

EXPRESIÓN E CREATIVIDADE: UNHA VIAXE ENTRE LIÑAS

Araceli Mercedes Liste Fernández*
Universidade de Vigo

Sólo en el reino de los sueños ha conocido
el artista una plena libertad para crear.
E. H. Gombrich

Un día óese unha exclamación inesperada que xorde do silencio. Despois de intentar descubri-la súa orixe, a mirada fíxase con abraio e sorpresa no bebé; nese intre transformárase o seu choro nunha interxección articulada por un adulto. O vínculo acústico que nun principio se establece entre o meniño e a súa nai a través do choro amplíase agora manifestándose como unha morea de sons que se convarten en ensaios expresivos e en necesidades de comunicación. Esa necesidade de comunicar e de exterioriza-los sentimentos e as sensacións percibidas, define e dálle sentido ó termo expresión.

A necesidade insaciable de coñecer ata os seