barcelona.

BUZAN, Tony and Barry (1995), *The mind map book: Radiant Thinking - Major Evolution in Human Thought*, revised edition, BBC Books, London [orig. 1993].

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, CSIKSZENTMIHALYI, Isabella S. (Eds.) (1988), *Optimal Experience - Psychological Studies of FLOW in Consciousness*, Cambridge University Press.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (2004), "Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity" en STERNBERG, Robert (Ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 313-335.

GUNTERN, Gottlieb (Ed.) (1991), *Der kreative Weg. Kreativität in Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft [El camino creativo. La creatividad en la economía, el arte y la ciencia]*, Verlag Moderne Industrie, Zürich.

JOHNSON, Steven (2003), *Sistemas emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*, Turner, Madrid.

KOESTLER, Arthur (1983), *En busca de lo absoluto*, Kairós, Barcelona.

MATURANA, Humberto R. (1985), *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit [Reconhecimento: A organização e a interpretação da realidade]*, Vieweg, Braunschweig, Wiesbaden.

MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J. (2003), *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*, Lumen, Buenos Aires.

O'CONNOR, Joseph, MCDERMOTT, Ian (1998), *Introducción al Pensamiento Sistémico, Recursos esenciales para la creatividad y la resolución de problemas*, Ediciones Urano, Barcelona [orig. The art of systems thinking].

POPPER, Karl (1997), *El cuerpo y la mente*, Paidós, Barcelona.

PRICKEN, Mario (2003), *Visuelle Kreativität. Kreativitätstechniken für neue Bildwelten in Werbung, 3D-Animation & Computer-Games [Creatividad Visual. Técnicas de la creatividad para nuevos mundos visuales en la publicidad, la animación 3D y los juegos de computador]*, Ed. Hermann Schmidt, Mainz.

RODRIGO, Juan (2004), "Creatividad Operativa. Un acercamiento sistémico y pragmático a la capacidad de generar ideas de las organizaciones" en *Creatividad y Sociedad, Gestión del conocimiento en las organizaciones*, Nº 5, Asociación para la Creatividad, Barcelona, pp.19-28.

ROTH, Gerhard (1992), "Das konstruktive Gehirn: Neurobiologische Grundlagen von Wahrnehmung und Erkenntnis" [El cerebro constructivo: Fundamentos neurobiológicos de la percepción y del conocimiento], en SCHMIDT, Siegfried J. (Ed.), *Kognition und Gesellschaft, Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2 [Cognición y Sociedad, El Discurso del Constructivismo Radical 2]*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, p. 277.

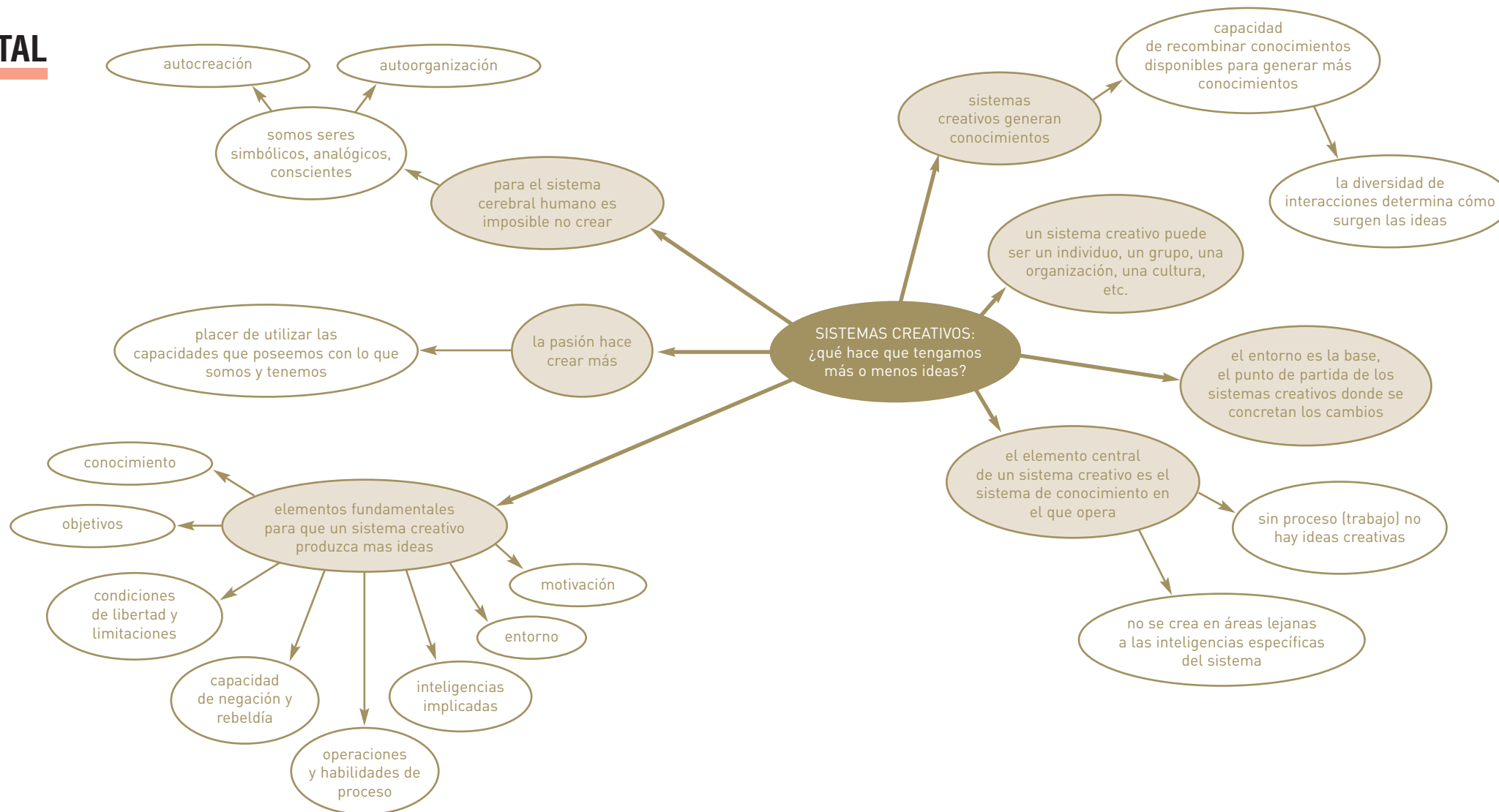
TSCHIMMEL, Katja (2003), "O Pensamento Criativo em Design. Reflexões acerca da formação do designer" en *Use(r) Design*, Centro Português do Design, Lisboa, disponible en http://www.creamundos.net/primeros/index_Revista.htm.

TSCHIMMEL, Katja (2006), "Deixe os estudantes refletirem sobre o seu pensamento no design: uma abordagem construtivista" en *Revista Design em Foco*, Vol. III, No. 2, Ed. Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jul/Dez. 2006, pp. 151-161, disponible en <http://www.revistadesignemfoco.com.br/>.

WATSON, Peter (2006), *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*, Crítica, Barcelona.

4

MAPA MENTAL



4

MAPA MENTAL



5

LA PROPIA VIDA COMO OBRA DE ARTE: PASIÓN POR CREARSE A UNO MISMO

Angélica Sátiro

¿Por cuántos cambios corporales y anímicos pasamos?
 ¿Cuántos "yos" somos y dejamos de ser mientras vamos tratando de desarrollar una identidad propia? Esta característica humana nos hace estar constantemente preguntándonos: ¿Quién soy?
 ¿Cómo me relaciono con los demás?
 ¿Cómo me relaciono conmigo mismo y con el mundo?
 ¿Puedo decidir quién soy o quién quiero ser?
 ¿Qué significa tratar la propia vida como obra de arte?

...el hombre empieza por existir, es decir, empieza por ser algo que se lanza a un porvenir, y es consciente de proyectarse hacia el porvenir. El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor...

Sartre

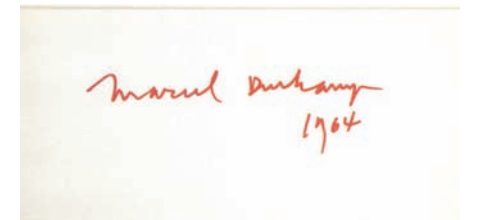
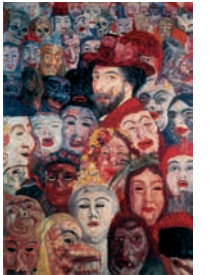
Nosotros, los humanos, estamos en constante cambio y transformación. Y esto nos ocurre en varias dimensiones y ámbitos. Por ejemplo, después de la vida uterina, entre las fases de bebé, niño, adolescente, adulto y persona mayor, ¿por cuántos cambios corporales y anímicos pasamos? ¿Cuántos "yos" somos y dejamos de ser mientras vamos tratando de desarrollar una identidad propia? Esta característica humana nos hace estar constantemente preguntándonos: ¿Quién soy?, ¿Cómo me relaciono con los demás? ¿Cómo me relaciono conmigo mismo y con el mundo? **Somos los creadores**

de nosotros mismos, de nuestra vida individual, y los coautores de la vida colectiva que compartimos con los demás. Y es nuestra capacidad creativa la que nos hace capaces de tratar nuestra vida como una obra de arte y a la humanidad (nuestra sociedad) como un proyecto. Por eso es importante preguntarnos qué hacemos con esta capacidad creativa que todos tenemos.

El objetivo de este texto es explorar las posibilidades interpretativas del tema "la propia vida como obra de arte", utilizando como recurso el género del autorretrato. Aunque, evidentemente, podría decirse mucho más. Digamos que se trata sólo del "primer plato", ¡ligero y variado como una ensalada!

CUANDO EL TEMA ES EL "YO"

¿Cuáles de las siguientes imágenes son autorretratos? La respuesta es... ¡TODAS! Todas estas imágenes son autorretratos:



Página anterior:

Rembrandt van Rijn
Autorretrato apoyado en un muro de piedra, 1639
aguafuerte y punta seca - Rijksmuseum, Amsterdam

Diego Velázquez - **Las Meninas, 1656**
óleo sobre lienzo - Museo del Prado, Madrid

Gustave Courbet
Autorretrato: el hombre desesperado, 1841
óleo sobre lienzo - colección privada

James Ensor - **Autorretrato con máscaras, 1899**
óleo sobre lienzo - Menard Art Museum, Komaki, Japón

Pablo Picasso - **Autorretrato con paleta, 1906**
óleo sobre lienzo - Philadelphia Museum of Art

Frida Kahlo - **La columna rota (Autorretrato), 1944**
óleo sobre lienzo - Museo Dolores Olmedo, México

Marc Chagall - **Autorretrato, 1959-1968**
óleo sobre lienzo - Galleria Uffizi, Florencia, Italia

Marcel Duchamp - **Autorretrato firma, 1964**
tinta roja sobre papel - colección privada

Es posible que el lector menos cercano al género del autorretrato pueda pensar que algunos no lo son. Seguro que los más conocidos, como los de Frida Kahlo, Picasso o Rembrandt, no generan muchas dudas, pues presentan la fisonomía y/o la figura humana definida de manera muy directa. Pero el "autorretrato firma" de Marcel Duchamp rompe el esquema de la figura humana y muestra una dimensión de la representación de uno mismo que quizás no tengamos presente en un primer momento. También la manera en la que Chagall incluye a "los otros" en la representación de sí mismo puede despistar a un espectador demasiado confiado en el carácter individual del autorretrato (como si el "yo" existiera solo en el mundo). Por último, las "meninas" de Velázquez revelan al artista que se pinta a sí mismo dentro de su obra. Es más, se pinta a sí mismo pintando la obra que de verdad está pintando, en un esfuerzo metacognitivo que revela cómo él ve lo que hace y cómo piensa la manera de ver lo que hace. Es posible que incluso para algunos expertos observadores del arte esta posibilidad de autorretratarse pase también inadvertida.

Realizadas en distintos momentos históricos, con distintos materiales y técnicas y a partir de motivaciones variadas, lo que cada imagen muestra es a un artista representándose a sí mismo y utilizándose como tema. De manera directa o indirecta, concreta o abstracta, todos buscan una manera de representar alguna dimensión de su vida personal en sus obras. Es la vida misma lo que asoma en la mirada del artista que se representa a sí mismo. Con asombro, como el caso de Gustave Courbet y su "yo desesperado", o con Frida Kahlo y su dolor físico.

Cada una de estas obras y cada uno de sus autores merece una reflexión. Pero, en función de lo que se expondrá a continuación, nos centraremos en Frida Kahlo. Muchos artistas han hecho autorretratos, pero pocos se han dedicado a este género de manera casi exclusiva. Frida Kahlo tuvo como reto hacer de su propia vida una obra de arte. Y no sólo porque produjese varios autorretratos como obra, sino porque quiso en su vida diaria superar una trayectoria marcada por enfermedades, accidentes, dolores, mutilaciones, imposibilidades, traiciones y fracasos. En función de su estado de salud, que le obligó a pasar muchas horas en la cama a lo largo de su vida, se dedicó a mirarse y pintarse a sí misma. Valientemente lanzó al mundo sus obras, que son como gritos silenciosos recordándonos el poder de la imaginación humana. Esta capacidad le hizo trascender sus circunstancias y determinaciones. Como dijo sobre una cirugía mutiladora que le quitaba los pies: "pies para qué os quiero, si tengo alas para volar".

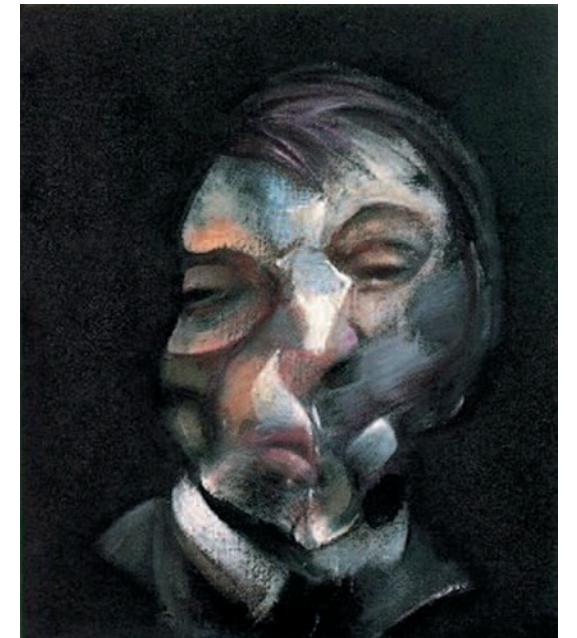
La obra "La columna rota" es un desgarrador testimonio del sufrimiento que acompañó a Frida durante toda su vida. El valor con el que se enfrentó a las condiciones adversas de la vida se deja notar en ella, del mismo modo que un osado cuestionamiento de los estándares de belleza, principalmente femenina: huye del intento de mostrar una perfección que no tiene. Además de su cuerpo destrozado y de su dolor, no deja de poner sus cejas extremadamente juntas, o su vello sobre la boca como rasgos que la caracterizan como persona. Éste es el "yo" que tematiza en su obra: concreto, corpóreo, imperfecto, con dolor y sufrimientos, pero reaccionando a las circunstancias adversas con pasión. Aquellos "no artistas" con deseos de hacer de su propia vida una obra de arte tienen mucho que aprender de Frida y de su capacidad de transformar desastres en posibilidades estéticas llenas de sentido y de amor por la vida.

SOBRE EL AUTORRETRATO

Al principio, el autorretrato es un aprendizaje, y luego se vuelve una representación; he aquí cómo me veo, he aquí cómo pienso que me vi.

Picasso

Desde el Renacimiento, cuando la Historia del Arte comienza a ser la Historia de los Artistas, el autorretrato adquiere un carácter central. Reivindicando el mito que empiezo a envolver su oficio, los artistas convierten su propia imagen en modelo para sus pinturas, ya sea de manera explícita o subrepticia. Más allá de narcisismos y/o de crisis de ego que puedan haber motivado a algunos de estos artistas, lo que sucede es que desean legarnos espejos para que la humanidad pueda mirarse a sí misma. Todas estas representaciones humanas, ligeras o profundas, trágicas o lineales, han convertido el autorretrato en uno de los géneros más ricos y fascinantes de la historia de la pintura.



Francis Bacon. Autorretrato, 1971

Tras “lentes” variadas, los artistas se han visto más o menos perfectos, más o menos bellos, más o menos armónicos. El tema de la identidad y de cómo representarla ha sido tratado de las más diferentes maneras. Algunos se fijan en la fisonomía, otros en el contexto, otros en las relaciones, otros en su mundo de artista (su taller, sus herramientas, su mano que pinta). Véanse obras como:

Henry Moore - **Las manos del artista, 1974** - The Henry Moore Foundation (reproducido en la página 240 de Moi!: ver bibliografía al final del capítulo)

Marino Marini - **Autorretrato, 1974** - Collezione Raimondo Rezzonico (pág. 269 de Moi!)

SOBRE EL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO

El autorretrato contemporáneo rompe con la idea de que hacer un autorretrato es plasmar la imagen del propio artista. Por ello no se detiene en el rostro, buscando señas de la cambiante identidad y las distintas maneras de representarla. Obras como el “autorretrato firma” de Duchamp son ejemplos de esta manera de entender el autorretrato.

El “autorretrato robot” de Arman (pág. 113 de Moi!), con su despliegue de objetos, nos hace ver una fragmentación que revela la disolución del individuo en la sociedad actual. Es como si nosotros, los humanos contemporáneos, fuéramos una composición de varias partes que se juntan para dar algo de sentido a este “estar vivo”.

Francis Bacon, en su “autorretrato” de 1971 (óleo sobre lienzo, Centro Pompidou, París) afronta el enmascaramiento y la indagación en el fondo de la misma existencia. Los ángulos forzados, los acercamientos a detalles difusos, borrosos y deformes de su rostro, reflejan algo de su pensamiento: “el hombre comprende hoy que es un accidente, que es un ser absolutamente fútil, que tiene que jugar hasta el final sin motivo...”

El autorretrato, vigente en la actualidad como expresión de identidad y manifestación primordial de la perspectiva estilística del autor, acentúa los componentes descarnados del ser humano, revelando las contradicciones y problemáticas de su entorno, de su espacio físico, de las características de su ser individual y de su perplejidad frente a la contemporaneidad. Y muchas y variadas son las maneras de concretarlo.

CUANDO EL ARTISTA Y LA OBRA SON LO MISMO

*Nadie puede decir lo que será la pintura mañana; sólo se puede juzgar la pintura una vez realizada.
¿Qué relación tiene esto con la moral?
Nosotros estamos en la misma situación creadora.
No hablamos nunca de la gratuidad de una obra de arte.
Cuando hablamos de un cuadro de Picasso,
nunca decimos que es gratuito; comprendemos perfectamente que Picasso se ha construido tal como es, al mismo tiempo que pintaba; que el conjunto de su obra se incorpora a su vida.*

Sartre

Ser creador y criatura a la vez es lo que ocurre en un autorretrato. El artista cambia la obra, pero la obra también cambia al artista que se ve y se cuestiona a sí mismo. En un autorretrato, el artista revela voluntariamente la parte más íntima de su mundo y de su ser. Es un tipo de “confesión” en la que, además de revelarse intenciones personales, se ensayan posibilidades de ser. El creador-criatura se crea a sí mismo frente a las circunstancias que le impone el mundo. ¡Y todo esto es cambiante! Como lo es la vida misma. Un artista puede hacer varios autorretratos a lo largo de su vida y ninguno será igual al otro. Picasso, Rembrandt o Van Gogh, por ejemplo, lo constatan con los autorretratos producidos a lo largo de su vida. Y lo mismo puede decirse de Edgar Degas.

Aquellos que, sin ser artistas, estamos interesados en ver la propia vida como una obra de arte, tendremos entonces que tratarla como una obra abierta. La vida más allá de nuestra capacidad de previsión y control. La vida es imponderable, misteriosa, y se revela de manera sorprendente en las casualidades. Tratar la propia vida como una obra de arte abierta es pensarla como armonía, equilibrio y composición de múltiples factores cambiantes. Por lo tanto, implica esperar lo inesperado. Si nuestra vida es una obra de arte abierta debe ser vivida por su valor intrínseco, de acuerdo no sólo con el momento y las circunstancias, y no sólo con vistas a resultados concretos, sino incorporando nuestra imaginación, nuestros sueños y nuestros proyectos de vida. En todas las acciones, incluso en las más inocentes, se debe buscar adaptarse a las exigencias de este imponderable misterio llamado vida.

Autoconocimiento

... pienso, luego soy; ésta es la verdad absoluta de la conciencia captándose a sí misma.

Sartre

El autorretrato acaba generando un producto más allá de la representación de un artista que se desnuda frente a la mirada ajena. Me refiero a los estímulos que aporta a nivel del autoconocimiento humano. Este conocerse a uno mismo no se refiere sólo al humano singular e individual que es creador y criatura de sí mismo, sino que también implica un “conocerse a uno mismo” en tanto que humano con imperfecciones y perfecciones, alegrías y dolores. Los autorretratos nos ayudan a pensar quiénes somos y provocan que nuestra conciencia se interrogue sobre nuestra “autenticidad”. La palabra autenticidad viene del vocablo griego *authentikós*, que significa “aquel que tiene autoridad”. En consecuencia, la expresión “ser auténtico” puede ser interpretada como “tener autoridad sobre uno mismo”, desde la firmeza y la coherencia interna. Y esta autoridad requiere conocerse, aceptarse y quererse. Lo que implica caminar en dirección a una percepción de uno mismo, una búsqueda de autoestima y de autoconocimiento.

Percepción de uno mismo: auto imagen

Hacían su propio retrato al mirarse en un espejo, sin darse cuenta de que ellos mismos eran el espejo.

Paul Eluard

Cuando el artista trata de proyectar su imagen en un autorretrato, activa en su percepción-pensamiento varias dimensiones. Entre ellas su capacidad de manipular, discriminar y censurar los elementos que van a formar parte del autorretrato. La censura define qué es ocultado de la mirada ajena y la manipulación ayuda a camuflar y/o enmascarar los “elementos que quieren mostrarse, pero no mucho”.

Algunos artistas se revelan ocultándose a través del camuflaje o del enmascaramiento, como por ejemplo:

Edwin Blumenfeld - **Autorretrato con máscara, 1936**
Centro George Pompidou, París (pág. 97 de Moi!)

Mica Popovic - **Autorretrato con máscara, 1947**
Musej Savremene Umetnosti, Belgrado (pág. 77 de Moi!)

Valerio Adami - **Autorretrato, 1983**
Fondo Adami, Institut du Dessin, París (pág. 74 de Moi!)

Felix Nussbaum - **Autorretrato con máscara, 1928**
colección privada (pág. 75 de Moi!)

Otros utilizan la máscara como elemento revelador y no para ocultarse tras ella, como por ejemplo:

Mauricio Cattelan - **Spermini, 1997**
(reproducido en la página 535 de 500 autorretratos: ver bibliografía al final del capítulo)

Ron Mueck - **Máscara, 1997**

Oskar Schlemmer - **Autorretrato con máscara, 1931**
(pág. 421 de 500 autorretratos)

Percibirse uno mismo y proyectar un yo ideal

...un hombre se compromete en la vida, dibuja su figura, y, fuera de esta figura, no hay nada.

Sartre

Los autorretratos no sólo revelan una percepción de uno mismo, sino también proyecciones de un "yo" ideal. Frida Kahlo es de nuevo un buen ejemplo: a veces representa aquello que le gustaría ser, más allá de sus limitadas circunstancias, como podemos observar en el cuadro siguiente. En él la vemos sana, sin el corsé que la acompaña durante tantos años, y fuera de la cama que es escenario de su vida.

El árbol de la esperanza, 1946

La expresión "proyección del yo ideal" puede sonar demasiado compleja para un "no artista interesado en convertir su propia vida en un obra de arte". Pero sólo se trata de preguntarnos quiénes queremos ser. En primer lugar, viendo cómo somos en un determinado espacio-tiempo, y después averiguando si nos gusta ser así y si queremos mantenernos igual. Pero no se trata de forzar nada, sino de matizar la percepción de uno mismo con esta importante actitud de imaginación ética que es la proyección del yo ideal.



Frida Kahlo,
El árbol de la esperanza, 1946

Autoestima

Elegir ser esto o aquello, es afirmar al mismo tiempo el valor de lo que elegimos, porque nunca podemos elegir el mal; lo que elegimos es siempre el bien, y nada puede ser bueno para nosotros sin serlo para todos.

Sartre

Autoestima es lo mismo que amor propio, que significa confiar en uno mismo, estar seguro de las propias capacidades y ser consciente de los propios límites, decidiendo cuáles deben ser respetados y cuáles transformados. De forma contraria a lo que muchos piensan, la autoestima no es un estado de gracia que se alcanza para nunca más perderlo. A lo largo de la vida pasamos por momentos en los que nos queremos más o nos queremos menos. Esto ocurre en función del equilibrio establecido entre factores internos y externos: depender demasiado de opiniones ajenas hace que la autoestima esté siempre vinculada a la aceptación por parte de otros. Sin embargo, no considerar estas opiniones hace que la autoestima se construya sobre bases irreales e ilusorias, sin parámetros más universales. Por lo tanto, conseguir amarse a uno mismo no es una tarea solitaria y sin conflictos, ni tampoco una tarea colectiva en la cual el otro defina la respuesta final. Es un esfuerzo de la conciencia que enlaza sentimientos, pensamientos, sociabilidad y espiritualidad. El aprendizaje de la autoestima comienza cuando alguien nace y es tocado con manos que le aman o no le aman. El amor del otro (padres, educadores, amigos, etc.) es fundamental para el desarrollo del amor a uno mismo. Y este amor a uno mismo se relaciona también con la imagen que cada uno construye de su persona, a partir de la que los demás le devuelven en los distintos y diversos espejos de la vida.

Un autorretrato puede ser la expresión del amor que sentimos por nosotros mismos y/o por aquellos con quienes compartimos la vida. De la misma manera puede ser la expresión de nuestro auto disgusto, o del conflicto de querernos sin aceptarnos como somos, o del rechazo al mundo que nos condiciona y determina. En un autorretrato podemos mostrar nuestras fuerzas y también nuestras debilidades, con más o menos amor propio.

EL CAMINO DEL ARTISTA: EL HUMANO COMO PROYECTO

...el hombre será ante todo lo que ha proyectado ser.

El creador-criatura sigue el sendero del ser humano como proyecto. Entender el ser humano como proyecto es admitir la dimensión de la libertad humana y comprender que no somos solamente un producto de nuestros determinantes biológicos, históricos, etc. ¡Somos también el resultado de nuestra voluntad y decisión!

La voluntad es una manifestación del carácter. Un resultado del pensamiento, pero también de las emociones, que influye decididamente en las decisiones que tomamos. En función de su papel en los procesos decisivos, se habla mucho del poder de la voluntad, y de conceptos como la voluntad débil (a nivel individual) o la voluntad política (a nivel colectivo). La voluntad depende del libre albedrío de cada quien, y a la vez define a ese cada quien. Es decir, que el camino entre voluntad y decisión es de ida y vuelta.

La voluntad de cada persona es algo complejo, pues se fragua en una larga historia de decisiones personales que empieza en la niñez. Normalmente, nuestra fuerza de voluntad se desarrolla, o deja de hacerlo, en la medida en que nos dejamos llevar por la pereza, el bienestar, la comodidad, el desencanto, la frustración o la idea de que no sirve para nada. Dejarse llevar por el círculo vicioso de las emociones que nos hacen reaccionar negativamente contribuye a debilitar nuestra voluntad. Asimismo, sale fortalecida cuando nos forzamos a auto superarnos y a superar las dificultades externas.

Como la voluntad tiene componentes conscientes e inconscientes, no podemos llegar a tener un control directo y pleno sobre ella. Lo que sí es posible es, desde nuestra inteligencia, administrar nuestros pensamientos y/o sentimientos espontáneos para que no nos quiten ni fuerza ni valor. A fin de cuentas, ¿quién es libre si es esclavo de sus propias pasiones, si sólo actúa para satisfacer sus instintos, impulsos y necesidades? ¿Quién puede ser libre usurpando al otro su mismo derecho a la libertad? La libertad es una construcción colectiva que presupone un autodomínio individual. De ahí el binomio "libertad/disciplina". Que no implica necesariamente reforzar el exceso de racionalismo que ya existe en nuestra cultura, sino, más bien, afirmar la necesidad de una educación emocional y racional que permita un equilibrio más dinámico entre ambas dimensiones humanas.

Tomar la propia vida como una obra de arte significa asumirla como proyecto. Es decir, como libertad y voluntad, como camino dirigido a la autorrealización. Hay varias maneras de hacer esto. Una de ellas sería la de Peggy Guggenheim, que transformó su casa de Venecia en un museo con importantes obras de arte contemporáneo porque entendió que su proyecto consistía en apoyar a artistas emergentes. Por eso comenzó una colección personal que más tarde se convertiría en el acervo del museo que hoy lleva su nombre (la casa donde decidió morir y ser enterrada). Aquí tenemos una vida entendida como proyecto. Evidentemente, no es el único ejemplo posible, y tampoco implica que sea necesario el dinero para llevarlo a cabo. ¡Lo que hace falta es sueño, ilusión, visión y entendimiento!

LA PERSONA CREATIVA

Hablar de la propia vida como proyecto implica hablar del desarrollo de la creatividad de cada persona dispuesta a desarrollarlo. La mayoría de las investigaciones sobre creatividad que encontramos hoy publicadas se centran en la persona creativa. En general, esperan que comprendiendo el funcionamiento de su mente pueda encontrarse la llave de la creatividad. Pero hay que tener presente que estar en el lugar preciso, en el momento preciso y haciendo la cosa precisa es algo que cuenta, y mucho, aunque algunos no lo entiendan. Muchas personas creativas a lo largo de la historia no disfrutaron de estas tres condiciones, y por ello no fueron reconocidas como tales. Pero este reconocimiento social no siempre es decisivo para quienes tienen claro su proyecto. Porque la motivación es intrínseca, y lo que importa es la realización estética en el vivir diario. Así pues, nos interesará conocer algunas de las características que identifican a una persona creativa. Para Mihaly Csikszentmihalyi, un estudioso del tema, lo fundamental es su complejidad. Es decir, que una personalidad creativa no puede ser fácilmente etiquetada, ni comprendida linealmente, porque se manifiesta de distintas maneras, adaptándose a situaciones diferentes. Para Csikszentmihalyi, una persona creativa presentaría:

- gran cantidad de energía física, aunque también necesidad de silencio y reposo
- capacidad para múltiples situaciones e ingenuidad para otras
- responsabilidad (disciplina) e irresponsabilidad (juego)
- imaginación y fantasía súper desarrolladas, más también un agudo sentido de la realidad
- extroversión e introversión
- humildad y orgullo
- androginia psicológica, con manifestaciones masculinas y femeninas: agresividad y protección, sensibilidad y rigidez, dominio y sumisión
- gran pasión por el trabajo y mucha objetividad en relación a él
- apertura y sensibilidad hacia el mundo, lo que le genera mucho placer y mucho dolor a la vez

Entenderse como proyecto creativo de uno mismo es ponerse en el camino de ser la persona que se pretende llegar a ser. Y valorar estas características, para ver qué tipo de relevancia puedan o no tener en la vida de cada uno, implica considerar la complejidad humana, utilizándola como parámetro desde el que pensar diferentes identidades personales. Identidades que pueden existir en el mundo real, o solamente en el nivel de los autorretratos de diferentes "yos" imaginados.

¿Y TÚ? ¿HAS HECHO ALGÚN AUTORRETRATO EN TU VIDA?

Este texto se cierra invitando al lector a que produzca un autorretrato de sí mismo, utilizando el estilo, las técnicas y el material que le parezcan más convenientes. Lo realmente importante es sumergirse en la práctica y ensayar unas cuantas posibilidades.

EN RESUMEN: CUANDO LA PROPIA VIDA ES UNA OBRA DE ARTE...

Es un producto que surge de un proceso creativo. Este proceso creativo es, a su vez, resultado de la acción de un artista (persona creativa) inmersa en un contexto cultural (ambiente creativo).

Es algo con capacidad de impactar en un triple nivel (emoción - pensamiento - percepción) de una manera inusitada y original.

Es algo sorprendente y provocador, delante de lo cual uno no puede quedarse indiferente. Es algo que impacta nuestro "gusto" y nos invita a emitir juicios estéticos.

Es una manera de conocer el mundo humano a través del desarrollo de la sensibilidad del artista y del público.

Resulta de la integración de conciencia (método, estudio, técnica) e inconsciencia (automatismo, intuición e inspiración).

Es un tesoro de la capacidad creativa humana (en una perspectiva histórica y cultural).

Es el resultado del uso de un lenguaje: plástico, musical, corporal, etc., conjugado al uso de técnicas aplicadas sobre distintos materiales.

Es algo que varía según estándares históricos. Por ejemplo, el arte contemporáneo "cuestiona" qué es una obra de arte, por lo tanto sus autorretratos cuestionan las formas de este "retratarse a uno mismo".

BIBLIOGRAFÍA:**SOBRE AUTORRETRATO**

500 self-portraits. New York: Phaidon, 2006 (5ª edición)

Moi! Autoritratti del XX secolo. Firenze: Galleria delli Uffizi, 2005

Kahlo, Frida. *O diário de Frida Kahlo – un auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1996

Seemann, Anette. *La pasión de Frida Kahlo*. México D.F.: Diana, 2004

SOBRE CREATIVIDAD

Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creatividad*. Barcelona: Paidós, 1998

Hogarth, Robin M. *Educar la intuición*. Barcelona: Paidós, 2002

Fisher, Milton. *Intuição – estratégias e exercícios para auxiliar na tomada de decisões*. São Paulo: Nobel, 1990

Sternberg, Robert J. *Inteligencia exitosa – Cómo una inteligencia práctica y creativa determina el éxito en la vida*. Barcelona: Paidós, 1997

Gardner, Howard. *Mentes extraordinarias: perfiles de 4 personas excepcionales e um estudo sobre o extraordinário em cada um de nós*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

Conde, Graciela Aldana de. *La travesía creativa – asumiendo las riendas del cambio*. Bogotá: Creatividad e Innovación Ediciones, 1998

Monreal, Carlos. *Qué es la creatividad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000

May, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

Pérez de Cuéllar, Javier. *Nuestra Diversidad Creativa: informe de la comisión mundial de cultura y desarrollo*. México: UNESCO, 1996

SOBRE EL CAMINO DEL ARTISTA

Cameron, Julia. *El camino del artista – un método para superar los obstáculos que nos separan de nuestro ser creativo*. Buenos Aires: Troquel, 2004

Cameron, Julia y otros. *El camino del artista en acción – doce semanas para alcanzar la libertad creativa*. Buenos Aires: Troquel, 2002

SOBRE ÉTICA Y ESTÉTICA

Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 1989

Sennet, Richard. *La corrosión del carácter – las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2000

Sen, Amartya. *Sobre ética e economia*. São Paulo: Companhia das letras, 1999

Boff, Leonardo. *Ethos mundial – un consenso mínimo entre os humanos*. Brasília: Letraviva, 2000

Camps, Victoria. *La imaginación ética*. Barcelona: Ariel, 1991

Nussbaum, Martha. *Justicia poética*. Barcelona: Andrés Bello, 1997

Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento – la inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008

Mèlich, Joan Carles. *Antropología simbólica y acción educativa*. Barcelona: Paidós, 1998

Mèlich, Joan Carles. *La educación como acontecimiento ético*. Barcelona: Paidós, 2001

Bilbeny, Norbert. *El idiota moral – la banalidad del mal en el siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993

Bilbeny, Norbert. *La revolución en la ética*. Barcelona: Anagrama, 2000

Mate, Manuel-Reyes. (ed). *Pensar la igualdad y la diferencia*. Madrid: Argenteria, 1995

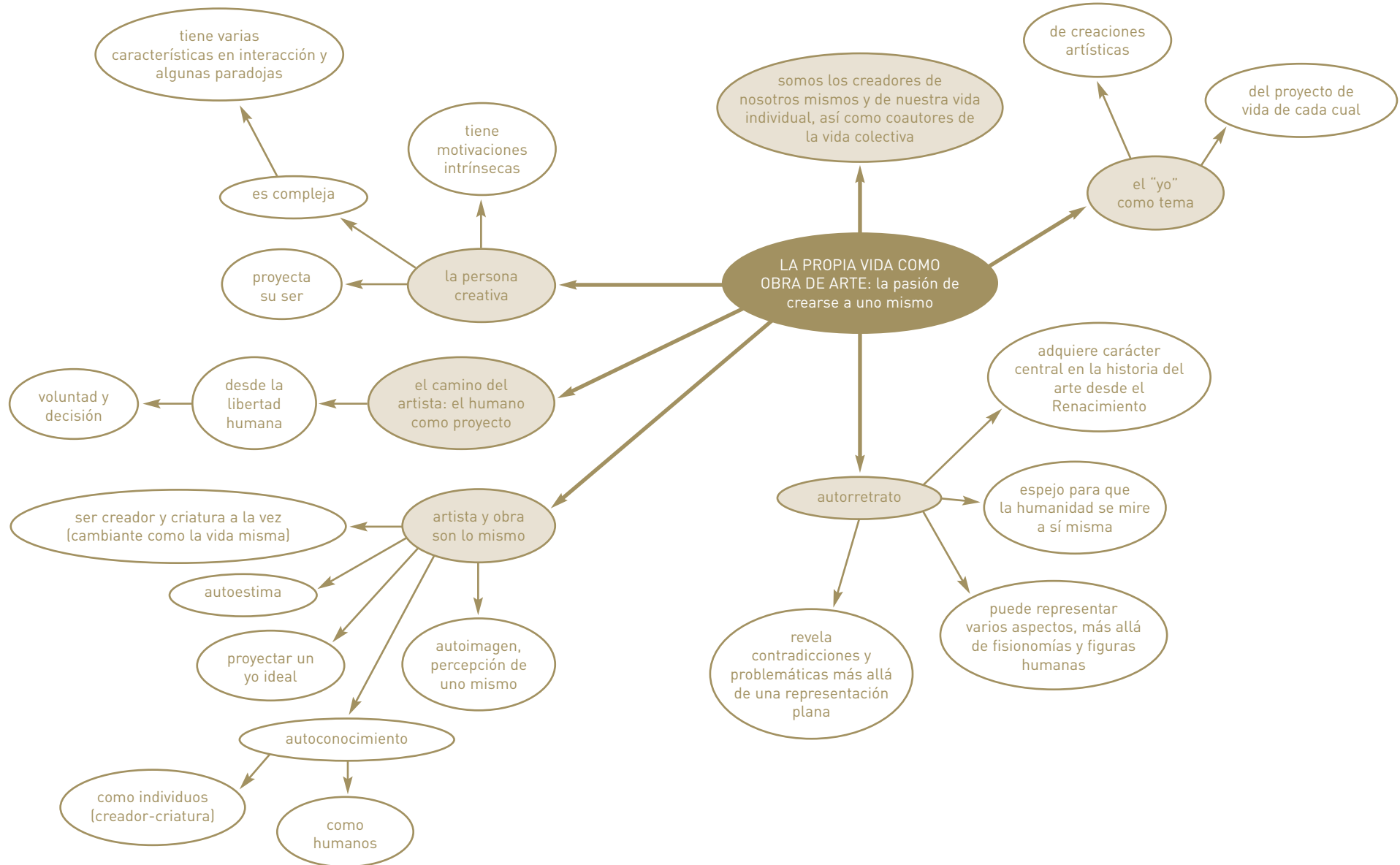
Bohm, David. *Sobre el diálogo*. Barcelona: Kairós, 1997

Ráfols, José Francisco. *Historia Universal del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970

Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*, 4ª edición en español. Barcelona: Ediciones de bolsillo, 1975

5

MAPA MENTAL



6



ARTE Y ECOLOGÍA: EL PLACER DE TRANSFORMAR DESASTRES ECOLÓGICOS EN BELLEZA

Laetitia Lara



¿Es posible una mirada creativa hacia los desastres ecológicos?
 ¿Puede el arte contestar a los desastres ecológicos? ¿De qué manera?
 ¿Cómo transformarlos en arte?

A. Viaje al interior de la piedra

Menorca, la mineral
 Las canteras de Menorca: un universo

B. Testimonio

Del estudio artístico al proyecto ecológico
 Viaje a las canteras de s'Hostal - 1981
 Estado de urgencia en s'Hostal - Nacimiento de Lithica

C. Reflexión sobre las canteras de marés

¿Qué es una cantera?
 Un gran agujero
 Un gran museo al aire libre
 Una catedral en negativo
 Una monumental escultura excavada en el paisaje
 Un espacio vivo...
 Con personalidad propia...
 En constante evolución...

D. Lithica y las canteras de s'Hostal

El proyecto Lithica
 Las canteras de s'Hostal
 Un paisaje excavado
 Un gran jardín
 Un centro de la piedra
 Un gran laberinto
 Un marco de encuentro
 Un espacio mágico

E. Las canteras: Un crecimiento hacia dentro y una proyección hacia fuera



VIAJE AL INTERIOR DE LA PIEDRA

Menorca la mineral

Isla perdida en la inmensidad azul,
 entre cielo transparente y mar turquesa,
 luminosa hasta la inmaterialidad,
 Menorca es, a pesar de todo,
 y antes de todo, piedra
 inmersa en la luz del mediterráneo.

Piedra apilada, piedra excavada, piedra venerada y erguida,
 el hombre y la naturaleza han ido componiendo un inmenso canto a la piedra.
 Adentrarse en Menorca, es penetrar en un fascinante universo de piedra.
 Hasta donde alcanza la vista, kilómetros de paredes secas cuadrículas el paisaje,
 se estiran hasta los rincones más escondidos,
 y evocan manos anónimas repitiendo un mismo gesto al infinito.

Perdidas en el corazón del campo, Taulas olvidadas se yerguen hacia el azul,
 enraizadas en nuestras memorias, nos proyectan hacia el firmamento
 conectándonos con un misterio milenario.

Mientras, escondidos en los repliegues del paisaje, centenares de huecos tallados en la roca se abren hacia las entrañas de la tierra.
 Unos, intimistas, se hacen cuevas protectoras albergando durante siglos hombres o ganado.
 Otros, monumentales, son la matriz de todas las edificaciones de la isla.
 Aparecen repentinamente, tras la curva de algún camino.
 Inmensos espacios esculpidos en el paisaje, las canteras,
 excavadas por la mano del hombre, han dado miles de bloques para edificar iglesias, monumentos, caseríos o humildes casas.

Rodona, cantó, quart, la piedra sigue acompañando y dando cobijo
 al habitante de la isla en su regazo mineral.

Las canteras de Menorca: un universo

Llegar a Menorca es hundirse en un mundo de piedra. Paredes secas, acantilados, cuevas, monumentos megalíticos, palacios, predios... Como en un rosario, la piedra se declina bajo todas sus expresiones: apilada, excavada, agujereada, erguida. En este mundo de piedra, el paseante descubrirá, repentinamente, escondidos en los repliegues del paisaje, unos agujeros inmensos. A veces ruidosos e immaculados, rompen el entorno brutalmente. Otras veces se funden con la naturaleza, discretos testigos de un pasado misterioso. Espacios insólitos, nos ofrecen un viaje a un universo peculiar, un mundo hundido, tallado en la piedra, que hace aflorar en nosotros interrogantes y emociones.

TESTIMONIO

Del estudio artístico al proyecto ecológico
Un ecologismo de la piedra

En 1981 llegué a Menorca un fin de semana de mayo, justo cuando la naturaleza exuberante de la primavera jugaba al escondite con la piedra, que allí aflora en todas partes. Me quedé totalmente fascinada. Parecía un reflejo de Irlanda perdido en el mediterráneo. Enamorada ya de la piedra, residía entonces en Barcelona, mientras realizaba, a partir de la obra de Gaudí, un trabajo sobre la relación entre escultura y arquitectura, como parte de mis estudios en la escuela de arquitectura de París.



Foto: Lluís B [1991]

Las piedras no dejaron de hablarme durante aquellos tres días bajo mil formas distintas, pero sobre todo cuando, al acercarme a lo que parecían unos agujeros vertiginosos, perdidos en medio del campo, surgieron unas monumentales esculturas en negativo... Me impresionó tanto que, un año más tarde, cuando tuve que elegir el tema de mi proyecto de final de carrera en París, quise presentar el estudio de estos lugares como ejemplo de encuentro de la arquitectura con la escultura... ¡Y fue aceptado! Empezó entonces una historia... que todavía no ha terminado.

De 1981 a 1983 multipliqué los viajes a este mundo fascinante de las canteras, pero también de la piedra declinada de mil maneras distintas, que aflora en cualquier lugar de la isla. Mi mente de parisina urbana se hundió cada vez más en este universo donde el cuerpo, las emociones y el sentir son un eco continuo de la vibración de la piedra. Y salí profundamente transformada, tras unos meses que fueron un viaje iniciático al corazón de la piedra. Se enraizó en mi conciencia el papel imprescindible y enriquecedor que tenía para el hombre su relación con la piedra, madurando y sellando mi amor y compromiso hacia ella.

La piedra necesitaba una acción de sensibilización, revalorización y concienciación. Algo parecido a un *ecologismo de la piedra*. Éste fue el punto de partida de la creación de Lithica, y el eje central de todas sus actuaciones.

El texto que sigue quiere transmitir esta aventura personal, que fue la piedra fundacional de Lithica.

Viaje a las canteras de s'Hostal - 1981

Lo primero que ofrecen las canteras al visitante es un paseo mágico por el corazón de la materia y del volumen. Es lo que me ocurrió hace 20 años, cuando vine a Menorca por primera vez. Hablar de las canteras sería incompleto para mí si no pudiera compartir esta vivencia, que ha sido la base de todas mis visiones y acciones en ellas.

Después de un descubrimiento apasionado, decidí estudiar las canteras. Pero por dentro, desde el interior, dejando que el lugar me invadiese y me hablase.

He pasado numerosas horas deambulando, perdiéndome, escuchando, mirando, sintiendo... Tomando notas, dibujando, haciendo fotos que, como perlas de un rosario juntadas una a una, han nutrido y tejido el estudio que serviría de base a mi proyecto de final de carrera de arquitectura, y que sería más tarde el guión de Lithica en su actuación en s'Hostal... Este estudio reflejaba un lugar donde la persona actúa y siente, donde el cuerpo y la cantera hablan y se contestan en el infinito, donde uno se adentra en un universo de contraste, de luz y de sombra, de lleno y de vacío, de plano y de curva, de piedra y de vegetación. Un juego entre el cuerpo, el espacio y las emociones, que se hacen eco en este mundo mineral tallado.

Desde entonces el lugar ha cambiado tanto... Se han hecho tantos trabajos de regeneración y remodelación... El tótem estaba medio cubierto por un río de desechos mineros. Tenía el plano de extracción en actividad, a la altura de su cabeza... haciéndole cosquillas en la barbilla. La cuesta de acceso al anfiteatro era un pasillo estrecho de altas paredes que evocaban un mundo egipcio... Todo el espacio estaba sumergido en un abandono salvaje y encantador. Un mundo abigarrado, lleno de vida, donde, sin fronteras, las canteras erosionadas se juntaban con las activas. Dos mundos empotrados en un equilibrio precario... y amenazados por el fantasma de los vertederos. S'Hostal era uno de los pocos sitios donde todas las edades de las canteras se juntaban y mezclaban pacíficamente. Podíamos dejar la bicicleta para pasear por los huertos cuando un camión cargado de marés fresco nos saludaba alegre...

El lugar y su contexto han cambiado, pero el paseo por él no ha envejecido, porque es un paseo por y con las emociones. Es el mismo paseo que cada uno puede hacer hoy si lo desea. Un "viaje" dentro de la materia y el volumen. Claro que el lugar ha perdido parte de su asilvestrada frescura y de su abandono, y que el paseo no es tan deportivo... pero las canteras siguen ofreciendo un paseo lúdico donde el cuerpo se esfuerza, se pierde, donde la mente vuela, evoca, y el alma se estremece...

Todas estas emociones y pensamientos que iban aflorando entonces son las semillas de un proyecto utópico en su época...

Pero el mundo exterior iba aumentando su presión, y antes de poder defender la esencia del lugar hacía falta luchar por su supervivencia...

Estado de urgencia en s'Hostal - Nacimiento de Lithica

De un relleno consciente y racional a un relleno salvaje

El paisaje de las canteras ha estado siempre en constante renovación. El cantero abría nuevos huecos, extrayendo la piedra, y utilizaba otros ya vacíos para verter los escombros que la extracción generaba. Consciente de que el espacio era el fruto de una labor difícil, sabía valorar su riqueza. Así se iba ordenando el lugar, usando los desechos para modelar el paisaje, creando terrazas con paredes de contención y llenando parcialmente los vacíos para generar diferentes niveles. En una isla donde los vientos son constantes, estos lugares hundidos y protegidos eran ideales para el cultivo. El proceso era manual, lo que mantenía un equilibrio entre el ritmo de extracción y un relleno ordenado, permitiendo que las canteras se reintegraran posteriormente en el paisaje de una forma natural.



Foto: Lluís B [1991]

A partir de los años setenta, los espacios creados por la extracción mecánica se hicieron agujeros grandes y profundos. Eran más peligrosos y, a la vez, tentadores para un pueblo donde la aceleración de la construcción provocaba una cantidad cada vez mayor de residuos de todo tipo. Fue a partir de 1983 cuando se notó una aceleración mayor en el proceso. Una ley medioambiental promulgada por entonces obligaba a las empresas extractoras a rellenar por completo las canteras, devolviendo el paisaje a su estado original. Por otra parte, la aceleración del urbanismo turístico en la isla empezó a generar miles de metros cúbicos de escombros, lo que provocó un relleno sistemático de todo agujero o hueco disponible.



Foto: Lluís B (1998)

Con la ayuda de un arquitecto local, y usando el antiguo proyecto parisino de fin de carrera, conseguimos incluir las canteras de Ciutadella en el inventario del patrimonio municipal bajo la rúbrica de *patrimonio etnológico*. Se colocaron cartelitos de "prohibido arrojar escombros"... y el proceso se detuvo durante algunos años.

Durante 10 años vivo en Barcelona y me dedico a la escultura. Cada viaje me hace testigo de un proceso que se reactiva con virulencia.

En 1991 me instalo en Menorca y asisto impotente a esta rápida e inexorable aceleración, que va borrando una a una todas las canteras del mapa de Menorca. En 1994, la cantera de s'Hostal está de nuevo invadida por los camiones de escombros. El tótem de mi proyecto de hace 10 años se encuentra amenazado.

Decido entonces, como sea, detener esta inercia.

Inesperadamente, el último cantero de s'Hostal se jubila. Movilizados por la urgencia de salvar el lugar de los escombros, un grupo de amigos creamos Lithica (de *lithos*, piedra en griego), una asociación destinada a alquilar el lugar y detener el proceso.

En diciembre, mucha gente se moviliza para mostrarnos su apoyo, revelando una preocupación latente alrededor de nuestras reivindicaciones.

En 1995, y para buscar subvenciones, se saca del desván el viejo proyecto utópico.



Foto: Lluís B (1997)

Un banco local, Sa Nostra, subvenciona una exposición itinerante de sensibilización, además de apoyar la edición de un libro y un mapa sobre las canteras de Menorca. Se consigue una subvención importante del CIM (*Consell Insular de Menorca*) para las obras de limpieza de la cantera de s'Hostal. Durante tres semanas, en mayo de 1995, tres camiones y una excavadora devuelven la cantera a su estado original. El verano siguiente hacemos el primer concierto en las canteras. Los caminos están abiertos y señalizados, se han construido paredes de seguridad y en la caseta de herramientas de los canteros abrimos un punto de información para los visitantes.

Pero, a pesar de la aceptación popular, Lithica continúa luchando durante un año más contra la costumbre local de algunos transportistas de tirar escombros a la cantera.

En 1996, se diseña el futuro jardín. Pero la atención y apoyo de políticos, administración y público ha bajado muchísimo. Empieza una difícil travesía por el desierto, sin fondos para seguir la rehabilitación.

Sólo en el año 2000 se puede consolidar el proyecto con una subvención del proyecto europeo *Leader II*, que nos permite construir la infraestructura básica para abrir al público, arrancar el proyecto del jardín con la apertura de un pozo y tener la posibilidad de hacer conciertos.

En 2007, tenemos cinco personas en plantilla y 250 socios. Después de 12 años, Lithica sigue luchando para sobrevivir y para seguir adelante con el proyecto de rehabilitación de s'Hostal.

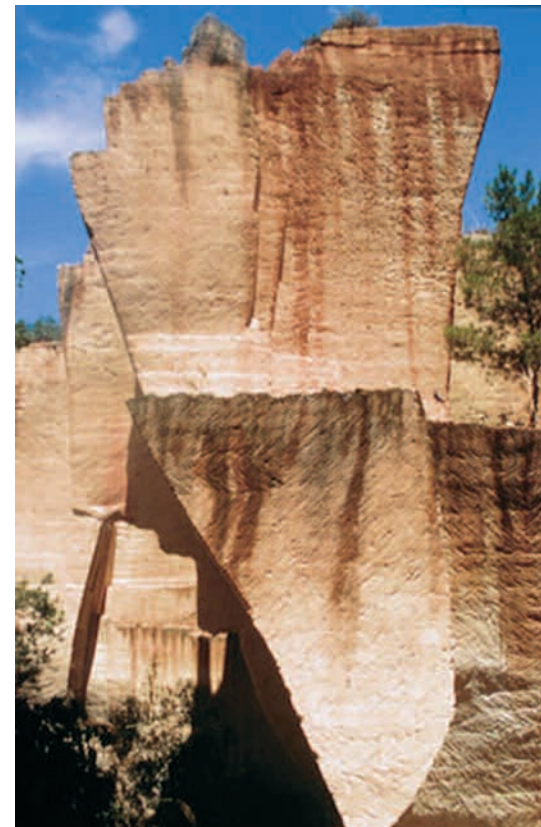


Foto: Lluís B (1998)

REFLEXIÓN SOBRE LAS CANTERAS DE MARÉS

Uno de las metas de Lithica es sensibilizar a la opinión pública sobre la riqueza de estos lugares. Provocar una toma de conciencia, un descubrimiento, una reflexión sobre cuál es su esencia. Las canteras nos interpelan. Asomémonos a ellas, perdámonos en ellas. ¿Qué nos dicen? ¿Qué son?

Un gran agujero

La primera pregunta que surge cuando nos acercamos a las canteras afecta a la identidad del lugar. Porque, al fin, ¿qué es una cantera? Un gran agujero en el suelo. Una fábrica de piedras. Un espacio residual de la extracción... Definiciones para espacios que a muchos molestan por su peligrosidad, su aparente absurdo o su agresividad medioambiental. Al no ser el resultado de una voluntad constructiva, parecen nacidos del azar y por eso carentes de sentido. Se desprende de las canteras una gratuidad que parece llamar al rellenado, al borrado o, en el caso de las más afortunadas, al olvido, con la complicidad de la naturaleza.



Foto: Lae L. Esculturas en el paisaje



Foto: Lae L. Catedral en negativo

Un gran museo al aire libre

No obstante, merecen en Menorca una especial atención. Reencontrar su historia permite añadir una definición más, en la que recobran toda su riqueza.

En las canteras de marés, por ser canteras de bloques, el proceso de extracción está condicionado por la obligación de sacar un material lo más "entero" posible. No puede ser el resultado de un proceso ciego y violento, que deshaga el material, como sucede con la dinamita empleada en muchas canteras de gravilla, sino que el recorte, al contrario, debe desarrollarse con un gesto seguro y conocedor de la piedra.

El espacio cobra entonces un valor especial, porque es el resultado de un trabajo artesanal. Un trabajo ejecutado directamente por la mano del hombre, y heredero de una tradición que puede servirse de ayudas mecánicas, pero que siempre sigue "escuchando" a la piedra. El cantero tendrá que estudiarla, tener un conocimiento de ella y aplicar una técnica cuidadosa para extraerla. Picará, cortará y recortará con firmeza y decisión, creando volúmenes definidos y superficies fuertes, impresas con las marcas de herramientas y máquinas.

Las paredes llevarán inscritas las cicatrices del trabajo, los espacios hablarán de una estrategia y las formas reflejarán una técnica. La cantera habrá guardado en su piel las huellas de la extracción... Se volverá su memoria. Por eso, las canteras se pueden considerar el testimonio en tres dimensiones de un oficio artesanal, el del "trencador": un gran museo etnológico al aire libre.

El paseante, asomado al borde de las canteras, podrá leer en su espacio y sus paredes como en un gran libro de piedra. Los misteriosos laberintos, las barrocas curvas y las rascaduras de la escoda dejarán de ser caprichos inexplicables. La inmensidad de los grandes cubos, la dictadura de la geometría, las entalladuras del disco en la pared, hablarán de las leyes de un oficio que se mecanizó hace casi medio siglo.

Una catedral en negativo

Este carácter de patrimonio etnográfico aporta a las canteras un gran valor humano, especialmente en el caso de las abiertas a mano. Porque detrás de cada marca, las paredes de piedra nos hablan del sudor de un hombre, del esfuerzo de una mano.

El espacio despierta entonces respeto, emoción y admiración. Las paredes hablan de dolor, pero también de un esfuerzo monumental. El gesto mil veces repetido tiene la humildad de quienes participaron en la construcción de las catedrales... y el mismo anonimato. Los canteros, trabajando a menudo solos, son los artesanos olvidados de unas auténticas catedrales en negativo.

Una monumental escultura excavada en el paisaje

Estos peculiares artesanos coinciden en lo fundamental con los demás trabajadores de la piedra. Tienen los mismos gestos con ella, pero la trabajan cuando todavía es casi tierra. Con el pretexto de despegar bloques, recortan la roca, le dan forma. En definitiva, la esculpen. Impulsados por la necesidad de seguir una estrategia extractiva, crean una auténtica arquitectura rupestre: una arquitectura en negativo.

Donde el Land-Art crea con conceptos y conciencia, el cantero crea espontáneamente, escuchando a la piedra o sirviéndose de la máquina. Un arte involuntario en el que el cuerpo es antena, la herramienta siente y el gesto obedece. Arrancando el bloque a la pared-naturaleza -bloque a bloque, bancada a bancada- aparecen misteriosas estructuras escondidas en las entrañas de la tierra: las secretas formas internas de la materia. Lo duro, lo agrietado y lo blando, que la herramienta se encarga de aislar, formar y acariciar.

Cuando el proceso se mecaniza, se entrega a la geometría del ángulo recto, declinado de mil maneras y con una desmesura casi abstracta. Artista intuitivo e inconsciente, el conductor de la máquina hará nacer formas barrocas o abrirá espacios más regulares.

Para el caminante que se adentre en ellas, las canteras se desvelarán, pues, como un monumental espacio esculpido. Y pasear por su interior será perderse en una inmensa escultura excavada en el paisaje.

Un espacio vivo...

Los grados de erosión y la lenta invasión vegetal son dos de los factores que marcan el carácter de estos paisajes. Así, se puede considerar que tienen una vida propia que los marca, nacida de un doble proceso: activo por la talla y pasivo por la naturaleza y el paso del tiempo.

Adentrarnos en ellos será sumergirnos en un ambiente, en una energía que varía de un rincón a otro, amplificada por la escala o distorsionada por la profundidad y la materia trabajada en vivo. Un paseante se podrá encariñar, otro se enamorará... algunos se quedarán impresionados, o incluso molestos, pero nadie permanecerá indiferente. No será una visita pasiva por un cuerpo muerto, sino un encuentro, un diálogo del lugar con cada uno. La piedra se hará acogedora, vertiginosa, sensual, abstracta, amenazadora, lúdica, absurda, agobiante, misteriosa... La vegetación será generosa, discreta o anárquica. Y el paseante, distraído, entregado, cansado o maravillado.

Habrà canteras pequeñas, intimistas, escondidas en los repliegues de huertos, que nos seduzcan discretamente. Otras románticas, evocadoras de ruinas de antiguas culturas, que nos hagan soñar. O salvajes, batidas por olas que nos exalten. O cegadoras, inmensas, capaces de enmudecernos.

Espacios, volúmenes, colores, texturas... se juntan para crear una atmósfera que nos invade, y que es peculiar de cada cantera.

Hemos evocado Binicalsitx (Ferreries), "la preciosa", engastada de pinos, escondida en los bosques, que nos convoca a un encuentro intimista; Robadones (Maó), "la sombría", que nos invita a veladas nocturnas; Sta. Ponsa (Alaior), "la majestuosa", que nos inspira respeto, y S'Hostal (Ciutadella), "la laberíntica", que nos lleva a perdernos en la riqueza de la materia. Citas espontáneas o visitas programadas, las visitas a las canteras son auténticos encuentros con algo vivo.

Con personalidad propia...

La cantera es el lugar de nacimiento y desarrollo de un nuevo espacio en perpetua evolución.

Como si se tratase de un ser vivo, un buen día un lugar virgen aparece horadado por un tímido y superficial rellano. Crece por dentro, se vuelve profundo hora a hora, día a día.

Acudir a unas canteras es saber que el espacio de ayer será siempre modificado por el trabajo de hoy. De una manera sutil, al ritmo de las bancadas, bloque a bloque, o de manera más brutal, cuando la excavadora mueve la montaña de *sauló*, labrando el espacio, despejando planos o tapando aberturas.



Foto: Lae L. Suelo y pared

En constante evolución...

Considerando la cantera como un espacio vivo, su evolución se prolonga en el tiempo. Cuando la visitamos, no conocemos más que un momento de su larga vida. La cantera tiene sus edades: aparece, crece, se desarrolla hasta llegar a su punto de máxima producción, y declina poco a poco hasta apagarse.

Su nacimiento significa un gran esfuerzo, porque significa "ganar" un espacio a la naturaleza, abrir un ámbito ordenado y laborioso.

Este trabajo de preparación desemboca en la explotación misma de la cantera. El espacio produce, crece por dentro. Su función extractora se impone en un amplio entorno. El polvo blanco, el ruido, los espacios de carga y los accesos colonizan la zona. La cantera vive su madurez.

Pero un día la extracción empieza a decaer. El tráfico a su alrededor se tranquiliza, hasta que se instala el silencio... Un nuevo proceso arranca. Puede ser un olvido tranquilo y "natural", si se permite a la vegetación recuperar sus dominios. Pero puede ser también un nuevo uso productivo, si el cantero decide aprovechar el lugar para el cultivo o el ganado. O puede ser una desaparición definitiva, si el hombre opta por rellenarla con escombros de construcción.

LITHICA Y LAS CANTERAS DE S'HOSTAL

El proyecto Lithica

Lithica es una asociación cultural sin ánimo de lucro, fundada en 1994 con el objetivo de preservar, rehabilitar y poner en valor las canteras de marés de Menorca, como patrimonio histórico-etnológico de gran valor paisajístico.

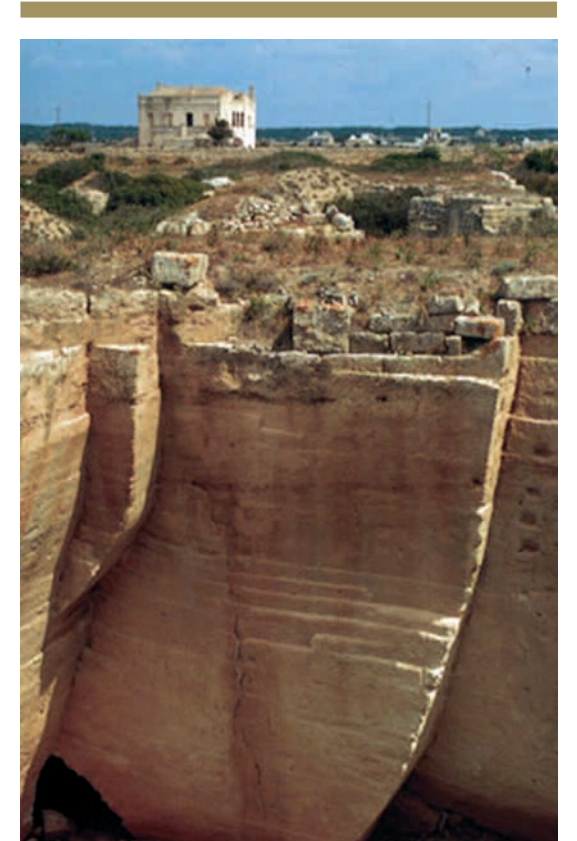


Foto: Lae L. Paisaje Esculpido

Divulgar las canteras y concienciar

La primera misión de Lithica fue dar a conocer las canteras y concienciar al público sobre la necesidad de conservarlas, a través de la edición del libro *Canteras de Marés*, de un mapa de canteras de Menorca y de una exposición itinerante. El resultado fue el reconocimiento de las 24 canteras que aparecían en el mapa y la catalogación de 2 de ellas como BIC (Bien de interés Cultural) por parte del *Consell Insular de Menorca*.

Desde el principio, se mantuvo también como objetivo la conexión con otros lugares y proyectos europeos vinculados a la "cultura de la piedra".



Foto: Lluís B. Canteras de s'Hostal

Rehabilitar s'Hostal

Lithica ha centrado sus trabajos sobre el terreno en la cantera de s'Hostal:

En los primeros tiempos se realizaron trabajos de vaciado y limpieza, se construyeron paredes de seguridad y se señaló el recinto para permitir la visita del público y la celebración de actividades culturales. Las intervenciones en el terreno continúan en el presente, siempre buscando fomentar las dos facetas más destacadas de este espacio: su esencia de laberinto y su esencia de gran jardín, resultado del trabajo del hombre, de la naturaleza y del tiempo.

La cantera es, esencialmente, el lugar de la piedra. Lithica fomenta el uso constructivo, escultórico y artesanal de la piedra a través de *Marés Art*, con cursos y talleres de escultura, y a través de la producción de artesanía en piedra.

Sobre la propia cantera, las intervenciones siguen la filosofía de la arquitectura rupestre: extraer materia para modelar el espacio.

LAS CANTERAS DE S'HOSTAL

Un paisaje excavado

S'Hostal es un recinto de canteras de extracción de marés a cielo abierto, situado en el municipio de Ciutadella, en el este de la isla de Menorca, a tan sólo 1 km. de distancia del núcleo urbano. La extracción de piedra en s'Hostal finalizó en 1994, y en ese mismo año el recinto pasó a ser tutelado por la asociación Lithica, salvándose así de un futuro seguro de olvido y abandono bajo los escombros.

Dualidad y contraste

A diferencia de otras canteras en Menorca, el paisaje excavado de s'Hostal cuenta con el valor añadido de la dualidad y del contraste. Las dos técnicas de extracción de la piedra, manual y mecánica, han creado en estas canteras dos paisajes radicalmente distintos, fruto del trabajo del hombre en un pasado lejano, en un caso, o en tiempos recientes, en el otro.

Las canteras antiguas

El viejo cantero dejó tras de sí un laberinto de espacios excavados, un universo de caminos tortuosos donde predomina lo variable y lo cambiante, un reino de formas orgánicas donde el hombre trabajó siguiendo los dictados de la materia, para obtener de ella la calidad de piedra deseada.

Las canteras modernas

Dos enormes cubos vacíos de piedra blanca, excavados en un terreno llano, conforman la zona moderna de s'Hostal. Aquí, la cantera abierta por la máquina se vuelve rígida, amplia, profunda y de geometría perfecta. El visitante no puede más que dejarse impresionar por la belleza de un espacio de abstracta monumentalidad.

UN GRAN JARDÍN

Formación del paisaje de la cantera: la interacción entre el hombre y la naturaleza

En el núcleo de canteras antiguas, la extracción manual transformó un terreno llano en un paisaje laberíntico de espacios excavados, hundidos en la tierra, comparables a un conjunto de pequeños barrancos.

Este terreno, hundido y cubierto por una capa de escombros, fue recuperado por los propios canteros, que aportaron tierra vegetal una vez finalizada la actividad extractiva. El nuevo suelo, de gran calidad y adecuado grosor, al amparo de los vientos, y con la complicidad de una piedra que guarda la humedad, aportó las condiciones ideales para que un paisaje herido pudiese renacer en forma de fértiles cultivos de hortalizas y árboles frutales.

Al abandonarse los huertos, la vegetación autóctona fue colonizando de nuevo el terreno, creándose una atípica comunidad vegetal donde las plantas cultivadas conviven con las especies propias de la garriga balear.

El Laberint dels Vergers

Lithica retoma la tradición de sembrar dentro de este paisaje preexistente, fruto de la interacción del hombre, la naturaleza y el paso del tiempo. *El Laberinto de los Verges* es un proyecto de recuperación de zonas verdes y creación de un conjunto de jardines dentro del núcleo de las canteras antiguas de s'Hostal, que viene desarrollándose de modo gradual desde que fuera diseñado en 1996.

Inicialmente se intervino con limpiezas y podas selectivas, y con la creación de una red de caminos destinada a poner en relieve la naturaleza laberíntica de las canteras. Desde el año 2000 se trabaja en la ejecución de los jardines y repoblaciones que integran el proyecto: circuito botánico, jardines medievales, repoblaciones de bosque mediterráneo, parras, hortalizas y frutales.

El Circuito Botánico

El Circuito Botánico es un proyecto para la reproducción y conservación de la flora autóctona de Menorca, ideado con finalidad educativa y divulgativa. Se han realizado siembras de especies representativas, apoyadas con carteles identificadores y explicativos. La peculiar geomorfología de las canteras ha permitido un diseño diferenciado de cada espacio.

El jardín medieval

El ambiente quieto y recluso de la Cantera de las Proas evoca el reposo y alejamiento de un claustro monacal. Por eso se la elige como escenario para este Jardín Medieval, formado por parterres de plantas medicinales y aromáticas y un huerto de hortalizas en torno a una fuente central enmarcada por rosales.

UN CENTRO DE LA PIEDRA

El nombre de Lithica procede de *lithos*, el nombre griego de la piedra, que es también la esencia y la razón de ser de la entidad. Por ello, todas sus actuaciones se rigen por el interés de devolver a la piedra de marés el protagonismo que ha perdido en la arquitectura, la escultura o la artesanía, promoviendo además toda clase de nuevos usos.

A raíz de un curso-taller de escultura organizado en s'Hostal en el año 2003, nacen los talleres *Marés Art*, materializando la vocación primera de Lithica de dar a conocer el trabajo en marés y convertir las canteras de s'Hostal en ejemplo de su uso.

Intervenciones en la cantera

Además de patrimonio etnológico, las canteras son también obras de gran valor artístico, y ejemplares destacables de una arquitectura tallada en la piedra.

Creación de objetos arquitectónicos y producción de artesanía

Se retoma y reinterpreta la tradición de creación de objetos arquitectónicos en marés: columnas, bancos, fuentes, puntos de luz, etc. y se producen también objetos de artesanía para su uso cotidiano y ornamental.



Foto: Lluís B. Talleres de escultura

Talleres de escultura

Se fomenta el conocimiento de la piedra y su uso en escultura, a través de talleres de iniciación y perfeccionamiento.

UN GRAN LABERINTO

Quizás por la propia esencia de los espacios de piedra excavada, o por la intrincada morfología de las canteras de extracción manual, la visita a las canteras de s'Hostal adentra al paseante en un auténtico laberinto, que puede ser vivido como un simple paseo lúdico o como una experiencia iniciática: un viaje interior donde el hilo de Ariadna es el propio lenguaje de la piedra.

Las actuaciones en s'Hostal se inscriben en la creación paulatina de un Gran Laberinto constituido por cuatro laberintos menores, cuyas tramas se irán solapando con el tiempo:



Foto: Lluís B. El laberinto

Laberinto de los Verges. En las canteras antiguas, los espacios hundidos y poblados por una mezcla de vegetación espontánea y jardines de nueva creación acogen una trama laberíntica de naturaleza mineral-vegetal.

Laberinto del Tótem. Al pie del gigante de piedra, en el fondo del espacio cúbico creado por la extracción mecánica, la rígida geometría de los caminos enmarcados por piedras apiladas conduce al blanco centro de este laberinto.

Laberinto del Minotauro (en proyecto). Un laberinto subterráneo de túneles, cámaras y patios interiores conectará los mundos opuestos y complementarios de s'Hostal: la orgánica y fértil cantera antigua con la seca perpendicularidad de la cantera moderna.

Laberinto de las Terrazas. En la zona superior de las canteras, un laberinto de caminos laterales conduce a las terrazas-mirador sobre las canteras.

UN MARCO DE ENCUENTRO

Un patrimonio vivo

Lithica entiende las canteras como un patrimonio vivo, como un lugar habitado también por las personas. Por ello, el recinto se mantiene abierto al público a lo largo de todo el año.

Los jóvenes encuentran su lugar en las canteras a través de las visitas didácticas para grupos. Además, cada año se recibe a jóvenes de diversas nacionalidades en un campamento de trabajo.

Diversas actividades de carácter deportivo hallan en las canteras un espacio ideal para su desarrollo: se han celebrado torneos de tiro con arco y se organizan cursos de tai chi todos los veranos.

Muy especialmente, las canteras son un punto de encuentro para los socios y simpatizantes de Lithica, que cada primavera celebran la fiesta de la *Calçotada* en la Cantera de los Naranjos, y para numerosos particulares y agrupaciones, que escogen las canteras para sus celebraciones privadas.

UN ESPACIO MÁGICO

La magia de la noche: fiestas y conciertos

En ocasiones especiales, el gran vacío cúbico de la Cantera del Anfiteatro se ilumina. Su geometría se torna entonces, si cabe, todavía más amplia y profunda, acogiendo a un público entregado tanto a la magia del lugar como a las representaciones musicales, teatrales o de danza que encuentran en la gran matriz de piedra una acústica perfecta y un marco de belleza inigualable.

Desde los primeros años, la asociación ha considerado parte importante de su proyecto convertir las canteras de s'Hostal en un gran escenario nocturno, tanto para los artistas locales como para los nacionales e internacionales. En s'Hostal se recuerdan noches memorables ofrecidas por grandes artistas como Lluís Llach, María del Mar Bonet, Branford Marsalis o Los Angeles Jubilee Singers.

Durante el plenilunio del mes de agosto, un numeroso público se reúne en las canteras para celebrar la Fiesta de la Luna Llena. Con el paso de los años, lo que nació como encuentro de socios y simpatizantes de la asociación se ha convertido en una fiesta y emblemática del verano menorquín.

LAS CANTERAS: UN CRECIMIENTO HACIA DENTRO Y UNA PROYECCIÓN HACIA FUERA

Con la evocación de los conciertos nocturnos, y en especial de la Fiesta de la Luna Llena, se abre la que hasta ahora sería última página en el libro de la historia de Lithica. Detener el tiempo en este justo instante, cuando las canteras alcanzan su cénit de belleza plástica, cuando desprenden una magia amplificada, cuando se convierten en lugar de encuentro, de celebración, de fiesta y de alegría, podría simbolizar nuestra voluntad de proyección hacia el futuro: voluntad de dejar atrás las guerras contra los escombros, de superar el olvido y centrarnos en disfrutar y hacer disfrutar de las canteras.

La rehabilitación sigue avanzando. En noviembre de 2007 comenzó, al fin, el desenterramiento de "na tumbada", una piedra emblemática que dio su nombre a una cantera sepultada en 1985, y que era entonces uno de los puntos de mayor encanto de s'Hostal. Los trabajos durarán cuatro años, al ritmo de unas subvenciones escalonadas. Este espacio se limpiará, se sembrará y se cuidará hasta su completa renovación.

Hay todavía muchos rincones por descubrir en s'Hostal, y muchos jardines por crear, que irán llenando diferentes espacios en un incesante crecimiento interior.

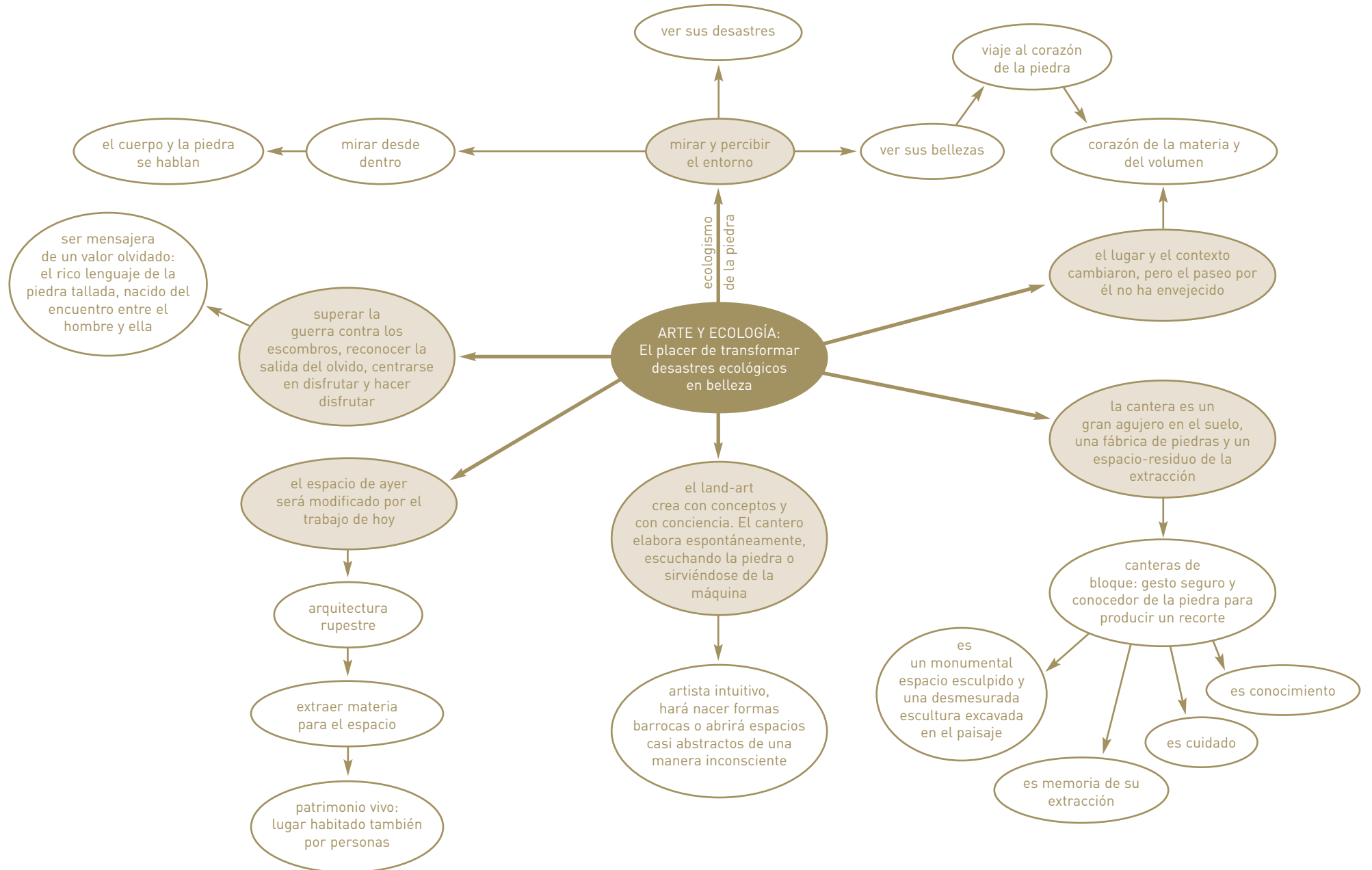
Al mismo tiempo, parece esbozarse una mayor proyección exterior de Lithica. Como si su voz empezase a oírse ahora, amplificada por el testimonio de su esfuerzo, de su resistencia a un ciego proceso de destrucción y olvido.

En este contexto, la asociación contará su aventura, su lucha y sus victorias. Pero también será la mensajera de un valor olvidado: el lenguaje de la piedra tallada.

Con su gesto mil veces repetido, el cantero ha abierto el espacio de las canteras, que son el resultado de un feliz encuentro entre la energía de la tierra y el esfuerzo del hombre. Por eso tienen tantas cosas que decir a cada uno de nosotros...

6

MAPA MENTAL





7

ARTE Y RACISMO: EL APARTHEID SUDAFRICANO COMO ESPEJO

Pep Subirós

**¿Qué debemos aprender del apartheid sudafricano?
¿De qué manera el arte puede configurar una mirada crítica hacia el racismo?
¿Cuáles son los límites y las posibilidades del arte frente al racismo?**

El artista que cierra los ojos a la injusticia y la inhumanidad cotidianas, sin duda también verá menos con sus ojos de escritor o de pintor. Su obra será estéril.

Breyten Breytenbach

Pese a su singularidad, el sistema de *apartheid* social, político, económico, cultural y territorial vigente en Sudáfrica entre 1948 y principios de la década de 1990 no constituye un hecho aberrante de carácter local, sino que representa una forma extrema y transparente de racismo de raíz plenamente occidental.

De igual manera, el delirio y la tragedia del *apartheid* no son, por desgracia, fenómenos anacrónicos ya superados, sino más bien una especie de «síndrome» que nos sugiere diversas claves interpretativas para comprender algunas de las características y de los problemas fundamentales de nuestro tiempo a escala global. En efecto, las fuerzas y tendencias que a lo largo de las últimas décadas han dominado la escena internacional tienden a reproducir nuevas formas de discriminación y segregación heredadas del racismo, realimentando viejos mecanismos de desigualdad y exclusión, y creando otros nuevos, tanto en el seno de las regiones más desarrolladas del llamado mundo occidental como, y sobre todo, en las relaciones entre los países más ricos y los más pobres.

La particularidad del *apartheid* sudafricano, en todo caso, radica en el hecho de que las características culturales, reales o imaginarias, de los distintos «grupos raciales» reciben, por parte de los arquitectos del régimen, tanta o más atención que las diferencias biológicas aparentes. Es decir, son unas determinadas amalgamas biológico-culturales las que son consideradas como definidoras de grupos humanos esencialmente distintos e incompatibles entre sí.

También en este aspecto, sin embargo, la experiencia sudafricana anticipa actitudes que hoy son moneda corriente en muchos países —incluyendo los europeos y Estados Unidos— de distanciamiento, sospecha y menosprecio, cuando no de una clara y absoluta discriminación hacia determinadas minorías «étnicas», o incluso hacia el conjunto de una confesión religiosa como, por ejemplo, el islam.

Abordar, pues, el fenómeno del racismo, y en especial del *apartheid* sudafricano, significa sumergirnos no sólo en una historia pasada y ajena, sino también en la cara oscura de unas formas de razón —y en unas prácticas— inscritas en nuestra propia historia y en buena parte todavía vivas.

Paradojas de la modernidad europea

Una de las grandes paradojas de la Ilustración europea es que en su seno se conciben y afirman, de forma prácticamente simultánea y a partir de una misma inspiración naturalista, dos líneas de pensamiento claramente contradictorias: por un lado, las ideas modernas sobre la dignidad e igualdad de derechos de todos los seres humanos —«todos los hombres nacen libres y son iguales ante la ley»—, formalmente consagradas en la Declaración de Independencia de Estados Unidos (1776) y en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Revolución Francesa (1789); por otro, unas clasificaciones biológico-culturales de la especie humana que establecen diferencias insalvables entre distintas subespecies, las denominadas «razas», así como una clara jerarquización intelectual y moral entre éstas.

La paradoja radica en el hecho de que la afirmación teórico-política de la dignidad e igualdad de derechos no va acompañada de unas prácticas equitativas por lo que respecta a las condiciones de vida de los individuos, sino del mantenimiento e incluso agravamiento de las desigualdades socio-económicas y, por consiguiente, también de poder político y de derechos efectivos entre distintos colectivos.

Tal y como George Fredrickson explica claramente, «*el racismo occidental es tan idiosincrásico y conspicuo en la historia del mundo porque se desarrolla en un contexto que acepta el concepto de una cierta igualdad entre los seres humanos. (...) Si una cultura se basa en una premisa de desigualdad espiritual y temporal; si existe una jerarquía indiscutida incluso por los miembros de los sectores más desfavorecidos, tal y como ocurre en los sistemas tradicionales de castas, entonces en modo alguno es necesario negar a los «parias» su plena humanidad para poderlos tratar como impuros y merecedores de su destino. Ahora bien, si la igualdad es la norma del reino espiritual y/o temporal, pero a la vez hay grupos sociales tan menospreciados o desfavorecidos que quienes ostentan el poder se sienten obligados a exceptuarlos de la promesa de igualdad, entonces sólo se les puede negar la igualdad si se les atribuye alguna deficiencia extraordinaria que hace que sean menos que plenamente humanos».* (George Fredrickson. *Racism. A short history*. Princeton University Press. 2002)

Junto con la discriminación de género, la persistente exclusión histórica de los definidos como «no blancos» de las promesas igualitarias revela de forma dramática los límites de las proclamas universalistas de la modernidad occidental.

No se trata, ciertamente, de un fenómeno única y exclusivamente político-cultural, ni de un prejuicio universal y atávico hacia los «otros», los «diferentes», los desconocidos.

Con toda seguridad, las teorizaciones sobre la diversidad y variabilidad de la especie humana en términos de categorías y clasificaciones raciales —iniciadas por Buffon y Linneo y reforzadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX por naturalistas como Blumenbach, Gall, Cuvier, Broca, Haeckel y muchos otros— no habrían tenido la trascendencia histórica que tuvieron —y que en gran parte todavía tienen— si hubieran quedado circunscritas al ámbito del pensamiento científico, tal y como ha sucedido en muchos debates en el seno de campos como el de la física u otras disciplinas relativas al mundo natural. Sin embargo, desde principios del siglo XIX, las emergentes disciplinas científicas consagradas al estudio de la especie humana —la anatomía comparada, la frenología, la antropometría, la naciente etnología— no tardaron en convertirse en inseparables compañeras de viaje de las aventuras coloniales. Paralelamente, los principales gobiernos europeos promovieron y utilizaron el aval del «racismo científico» como una legitimación inapelable de la ocupación y explotación de las regiones colonizadas, de la expropiación de las tierras y la erradicación de las formas tradicionales de vida de las poblaciones autóctonas con objeto de asegurar su disponibilidad como mano de obra al servicio de los colonizadores y, en general, su sumisión a los intereses de las potencias ocupantes en nombre de una «legalidad natural» según la cual la raza «blanca» era superior a todas las demás.

En efecto, si existen diferencias «naturales», genéticas, entre distintas subespecies humanas, y tales diferencias se traducen en una escala jerárquica que define unos grupos más plenamente humanos que los demás, nada más justo y natural que aplicar distintos criterios legales a los distintos grupos, negando así a las «razas inferiores» muchos de los derechos que la «raza superior» se atribuye.

Más allá de los regímenes coloniales, esta «doble alma» de la Ilustración y la modernidad se pone especialmente de manifiesto en América del Norte y en el África meridional a raíz de la independencia de Estados Unidos (1786) y de la Unión Sudafricana (1910), y de su constitución como estados de derecho. En ambos casos, la independencia de la metrópolis británica en nombre de la libertad, la igualdad y la democracia no hace sino consolidar la supremacía blanca.

En Estados Unidos, las supuestas desigualdades naturales entre blancos y negros siguen utilizándose en los Estados sureños para justificar la esclavitud hasta la Guerra Civil. Posteriormente, pese a la abolición formal de la esclavitud, el conjunto de leyes conocidas como leyes Jim Crow desarrolla un sistema renovado de profunda discriminación racial que se mantendrá en vigor hasta la década de 1960.

En Sudáfrica, las normas y prácticas discriminatorias heredadas de la época colonial no sólo se mantienen y refuerzan bajo la Unión Sudafricana, sino que a partir de 1948 darán paso al más estricto régimen de segregación racial jamás implantado.

Regímenes formalmente democráticos, sí, tanto en Estados Unidos como en Sudáfrica, pero una democracia sólo para los blancos (y, hasta bien entrado el siglo XX, sólo para el género masculino).

En sus distintas formas, el racismo siempre legitima que no todos los seres humanos tengan los mismos derechos o, en el mejor de los casos, que la democracia sólo sea aplicable en el seno de cada grupo «racial», pero no como mecanismo de relación entre distintos grupos.

El papel del arte

El racismo se manifiesta de forma más o menos patente en prácticas discriminatorias —en el terreno económico, político, o simplemente en el de la vida cotidiana— que pueden llegar a tener una sanción legal explícita, encarnada en el ordenamiento legal e institucional (como en la Sudáfrica del apartheid, o en la Alemania nazi, o en los estados sureños de los Estados Unidos hasta la década de 1960) o que, en cambio, pueden limitarse a existir como normas y prácticas de hecho, arraigadas en las costumbres.

En todo caso, esas prácticas discriminatorias sólo se producen si ha cuajado una mentalidad, unos sistemas de valores, unas formas de ver y de pensar, que las alientan y justifican; es decir, un conjunto de prejuicios que constituyen un potente instrumento para justificar y mantener las desigualdades más arbitrarias, así como una barrera muy importante, a menudo insuperable, para construir un orden social cooperativo, equitativo y en última instancia socialmente sostenible.

En este sentido, el arte, aunque no es ni de lejos el único factor, juega un papel extremadamente importante en tanto que configurador de nuestros modos de ver, de nuestra mirada sobre la realidad, y por tanto de nuestra aquiescencia o rechazo hacia determinados aspectos de la misma. Es decir, que las obras de arte no son un mero reflejo de una realidad más o menos objetiva, más o menos subjetiva, sino agentes singulares y destacados de la misma, y en especial de su devenir: unas veces como crónicas y verdades ocultas, otras veces en calidad de testigos de cargo, otras aún como un análisis y/o diagnóstico de una situación envenenada, pero siempre como factores activos de transformación —o reproducción— de la misma.

El arte, en fin, ha tenido y tiene una responsabilidad y un impacto significativos, ya sea en la construcción y consolidación, ya sea en la lucha contra los prejuicios y prácticas que a largo plazo no sólo deshumanizan a sus víctimas sino también, y muy especialmente, a aquéllos que son sus promotores y responsables.

Lógicamente, salvo algunos casos muy excepcionales, y si hacemos abstracción de los reducidos círculos profesionales, esta dimensión activa, «participativa», de las obras de arte como agentes históricos en sí mismas nunca se produce ni se manifiesta de forma clara e inmediata.

No obstante, cuando se adquiere una cierta perspectiva, resulta evidente que el mejor arte desempeña un papel fundamental más allá de los círculos restringidos de la «alta cultura», haciendo aflorar dimensiones ocultas, menospreciadas e ignoradas de la realidad ordinaria; revelando y cuestionando las convenciones dominantes; explorando, investigando, anticipando y dando voz a valores y perspectivas apenas latentes, embrionarias en su contexto histórico. Y al hacerlo, nos incita a repensar nuestras posiciones y actitudes, recordándonos lo que es permanente y lo que sólo es transitorio, activando potencialidades atenuadas, vehiculando críticas reprimidas y aspiraciones silenciadas.

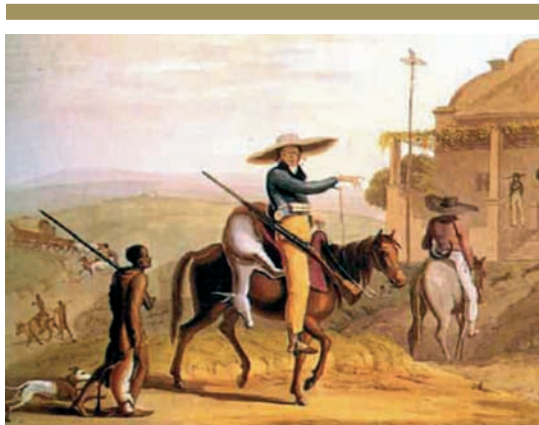
Sirviéndose de unos medios y registros muy distintos de los de la reflexión teórica y científica, el arte contribuye — desde su propio lenguaje, desde su individualidad, con su persuasión específica— de un modo no menos importante a la (re)configuración de códigos perceptivos, de sistemas de valores individuales y colectivos y, en definitiva, a la legitimación o cuestionamiento de los órdenes y desórdenes del mundo y de la vida.

Miradas cruzadas: mirar y no mirar, ver y no ver

A lo largo del siglo XIX, el arte producido en Sudáfrica refleja el cambio que experimenta la percepción europea de los pueblos colonizados.

En una primera fase «exploratoria» abundan las descripciones e iconografías que hacen hincapié en las características diferenciales, más o menos reales, más o menos fantásticas, de las poblaciones autóctonas. Muchas de tales descripciones adoptan desde el principio un tono de superioridad y menosprecio hacia unos seres que ya de entrada son clasificados como «primitivos», y unas formas de vida consideradas como «incivilizadas». De hecho, a menudo sitúan la descripción y el retrato de las sociedades y culturas africanas en el mismo nivel que la descripción y el análisis de la fauna y flora de la región.

No obstante, algunos artistas, como **Samuel Daniells**, ven en los indígenas la encarnación del concepto de «buen salvaje», promovido desde el Renacimiento europeo hasta la Ilustración por personalidades y autores como Bartolomé de las Casas, Montaigne, Montesquieu o Rousseau; es decir, unos seres que viven en armonía con la naturaleza pero que a su vez tienen un desarrollo cultural considerable, distinto del europeo pero no por ello menos valioso.



Samuel Daniells

Cuando el período de «descubrimiento» deja paso al de ocupación y conquista, estas visiones benevolentes de las poblaciones locales, en ocasiones incluso idílicas, desaparecen casi por completo en beneficio de descripciones e imágenes que sólo presentan el supuesto primitivismo, la supuesta violencia y la supuesta incivilidad, como claro testimonio visual de su radical alteridad con relación a los europeos y de su inferioridad en la jerarquía racial. Los colonizados ya sólo son considerados —si es que alguna vez son considerados de algún modo—, casi exclusivamente como mano de obra de los poderes e intereses europeos o, si se resisten a ello encarnizadamente, como enemigos a los que hay que someter y, a la postre, destruir.

Sin embargo, en Sudáfrica la posibilidad de diezmar las poblaciones locales nunca fue una opción real. En parte, por la aplastante superioridad demográfica de estas poblaciones en un conglomerado social en el que el número de blancos siempre fue inferior al 20 por ciento del total. En parte, por su considerable grado de organización política y de resistencia, incluso militar. Y en parte, también, por su insustituible papel en el engranaje económico.

En cualquier caso, lo que puede resultar sorprendente es que a partir del establecimiento de la Unión Sudafricana como Estado independiente (1910) y hasta la década de 1960, la práctica totalidad de las obras producidas por artistas sudafricanos de origen europeo parece ignorar la existencia de más de las cuatro quintas partes de la población o, a lo sumo, sólo la reconoce como una peculiaridad local del entorno natural.



Irma Stern

Esta ausencia iconográfica —representada por artistas blancos como Jacob Hendrick Pierneef y Hugo Naudé— nos revela el grado de separación no sólo física, sino también, y quizá muy especialmente, la distancia mental y cultural entre una minoría blanca que sigue autodefiniéndose europea y los distintos grupos demográficos clasificados como «no blancos».

Pese a ello, también hay algunos artistas blancos —como **Irma Stern**, Maggie Laubscher, Alexis Preller o Maurice van Essch— que se interesan por las poblaciones y las formas de vida de los que en aquellos tiempos eran definidos como «natives» y «coloureds». Probablemente sea muy sintomático que dicho interés casi siempre se exprese mediante un tratamiento formalista, despersonalizado, carente de cualquier individualización, de sus sujetos, como objetos estéticos únicamente relevantes en la medida en la que permiten al artista introducir un toque de color local en una práctica inspirada y obsesionada por los movimientos post-impresionistas del arte europeo. En el mejor de los casos, su actitud ética oscila entre un humanitarismo abstracto y condescendiente y una cierta nostalgia e idealización de formas de vida tradicionales en proceso de desaparición.

De todos modos, se dan algunas excepciones, como el retrato de una sirvienta realizado por Irma Stern, una obra impresionante que no sólo reconoce la individualidad y autonomía propia de su sujeto, sino que también refleja la tensión que impregna la relación entre el artista y su modelo.

Ya sea desde una ceguera arrogante, ya sea desde una mirada que busca —y que en gran parte inventa— el exotismo, lo que rara vez aparece en las obras de los artistas blancos son las condiciones reales de vida que el proceso de modernización inspirado y controlado por los europeos impone a las poblaciones de color.



Gerard Sekoto

Esta mirada desde dentro, ni nostálgica ni idealizada, sino reflejando las profundas transformaciones de las formas y condiciones de vida en los *townships* y en las escasas áreas multirraciales, es la que nos brindan artistas negros como **Gerard Sekoto**, George Pemba o Ephrain Ngatane.

Arte en estado de sitio

El mejor arte producido bajo el *apartheid* se ha definido a menudo como un «arte de resistencia». Pese a haberse cuestionado con frecuencia, parece que esta caracterización resulta pertinente, puesto que más allá de una amplia variedad temática y formal, los mejores artistas de este largo período coinciden en no «mirar hacia otro lado» —tal y como había sucedido mayoritariamente con el arte «blanco» antes de la década de 1950— sino que confrontan al espectador, cada vez de forma más abierta y radical, con la barbarie y el fracaso moral del régimen, resistiéndose a aceptar sus crímenes y mentiras, haciendo aflorar aquellas dimensiones de la realidad que la maquinaria del sistema se esfuerza por ocultar o suprimir.

A la vez, considerado en su conjunto, es un arte que es mucho más que un grito de denuncia sobre lo existente. Es un arte que nos invita e incita a ver la dignidad en la pobreza, la miseria en la riqueza; la flagrante ilegitimidad de la ley; la fuerza de los oprimidos, la debilidad y el miedo de los opresores. Y al hacerlo, insufla oxígeno en ambientes cargados, amplía horizontes aparentemente cerrados, facilita la expresión y la afirmación de pensamientos latentes, de voces amordazadas.



Ernest Cole



Dumile Feni

Ya en una primera etapa, desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los setenta, el centro de gravedad de la creación artística de Sudáfrica se desplaza desde los géneros convencionales —como el paisaje, el retrato, las escenas domésticas y de costumbres o el exotismo— hacia los temas político-sociales, exponiendo e interpelando, a menudo en clave metafórica, la brutalidad política del *apartheid*, con una presencia y un peso cada vez más importantes de artistas pertenecientes a los grupos clasificados como no blancos: Albert Adams, Peter Clarke, **Ernest Cole**, **Dumile Feni**, Gavin Jantjes, Durant Sihlali, Paul Ramagaga... A diferencia, sin embargo, de lo sucedido en el período previo al *apartheid*, ya no son sólo los artistas de color, sino también algunos de los mejores artistas de origen europeo —Harold Rubin y David Goldblatt constituyen dos magníficos ejemplos de ello— los que reflejan la trágica situación del país, contribuyendo significativamente a la denuncia y resistencia contra el carácter degradante del *apartheid*.

Se trata, con pocas excepciones, de obras casi siempre sombrías y, durante la década de 1960, aparentemente desesperanzadas ante un sistema desalmado y aparentemente omnipotente, que no vacila en reprimir a sangre y fuego protestas pacíficas, ni en torturar hasta la muerte a los opositores más temidos —como Steven Biko, líder del movimiento *Black Consciousness*, muerto a manos de la policía en 1977. En el fondo, sin embargo, la desesperanza sólo es aparente, y efímera, como también lo es la fortaleza del régimen. Si no fuera así, los artistas no se arriesgarían a sacar a la luz, del modo en el que lo hacen, lo que está oculto, ni se empeñarían en deshacer las telarañas de mentiras que el régimen teje a su alrededor, ni nos negarían la posibilidad de excusarnos bajo el paraguas de la ignorancia.



Billy Mandini

A partir de mediados de la década de 1970, y en especial a raíz de la revuelta iniciada en Soweto y del asesinato de Steven Biko, la creación artística sudafricana experimenta un extraordinario empuje, protagonizado por artistas de todos los colores y procedencias.

Obras como las de **Jane Alexander**, Willy Bester, Norman Catherine, Keith Dietrich, **William Kendritge**, Ezrom Legae, Sfiso Ka Mkame, **Billy Mandini**, Sam Nhlengethwa, Penny Siopis y Paul Stopforth, entre otros destacados artistas activos en este período, se refieren claramente a su contexto inmediato, confrontándonos con el infierno material, político y moral de una sociedad infectada por el virus del racismo y la discriminación racial. A la vez, en muchos casos son obras de una calidad y densidad excepcionales, que trascienden este contexto para adentrarse en los terrenos más viscosos y resbaladizos de la condición humana.

En este sentido, el arte creado en la Sudáfrica del *apartheid* no sólo refleja y al mismo tiempo ilumina, de forma impresionante, una dramática situación local, sino que también nos alerta sobre los abismos de crueldad y mezquindad en los que puede hundirse el espíritu humano en defensa de posiciones de privilegio y, en especial, sobre la proclividad de los poderosos a perpetuar, por todos los medios si es necesario, su supremacía.



Jane Alexander

Ojos que siguen mirando

La creación artística en la Sudáfrica post-*apartheid* —es decir, posterior a 1994, año de las primeras elecciones democráticas con sufragio universal— sigue disfrutando de una vitalidad y riqueza fuera de lo común. Las preocupaciones, temas y formas expresivas están más diversificadas que nunca. En plena consonancia con las tendencias dominantes en la escena internacional, una parte considerable de la nueva creación presenta un cierto carácter introspectivo, haciendo hincapié en la experiencia individual, como las cuestiones relativas al entrecruzamiento de los factores raciales, de clase, de género y de opciones sexuales en la construcción de la identidad personal.



Nandipha Mntambo



David Goldblatt

Sin embargo, incluso en estas ocasiones, se trata de obras que suelen vehicular una fuerte vinculación con las condiciones y cuestiones sociales generales, así como un interés por las mismas; es el caso, por ejemplo, de las obras de jóvenes creadores como **Nandipha Mntambo** y Lolo Veleko presentadas en esta exposición.

Por lo demás, la preocupación por las dificultades, conflictos y esperanzas de orden colectivo —en los terrenos, por ejemplo, de la memoria histórica, la justicia social, la vida urbana y, en términos más generales, las nuevas formas de racismo y discriminación— siguen siendo objeto privilegiado de atención tanto por parte de los mejores artistas activos durante el *apartheid* (**David Goldblatt**, Santu Mofokeng, Sue Williamson), como de los más jóvenes (Conrad Botes, Churchill Madikida, Zwelethu Mthethwa).

En todos los casos, una diferencia significativa es que, si en el período anterior muchas de las obras representaban un grito angustiado, en este nuevo período suelen tener más bien el tono de una reflexión, a veces cargada de humor e ironía (Tracey Rose, Donovan Ward, Zapiro).

La diferencia también es que a menudo el trasfondo de referencia más o menos explícito, más o menos implícito, ya no es única o estrictamente el sudafricano, sino el global (Jane Alexander, Peter McKenzie, **Johannes Phokela**, Berni Searle).

Al igual que el propio país, el arte sudafricano sigue constituyendo un escenario y un observatorio privilegiados para aproximarnos, tanto a través de ellos, como desde ellos, a las cuestiones cardinales de nuestro mundo.



Johannes Phokela

La vieja Sudáfrica como paradigma

En lugar destacado entre esas cuestiones cardinales de nuestro tiempo siguen figurando, por desgracia, las nociones y las prácticas racistas.

Los crímenes y barbaridades cometidos por el nazismo y por el *apartheid* sudafricano han hecho que hoy sean relativamente pocos, con la excepción de algunos individuos y grupúsculos nostálgicos y fanáticos, los que defienden abiertamente posiciones y actitudes racistas tradicionales.

Pese a ello, no hay que hurgar mucho para darse cuenta de que viejas y nuevas formas de discriminación y segregación basadas en las más arbitrarias amalgamas de diferencias biológicas y/o culturales siguen teniendo, o vuelven a tener, hoy un papel relevante, tanto a escala global como en el seno de las sociedades formalmente democráticas.

Tampoco cuesta mucho observar que los principales colectivos afectados por los prejuicios y las prácticas discriminatorias siguen siendo, fundamentalmente, los mismos que antes: aquéllos que tienen un color de piel más oscuro que la mayoría de los europeos, y también aquéllos procedentes de las zonas más empobrecidas del planeta; es decir, de regiones que durante mucho tiempo han sido colonizadas, o neocolonizadas.

¿Una coincidencia casual? Resulta difícil de creer. Más bien una coincidencia que sugiere la permanente latencia del racismo y la continua reafirmación de la supremacía blanca como elementos constitutivos de la rica, compleja y contradictoria modernidad occidental. Una latencia, por lo demás, que hoy tiende a aflorar en forma de «racismo cultural».

Antes, características como la pigmentación de la piel, la textura de los cabellos, la forma de la nariz o del cráneo eran los indicadores empleados para hacer encajar a los seres humanos más diversos en una misma casilla «racial» y adjudicarles unas cualidades comunes —especialmente unas cualidades negativas en cuanto a su capacidad mental y a su sensibilidad moral— que los convertían en acreedores de un trato discriminatorio, deshumanizador.

Hoy, en cambio, son más bien diferencias de orden claramente cultural —lingüísticas, religiosas, de costumbres y de formas de vida— las que son invocadas para promover y justificar actitudes de menosprecio y sospecha, cuando no de clara y abierta demonización, hacia determinados colectivos humanos, o incluso hacia el conjunto de una confesión religiosa de alcance planetario como el Islam (una fe religiosa que en realidad presenta tantas variantes como el cristianismo).

En todos los casos, tanto hoy como ayer, las nuevas formas de clasificación y discriminación se llevan a cabo desde una afirmación implícita, rara vez confesada: la de una supuestamente indiscutible superioridad del modelo de civilización occidental, «blanco», por encima de todos los demás, del mismo modo en que la «inferiorización» de los «negros», «indios», «coloureds», etc. siempre se ha definido y predicado —antes más explícitamente que ahora— con relación a esa supuesta superioridad de la «raza blanca». Desde esta perspectiva, el *apartheid* sudafricano puede considerarse no sólo como una manifestación extrema del viejo racismo de raíz occidental, sino también como un dramático pero esclarecedor antecedente, metáfora y paradigma de algunos aspectos fundamentales del actual orden mundial.

En términos no ya culturales, de mentalidad, sino directamente económicos, políticos y militares, uno de los fenómenos que, a escala internacional, evoca con mayor claridad los rasgos esenciales del *apartheid*, es el tratamiento de los países pobres, por parte de los ricos, como auténticos *bantustanes*; es decir, como reservas de mano de obra que hay que mantener en un estado de pobreza crónica y de marginalidad político-social, así como bajo tutela policial y militar.

Constituyen una dramática concreción de ello los sistemas de vallas y muros fronterizos, tangibles o intangibles, existentes o en construcción, entre Estados Unidos y México, entre África y Europa a ambas orillas del Mediterráneo, y también en las islas Canarias, así como —aunque con factores geopolíticos específicos— entre Israel y Palestina; unas barreras y unos sistemas de control y vigilancia justificados con argumentaciones muy similares al modo en el que los ideólogos y promotores del *apartheid* combinaban una práctica descarnada de la supremacía blanca con una retórica formalmente condescendiente y paternalista sobre las virtudes del «desarrollo separado» entre los distintos grupos «raciales».

En el seno de los países «desarrollados», las nuevas formas de racismo y de discriminación se ponen especialmente de manifiesto en la consideración y el tratamiento de los inmigrantes, sobre todo de aquéllos que en la vieja Sudáfrica habrían sido clasificados como «no blancos».

Tal y como sucedía en el pequeño mundo blanco de la vieja Sudáfrica, en el pequeño mundo de los países ricos se va extendiendo una sensación de vulnerabilidad y de vivir bajo la amenaza demográfica de unas poblaciones discriminadas y empobrecidas para las que la emigración a menudo constituye la única esperanza.

Al igual que en las ciudades de la vieja Sudáfrica, la llegada masiva de inmigrantes a Europa —expulsados de sus tierras por la miseria o la guerra— provoca miedo, desconcierto, inseguridad. Y muy a menudo, la atribución de toda clase de males y problemas a los recién llegados.

Sin llegar a los extremos del *apartheid*, en la mayoría de los países «desarrollados» se mantienen o se están reavivando —con el aval, a veces, de discursos «políticamente correctos» sobre la multiculturalidad— prácticas y valores discriminatorios, observables en ámbitos como el de la vivienda, las condiciones cotidianas de trabajo y de vida, los sistemas públicos y privados de seguridad y control, los laberintos de la legalización para los recién llegados carentes de recursos económicos, la precariedad y vulnerabilidad de los «sin papeles», etc. En el mejor de los casos, los inmigrantes —absolutamente necesarios para el sistema económico, pero indeseados y a menudo temidos como conciudadanos— son tratados como trabajadores ocasionales, residentes temporales y de segunda categoría, sin ningún derecho político y, por lo general, sometidos a unas condiciones de sobreexplotación en empleos que los ciudadanos de pleno derecho ya no quieren aceptar; en el peor, como seres «ilegales» susceptibles de expulsión en cualquier momento.

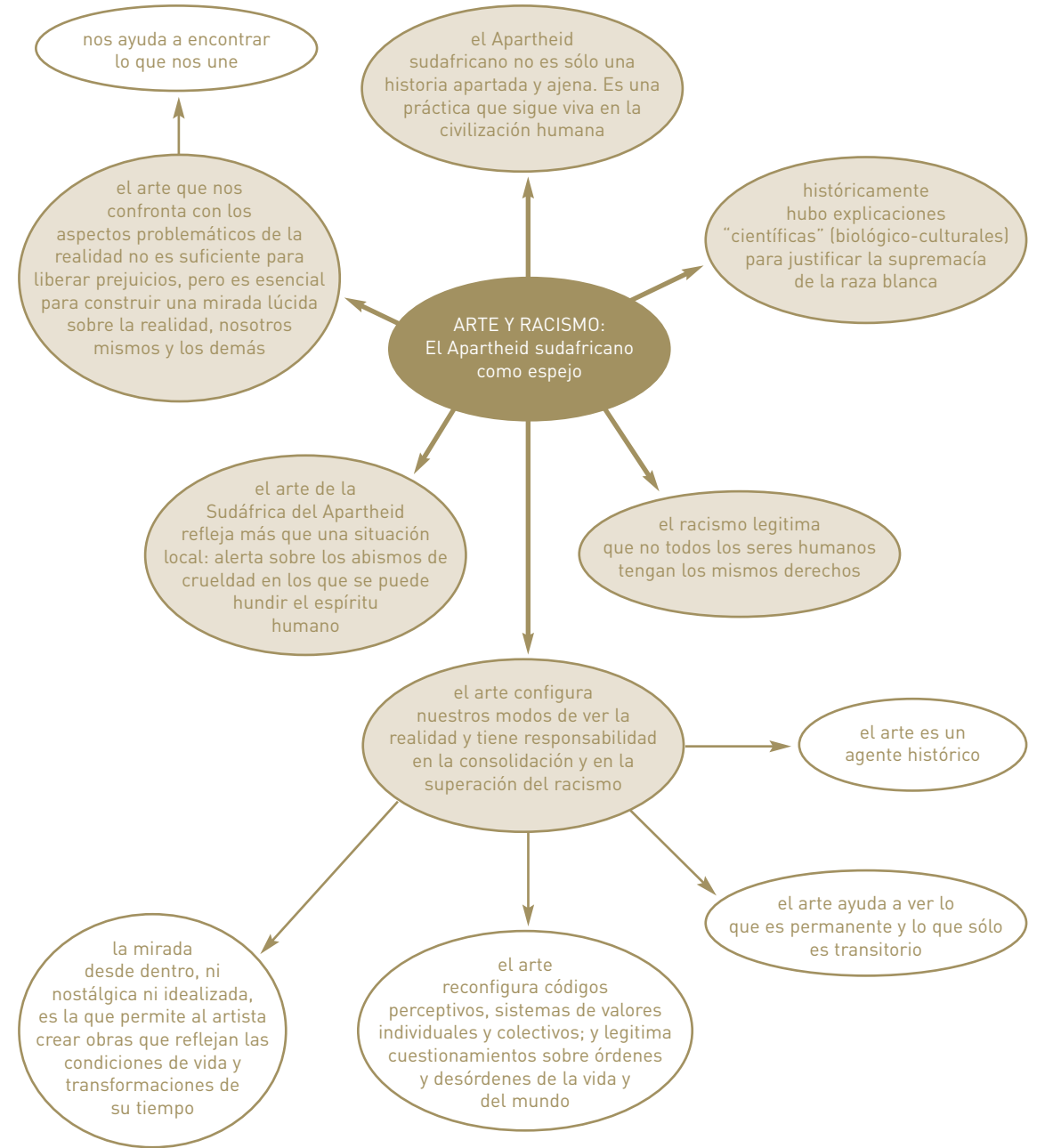
Las consecuencias de todo orden para las poblaciones afectadas —en aspectos tales como el de las limitaciones a la libre movilidad de las personas, la separación de familias, la ausencia de derechos políticos básicos, la sobreexplotación, etc.— son plenamente análogas a las sufridas bajo la Sudáfrica del *apartheid* por todos aquéllos clasificados como no blancos.

Y, como en la vieja Sudáfrica, las fuerzas y los intereses promotores y beneficiarios de los grandes movimientos migratorios instrumentalizan el miedo, el desconcierto y la inseguridad, responsabilizando de los problemas a aquéllos que no son más que las principales víctimas.

Liberarnos de los prejuicios racistas es un paso no suficiente, pero sí totalmente necesario, para entender y abordar los problemas de fondo de nuestra sociedad. Del mismo modo que un arte que nos confronta con los aspectos más profundos, y a menudo problemáticos, de la realidad, no es suficiente para liberarnos de los prejuicios, pero sí un componente esencial para construir una mirada lúcida sobre esa realidad, sobre nosotros mismos y nuestros semejantes; para hacer aflorar todo aquello que nos une por debajo de las diferencias más superficiales.

7

MAPA MENTAL



8

CREATIVIDAD SOCIAL: NECESIDAD DE TRANSFORMAR Y CREAR MUNDOS

Angélica Sátiro



¿En qué mundo queremos vivir?
¿Es posible un mundo mejor que éste en el que vivimos?
¿El mundo real está muy distante de un mundo ideal? ¿Por qué?
¿Cómo podemos reducir esa distancia?
¿Cuál puede ser mi contribución a la construcción de ese mundo mejor?



CREATIVIDAD SOCIAL Y ARTE CONTEMPORÁNEO: UNA INQUIETUD

BIENARTE (Bienal de arte) de Costa Rica en 2007: una obra de Guillermo Vargas (Habacuc) es presentada como posible representación en la Bienal centroamericana del año siguiente. Sobre la pared blanca, unas letras gigantes dicen: "ERES LO QUE LEES". La frase está escrita con comida para perros. Atado a un rincón, y mirando la comida sin poder alcanzarla, un hambriento perro callejero se convierte en espectáculo para las miradas curiosas de los visitantes.

La polémica alcanza distintos espacios sociales. Para unos, la obra cumple con su papel de "arte contemporáneo que tiene como objetivo hacer pensar a la gente". Para otros, no se puede llamar "arte" a este tipo de acción. Y, para algunos, es absolutamente condenable la crueldad con la que el "artista" trata al animal utilizado en su "obra".

Algunas voces indican que el objetivo de esta obra es, precisamente, DENUNCIAR el maltrato a los animales. Otras, que pretende ACTUAR evidenciando el hambre de aquellos que han de limitarse a ver cómo los demás se llenan el estómago. Y, algunas, que pretende TRANSFORMAR ciertas actitudes sociales, como las que habían llevado, poco tiempo antes, a la difusión televisiva de unas imágenes en las que un perro mataba a un ladrón sin que nadie, ni la policía, ni los periodistas que registraban el hecho, ni los curiosos que lo presenciaban, hiciese nada para impedirlo. Incluso hay quien considera que el artista "utiliza" la miseria ajena para su propio beneficio, y se declara convencido de que no es posible denunciar el maltrato, sea a un humano o a un animal, repitiendo este mismo maltrato sobre otra víctima inocente.

Quizá el fondo de la polémica estribe en la cuestión del punto de vista: ¿Desde dónde se interpreta la obra? ¿Desde dónde se conceptualiza qué es arte contemporáneo, y cuál es su relación con la "creatividad social"? Si el propio arte contemporáneo es polémico en su conceptualización, ¿cómo no va a serlo en su relación con esta dimensión social? Ya nos advertía el pensador Félix Guattari sobre la creatividad social: "dimensión de creación en germen, siempre en contradicción consigo misma, potencia de emergencia..." En base a esto, podemos pensar que evocar las implicaciones ético-políticas transversales desde el arte contemporáneo es tener en cuenta disparidades conceptuales e interpretativas, además de actos y obras generadoras de heterogeneidad y complejidad. ¿Enunciar? ¿Denunciar? ¿Actuar? ¿Transformar? ¿Cuál es el papel del arte contemporáneo en relación con la creatividad social? Este texto pretende guiar al lector interesado en reflexionar acerca de todo ello, cuestionando y desarrollar el concepto mismo de "creatividad social".

LOS SUEÑOS QUE CAMBIAN EL MUNDO

Cuando soñamos solos, sólo es un sueño. Pero cuando soñamos juntos, el sueño se puede convertir en realidad

Cora Weiss

¿Por qué no utilizar nuestra capacidad creativa para intervenir en la realidad social y mejorarla? ¿Qué pasaría si dentro de dos décadas lográramos cambiar la cara pobre e injusta del mundo? Sabemos que la realidad es imperfecta, y que no es una copia fiel de aquello que idealizamos, imaginamos o soñamos. Aunque los sueños sean su motor, esta realidad necesita de la reflexión para saber de sí misma, para entenderse, para mejorarse como tal realidad. El sueño de cambiar la realidad social utilizando nuestra capacidad creativa, y la capacidad creativa de todos aquellos que la viven, es una meta a largo plazo.

LA CREATIVIDAD COMO MOTOR DE DESARROLLO

No se puede hablar de desarrollo sin asumir la pobreza como tema, ya que el desarrollo, al menos tal y como nosotros lo entendemos, no es más que una forma de lucha contra la pobreza. La pobreza es un tema difícil, además de un término que carece de significados absolutos. Por todo ello, no estaría mal empezar con el mito griego, recogido por Platón en uno de sus Diálogos, según el que el Amor sería hijo de la penuria/pobreza (Penia) y la oportunidad/ingenio (Poros). Seguro que, si estuviera vivo, a Platón no le importaría la libre interpretación que presentamos a continuación.

Platón, que aprendió mucho de los antiguos órficos, decía que Penia (la penuria/pobreza) era hija de Thesis (la creación), también llamada Metis (el poder de generación) y compañera de Amekhanía (el desamparo) y Ptokhenia (la mendicidad). Penia vagaba por el mundo sin que nadie la quisiera. Era despreciada por todos, olvidada por todos, y nadie la invitaba a participar de las fiestas y los momentos agradables de la vida, pues “pesaba en el ambiente” y venía siempre acompañada por el desamparo y la mendicidad. Un día se hizo una fiesta en honor a la diosa de la belleza, Afrodita, en su casa, y Penia apareció por allí. Siempre rondaba los lugares donde había abundancia y prosperidad, aunque sin llegar a entrar nunca: suspiraba por su exclusión, con pena de sí misma, y trataba de hacerse con algunas sobras para su sustento. Poros (la oportunidad/ingenio), uno de los dioses invitados, había bebido demasiado y se había tumbado en la puerta a descansar. Al verlo en esa postura, Penia pensó que se hallaba en la misma situación que ella. Creyendo haber encontrado por fin a un semejante, quiso tener un hijo con él. Y, como ambos eran dioses, lo alumbraron instantáneamente. Nació así Eros (el amor), quien por haber nacido en casa de Afrodita, y en un día consagrado a ella, fue reconocido como su hijo. Pero aquellos que aman saben que el amor es tanto la penuria como el ingenio para superarla. De la misma manera que saben del poder que el amor tiene para la generación (Metis) y la creación (Thesis).

Este mito, una sugerente fuente de analogía, nos hace pensar sobre la pobreza, y sobre cómo el ingenio, o la creatividad, puede ser una poderosa herramienta de desarrollo (es decir, de generación y creación).

El mundo cultural tiene el desarrollo como asignatura pendiente. Y los humanos, en general, tenemos el desarrollo de nuestro potencial creativo como asignatura pendiente. Juntar estas dos asignaturas pendientes puede hacernos mejores personas, y llevarnos a mejorar la cara del mundo. Como el mundo es muy grande, podemos impulsar iniciativas de incidencia localizada en los entornos donde estamos contextualizados. Aplicar la creatividad como motor de desarrollo significa utilizar esta capacidad humana para mejorar la calidad de vida en general, reduciendo la pobreza e incidiendo en un mayor desarrollo. Pero, para que esta idea quede bien clara, es necesario saber de qué creatividad y de qué desarrollo hablamos...

¿QUÉ CREATIVIDAD?

Por su reciente sistematización, por su carácter polifacético, y porque cuenta con aportaciones interdisciplinarias, es un concepto de difícil precisión. Hay distintas maneras de definirla. Este libro propone la siguiente:

La creatividad es una capacidad humana que hace que, de manera inusitada y original, el ser humano, contextualizado en su entorno, se amplíe y profundice individual y colectivamente en distintos ámbitos. No es algo exclusivo de personas especiales y genios, sino algo que puede ser desarrollado por cualquier persona. Necesita ser practicada, y debe generar acciones y/o productos en los cuales se pueda observar el resultado de su utilización. Puede manifestarse con distintos lenguajes: verbal, plástico, musical, etc. y en los más diversos campos: ciencia, arte, tecnología, pensamiento, lenguaje, acción en el mundo (cultura, política), etc.

Con esta capacidad, el ser humano crea varios órdenes nuevos para el mundo. La historia es hija de la creatividad humana. La cultura es hija de la creatividad humana. El acervo de conocimientos es hijo de la creatividad humana. Las cosas más bellas, pero también las más feas, son hijas de esta capacidad humana. Las obras de arte existen porque el ser humano es creativo, pero las armas y las herramientas de tortura también la tienen como “madre”. Así que lo que define la calidad ética de la creatividad no es ella misma, sino nuestra manera de utilizarla.

Cuando enfocamos la creatividad como motor de desarrollo estamos comprometidos con una utilización ética de esta capacidad. Lo que nos interesa es ayudar a evolucionar, generar saltos cualitativos, solucionar los problemas que hoy bloquean el desarrollo. La creatividad de la que hablamos es una capacidad de todos, que debe ser desarrollada para dar una salida evolutiva a las personas y las sociedades. Y es un “motor” porque activa la consecución de una finalidad, que en este caso es de tipo socio-cultural.

¿QUÉ DESARROLLO?

Como ya afirmamos anteriormente, hablar de desarrollo es enfrentarse a la pobreza. Y pobreza es una palabra que ofrece muchas posibilidades de interpretación, algunas de ellas relacionadas con las diferentes escalas (cuantitativas y/o cualitativas) que permiten medirla. Adjuntamos a continuación una síntesis de algunas de estas perspectivas:

Pobreza es algo asociado a la carencia y/o escasez de bienes elementales, describiendo un amplio rango de circunstancias asociadas con la necesidad y la dificultad de acceso a los recursos. En este sentido, pobreza equivale a falta de recursos.

Pobreza es no tener recursos (como dinero o tierra) que garanticen las condiciones mínimas para una vida digna, dejando descubiertas necesidades básicas como la comida, la ropa, la vivienda, la educación, la asistencia sanitaria y las posibilidades de participación en la vida de la comunidad. En este sentido, pobreza equivale a exclusión económica y social.

Pobreza es no tener recursos (de manera general, y más allá de lo económico) para vivir una vida digna. En este sentido, la pobreza tiene que ver con haber nacido en condiciones económicas desfavorables y permanecer anclado en ellas por la incapacidad de buscar o generar recursos que permitan superarlas. En este sentido, la pobreza es un estado de miseria mental que impide identificar opciones de cambio dentro de unas determinadas circunstancias sociales.

Hay tipos y niveles de pobreza a los que algunos llaman “pobreza relativa”. La llamada “pobreza absoluta” o “pobreza extrema” sería un nivel de pobreza en el cual ciertos estándares mínimos de vida (nutrición, salud y vivienda) no pueden ser alcanzados: quien es morador de la calle, y no tiene asegurada comida diaria ni las condiciones mínimas para mantenerse sano, pertenecería indudablemente a este rango de pobreza extrema. Pero, según otros estudiosos, este concepto sería mucho más amplio. Resulta difícil determinar los diferentes grados de pobreza, aunque en general se utiliza como referencia la llamada “línea de pobreza”, que marca el nivel de ingresos necesario para un mínimo mantenimiento (1 dólar diario por persona). Por debajo de esta línea se situaría la pobreza absoluta.

En todas estas definiciones está presente la cuestión de la carencia, de la escasez, y de una relación deficiente con aquellos recursos que permitirían satisfacer necesidades básicas y dar lugar a una vida digna (por no tenerlos y/o por no ser capaz de buscarlos/generarlos). Todo ser humano, por el mero hecho de serlo, tiene derecho a una vida digna. Y este derecho es inalienable.

Evidentemente, la pobreza es fruto de la manera en que están conectados todos los elementos del sistema social, generando relaciones entre humanos, así como entre estos y su entorno natural y cultural. La pobreza no es, pues, una cuestión de individuos *perezosos*. Ni la consecuencia de un error colectivo. Tampoco una simple causa, que pueda ser combatida como tal. La pobreza es el resultado de procesos históricos complejos y extendidos en el tiempo, cuya comprensión exige un mayor esfuerzo de investigación. Lo cual no significa que no se pueda hacer nada mientras no se acabe de entender en profundidad. Algo se sabe, y con este algo es posible plantear salidas provisionales. De ahí la perspectiva del desarrollo. Pero, ¿de qué desarrollo hablamos?

Utilizaremos las coordenadas marcadas por Naciones Unidas en la década de los 90, con base en las aportaciones del economista pakistaní Mahbub ul Haq y del premio Nobel (1998) Amartya Sen. También consideraremos los trabajos del economista chileno Manfred Max Neef (Premio Nobel Alternativo 1983) y del premio Nobel de la Paz de 2006, el Dr. Muhammad Yunus, un banquero que desarrolló el concepto de micro créditos, ideado por el pakistaní Dr. Akhter Hameed Khan. Los micro créditos son pequeños préstamos a personas humildes que no pueden optar a un préstamo bancario tradicional. Todos ellos son contemporáneos que se enfrentaron a la realidad de la desigualdad social y sus causas, pero buscando salidas en lugar de bloquearse en el origen de los problemas.

Veamos de qué nos sirven sus aportaciones. En el inicio de la década de los 90, el PNUD (Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo) propuso la utilización del llamado IDH (Índice de Desarrollo Humano) para evaluar la calidad de vida de una población. Este sistema, que clasifica a los países en base a variables diferentes de las utilizadas tradicionalmente, mide el bienestar a través de las capacidades básicas que poseen los seres humanos, de acuerdo con tres indicadores:

En economía: PIB *per cápita* ajustado en dólares, balanza comercial, consumo energético, desempleo, etc.

En educación: tasa de alfabetización, número de matriculados según el nivel educacional, tasa de alfabetización de adultos, etc.

En salud: tasa de natalidad, esperanza de vida al nacer, etc.

Así, el PNUD clasifica a los países en tres grandes grupos:

País de desarrollo humano elevado ($IDH \geq 0,8$): 63 países.

País de desarrollo humano medio ($0,5 \leq IDH < 0,8$): 83 países.

País de desarrollo humano bajo ($IDH < 0,5$): 31 países.

El modelo de DHS (Desarrollo Humano Sostenible) defendido por el PNUD considera el papel de los pueblos en su propio desarrollo y evolución. Las personas y el patrimonio intelectual son valorados como la auténtica riqueza de las naciones y la clave de su desarrollo. En función de esta idea, se propone un aprovechamiento de las capacidades humanas para la producción de bienes y servicios, además de la participación efectiva de la población en actividades culturales, sociales y políticas con fines de desarrollo.

En otras palabras, el desarrollo se entiende desde la perspectiva de la participación ciudadana, de la consecución de la democracia y de la defensa de los derechos humanos. Se trata de un desarrollo completo e integrado de los individuos y las instituciones sociales, que deben comprometerse a elevar el nivel de bienestar de todos, creando oportunidades sociales y redes de protección que aseguren el libre desarrollo de diferentes modos de vida.

Dentro del marco del DHS (Desarrollo Humano Sostenible) se puede hablar de necesidades, satisfactores y bienes:

Necesidades: subsistencia, participación, reconocimiento, esparcimiento, afecto.

Satisfactores: capacidad de imaginar la producción de elementos tangibles e intangibles que satisfagan estas necesidades. Cada grupo humano, desde sus propias pautas culturales, religiosas, productivas, creativas, define sus necesidades y la manera de satisfacerlas.

Bienes: resultados de este proceso de satisfacción de las necesidades definidas por los grupos.

Este desarrollo va mucho más allá de los modelos imperantes de crecimiento económico, integrando la más amplia perspectiva de la condición humana, con todo lo que conlleva de necesidades y capacidad de satisfacerlas produciendo bienes. De hecho, puede definirse como un impulso constante para mejorar la condición humana en el planeta, entendiendo por "condición humana" la existencia de personas y comunidades que no sólo aspiran a tener comida, casa y salud, sino también a tornarse cada vez más humanos a través de la educación, del diálogo, del acceso a los productos y procesos culturales que permiten una evolución armónica de lo material y lo espiritual, de lo mental y lo emocional, tanto individual como socialmente. Entonces, el desarrollo, en este sentido, sería un esfuerzo continuo para elevar las condiciones de vida de la gente, desterrando toda situación indigna, toda circunstancia que impida al humano mejorarse como tal. En palabras de Manfred Max Neef: *"La 'economía a escala humana' representa un retorno a la sensatez y al sentido común. Es una economía orientada por valores, y en la que caben el afecto y la belleza."* Para este economista, el desarrollo presupone la satisfacción de necesidades que incluyen la identidad, la protección, el ocio, el entendimiento, la creatividad y la libertad, tanto a nivel personal como comunitario. Y, concordando con esta línea del DHS, afirma la necesidad de nuevas formas de concebir y practicar la política, basadas en la participación directa, que estimulen el protagonismo real de las personas y la búsqueda de soluciones creativas que fluyan desde abajo hacia arriba.

A modo de conclusión, manifestamos que este concepto de desarrollo sintoniza también con el pensamiento de Amartya Sen, quien afirma que ser desarrollado significa tener una vida larga y saludable, adquirir conocimientos y contar con recursos para vivir dignamente. Para lo cual es imprescindible el respeto a los derechos humanos y a las oportunidades de realización personal y desarrollo de la creatividad. Además del respeto por las libertades políticas, económicas y sociales. Según este pensador, la libertad es una medida para el desarrollo humano. En su libro "El desarrollo como libertad", defiende la idea de que la libertad es el fin principal del desarrollo, así como su principal medio. Cada una de las libertades (la libertad política, las facilidades sociales, las oportunidades económicas, etc.) es importante porque representa un fin en sí misma. Pero, como todas ellas se complementan mutuamente, también son un medio para alcanzar las demás.

DESARROLLO, CULTURA Y CREATIVIDAD

Desde el punto de vista que hemos elegido, el desarrollo no puede desligarse de la cultura ni de la creatividad. Al mismo tiempo que el desarrollo presupone el acceso a la oportunidad de crear, la creatividad es la herramienta que nos lleva a ser protagonistas de nuestra Historia y agentes de nuestro desarrollo. ¿Cómo pueden los pueblos superar dificultades y situaciones de pobreza si no es planteándose maneras alternativas de vivir, que van más allá de la consecuencia lógica de su pasado remoto o reciente, lleno de masacres, violaciones de los derechos civiles y humanos, entre otras cosas? Ambos son a la vez causa y consecuencia uno del otro: el desarrollo genera creatividad, pero también requiere un esfuerzo creativo. Y nada de esto se da sin la implicación del campo cultural. Entendiendo la cultura como el "modo de ser de un pueblo", es imposible no considerar el cambio actitudinal que presupone utilizar la creatividad como herramienta de desarrollo. Un cambio actitudinal que contempla las siguientes ideas:

Hacer una intervención social desde las potencialidades de quienes son sujetos de su propio desarrollo es asumir que son sujetos culturales.

El sujeto cultural es capaz de conducir el desarrollo propio y el de su gente mediante la comprensión del valor de su espacio vital (identidad, vínculos sociales *micro* y *macro*, memoria colectiva...) y el uso creativo de este espacio.

El sujeto cultural tiene visión global y actúa de manera local en su entorno, considerando el imaginario colectivo que le es propio.

El sujeto cultural interviene en el tejido social en la medida en que, como actor social, refuerza creativamente al entramado de relaciones cotidianas. El sujeto cultural se alimenta de los micro vínculos que se dan en la familia, las escuelas y los grupos de barrio, etc., a la vez que alimenta a dichos grupos.

El sujeto cultural toma conciencia de su identidad desde el reconocimiento de la otredad de los demás sujetos culturales.

Así que esta cultura de la que hablamos no tiene nada que ver con la industria del entretenimiento, ni con el mercado de arte. De hecho, hablamos de cultura como urdimbre del tejido social, como gran creación que hace a la humanidad diferente de la naturaleza, como expresión de la capacidad que hace que los humanos se creen a sí mismos y a sus entornos sociales. Desde esta perspectiva, tiene sentido conectar desarrollo, cultura y creatividad, recordando que no pensamos solamente en arte cuando hablamos de creatividad: pensamos en roce, en cruce de fronteras, en redes de conexiones entre las distintas manifestaciones y expresiones culturales.

EL DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD COMO MOTOR DE INNOVACIÓN SOCIO-CULTURAL

¿Para qué utilizamos nuestra creatividad? ¿Para resolver problemas colectivos e individuales que nos afectan a diario? ¿O para otras cosas?

Este bloque de preguntas nos recuerda que:

- 1) La creatividad es una capacidad humana que una vez desarrollada se expresa en algún campo en concreto. Y que desarrollarla implica hacerlo desde algún campo en concreto. El arte es el campo creativo por excelencia, pero la creatividad humana se expresa en distintas dimensiones.
- 2) Desarrollar la creatividad no implica necesariamente ningún tipo de compromiso ético. Uno puede desarrollar su creatividad sin considerar finalidad alguna.
- 3) En el caso de este texto, está claramente planteado un desarrollo ético de la capacidad creativa. Nos interesa que la creatividad se exprese en el campo de la innovación socio-cultural, lo que implica un claro compromiso con la mejora de la sociedad.

Puesto que la creatividad es una capacidad humana que puede ser desarrollada a lo largo del tiempo, convertiremos esta dimensión temporal en herramienta de innovación socio-cultural. Es decir, trataremos de desarrollar la propia capacidad creatividad mientras la utilizamos para producir cambios en el campo socio-cultural.

Tratar la creatividad desde la perspectiva de la innovación socio-cultural es preguntarnos si podemos producir cambios en la realidad social que nos aflige. Y también preguntarnos qué factores nos frenan para producir estos cambios, y si la innovación es una respuesta posible a nuestros más graves problemas.

Utilizar la creatividad como herramienta de innovación socio-cultural es tratar de vencer los procesos de entropía social que lastran al mundo contemporáneo con sus antecedentes de dictaduras, guerras civiles, masacres, violencia urbana, pesimismo, ausencia de proyectos nacionales compartidos por la ciudadanía... La entropía es un concepto que viene de la física contemporánea. Se refiere a la irreversibilidad del orden perdido en un sistema que pasa por continuas modificaciones, haciendo que el desorden (caos) tienda a aumentar espontáneamente. Entropía social sería un caos continuo en las sociedades que no logran sobreponerse a una inercia de fragmentación y desarticulación. La sociedad es un sistema que se mantiene saludable en la medida en que las fuerzas del caos y el orden se alternan generando un proceso evolutivo. Cuando vive sólo bajo el efecto del caos, entra en un estado de entropía que, como un agujero negro, la conduce a su propio exterminio. Y la creatividad es la única capacidad humana que puede revertir este peligroso estado: crear un imaginario colectivo común, desarrollar visiones de futuro compartidas, buscar diversas alternativas... son actos creativos que pueden solucionar los problemas derivados de este endémico desorden.

Para entender mejor este planteamiento, iremos reflexionando por partes. Clarificando, antes de empezar, a qué cosa llamamos "innovación socio-cultural".

¿QUÉ ES INNOVACIÓN SOCIO-CULTURAL?

Para contestar a esta pregunta debemos primero entender qué es innovación en general.

¿QUÉ ES INNOVACIÓN?

Es muy importante diferenciar este concepto de otros dos que le son muy cercanos: cambio y mejora. Veamos:

Cambio: Es un movimiento de transformación que no implica necesariamente una mejora. Cuando una manzana se pudre cambia de estado, experimenta una modificación. ¿Pero es esto una mejora? No necesariamente. Todo depende de la finalidad que se dé a la manzana: si pretendíamos comerla, no hemos obtenido ningún beneficio. Pero si, por ejemplo, la habíamos destinado al cultivo de hongos, entonces sí hemos conseguido un cambio favorable.

Mejora: Es un cambio más eficiente. Es decir, un movimiento de transformación que contempla la mayor economía de recursos para alcanzar un objetivo definido. Mejorar es cambiar, pero necesariamente a mejor, y por ello no implica ningún tipo de riesgo.

Innovación: Es un *cambio creativo* que permite mejorar, aunque asumiendo riesgos. Y por cambio creativo entendemos algo que, partiendo de ideas nuevas y originales, llega a hacerse concreto. Por tanto, la innovación es el resultado de una idea original convertida en un nuevo producto.

En resumen: La innovación es catalizadora del cambio y genera mejoras, sólo que con un importante componente de riesgo. Este riesgo convierte a la innovación en un *camino de aprendizaje constante*, un *proceso de investigación continuo* y un *compromiso con la generación de conocimiento*. Por ello, innovar NO es improvisar, ni cambiar simplemente por cambiar.

Lo que sí podemos preguntarnos es: ¿Necesariamente hay que innovar? ¿Por qué innovar? ¿Hacia dónde nos conduce la innovación?

Como la innovación es algo que puede ocurrir en muchos campos diferentes, las respuestas a la primera cuestión dependen del lugar desde el que ésta se plantee. En nuestro caso, y dado que nos hemos centrado en la innovación socio-cultural, principalmente en países que tienen al desarrollo como gran asignatura pendiente, nuestra respuesta será un rotundo SÍ. Las otras dos preguntas serán contestadas en el apartado siguiente, al mismo tiempo que se explican los contenidos de la llamada innovación socio-cultural.

LA INNOVACIÓN SOCIAL

Es importante recordar que, en la Historia de la Humanidad, siempre ha habido innovaciones sociales. De no ser así, seguiríamos en la prehistoria, antes del descubrimiento del fuego. Nuestra condición de seres históricos, conscientes de nuestro pasado y creadores de nuestro futuro, nos torna innovadores sociales en potencia. Observando los procesos de modernización que han dado lugar a nuestra época, nos damos cuenta de que son un ejemplo perfecto de innovación social. Así pues, la innovación social no es algo nuevo, aunque tal vez sí lo sea su conceptualización, la conciencia que se está tomando acerca de la importancia de controlar sus procesos. En resumen, se trata de asumir una vieja característica de la historia humana y canalizarla hacia la transformación social; de utilizar esta fuerza de cambio y transformación para enfrentar problemas reales, generando un impacto en la calidad de vida de los grupos sociales.

Martín Hopenhayn, investigador de la División de Desarrollo Social de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), definió innovación social como: "(...) *una acción endógena o intervención exógena de desarrollo social, a través de un cambio original/novedoso, en la prestación de un servicio o en la producción de un bien, que logra resultados positivos frente a una o más situaciones de pobreza, marginalidad, discriminación, exclusión o riesgo social, y que tiene potencial de ser replicable o reproducible*". Esto ocurrió durante su participación en la mesa redonda "Las Innovaciones en los Sectores Sociales", 11 de noviembre de 2005, en el marco del evento de premiación del Ciclo 2004-2005 del Concurso "Experiencias en Innovación Social", una iniciativa de la CEPAL, con el apoyo de la Fundación W.K. Kellogg.

Nos parece una buena definición, y solamente quisiéramos añadir que, como la innovación conlleva riesgos, y estos pueden ser todavía mayores en el campo social, los procesos de innovación social deben basarse en *aprendizajes constantes e investigaciones continuas*. Si innovar ya es algo complejo, en el campo social lo es más, porque implica un compromiso con lo que Martín Hopenhayn define como "*resultados positivos frente a una o más situaciones de pobreza, marginalidad, discriminación exclusión o riesgo social* [...]". Es fundamental seguir investigando y tratar de aprender de todo aquello que se viva mientras se hace el esfuerzo de innovar. Especialmente de los errores y equivocaciones que nos llevan a resultados no deseados, y que son tan frecuentes en este campo. Y puesto que, tratándose de innovación social, es importante que los resultados sean "replicables o reproducibles", debemos tener siempre presente nuestro compromiso con *generar conocimiento* a partir de la innovación implementada.

LA INNOVACIÓN SOCIAL COMO PROCESO CULTURAL

La innovación social es un proceso cultural porque requiere la búsqueda de nuevos conocimientos y fuentes de investigación en el campo cultural. Y, al mismo tiempo, la innovación social produce cultura. Ya definimos la cultura como la forma de ser de un pueblo. Y dijimos que esta forma de ser se manifiesta cotidianamente en un tejido social que es a la vez productor y consumidor de cultura, circulando por igual en los micro vínculos y en los macro vínculos que se establecen entre todos los sujetos involucrados. También conviene recordar que cuando hablamos de cultura no nos referimos ni a la industria del entretenimiento ni al mercado de arte, sino a lo que hace que los humanos sean humanos. Cultura es lenguaje, es producción de conocimiento, son valores, son modos humanos de ser, de estar, de sentir, de pensar y de actuar.

La innovación social presupone la producción de conocimientos culturales que hacen que haya desarrollo humano. Y, como ya dijimos, no hay desarrollo humano posible fuera del marco del conocimiento. La evolución presupone una evolución del conocimiento, entendiendo como conocimiento al conjunto de saberes acumulados por el ser humano a lo largo de la historia, pero también al resultado de la relación entre la conciencia humana y sus objetos conocidos (el mundo y el propio ser humano). Conocer es transformarse uno mismo y transformar todo aquello que se conoce a través de la conciencia y la percepción. El sujeto que conoce se transforma con el conocimiento adquirido, como cuando aprende a leer y a escribir. Y los objetos conocidos se transforman también, porque el conocimiento humano les confiere sentido, un sentido que no existía antes. Por ejemplo, entender una enfermedad, nombrarla, conocer sus causas y ser capaz de curarla hace que deje de ser misteriosa. Conocer es nombrar el misterio del mundo y, al hacerlo, descifrarlo y significarlo.

Hablando de innovación social, el conocimiento cultural generado puede transformarse en sentido común, en ciencia, en arte, en filosofía, etc. Todo depende de cómo fuese producido, en base a qué método de investigación y con qué finalidad. Lo más importante es que este conocimiento resulte fructífero para la propia sociedad. Y, puesto que estamos pensando en sociedades que tienen el desarrollo como asignatura pendiente, mayor será el valor del conocimiento producido: el problema de la falta de desarrollo se transforma en la oportunidad de producir un conocimiento que todavía no existe, y que es necesario para muchas personas y países.

Como la manifestación cultural es plural, y las culturas y modos de ser de los pueblos son muy diversas, la mejor manera de proceder en innovación social es a través de proyectos específicos en comunidades que compartan un mismo modo de ser. Es muy importante trabajar con proyectos contextualizados, creados por los sujetos que viven bajo las circunstancias de dicho contexto. Innovar socialmente es dar poder a los sujetos culturales para que actúen en sus comunidades y busquen soluciones creativas a sus problemas locales, sin perder de vista una mirada más global: un proyecto de nación y/o un imaginario colectivo que facilite referentes más amplios. Y esta transmisión de poder pasa por desarrollar herramientas y recursos que permitan a los sujetos liderar los procesos de innovación social.

En un contexto multicultural, tenemos que encontrar salidas interculturales que ayuden a abrir nuestra visión del mundo. Salidas que amplíen nuestra capacidad de enfrentar los problemas que surgen del esfuerzo de convivir, cohabitar y coexistir en el mismo espacio y tiempo. Es decir, que los sujetos innovadores deben ser tocados en esas dimensiones más profundas en las que se halla la memoria colectiva. Los procesos de innovación socio-cultural esparcen aire fresco en el interior de una memoria colectiva llena de dolor. Y un producto posible y deseado es el desarrollo de una memoria colectiva que incorpore herramientas creativas para relatar su propia historia, recreando el guión, rompiendo con los finales lógicos que afirman que el futuro es solamente consecuencia del pasado. Lo cual implica sentar precedentes inéditos, movilizar recursos adicionales y crear maneras de utilizar los recursos ya existentes. Se trata de ayudar a que cada uno relate su propia historia de manera inédita. Y que haga esto a partir de una perspectiva a largo plazo, porque querer que una innovación sociocultural genere resultados rápidamente es un gran error: la rueda de la vida no gira tan deprisa.

Hacer todo esto implica un desarrollo de la IMAGINACIÓN ÉTICA, SOCIAL Y ANTROPOLÓGICA. Ya que es así, vale la pena pensar en el concepto de imaginación y en sus implicaciones en la innovación social como desarrollo cultural.

¿QUÉ ES IMAGINAR?

De manera general, los estudiosos del tema están de acuerdo en que imaginar es la actividad propia de la imaginación, término que viene del latín *imaginatio* y significa imagen y visión. Es por ello que, etimológicamente, imaginar sería formar imágenes a partir de lo que fue percibido. Es decir, representar a través de imágenes. Además, *imago*, palabra de la que deriva *imaginatio*, significa en latín representación, retrato.

Entonces, ¿imaginar será mantener en la mente las imágenes tal y como nos llegan del mundo exterior? Según el filósofo Gaston Bachelard, la respuesta a esta pregunta es un rotundo "no", ya que una imagen estable y acabada corta las alas de la imaginación. Para este pensador, la percepción y la imaginación son contrarias, al referirse, respectivamente, a la presencia y ausencia de la realidad y sus imágenes. Mientras la percepción "toma fotos" y trata de hacerlas presentes en la mente, la imaginación rompe con el curso ordinario de la realidad, se ausenta de ella, se lanza a una "vida mental nueva" e incluso se atreve a mover las imágenes percibidas que ya están en la mente. El resultado es que se crean nuevas imágenes. Por lo tanto, imaginar es percibir mentalmente, tener una idea sobre algo que no está presente en realidad. Es decir, que cuando imaginamos trascendemos la experiencia con sus datos y hechos.

La imaginación permite a la mente un estado de apertura que genera fluidez, flexibilidad y ampliación de la capacidad creativa. La imaginación deforma, reforma y transforma las imágenes percibidas, dando lugar a un imaginario, ya sea colectivo o individual. Los sueños (dormidos o despiertos), los cuentos, las leyendas, los mitos, el arte, los juegos tradicionales con sus símbolos y ritos... son hijos del imaginario colectivo. La "identidad cultural" es la expresión de un imaginario social compartido por un determinado grupo. Las teorías científicas, filosóficas, religiosas... son hijas de esta apertura mental generada por la imaginación humana, en tanto que plantean nuevos problemas y nuevas respuestas a la realidad. Hacer frente a los conflictos cotidianos pide imaginación ética, principalmente en un mundo con las características del nuestro: globalizado, aterrizado y empeñado en cuestionar el valor de la vida humana. El poeta William Blake afirmó que "*La imaginación no es un estado, es la propia existencia humana*". Todo lo expuesto hasta aquí refuerza esta idea.

Pese a toda esta fuerza de la imaginación, no se puede dejar de mencionar la “mala prensa” que también tiene. Para muchos estudiosos, representó una función cognitiva poco evolucionada, y capaz de conducir a errores. Descartes y Pascal nos dan buen ejemplo de esta escasa consideración. Y Hobbes llega a afirmar en su libro *Leviatán* que “la imaginación no es nada más que una sensación en vías de degradación”. Para otros, acostumbrados a contraponer imaginación y razón, la primera de ellas impide al humano ser razonable y crítico, pensar basándose estrictamente en criterios lógicos. En este sentido estamos de acuerdo con la filósofa Victoria Camps: “...no se trata de elegir la imaginación contra el pensamiento reflexivo, o a éste contra el sentimiento; se trata de seguir la propuesta de Kierkegaard de ‘darles a pensamiento, imaginación y sentimiento la misma categoría, unificarlos en simultaneidad’ ya que ‘el medio dentro del cual se unifican es la existencia’.” Filósofa y poeta coinciden en que la relación imaginación-existencia humana es definitiva.

Puesto que la imaginación fue vista por muchos teóricos como algo inferior al pensamiento racional, durante mucho tiempo la escuela se encargó de eliminar este “defecto de la capacidad de pensar”, responsable de tantos “equivocos, engaños, ilusiones y deformaciones de las buenas imágenes de la realidad”. Los niños debían aprender a pensar lógica, crítica y rigurosamente, por lo que se les debía ayudar a superar el mito, el sueño, la fantasía... Todo aquello que distorsionase la realidad e impidiese su maduración emocional y cognitiva. Este fue el discurso sutil y/o explícito de muchos pensadores y pedagogos occidentales...

En contrapartida, fueron muchos también los estudiosos que vieron a la imaginación como creadora y constructiva. Entre ellos Kant, Hegel y Sartre. Para Kant, la imaginación está entre el intelecto y los sentidos, entre los conceptos abstractos y las percepciones concretas. Es una “mediadora” que ayuda a organizar intelectualmente nuestra experiencia sensorial, a la vez que ayuda a nuestra vida intelectual a no estar vacía, cosa que sucedería si se produjese una pérdida sensorial. Por lo tanto, la imaginación propicia una “síntesis” que aún no da origen al conocimiento, pero sin la cual el conocimiento no es posible. A Hegel debemos la siguiente frase: “La imaginación pone la eternidad al alcance del espíritu.” Dentro de su fenomenología, su estética y su epistemología, la imaginación tiene el papel de acercar el ser humano a su propia amplitud. Sartre, por su parte, dedica una de sus obras a la imaginación y, entre otras muchas cosas, defiende la relación entre el mundo de la imaginación y el mundo del pensamiento, además de considerar que la imaginación está relacionada con la acción (o con la serie de “posibles acciones”). Por último, coincide con la idea kantiana de que la imaginación está entre la conciencia y los objetos de la realidad.

La psicología cognitiva contemporánea es otro ejemplo de defensa de la imaginación, al entenderla como una función psíquica “inventora”, a través de la cual se pueden representar relaciones originales en diversos campos de la experiencia humana. Investigadores de la categoría de Vygotski afirman que la imaginación es una función vitalmente necesaria que tiene importantes implicaciones epistemológicas. Según él, hay varias formas de vinculación imaginación-realidad. Veámoslas:

1º) *La imaginación se apoya en la experiencia. Es decir, construye siempre con elementos tomados del mundo real.* Como ejemplo habla de los mitos, cuentos y leyendas que son combinaciones de elementos reales sometidos a modificaciones y/o reelaboraciones imaginativas. En este mundo imaginario podemos encontrar una fantástica cabaña con patas de gallina, pero a la vez reconocer las partes tomadas de la realidad que configuran esta imagen. La consecuencia de esta idea es que cuanto más rica sea la experiencia humana, mejor para la imaginación, ya que dispone de más “materiales” con los que combinar, elaborar, modificar.

2º) *La experiencia se apoya en la imaginación. Es decir, nuestra imaginación ayuda en el conocimiento de la realidad.* Como ejemplo cita la Historia: lo que estudiamos sobre el pasado, la imagen que nos formamos de él, nos ayuda a entender una realidad que no hemos vivido. También cita la manera en que aprendemos de la experiencia ajena: podemos “ver” un desierto africano sin haberlo visitado porque alguien nos ha explicado cómo es, o porque hemos visto dibujos y fotos de otros. Si cerramos los ojos, este intercambio entre la realidad experimentada por otros y nuestra capacidad de imaginarla nos permite conocer aspectos muy complejos de la realidad.

3º) *Los sentimientos influyen en la imaginación y la imaginación influye en los sentimientos.* Se puede afirmar que hay un enlace emocional de doble vía con respecto a la imaginación. Algún sentimiento nos puede hacer imaginar cosas, del mismo modo que nuestra imaginación puede generar sentimientos en nosotros. Podemos sentir dolor, alegría, compasión, rabia... a partir de elementos imaginarios creados en nuestra mente y sin ninguna conexión con la realidad externa.

4º) *Hay una lógica interna en la imaginación.* No es que la imaginación sea contraria a la lógica, sino que cuenta con una lógica propia, que constituye su fuerza y su verdad.

RESUMIENDO Y AMPLIANDO

La imaginación es el impulso creador, pero para traducir a la realidad las creaciones de la imaginación hacen falta otros elementos. La imaginación depende de la experiencia y de la capacidad de combinar elementos tomados de la realidad y de la propia mente. Para constituirse en motor creativo, necesita el apoyo de conocimientos técnicos que generen modelos de creación. Y, debido a la interacción constante entre la experiencia externa e interna, el medio ambiente influye directamente en los procesos imaginativos.

Hay distintas formas de imaginar: fantasear, concebir, inventar. Todas ayudan al perfeccionamiento del pensamiento creativo, pero sólo algunas pueden colaborar en una mejora de la realidad, mientras las restantes sirven como válvula de escape. **Concebir** puede entrar en ambas categorías, porque implica creación y elaboración. **Fantasear** nos traslada a un mundo imaginario, mientras **inventar** puede mantenernos en él o llevarnos de vuelta a la vida real. Por ejemplo, cuando concebimos cosas absurdas e imposibles nos mantenemos en el mundo de la imaginación. Pero si concebimos un proyecto implementado, ya estamos tratando de mejorar una realidad concreta. Del mismo modo, si inventamos algo que tenga una utilidad práctica, conseguimos interferir en la realidad (la tecnología sería un buen ejemplo). En cualquier caso, resulta de todo punto imposible alterar creativamente la realidad sin pasar antes por lo absurdo y lo imposible. Porque crear presupone romper con un orden anterior, “caotizarlo” y destruirlo, para después poder reconstruirlo sobre otras bases.

LAS DIMENSIONES DE LA IMAGINACIÓN

El que tiene imaginación sin instrucción tiene alas sin pies

Joseph Joubert

A continuación os invitamos a pensar acerca del papel de la imaginación en la estética, la epistemología, la ética, la antropología social y el ámbito existencial:

IMAGINACIÓN ESTÉTICA

El arte es un compendio de la naturaleza formado por la imaginación

José María de Queiroz

Cuando escuchamos las palabras “imaginación” y “creatividad” pensamos automáticamente en el arte, como si estas capacidades no fuesen necesarias en otras actividades. Tal vez porque el arte sería imposible sin la imaginación. La música, las artes plásticas, la literatura, la arquitectura, las artes dramáticas... existen porque los artistas imaginan posibilidades que se plasman en obras, de acuerdo con diferentes técnicas y lenguajes.

El arte es un campo en el que el ser humano se expresa y se comunica de una manera muy especial. En él se mezclan sensaciones, emociones, pensamientos, valores, ideas, principios... Y la imaginación es la clave que pasa transversalmente a través de este carácter lúdico, sensible, mental... y creativo.

IMAGINACIÓN EPISTEMOLÓGICA

La imaginación es más importante que el conocimiento

Albert Einstein

Por imaginación epistemológica entendemos aquella que conduce a la producción de conocimiento y, en especial, de conocimiento científico. Es, por lo tanto, una forma de imaginación que tendemos a considerar como anti-imaginativa, ya que, en principio, se refiere a los conocimientos "seguros", "no ilusorios", "lógicos", "verdaderos" y "reales". Sin embargo, Einstein afirma que la imaginación es más importante que el conocimiento. Y, al hacerlo, declara que no podemos teorizar sin imaginar, y que no todos los conocimientos científicos pueden pasar el filtro de la metodología experimental. De hecho, muchos de ellos son especulativos e imaginarios.

Las teorías enuncian principios generales sobre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo, lo simple y lo complejo, el tiempo y el espacio... Las teorías científicas intentan explicar la realidad y nombrar el misterio del mundo, más allá de su momento, lugar y circunstancias. Pero lo hacen desde un territorio fronterizo entre la realidad empírica y la especulación imaginativa. Y Einstein, que revoluciona la ciencia del siglo XX, nos lo recuerda de una manera contundente.

Hablar de imaginación epistemológica es hablar de creatividad científica. Es decir, de algo que se mueve entre la disciplina y el caos, la voluntad y el dejarse llevar, el rigor y el desenfado, la analogía y la paradoja, la continuidad y la revolución, la certeza y el riesgo de la equivocación: todo conocimiento es provisional y durará hasta ser reemplazado por una explicación más convincente.

IMAGINACIÓN ÉTICA

La felicidad no es un ideal de la razón, sino de la imaginación

Enmanuel Kant

La imaginación ética es fundamental para afrontar la complejidad del siglo XXI. Sin el desarrollo de esta habilidad, uno puede quedarse "bloqueado" y "cegado" en la búsqueda de soluciones para los problemas de nuestra sociedad. Una persona capaz de imaginar éticamente podrá tener visiones de futuro, emprender acciones de cambio y proyectar un mundo ideal. Todo lo cual requiere el planteamiento de las siguientes cuestiones:

¿En qué mundo queremos vivir? ¿El mundo real está muy distante de un mundo ideal? ¿Por qué? ¿Cómo podemos reducir esa distancia? ¿Es posible un mundo mejor que éste en el que vivimos? ¿Cuál puede ser mi contribución a la construcción de ese mundo mejor?

Esta actitud proyecta el sentido del *ethos* hacia nuestras relaciones con el otro y con el entorno. Se trata de no aceptar las incoherencias e injusticias de la sociedad como una realidad inmutable. Imaginar futuros posibles es un ejercicio de libertad humana que ayuda a la recreación del mundo. El mundo es una invención cultural y la cultura es hija de la imaginación. Recordar esto es fundamental para que no se pierda el papel del ser humano como "creador de realidades".

IMAGINACIÓN SOCIAL Y ANTROPOLÓGICA

Quien imagina es porque no se contenta con el real estado de la realidad

Mia Couto

Debemos entender qué significa "imaginario social" antes de seguir pensando en el valor de la imaginación. Es el antropólogo Castoriadis quien acuña este término: "El imaginario no existe a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien 'el espejo' mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario, que es creación *ex nihilo*... El imaginario del que hablo no es imagen de, es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica-psíquica) de figuras/formas/imágenes, y sólo a partir de éstas puede tratarse de 'algo'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de esta creación". Así pues, el imaginario social sería un "entendimiento de la realidad" que sigue en abierto, en proceso de creación constante por parte de aquellos que comparten tiempo, espacio e identidad colectiva. Esta "realidad" es construida e interpretada por cada sujeto, y por el colectivo al que pertenece, en un momento histórico determinado. En la construcción de un imaginario social hay una profunda articulación e interdependencia entre la psique y la sociedad. El individuo se reconoce en este imaginario colectivo, al tiempo que continúa creándolo al lado de sus semejantes.

Más adelante, el mismo autor nos dice: "Sería superficial e insuficiente decir que toda sociedad 'contiene' un sistema de interpretación del mundo. Es toda sociedad un sistema de interpretación del mundo; y aun aquí el término interpretación resulta superficial e impropio. Toda sociedad es una construcción, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea. Y ésa es la razón por la cual (como ocurre en cada individuo) la sociedad percibe como un peligro mortal todo ataque contra ese sistema de interpretación; lo percibe como un ataque contra su identidad, contra sí misma". Con más o menos conciencia, las sociedades tienen un imaginario común que tratan de defender de cualquier amenaza. Instaurado de forma más o menos premeditada, refleja siempre valores, apreciaciones, gustos, ideales, conductas. Es el resultado de una red de relaciones entre ideales, discursos y prácticas, individuales y sociales, que se expresa de distintas maneras a través de todos los lenguajes que el humano tiene a su disposición. Actúa en todas las instituciones e instancias sociales, señalando tendencias que acaban por regular las conductas de los individuos y de la colectividad. Así, el imaginario colectivo produce "materialidad", en la medida en que, regulando la conducta, genera efectos sobre la realidad que él mismo interpreta.

En resumen, el imaginario social refleja el modo de ser de un grupo que comparte denominadores comunes. Abarcando también su discurso, las palabras que sirven para nombrar la realidad de ese grupo, dentro de un proceso en el que cabe hablar de futuros posibles, analizar el pasado, interrogar al presente y consensuar, de manera consciente y compartida, un sistema de interpretación de mundo, en lugar de "seguir la corriente" y actuar de acuerdo con un imaginario cuya existencia se ignora.

LA NECESIDAD DE IMAGINAR, TRANSFORMAR Y CREAR MUNDOS

La imaginación nos llevará a menudo a mundos que no existieron nunca. Pero sin ella no podemos llegar a ninguna parte

Carl Sagan

Carl Sagan nos ayuda a relativizar el valor de la imaginación, que a menudo nos guiará por caminos ilusorios, inviables más allá de la propia imaginación. Pero sin ella perderíamos la apertura mental necesaria para seguir buscando, abriendo caminos, tanto mentales como reales. Sin ella nos oxidamos, perdemos nuestra flexibilidad y nuestra capacidad de crear mundos posibles. Como afirma el escritor brasileño Paulo Coelho, "*Cada quien vive en el mundo que es capaz de imaginar*". La complejidad del siglo XXI nos exige imaginar mundos mejores, y mantener en forma nuestra capacidad de transformar la realidad.

CIERRE: RETORNO AL INICIO

Todas las ideas presentadas sobre creatividad, cultura, desarrollo e innovación tenían como propósito ampliar nuestro marco reflexivo, para repensar la cuestión del arte contemporáneo y su relación con la creatividad social.

¿Denunciar? ¿Enunciar? ¿Actuar? ¿Transformar? ¿Cuál es el papel del arte contemporáneo en su relación con la creatividad social?

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE CREATIVIDAD SOCIAL

SÁTIRO, Angélica. *Creatividad social: la creatividad como motor de desarrollo*. La Antigua Guatemala, El sitio Proyecto Cultural, 2007

SOBRE ACCIÓN COMUNITARIA Y CAMBIO SOCIAL

BAJOIT, Guy. *Todo cambia – análisis sociológico del cambio social y cultural en las sociedades contemporáneas*. Santiago de Chile, LOM, 2003

GILLET, Jean-Claude. *La animación en la comunidad – un modelo de animación socioeducativa*. Barcelona, Graó, 2006

HOROWITZ, Sara R. *Mediación – convivencia y resolución de conflictos en la comunidad*. Barcelona, Graó, 2007

MASLLORENS, Xavier. *El quinto poder – la solidaridad activa*. Barcelona, Intermón-Oxfam, 2004

NAVARRO, Silvia. *Redes sociales y construcción comunitaria*. Madrid, CCS, 2004

ÚCAR, Xavier y BERÑE, Asun Llena [Coords.]. *Miradas y diálogos en torno a la acción comunitaria*. Barcelona, Graó, 2006

SOBRE DESARROLLO

MAX-NEEF, Manfred, ELIZALDE, Antonio y HOPENHAYN, Martin. *Desarrollo a la escala humana*. Santiago de Chile, 2001

SEN, Amartya. *El desarrollo como libertad*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999

SEN, Amartya. *Sobre ética y economía*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999

SOBRE IMAGINACIÓN

ARENDRT, Hannah. *A vida do espírito – o pensar, o querer, o julgar*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Relume Dunará, 2000

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 1990

CAMPOS, Alfredo. *Imágenes mentales*. Santiago de Compostela, MICAT, 1998

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência – do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000

DE BONO, Edward. *El pensamiento lateral – manual de la creatividad*. Barcelona, Paidós, 1974

GREENE, Maxine. *Liberar la imaginación – ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona, Graó, 2005

LIPMAN, Matthew. *O Pensar na educação*. Petrópolis, Vozes, 1995

LURIA, A. R. *Desenvolvimento cognitivo – seus fundamentos culturais e sociais*. São Paulo, Ícone, 1990

SARTRE, Jean Paul. *A Imaginação*. 7ª ed. São Paulo, DIFEL, 1985

SÁTIRO, Angélica. *Manual para soñar*. Guatemala, MINEDUC, 2005

SÁTIRO, Angélica. *Sueños de los jóvenes por la paz (manual del estudiante y guía del educador)*. Guatemala, MINEDUC, 2006

SÁTIRO, Angélica. *Sueños de jóvenes ciudadanos (manual del estudiante y guía del educador)*. Guatemala, MINEDUC, 2007

SÁTIRO, Angélica e WUENSCH, Ana Míriam – *Pensando melhor*. São Paulo, Saraiva, 1997

VIGOSKII, L. S. *La imaginación y el arte en la infancia*. 4ª ed. Madrid, Akal, 1998

WAGENSBERG, Jorge. *Sobre la imaginación científica*. Barcelona, Metatemas de Tusquets, 1990

WAGENSBERG, Jorge. *Ideas para la imaginación impura*. Barcelona, Metatemas de Tusquets, 1998

SOBRE IMAGINARIO SOCIAL

CASTORIADIS, Cornelius. *El mundo fragmentado*. Montevideo, Altamira y Nordan, 1993

CASTORIADIS, Cornelius. *La democracia: como procedimiento y como régimen* [internet]

CASTORIADIS, Cornelius. "La institución imaginaria de la sociedad", en COLOMBO, E. (Coord.). *El imaginario social* (op. cit.)

CASTORIADIS, Cornelius. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. 2ª ed. Barcelona, Gedisa, 1994

SOBRE CREATIVIDAD E INNOVACIÓN

BODEN, Margareth. *La mente creativa (Mitos y mecanismos)*. Barcelona, Gedisa, 1994

BOHM, David. *Ciencia, Orden y Creatividad (Las raíces creativas de la ciencia y la vida)*. Barcelona, Kairós, 1988

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Aprender a fluir*. Barcelona, Kairós, 1998

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir; una psicología de la felicidad*. 6ª ed. Barcelona, Kairós, 1998

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad; el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona, Paidós, 1998

DAVIS, G. A. y SCOTT, J. A. *Estrategias para la creatividad*. Ciudad de México, Paidós, 1975

DE BONO, E. *El Pensamiento Lateral. Manual de Creatividad*. Buenos Aires, Paidós, 1989

DE BONO, E. *Seis sombreros para pensar*. Buenos Aires, Vergara-Granica, 1991

DE BONO, E. *El pensamiento lateral*. Barcelona, Paidós, 1991

DE BONO, E. *El pensamiento práctico*. Barcelona, Paidós, 1992

DE BONO, E. *Más allá de la competencia*. Barcelona, Paidós, 1993

DE BONO, E. *Cómo enseñar a pensar a tu hijo*. Barcelona, Paidós, 1994

DE BONO, E. *La revolución positiva*. Barcelona, Paidós, 1994

DE CONDE, Graciela Aldana. *La travesía creativa; asumiendo las riendas del cambio*. Bogotá, Creatividad e Innovación Ediciones, 1998

DE LA TORRE, Saturnino (Coord.). *Manual de la creatividad; creatividad y formación*. Barcelona, Vicens Vives, 1991

DEWEY, J. *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Barcelona, Paidós, 1989

GARDNER, Howard. *Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Paidós, Buenos Aires, 1987

GARDNER, Howard. *Mentes creativas*. 1995

GUILFORD, J.P. *Creatividad y educación*. Buenos Aires, Paidós, 1978

KASTIKA, Eduardo. *Resolver la crisis – ideas, recomendaciones y guías metodológicas para resolver las crisis con creatividad*. Buenos Aires, INNOVAR, 2005

KOESTLER, Arthur. *El cero y el infinito*

MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. 9ª ed. Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos), 1997

MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. 8ª ed. Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos), 1996

MASLOW, A. *La amplitud potencial de la naturaleza humana*. Ciudad de México, Trillas, 1982

MASLOW, A. *La personalidad creativa*. Buenos Aires, Kairós, 1983

PÉREZ DE CUÉLLAR, Javier (Coord.). *Nuestra diversidad creativa*. Correo de la UNESCO. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Ciudad de México, Unesco, 1997

PONTI, Franc y FERRÁS, Xavier. *Pasión por innovar – de la idea al resultado*. Barcelona, Granica, 2006

ROGERS, C. *Hacia una teoría de la creatividad*. Ciudad de México, Trillas

ROGERS, C. *El poder de la persona*. Ciudad de México, Trillas, 1981

ROMO, Manuela. *Psicología de la Creatividad*. Barcelona, Paidós, 1997

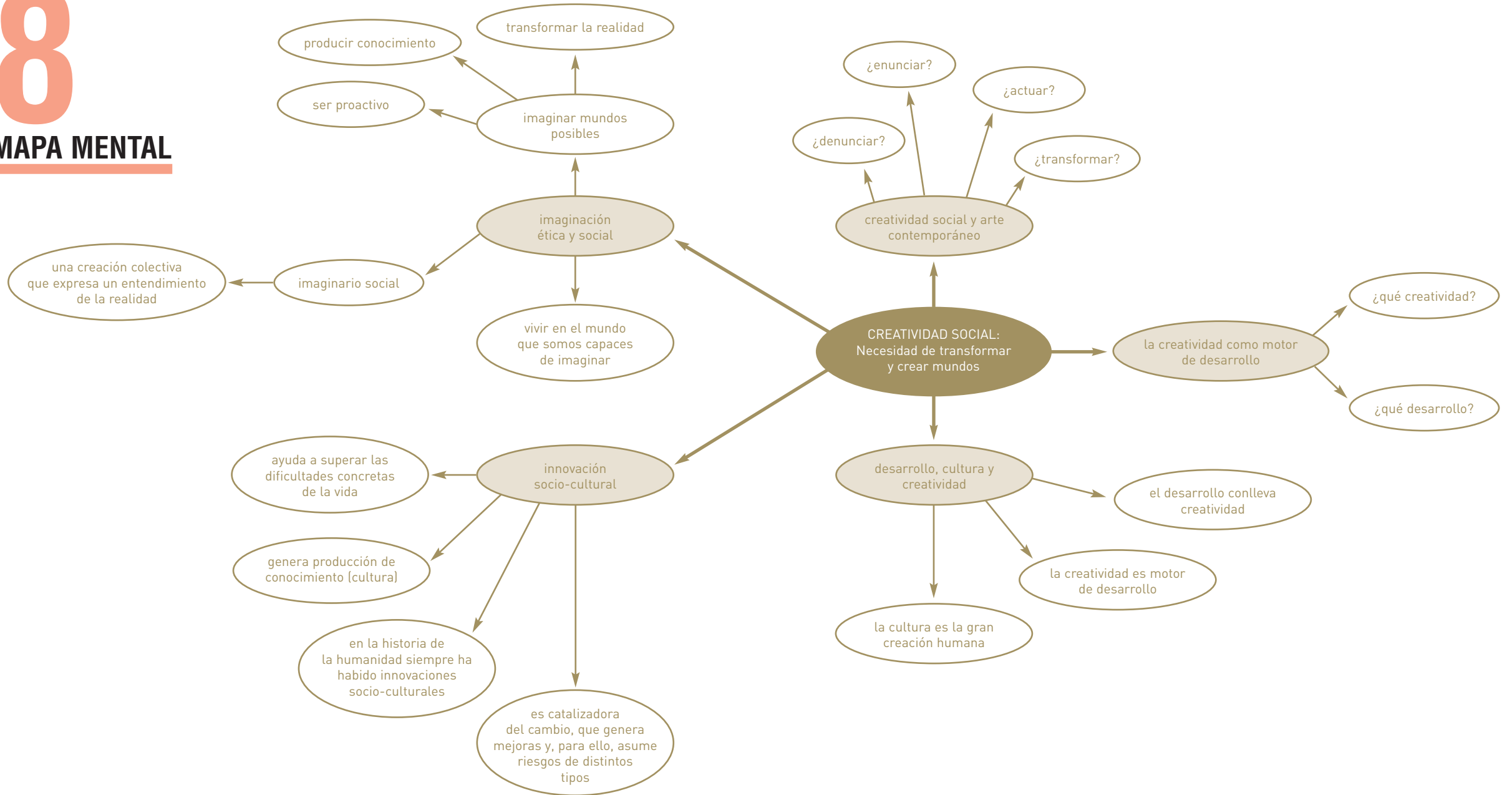
TORRANCE, E. P. *Educación y capacidad creativa*. Madrid, Marova, 1977

WEB

www.creamundos.net

8

MAPA MENTAL



9

TRES TEXTOS, UN TEMA. ARTE PARA PENSAR: EL PLACER DE DIALOGAR

ARTE PARA PENSAR Angélica Sátiro

DE PENSAR EL ARTE AL ARTE DE PENSAR Carmen Loureiro

ARTE Y DIÁLOGO: VIVIR EN PRIMERA PERSONA Javier Rouco



ARTE PARA PENSAR Angélica Sátiro

La poesía vence sin humillar

María Zambrano

Este texto recoge la conferencia final del curso que ha dado origen a este libro.

Salir al encuentro de personas interesadas en compartir ideas sobre el arte y el pensamiento es para mí un lujo y un honor, ya que dedico muchas horas de mi vida a ambos temas. Llevo casi 25 años transitando profesionalmente entre el arte, la educación y la filosofía, y durante los 10 últimos me he dedicado especialmente a proyectos de desarrollo del pensamiento (en especial el creativo). El arte siempre ha estado ahí, como una de mis redes de protección. Al margen de mi experiencia como actriz, directora de teatro y guionista, he utilizado la palabra-arte y el arte mismo como recursos de desarrollo de la creatividad a lo largo de 15 años.

Pero la charla no será "confesional". Al contrario, pretendo ser muy "didáctica". Como el título tiene dos palabras clave, ARTE y PENSAR, haré algunas reflexiones sobre el significado de ambas. Y como entre ellas se encuentra una tercera, el conector PARA, empezaré apuntando que su misión aquí es la de señalar al pensamiento como finalidad del arte. Es decir, que el arte puede ser un recurso para estimular y potenciar el pensamiento.

Aunque suene excesivamente teórico, no me gusta aburrir a mis oyentes y, por eso, la versión oral de esta conferencia irá acompañada de ejemplos concretos sacados de mis visitas a diversos museos de París, así como de experiencias personales con el arte en la calle. También incluiré algunos diálogos con amigos artistas de Barcelona. El objetivo es que la experiencia sirva de telón de fondo para la reflexión. Pero en el texto se suprimirá toda referencia vivencial, pues su objetivo es sentar bases conceptuales.

SOBRE PENSAR

Para algunos, pensar es solamente razonar, utilizando la lógica como principal herramienta. Seguro que razonar es fundamental e imprescindible, pero reducir a ello el pensamiento sería empobrecer una facultad humana que es múltiple y polifacética. Pensar es una vivencia interior, un proceso de nuestra mente, un movimiento de nuestra consciencia y de nuestra inconsciencia, ya que soñar también es pensar. Pensar es un movimiento complejo, lleno de actos diferentes y simultáneos. Es lo que nos hace percibir el mundo interior (autopercepción) y exterior (sensaciones, impresiones) y a la vez nos permite conceptualizar, abstraer, procesar, imaginar, razonar, investigar, ampliar, analizar, sintetizar...

Digamos que pensar es la parte "invisible" de la experiencia humana, ese algo que somos nosotros pero que a la vez nos distancia de nosotros mismos. Es como si, pensando, a la vez fuésemos pensados por el propio pensamiento. Porque la vida humana no es solamente vivida, es también pensada. El pensamiento es como una segunda experiencia en la que la comprensión y el entendimiento forjan significados para lo vivido. Y todo eso es mucho más que operar informaciones de manera lógica para sacar conclusiones razonables. No se trata de quitar valor a la razón crítica, sino de poner un velo sobre su brillante superficie, que siempre ha ocupado el espacio central del concepto de pensar en occidente. Se trata de mostrar las otras dimensiones del pensar, que muchas veces han habitado las sombras:

Pensar como percibir

La palabra percepción viene del latín *perceptio* y significa acción de recoger, cosecha. En general, utilizamos esta palabra para nombrar el acto y/o efecto de la capacidad de percibir. Percibir viene del verbo latino *percipere* y significa concebir por los sentidos, aprender, comprender, formarse una idea sobre algo. Si quisiéramos ser poéticos, podríamos decir que percibir es hacer una cosecha de las ideas que están contenidas en el mundo.

Merleau-Ponty, en su libro *Fenomenología de la Percepción*, afirma que la percepción y lo percibido tienen la misma modalidad existencial, porque no se puede separar la percepción de la conciencia de lo que fue percibido. Da como ejemplo que ver es siempre “ver algo”, de manera que cuando alguien ve rojo es porque ve algo que existe con ese color. Lo que este pensador defiende es que no se puede disociar nuestra capacidad perceptiva de aquello que es percibido por nosotros. En este sentido estamos de acuerdo con él: percibir es relacionar lo que está fuera de nosotros con nuestra capacidad interna de aprehender ese exterior. Pensar como percibir es esa capacidad interna de aprehender e interpretar los estímulos exteriores, discriminándolos y reconociéndolos como tales.

Pensar como investigar

La palabra investigar viene del latín *in vestigo*, que significa seguir los vestigios, las señales. Cuando el pensamiento investiga se entrega a lo problemático, a aquello que no está del todo claro, a aquello que precisa de una búsqueda rigurosa y sistematizada para poder ser comprendido. La ciencia, en la producción de su conocimiento, utiliza mucho esta dimensión del pensar. De hecho, el proceso científico es un proceso de investigación. En él se aprende a formular problemas, a hacer estimaciones, a medir, a colocarse curiosa y atentamente delante de las cosas. La ciencia se renueva continuamente, y es partiendo de esta constatación que se puede afirmar el carácter autocorrectivo y autoreglativo de la investigación.

Pensar como conceptualizar

El conocimiento intelectual se da mediante la formación de conceptos. Los conceptos permiten determinar los objetos y los fenómenos. Pensar conceptualmente significa analizar informaciones y clarificarlas. Esta actividad de unificación, propia del entendimiento humano, genera eficiencia cognitiva, ya que ayuda a penetrar en lo desconocido, organizándolo en unidades significativas. Los conceptos, unidades significativas, son útiles y económicos. El ejemplo de la silla nos ayuda a comprender esta afirmación. Cuando utilizamos la palabra *silla*, el concepto expresado se aplica a todas las sillas del mundo, que por más diferenciadas que sean tienen aspectos comunes capaces de encajarlas en una misma unidad significativa. Esta condensación económica se llama *conceptualización*, desde el punto de vista de la lógica, o *abstracción*, desde el de la psicología. Cuando pensar es conceptualizar organiza la información, relacionando conceptos entre sí para llegar a nuevos significados.

Pensar como traducir y formular

Cuando pensar es traducir y formular, el foco no está en preservar la verdad, o la validez lógica, sino en preservar el significado de lo que está siendo procesado por el pensamiento. Traducir es transitar entre significados semejantes formulados en diferentes lenguajes. La traducción tiene que ver con las capacidades que los psicólogos y lingüistas llaman fluidez (capacidad de producir muchas ideas) y flexibilidad (capacidad de encontrar perspectivas y posibilidades diferentes en contextos varios). Aprender a traducir es ejercitar ambas, incidiendo muy favorablemente en el desarrollo del pensamiento creativo.

Como afirman Vigotski y Bruner, no hay pensamiento sin lenguaje ni lenguaje sin pensamiento. Cuanto más ejercitemos el pensar como traducir y formular, más potenciaremos esta relación entre pensamiento y lenguaje, y mejor será nuestro desarrollo cognitivo. Las habilidades mentales de traducción permiten el tránsito entre la oralidad, la escritura y los demás lenguajes (plástico, musical, cinestésico...), enseñándonos a mantener el significado cuando cambian las formas de expresarlo.

Pensar como razonar

Para Lipman, razonar es “*el proceso de ordenar y coordinar aquello que fue descubierto a través de la investigación. Implica descubrir maneras válidas de ampliar y organizar lo que fue descubierto o inventado mientras se mantiene como verdadero.*” Cuando se habla de razonamiento, se habla de lógica. A través del proceso lógico se sabe que algunos argumentos son mejores que otros, en función de su “validez” o “precisión lógica”. En un argumento formulado consistentemente, en el que se parte de premisas verdaderas, descubrimos que una conclusión verdadera es aquella que se sigue de la relación entre dichas premisas. Por ejemplo, si sabemos que todas las mariposas son insectos y que todos los insectos son animales, podemos estar seguros de que todas las mariposas son animales. Además de profundizar en lo que ya es conocido, razonar nos permite descubrir cosas nuevas. Y este contacto entre conocimientos nuevos y antiguos anima el proceso de construcción y reconstrucción del conocimiento. Existen, por otra parte, distintos tipos de razonamiento, pero eso sería tema para otra conferencia...

SOBRE EL ARTE

El arte es una importante manifestación cultural, y una de las formas de conocimiento, comunicación y expresión más potentes en el acervo humano. Emplea multitud de lenguajes diferentes, y hasta la palabra que lo designa tiene diversos significados, que varían según el idioma: desde los más amplios, como “el arte de vivir”, hasta otros más específicos, como los que hacen referencia a las actividades artísticas clásicas: pintura, escultura, poesía, arquitectura y música. No estará de más, pues, empezar con un repaso histórico-filosófico de este concepto tan amplio:

Para **Platón**, arte era el modo de hacer algo, y existían tantas artes como métodos (modos de hacer), desde los manuales (oficios) hasta los intelectuales (pensar para encontrar la verdad y regir la sociedad según esa verdad).

Para **Aristóteles**, era “un estado de capacidad para hacer algo” (*Ética a Nicómaco*), aunque sólo podía aplicarse ese nombre a un hacer como el de la arquitectura. En él encontramos, pues, la base para comprender el arte como “actividad artística” en su sentido clásico.

Al margen de Platón y Aristóteles, los **griegos antiguos** pensaban, en general, que el arte imita a la naturaleza. Desde esta perspectiva, la naturaleza sería lo real y el arte un artificio racional que se asemejaría a lo real (visión epistemológica del arte).

En la **Edad Media**, se hablaba de artes liberales y artes manuales. Las liberales estaban ligadas al saber, y eran puramente intelectuales. Las manuales eran “serviciales”, y abarcaban disciplinas como la arquitectura y la pintura: bellas artes y artesanía todavía no se diferenciaban.

En la **Edad Moderna**, se produjo una exaltación del arte, que se asoció por fin al saber, distinguiéndolo de la artesanía y considerándolo superior a ésta, en coincidencia con un momento de producción abundante y elitista.

En el **siglo XX** fueron tantas las revoluciones artísticas que la cuestión principal pasó a ser de orden conceptual: qué es lo que distingue al arte de aquello que no lo es, y cuáles son los principios que determinan su esencia.

El arte ha sido siempre una dimensión inquietante de la experiencia humana, expresando una parte de ese misterio que somos y moviéndonos a la admiración, la sorpresa y el asombro. El arte es un campo del saber en el que el ser humano se expresa y comunica de una manera muy especial, mezclando sensaciones, emociones, pensamientos, valores, ideas, principios... Veamos:

El arte es placer. Afecta a la sensibilidad humana y es lúdico. Además, se utiliza muchas veces como diversión, lo que potencia su carácter placentero.

El arte es sensibilidad. Suscita emoción en quien lo admira. Pero también comunica la emoción del artista, porque ese es su contenido. El arte está hecho con los materiales de la subjetividad humana: sentimientos, sensaciones, percepciones...

El arte es pensamiento. Es fuente de entendimiento de la experiencia humana, y estimula el pensamiento para que se mueva y desarrolle de diferentes maneras.

El arte es creatividad. La creatividad humana no es patrimonio exclusivo del campo artístico, pero el arte no existiría sin ella. Como hijo de la capacidad creativa, el arte es un inmejorable estímulo para su desarrollo.

Estos cuatro aspectos nos ayudan a apreciar la potencia del arte: estimula a nivel sensorial y emocional, desencadena el pensamiento, ayuda al entendimiento y desarrolla la creatividad. ¡Y todo ello con placer!

SOBRE EL ARTE PARA PENSAR

La provocación del arte como producto

Lo que se ha dicho acerca del arte evidencia que los productos artísticos son excelentes elementos de provocación intelectual. El hecho de que el arte sea instigante e intrigante, manteniendo una cierta reserva sobre el misterio humano, lo convierte en un óptimo estímulo para un pensamiento global.

La utilización de la capacidad creativa en el arte supone la producción de novedades y el desarrollo de ideas diferentes e inusuales. Es decir, la originalidad. Ser original es pensar lo que nunca a nadie se le ha ocurrido, y con ello producir algo diferente. La originalidad permite encontrar respuestas innovadoras a viejos problemas. Por otra parte, mirar y disfrutar la producción original de otro nos hace desarrollar nuestra propia capacidad de serlo. Como el arte está abierto a distintos niveles de interpretación, el pensamiento provocado por los productos artísticos se vuelve más flexible. Lo que implica no actuar, ni pensar, ni juzgar con rigidez. Cuando alguien desarrolla su flexibilidad mental, no juzga precipitadamente, ni se apega de manera brusca a seguridades y certezas. Ser flexible es buscar distintas alternativas para afrontar un mismo problema.

El arte como proceso y el desarrollo del pensamiento creativo

Los procesos de creación empleados por los artistas pueden ser interesantes herramientas de aprendizaje para los interesados en desarrollar su pensamiento creativo. No sólo en una dimensión técnica, sino también en lo referente al equilibrio entre disciplina y libertad. El arte es hijo de la libertad humana, pero no nace si el artista no sabe disciplinarse. Parece contradictorio, pero no lo es. "Disciplina es libertad", cantaba un grupo de música pop brasileño. El objetivo final de la disciplina es la libertad, ya que ésta presupone el aprendizaje del autodomínio. Crear un ambiente colectivo lleno de reglas y normas sólo tiene sentido si ayuda a que los participantes controlen sus propias pasiones, impulsos y deseos, permitiéndoles crear algo. A fin de cuentas, ¿puede ser libre quien es esclavo de sus propias pasiones, quien sólo actúa para satisfacer sus instintos e impulsos más primarios? ¿Puede ser libre quien usurpa al otro su derecho a la libertad? La libertad es una construcción colectiva, pero requiere que cada individuo tenga la capacidad de dominarse. Por eso el binomio libertad/disciplina no es contradictorio, y adquiere un importante significado a nivel metodológico. No reforzando el exceso de racionalismo que ya existe en nuestra cultura, sino afirmando la necesidad de una educación emocional que permita una relación más dinámica entre ambas dimensiones humanas.

La dimensión del gusto en el desarrollo del pensar

El gusto es entendido muchas veces como una arbitrariedad subjetiva. Es decir, como algo particular y específico vivido por cada individuo. Según esta idea, no deberían existir dogmatismos ni prejuicios en materia de gusto. Pero es evidente que ambos existen. En realidad, el gusto es una convención cultural que se adquiere y, en contra de lo que muchos opinan, también se educa. Y el arte juega un papel de primer orden en esta educación, abriendo nuevas perspectivas a quien se relaciona con él.

Si el gusto es el tipo de comunicación que se establece con la obra, el buen gusto es la capacidad de juzgarla sin prejuicios, buscando hacerle justicia como el objeto estético que es. La palabra estética se utiliza indistintamente como adjetivo y como sustantivo, teniendo distintas acepciones en el lenguaje cotidiano. En el campo filosófico, alude a la disciplina que estudia racionalmente la belleza y lo que ella provoca en el sentimiento y el entendimiento humano. El buen gusto sería, por lo tanto, una forma de comunicación con lo bello y con lo feo. Entendiendo, por supuesto, que no existe una única belleza patrón que deba ser seguida y acatada por todos, sino que la belleza y la fealdad se manifiestan de distintas maneras en cosas y obras diversas.

Desarrollar el gusto es desarrollar la capacidad de pensar, ya que implica la utilización de criterios aplicados a la percepción y a la emisión de juicios. Enseñar buen gusto, que es algo del ámbito de la estética, está relacionado con la ética. Desde los griegos antiguos, y más precisamente desde Platón, cabe pensar en la unión de lo bueno, lo bello y lo verdadero como máxima expresión del Bien.

No hay que relegar la cuestión del gusto a un segundo plano, pues muchas de las decisiones que tomamos son guiadas por criterios estéticos no siempre conscientes. Y esto sirve igual para las decisiones más superficiales y para las más profundas. Pongamos un ejemplo: vamos a comprar unos zapatos y encontramos unos que nos "encantan", a pesar de que su relación calidad-precio es injusta y no se adecúan a nuestras necesidades. Muchas veces, y pese a la existencia de otras opciones más adecuadas, acabaremos comprándonos igualmente. Ese *encantamiento* es fruto de un *deslumbramiento* estético. Que, cuando no es consciente, puede funcionar como una puerta abierta a la manipulación. En general, la función del marketing es precisamente la de encontrar una manera estética de movilizar el deseo que nos conduce a la compra. A la compra o a decisiones más importantes, que pueden afectar a los ámbitos político e interpersonal. Resumiendo: cuanto más desarrollemos conscientemente nuestro gusto, más podremos decidir con autonomía intelectual.

El arte como recurso pedagógico para desarrollar el pensamiento

La utilización del arte como recurso pedagógico implica la consideración de una infinidad de aspectos. Como ya dijimos, el arte no nos permite permanecer impasibles, como si nada hubiese ocurrido. Es un mensaje potente e impactante, que como mínimo nos da la oportunidad de disfrutar o no de él. Pero, además:

Favorece una observación atenta

- . desarrollo expresivo del lenguaje de los sentidos (sensaciones, formas, colores, impresiones...)

Ayuda a elaborar criterios propios, conscientes y argumentados

- . aceptación de otras visiones
- . comprensión de nuevos puntos de vista
- . reflexión sobre las propias creencias y opiniones

Ayuda a desarrollar la capacidad de orientación

- . selección de criterios para el juicio estético
- . favorecimiento de la creación de un gusto personal, justificado y consciente

Ayuda a racionalizar las situaciones que suponen conflictos de valores

- . imaginación moral y coherencia moral
- . razonabilidad y pertinencia de los juicios

Ayuda a potenciar el pluralismo y no el relativismo

- . posibilidad de afirmar cosas distintas acerca de una misma obra, aunque no todas defendibles

Favorece un tratamiento intercultural

- . posibilidad de utilizar obras artísticas como base para actividades interculturales (es decir, sujetas a una metodología que prioriza el respeto por las diferencias y la valoración de las mismas como riqueza)

Reunidos, todos estos aspectos nos muestran la forma en que el arte puede ser un poderoso recurso para desarrollar el pensamiento ético, crítico y creativo, además de una inagotable fuente de recursos para trabajar temas de índole ética, relacional, social, científica...

EL ARTE COMO VITALIDAD

Utilizar el arte para pensar es poner en acción la frase de María Zambrano que abría este texto: *la poesía vence sin humillar*. Pensar mejor es vencer sin humillar al otro: uno no tiene por qué ser menos para que el otro pueda aparecer como más. La poesía, como decía Baudelaire, no puede, bajo pena de muerte, compararse a la ciencia o a la moral, porque la poesía no tiene la verdad como objeto, sino que sólo se tiene a sí misma.

Y, estando de acuerdo con estos dos autores, sólo puedo acabar afirmando que la poesía es arte, es pintura hecha de palabras, es escultura tallada en frases, es ritmo y música en la conexión de sus ideas. La poesía es teatro, representación de la existencia humana en el escenario de la vida. Y *la poesía vence sin humillar* porque sólo puede ser lo que es, sin más... Así que el arte PARA pensar no puede significar la muerte del arte. No podemos quitar al arte su alma cuando lo utilizamos como recurso, porque el arte-zombi nos hará también pensadores-zombi, estériles, frívolos y superficiales. ¡El arte PARA pensar tiene que significar vitalidad, tanto para el arte como para el pensamiento!

EPÍLOGO-EPITAFIO

El fin de un texto es su muerte. Muerte momentánea, ya que la escritura le permite vivir más allá del momento en que el escritor pone el punto final. La charla, sin embargo, es más efímera. Quizá por eso, por querer luchar contra la muerte, siempre escribo antes de las conferencias, charlas y otras citas que se marchitan como flores en invierno... Y quizá por eso abandoné el efímero fulgor del teatro para quedarme de color amarillo-pálido junto a las palabras que viven en las páginas de los libros que he escrito. Puede que sea eso, no lo tengo tan claro... Lo que sí sé es que, en este momento, se acerca el fin de esta reflexión y, como no escribo ni hablo porque piense que tenga la verdad en las manos, les dejo en compañía de Umberto Eco:

Comprendí que, cuando no tenía una respuesta, Guillermo imaginaba una multiplicidad de respuestas posibles, muy distintas unas de otras. Me quedé perplejo.

—Pero entonces —me atreví a comentar—, aún estás lejos de la solución...

—Estoy muy cerca, pero no sé de cuál.

—¿O sea que no tenéis una única respuesta a vuestras preguntas?

—Si la tuviera, Adso, enseñaría Teología en París.

—¿En París, siempre tienen la respuesta verdadera?

—Nunca, pero están muy seguros de sus errores.

—¿Y vos? —dije con infantil impertinencia— ¿Nunca cometéis errores?

—A menudo —respondió—. Pero, en lugar de concebir uno solo, imagino muchos, para no convertirme en el esclavo de ninguno.

Umberto Eco,
El nombre de la Rosa

Me parece bien acabar con esta cita de Umberto Eco. Dado el nivel de incertidumbre que existe en temas como el arte y el pensamiento, lo mejor es imaginar varias posibilidades de error en mi reflexión, para así no convertirme en esclava de ninguna de ellas...

DE PENSAR EL ARTE AL ARTE DE PENSAR

Carmen Loureiro

Tendemos a pensar que la reflexión genera diálogo. Pero tanto la teoría como la experiencia insisten en mostrarnos que a menudo sucede a la inversa: es el diálogo el que genera reflexión, impulsando el vaivén de la lanzadera que teje sobre la urdimbre de cada mente la trama del pensamiento cooperativo, aquél que sabe que la presencia del otro (y la otra) son indispensables para combatir la "ideoesclerosis".

Por ésta y otras razones no menos importantes, algunos educadores venimos apostando desde hace años por un cambio de paradigma en el hacer educativo, trasladando el protagonismo procedimental del "monólogo docente" al "diálogo en comunidad de investigación". Con este horizonte como meta, hemos ido desarrollando actividades que despertasen el deseo de zambullirse en la fluida danza del pensamiento COMPLEJO (a un tiempo CRÍTICO, CREATIVO Y CUIDADOSO). Y, en este hacer experimental, nos hemos topado con el "tesoro" del ARTE como TEXTO y PRETEXTO para armonizar el PENSAR y el SENTIR.

Es muy probable que algunos nos acusen de instrumentalización o reduccionismo, y puede que lleven algo de razón; pero hemos de decir, con todas las cautelas, que la práctica parece avalar nuestra decisión, ya que las capacidades de comprensión y expresión, y la sensibilidad ética y estética de las personas con las que trabajamos, parecen mejorar progresivamente.

Como contribución a este ARTE DE PENSAR, se apuntan aquí algunas propuestas sobre CÓMO PENSAR EL ARTE, a la espera de someterlas a la criba de la comunidad, que sabrá, como siempre, interrogar, discernir, clarificar, criticar, profundizar... y enriquecer las propias perspectivas.

ARTE Y APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Las teorías del Aprendizaje Significativo nos recuerdan que para que los conocimientos pasen a formar parte del bagaje vital de la persona no basta con entender y memorizar. Una macedonia de EXPERIENCIAS SENSORIALES diversas, iluminadas con el foco voluntario de la ATENCIÓN, pasadas por el tamiz del PENSAMIENTO, saboreadas por la EMOCIÓN y transformadas en ACCIÓN creativa... podría describir el "proceso alquímico" capaz de vacunarnos contra la petrificación del pensamiento. ¡Qué mejor piedra filosofal!

Una línea de acción significativa típica sería:

- Provocar acercamientos sorprendentes a la obra de arte para suscitar conflicto cognitivo y atrapar la atención del espectador.
- Seducir esa atención para centrarla en la obra como "lugar privilegiado de la mirada, la escucha..."
- Disfrutarla con los cinco sentidos, ayudándonos de la memoria perceptiva y la imaginación.
- Hacer hipótesis sobre el contenido, la intención del autor...
- Plantear qué emociones suscita o evoca. ¿Son las mismas para todos los receptores?
- Evaluar la obra explicitando los criterios y razones en que se sustentan los juicios propios, al tiempo que se comparan y contrastan con los juicios de los demás.
- Crear, individual o colectivamente, una obra que sintetice la experiencia previa (poema, narración, dibujo, collage, escultura, música, danza...)

ARTE Y DIMENSIONES DE LA MENTE

Como experiencia totalizadora que es, el arte nos permite conectar con las diferentes dimensiones de la mente (instintiva, intuitiva, emocional y racional) de manera intensa, duradera e integradora, contribuyendo así al equilibrio personal y, a través del diálogo, a la cohesión grupal y la sensibilidad social.

ARTE Y COMUNICACIÓN

EL ARTE puede ser pensado como un acto comunicativo en el que un EMISOR (el artista) envía un mensaje (la obra) a un público RECEPTOR distinto y a veces distante en el espacio y el tiempo. La cuestión da que pensar, sobre todo si añadimos que tanto el emisor como el receptor están condicionados por su contexto cultural, sus circunstancias personales, sus mecanismos inconscientes, sus intenciones conscientes, sus expectativas y su dominio del código.

Todas estas variables producen efectos de amplificación, distorsión y filtrado, haciendo que la INTERPRETACIÓN del "mensaje" resulte casi imposible sin la mediación de un limado de aristas de las diferentes "lecturas" por medio del diálogo. Curiosamente, son estas posibilidades de "malentendido" las que producen situaciones más enriquecedoras dentro de los grupos, porque descartan lo obvio e invitan a profundizar en las diferentes hipótesis que surgen al hilo del diálogo, investigándolas para validarlas o refutarlas.

FUNCIONES DEL ARTE

El paradigma del arte como acto comunicativo nos invita a establecer analogías entre la intención del artista y las funciones habituales del lenguaje:

¿Pretende hacer guiños al receptor para atrapar su atención por medio de recursos como "sorpresa, grandeza, espanto, misterio..."?: **función FÁCTICA.**

¿Pretende "apropiarse del ser de las cosas" para ofrecerlas a una nueva mirada?: **función REPRESENTATIVA.**

¿Pretende hacer de la obra el vehículo de sus sentimientos y deseos?: **función EXPRESIVA.**

¿Pretende movilizar el ánimo del receptor e inducirle a la acción?: **función APELATIVA.**

¿Pretende disfrutar creando y ofreciendo belleza?: **función POÉTICA.**

¿Pretende utilizar el arte para "hablar" del arte?: **función "METAARTÍSTICA".**

¿Pretende describir, narrar, argumentar, despertar, adormecer, anestesiar o establecer un diálogo con el receptor? ¿O bien estamos ante un monólogo en que el autor se interroga a sí mismo?

ARTE Y JUEGO

Pero no podemos quedarnos aquí. El arte es más, mucho más, tan polidédrico que nos sorprende de continuo con las irisaciones de sus múltiples facetas. En su libro *Homo Ludens*, Johan HUIZINGA nos dice: "...acciones vinculadas a reglas y sustraídas a la vida corriente, y en las que se pueden desplegar necesidades congénitas de ritmo, alternancia, cambio regulado, tensión antitética y armonía. Se apareja a este sentido lúdico un espíritu que persigue el honor, la dignidad, la superioridad y la belleza. Todo lo místico y mágico, todo lo heroico, todo lo músico, y lo lógico y lo plástico buscan su forma y su expresión en el juego noble. La cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es, más bien, juego". ¿Comparte, efectivamente, el arte los criterios básicos que Huizinga menciona?

- ¿Es una acción libre?
- ¿Ejecutada "como si"?
- ¿Sentida como fuera de la vida corriente?
- ¿Absorbe a los participantes sin que haya interés material?
- ¿Se ejecuta dentro de un espacio y un tiempo diferentes?
- ¿Se desarrolla en un orden sometido a reglas?
- ¿Da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para alejarse del mundo habitual?
- ¿Hace patente la necesidad humana de vivir en la belleza? ¿Está dicha belleza basada en tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación? ¿Reside en la obra o en la mirada?
- ¿El arte oprime y libera, arrebatada, hechiza?
- ¿Está lleno de ritmo y armonía?
- ¿Va acompañado de un sentimiento de tensión, alegría y elevación?
- ¿Es el ARTE un JUEGO?

EL TIEMPO DEL ARTE: ¿"KRONOS" O "KAIRÓS"?

En presencia del arte, ¿se cancela temporalmente el mundo cotidiano? ¿Se accede a un tiempo "sagrado", no medible e irrepetible? ¿Durante la creación o durante la contemplación? ¿Siempre?

ARTE E INTELIGENCIA CREADORA

En este apartado tendremos en cuenta las imprescindibles aportaciones de José Antonio Marina, quien nos dice en su libro *Teoría de la inteligencia creadora*: "Lo que al contemplar una obra de arte nos produce esa peculiar euforia, esencial a la experiencia estética, es comprobar lo que la inteligencia ha sido capaz de hacer con la realidad. Percibimos en su fecundidad el espejismo de una vida más amplia, una inconcreta promesa de felicidad. La aparente puesta en fuga de la limitación hace que nos sintamos ligeros. Bien mirado, ¿no parece imposible que el aire, al pasar por un tubo, silbe una melodía de Mozart? Una orquesta es una conjunción sorprendente de maderas horadadas, cuerdas, tripas, cajas, metales e inteligencia."

Siguiendo al filósofo, nos preguntamos: ¿contribuye el arte de una manera tan significativa a hacernos mejores por dirigirse a todo nuestro ser, volviendo más inteligentes los sentidos, la atención, la memoria, la emoción y la razón? "Dirigir la motivación, construir la propia libertad, llevar hábilmente la negociación con nuestras limitaciones, todo esto es inteligencia humana." "Lo que deseamos hacer dirige nuestra mirada, fecunda la realidad, la hace estar en permanente estado de parto." Con un lenguaje profusamente metafórico, nos pone en contacto con aquellas dimensiones del arte que lo hacen más precioso para nosotros, por cuanto rompe las amarras de nuestras limitaciones y necesidades primarias, permitiéndonos saborear la libertad en la certidumbre de que entre el estímulo y la respuesta está nuestro "yo ejecutivo". Ese que puede elegir y, a veces, lo hace.

También nos recuerda que el arte ha sido pensado de muy diferentes formas a lo largo del espacio y el tiempo:

- Como imitación de las cosas existentes en el mundo: reproducción como apropiación del "ser".
- Como composición hermosa de "partes" en un todo estéticamente satisfactorio.
- Como expresión de sentimientos.
- Como comunicación de pensamientos.
- Como creación de "sorpresas eficientes".
- Como parto de la obra e inmortalización del autor.
- Como transfiguración del sentido del mundo.

Y yo añadiría: "como posibilidad de ser Prometeo", iluminando para humanizar. Pues, como también nos recuerda el propio Marina: "El hombre ha inventado la música de cámara, pero también la cámara de gas. En nuestro haber figuran la belleza y el horror, y tejemos el porvenir con esperanza y miedo..." Por ello no deberíamos desperdiciar ninguna ocasión para poner al ser humano frente a sí mismo, como individuo, como sociedad y como especie. Frente a sus miserias, pero también frente a su grandeza, aquella que nos humaniza, nos salva del horror y la indignidad, devolviéndonos la esperanza y la excelencia. ¿Y qué mejor espejo que el arte?

Sin embargo, también tenemos opiniones que disienten: ¿Es el arte un lujo para ociosos? ¿Es un negocio para grandes capitalistas? ¿Es un escapista sucedáneo del verdadero vivir? ¿Es un medio para manipular las conciencias e incrementar el consumo? También estas preguntas merecen atención, y seguramente serán generadoras de interesantes y apasionados diálogos. En todo caso, y sin negar su parte de verdad, nunca podremos olvidar que no es "toda la verdad". En este sentido, resultan ilustrativas estas palabras de Liszt: "Las artes son el medio más seguro de sustraerse al mundo; son también el medio más seguro de unirse a él."

ARTE Y ESTADO DE GRACIA

Nos dice Edgar Morin en *La identidad humana*: "Lo estético, como lo lúdico, nos sustrae al estado prosaico, racional-utilitario, para ponernos en un estado secundario, bien sea de resonancia, empatía, armonía, bien sea de fervor, comunión, exaltación. Nos pone en ese estado de gracia en el que nuestro ser y el mundo se transfiguran mutuamente, y que se puede llamar el estado poético." "El estado poético nos proporciona el sentimiento de franquear nuestros propios límites, de ser capaces de comunicar con lo que nos supera. Purga la ansiedad, la preocupación, la mediocridad, la trivialidad. Transfigura lo real. Estado transfigurante y transfigurado de la existencia, ciertamente es precario, aleatorio, pero es el estado de gracia. Este estado de gracia ha podido ser definido como estado de entusiasmo y de posesión. Platón vio en el entusiasmo una presencia divina en el hombre, y para él (como para nosotros) esta posesión divina es el mejor de los bienes".

Entusiasmo. Quizá sea esta vieja palabra, que nos habla de estar poseído por "Zeus" o "Theos", la que mejor simbolice el estado de ánimo del que crea y recrea el arte: más que estar poseído por Dios, se siente un poco como Él. Viene a corroborarlo la anécdota de ese alumno de la ESO que, al valorar la figura del "narrador omnisciente" en afirma: "Esto es como la clase de religión, profe, el narrador es omnisciente (sabe todo lo que pasó, lo que pasa y lo que pasará), omnipresente (puede estar en todos los lugares del relato) y omnipotente (puede hacer lo que quiera con los personajes y la historia); no me extraña que se sienta COMO DIOS."

A la espera de que estas palabras sirvan como estímulo para PENSAR EL ARTE en comunidad, orquestando nuestras intervenciones como en una vieja melodía de jazz, y con el deseo de aportar una contribución, aunque sea mínima, al ARTE DE PENSAR, os deseo, hoy y siempre, la capacidad de contagiar este "estado de gracia" en el ARTE DE VIVIR.

BIBLIOGRAFÍA

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Alianza, Madrid 1998
 MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama, Barcelona 1993
 MORIN, Edgar. *La identidad humana*. Círculo de Lectores, Barcelona 2004

ARTE Y DIÁLOGO: VIVIR EN PRIMERA PERSONA

Javier Rouco

El arte es la expresión del misterio del mundo

Antonio López

La búsqueda de valores centrados en lo cuantitativo se ha convertido no sólo en una obsesión de nuestra época, sino también en su principal razón de ser. Parece como si el tiempo y el espacio se tornaran en dueños omnipotentes de nuestras vidas, entendidos como fines en sí mismos y no como dimensiones dentro de las cuales contruirnos como personas.

Todo se mide y se pesa, y la expresión numérica de esa medida supone su valor último, su carta de identidad ante las demás cosas (también cuantificables, por supuesto). La eficacia, el rendimiento y el éxito son valores predominantes en nuestras sociedades, mientras que se olvidan la eficiencia, el esfuerzo placentero y la armonía interior.

En la Antigua Grecia (¡qué gracioso llamarla antigua, cuando en tantos aspectos es más moderna que nuestros coetáneos!), tal vez por no haber vaciado todavía el tiempo y el espacio, lo tenían mucho más claro:

- Por un lado reinaba Kronos, quien según Aristóteles era el dios de las acciones imperfectas, aquellas que se caracterizan por ser inservibles cuando llegamos a la meta. Es el dios de lo necesario pero homogéneo. El dios del tiempo de trabajo.
- Por otro lado pululaba Kairós, ese adolescente con los pies alados que sostiene una balanza desequilibrada en su mano izquierda, y que representa el tiempo del placer, de lo efímero pero gratificante, de nuestros minutos de gloria (aquellos que hay que atrapar: no olvidemos que el muchacho tiene alas)

Nuestra contemporaneidad, nuestra globalización, nos han llevado al absolutismo de Kronos, a la dictadura de la mercantilización. Nuestras vidas se orquestan sobre la base de la mentira de que el tiempo es oro. Pero, ¿qué tiempo tiene una canción, o un cuadro? ¿Acaso no cabe en ellos una vida entera?

En la república de Kairós (no me lo imagino como rey) se une el tiempo de la supervivencia y el trabajo con el tiempo de la vida plena, en el que no hay cabida para la muerte. Es el tiempo que nos sobrevuela. Es el dominio de los hitos, de los momentos que marcan un antes y un después. Es el tiempo de la vida vivida en primera persona.

Es también el tiempo del arte, en el que la vida entera se nos aparece como una obra artística. Dentro de él, nuestra subjetividad sujeta con firmeza, a la vez que con flexibilidad, las riendas de nuestra conducta, sin permitirnos ser arrastrados por el flujo y reflujo de la utilización abusiva de las personas y las situaciones.

Pero no toda experiencia subjetiva es arte: lo es sólo cuando se puede comunicar introduciendo una temporalidad dentro de otra. El arte tiene el reto imposible (y siempre necesario) de hacer que los acontecimientos de Kronos se conviertan en los hitos de Kairós. Crear en nuestro mundo cotidiano otras maneras de verlo, otras miradas.

Desde las cavernas hasta nuestros días, a lo largo y ancho de la tierra y en todos los tiempos, culturas y formas de vida (¿es eso globalización?), la humanidad ha expresado sus ideas a través de actos de creación. Son muchas las metáforas empleadas para definir el arte: ventana, rendija, viaje imaginario, espejo, escaparate, atalaya... Pero todas ellas inciden en su dimensión comunicativa, en ser y provocar la expresión (interior o exterior) de ideas, de sensaciones, de interpretaciones.

Cuando un espacio es vivenciado, se convierte en un lugar. Cuando un acontecimiento es compartido, se convierte en un momento. Con el diálogo estamos convocando de nuevo a Kairós, liberándonos de la tiranía de nuestras coordenadas espacio-temporales y redimensionando nuestras vidas.



Kronos



Kairós

En el diálogo podemos distinguir diferentes elementos, que coinciden con muchos de los procesos o dinámicas que a través del arte podemos trabajar:

1.- No creerse siempre en posesión de la razón:

integrar nuevas perspectivas, poner en cuestión los postulados de partida, no conformarse con la primera de las respuestas posibles... son cosas que no están de moda. Y que, además, suponen mucho esfuerzo y un riesgo que no siempre estamos dispuestos a asumir (decir que no sabemos puede ser interpretado como un signo de debilidad). En el diálogo, sin embargo, la ambigüedad no es evitada, convirtiéndose en el inicio del aprendizaje y de la colaboración.

2.- Buscar acuerdos y respuestas:

Suena bien, pero no parece realista en una cultura que prima el tener razón. Si logramos no etiquetar como equivocados los estilos y valores diferentes, lograremos derribar el dique que estanca nuestro diálogo y minimiza las oportunidades de trabajo conjunto. Saber escuchar, y construir a través de la escucha comprensiones compartidas y soluciones creativas, es siempre un buen camino.

3.- Interpretar:

El diálogo es siempre un espacio de libertad en el que ha de tener cabida necesaria el margen entre lo evidente y lo insospechado. Nuevas asociaciones, nuevos puntos de vista, nuevas relaciones, surgen más fácilmente en el ambiente creativo del aprendizaje dialógico.

4.- Tener confianza:

A menudo el afán por el control nos lleva al sentimiento de ser los propietarios únicos de las ideas. En el diálogo, sin embargo, la comprensión ha de ser compartida. Y sólo desde ella evitamos que la flexibilidad y la toma descentralizada de decisiones sean vistas como algo peligroso.

5.- Aceptar la diversidad:

Declaramos que la diversidad es beneficiosa. Aunque a menudo se piensa lo contrario, pues estar rodeado de diferencias puede provocar una inseguridad paralizante. Las conversaciones auténticas y fructíferas son el mejor ejercicio de respeto e inclusión.

6.- Tomarse tiempo:

Si no es pausado, el diálogo no es diálogo. Nuestras conversaciones se suelen centrar en lo inmediato, sin tiempo para hablar de lo verdaderamente importante, para crear significados compartidos y hacer que nuestras decisiones se basen en la información y en la reflexión, en lugar de ser meramente reactivas.

7.- Volver a empezar:

Solemos actuar con rapidez, pero a menudo nos encontramos con que sólo nos ha servido para avanzar muy despacio. Nos enredamos hablando de los mismos problemas y desafíos una y otra vez, porque las soluciones que les buscamos son circulares. Dialogar supone buscar preguntas más que dar respuestas: si nos comprometemos con lo dialógico, nos comprometemos en una tarea inacabable, pero también satisfactoria y enriquecedora.

Centradas las potencialidades del diálogo, ¿cómo enlazarlas con la contemplación y el disfrute del arte? No se puede olvidar que el trabajo con el arte permite:

- Realizar una observación atenta que nos lleve a dialogar y, de este modo, a enriquecer todavía más nuestras experiencias estéticas.
- Elaborar criterios propios, conscientes y argumentados.
- Estimular nuestra capacidad de orientarnos, al favorecer la creación de un gusto personal.
- Racionalizar las situaciones que suponen conflictos de valores.
- Potenciar el pluralismo frente al relativismo.

A continuación aparecen, puestos en paralelo, algunos de los conceptos que resumen la estrecha analogía que hemos establecido entre arte y diálogo:

Características del diálogo

- No creerse siempre en posesión de la razón
- Buscar acuerdos y respuestas
- Interpretar
- Tener confianza
- Aceptar la diversidad
- Tomarse tiempo
- Volver a empezar

Diálogo como tarea...

- Rigurosa
- Democrática / Interrogativa
- Inteligente / Creativa
- Amigable / Abierta
- Inclusiva / Acogedora
- Calmada
- Inacabada

Arte para...

- Conmover
- Transmitir / Preguntar
- Pensar / Crear
- Divertir / Atraer
- Universalizar / Pluralizar
- Contemplar / Disfrutar
- Reinterpretar / Evocar

Así pues, toda obra de arte está cargada de futuro, porque contiene en sí misma nuevas obras de arte, además de incontables observaciones, lecturas, vivencias interiores... El arte nos modifica, pero también nos constituye en la medida en que lo compartamos. La contemplación del arte nos lleva (si se lo permitimos) al placer de dialogar con otras conciencias, con otros seres humanos. Al poder intrínseco de la belleza de una obra de arte, que se manifiesta en la intensidad de la mirada de quien la contempla, debemos sumarle la promesa del diálogo que puede desencadenar. Dialogar a través del arte supone un crecimiento constante, en tanto que toda manifestación artística es un poder que libera, es un texto tan poliédrico como la mirada del que lo disfruta.

El espacio de ambigüedad que media entre lo que vemos y lo que podemos especular da cabida a infinitas posibilidades de interpretación. Y esto hace del arte un estímulo ideal para el desarrollo de nuestras habilidades de pensamiento. Más allá de las consideraciones sobre el autor y su contexto, o sobre la técnica usada, el arte siempre es evocador, emocionante, reflexivo... Siempre, claro está, que nos deleitemos contemplándolo desde nuestra propia experiencia, mucho más allá de lo que nuestros sentidos recogen.

Es posible aprender a escuchar (respeto y valoración del otro) y aprender a expresar (prudencia, apertura y sinceridad) a través de las metáforas del arte. Hacer esto nos sitúa más cerca de la actualidad, favoreciendo la interactividad entre la obra y el espectador, así como entre los diferentes espectadores.

Si en el arte de hoy, ligado inevitablemente a la ciencia y las tecnologías de la información, se clama por la multiculturalidad, la intertextualidad y la hibridación, no debemos obviar la enorme riqueza de todo lo que unos espectadores cada vez más activos pueden aportar a esta rebelión estética y social.

BIBLIOGRAFÍA

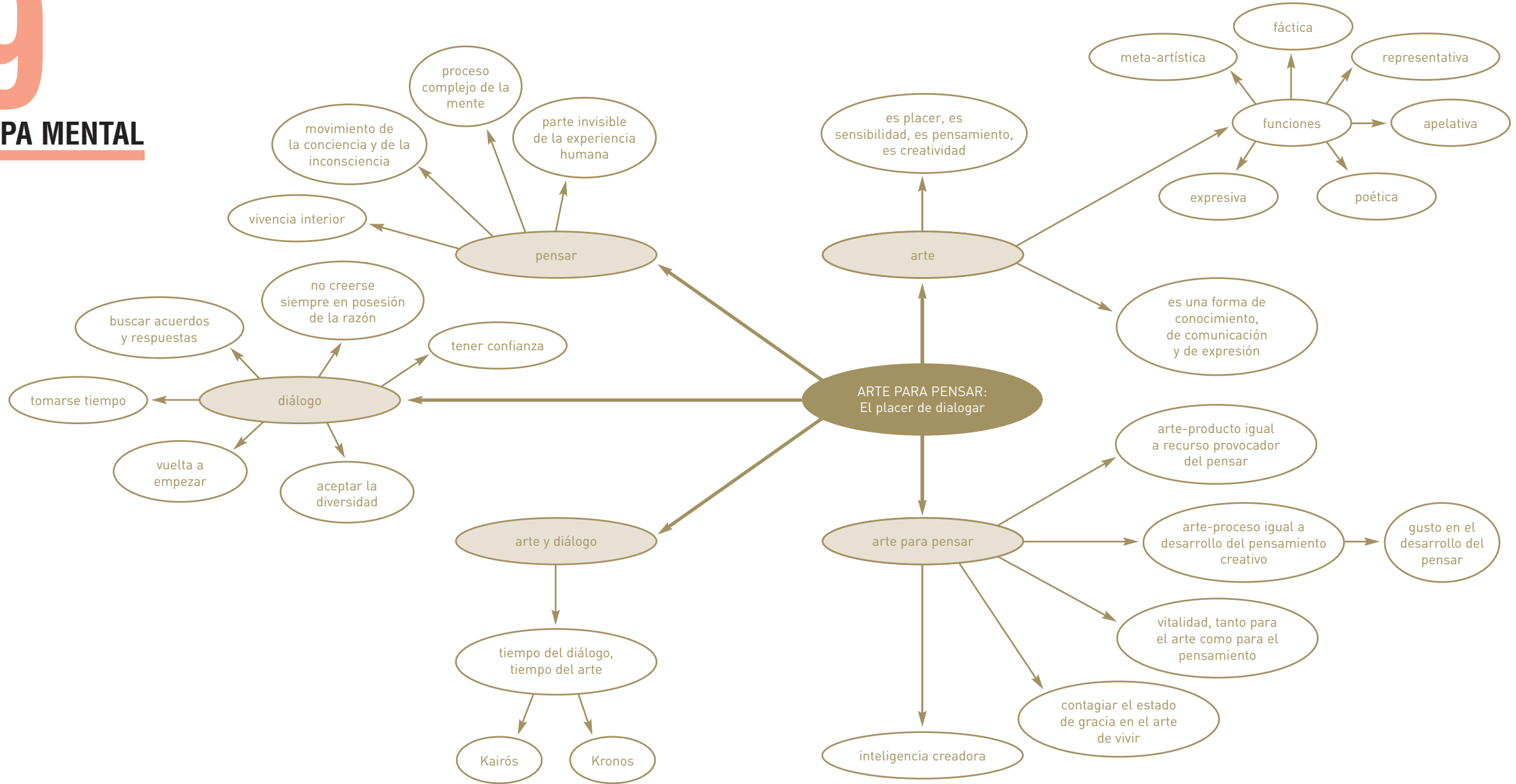
DE PUIG, Irene y SÁTIRO, Angélica. *Jugar a pensar*. Octaedro-Eumo, Barcelona 2000.

NUÑEZ, Amanda. "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós". En *Paperback* nº 4, 2007:

<http://www.artediez.com/paperback/articulos/nunhez/tiempo.pdf>

9

MAPA MENTAL





EUGÈNIA BALCELLS

Inicia su actividad artística a mediados de los 70 en el contexto del arte conceptual, siendo una de las pioneras del cine experimental en España. Las primeras instalaciones, películas y vídeos que realiza se identifican con corrientes crítico-sociológicas, tratando temas relacionados con la sociedad de consumo contemporánea y los efectos de los medios de comunicación sobre la cultura de masas. Es diplomada en Arquitectura Técnica y, como hija y nieta de arquitectos e inventores, el roce cotidiano con todo tipo de instalaciones ingeniosas relacionadas con la visión y la matemática la inicia en el aprendizaje del frágil equilibrio entre lo intangible y lo material, entre lo ilusorio y lo exacto. Es decir, entre ciencia y arte. Su obra va siendo configurada por un gran número de instalaciones audiovisuales. Algunas veces reflexiona explícitamente sobre la luz, uno de los intereses que han vertebrado toda su investigación creativa y docente. Ahora mismo se encuentra inmersa en el desarrollo de una nueva idea, el Tristar Creativity Center en Nueva York. Es master en Arte por la Universidad de Iowa (Nueva York) y artista reconocida internacionalmente, con exposiciones en varios continentes. Para saber más: www.eugeniabalcells.com

EULÀLIA BOSCH

Es asesora de museos y centros de arte desde 1990, habiendo trabajado para el LACMA de Los Angeles (EE.UU.) o el proyecto L'Arte in Gioco de Toscana (Italia), fundadora y directora del servicio educativo del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), creadora de programas de arte y educación, comisaria de exposiciones de carácter internacional en instituciones como el Museo de Girona, el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, el CaixaForum o el MACBA, entre otros, autora, editora y organizadora de varios libros, catálogos de exposiciones y materiales para programas artístico-educativos, además de creadora de programas artístico-educativos de carácter virtual como Poesía visual en www.educalia.org y La Pedrera educació en www.lapedreraeducacio.org. Para saber más: www.gaolletres.net

LAETITIA LARA

Nacida en París en 1957, realiza estudios de arquitectura en París y de escultura en Barcelona. Se instala en España en 1983 para estudiar la relación entre la arquitectura rupestre y el espacio esculpido, a partir de la obra de Gaudí, la montaña de Montserrat en Barcelona y las canteras de marés en Menorca, donde reside desde 1991. En 1994 funda la asociación Lítica y alquila el recinto de s'Hostal, en Ciutadella, para salvarlo de un futuro seguro de abandono y desarrollar un proyecto integral de rehabilitación, concienciación y fomento de este patrimonio etnológico de gran valor cultural, paisajístico y medioambiental. La labor de Lítica consiste en rescatar las canteras de marés dándoles nueva vida e interviniendo en ellas para fomentar su esencia de laberinto y jardín. Desde 1986 participa en exposiciones colectivas en Francia, España, Alemania y Estados Unidos, y expone individualmente en Menorca, Barcelona y París. Para saber más: www.lithica.es

CARMEN LOUREIRO

Es formadora del PROYECTO NORIA y miembro de la RED NORIA. Profesora de Lengua en el IES de la Illa de Arousa y licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid, participa en la formación del profesorado en ámbitos tan diversos como Acción Tutorial, Atención a la Diversidad, Educación para la Convivencia, Resolución de Conflictos, Alfabetización Emocional, Habilidades Sociales, Armonización del Pensar y el Sentir... En 1992 empieza a trabajar en Filosofía para Niños y desde entonces profundiza en la teoría y la práctica de los métodos planteados por esta línea de trabajo. Aprecia especialmente las conexiones entre arte y pensamiento. Para saber más: www.proyectoria.creamundos.net

JUAN RODRIGO

Es experto internacional en creatividad e investigador en este campo desde hace más de una década. Publicitario durante más de treinta años, director general y/o creativo de las agencias Arkatz, Función, Ático y AMR Ático, se dedica desde 1998 al estudio de la Creatividad y a la Consultoría en Creatividad para empresas y organizaciones en el desarrollo de procesos de ideación para la innovación. Ha desarrollado cursos y talleres y facilitado procesos de ideación en empresas y organismos del País Vasco y Madrid, tales como Sarenet, Tekniker, Ikerlan, Otalora, Caja Laboral, ABB Niessen, Ulma, Convention Bureau de San Sebastián, Ikusi... Además, ha sido vocal de empresas y organizaciones en la Junta Directiva de la Asociación de la Creatividad, ha realizado numerosos talleres de formación en técnicas de Ideación y ha sido el creador de IDEANTES. Para saber más:

www.ideantes.com

JAVIER ROUCO

Es formador del PROYECTO NORIA e integrante de la RED NORIA. Educador, doctor en Pedagogía, maestro de Infantil desde 1990 y asesor en Centros de Formación desde hace 6 años, coordina la formación del profesorado de Educación Infantil de la zona de A Coruña, organizando cursos, grupos de trabajo y seminarios. También forma parte de proyectos europeos en el campo de la educación. Como formador de Noria trabaja con programas de Infantil y Primaria, mostrando especial predilección por una propuesta de evaluación que trabaja con el razonamiento analógico a partir de imágenes y obras de arte. Para saber más:

www.proyectoria.creamundos.net

PEP SUBIRÓS

Es escritor, consultor cultural y comisario de exposiciones, profesor visitante de la Academia de Arquitectura de Mentrismo (Suiza), miembro del CUSP (Comparative Urban Studies Project) del Woodrow Wilson International Center for Scholars, Washington, D.C., socio de la empresa Gao Lletres y fundador del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, que dirigió entre 1987 y 1989. Como experto en África ha realizado los siguientes proyectos expositivos y museográficos: en 2007, Apartheid: el espejo sudafricano, en 2006, Bamako 05: fotografía africana contemporánea, en 2004, Bamako 03: fotografía africana contemporánea, en 2001, Áfricas: el artista y la ciudad. Ha publicado numerosos libros, entre ellos la premiada novela de temática africana Cita a Tombuctú (premio Josep Plá 1996). Para saber más de su currículum:

www.gaolletres.net

KATJA TSCHIMMEL

Alemana residente en Portugal desde 1990, se dedica a la investigación de la creatividad y la innovación desde 1998. Ha publicado diversos artículos en medios de comunicación de Portugal, Alemania y España. Es moderadora en Creative Workshops y da cursos de formación en este campo (AEP, ABB-Busch Jaeger, INASMET, INESC, PortoLazer...). Es licenciada en Diseño de Producto por la Escola Superior de Artes e Design Matosinhos (ESAD), donde enseña desde 1999 asignaturas de Teoría y Metodología del Diseño y de Comunicación Visual. Tiene un master en Creatividad Aplicada en la Universidad de Santiago de Compostela y está finalizando su tesis doctoral, titulada "Sapiens y Demens en el Pensamiento Creativo del Diseño", en la Universidad de Aveiro, Portugal. Es profesora invitada en el magister en Innovación y Emprendedorismo Tecnológico en Ingeniería (MIETE) de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Porto, donde imparte la disciplina de Creatividad.

ANGÉLICA SÁTIRO. Coordinadora de este libro

Dirige la CASA CREATIVA (www.lacasacreativa.net), espacio de encuentros, proyectos e investigaciones sobre creatividad. Es investigadora en el campo de la relación ética/creatividad con un DEA en Filosofía Práctica por la Universidad de Barcelona (España), magister en Creatividad Aplicada por la Universidad de Santiago de Compostela (España), posgraduada en Temas Filosóficos por la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) y en Pedagogía Empresarial por la Universidad Estatal de Minas Gerais, especialista en Filosofía para Niños por el IAPC (Institut for the Advancement of Philosophy for Children), en la Montclair State University (EE.UU.), y licenciada en Pedagogía por la Universidad Estatal de Minas Gerais. Educadora desde los años 80, ha impartido cursos y conferencias en Brasil, Guatemala, Argentina, Portugal, EE.UU. y España. Es cocreadora de la EFCI (Escuela centroamericana de facilitadores de la creatividad y la innovación), en La Antigua, Guatemala, y colaboradora del GRUPIREF (Grupo de investigación e innovación en la enseñanza de la filosofía), en Barcelona. Ha fundado la Red de Redes iberoamericana CREARMUNDOS (www.creamundos.net). Es facilitadora de la creatividad y experta internacional en el tema, actuando como asesora en proyectos de ministerios, fundaciones, museos y otras entidades iberoamericanas. Tiene más de 50 libros publicados en castellano, catalán, italiano y portugués. Para saber más:

<http://www.creamundos.net/quien.html>

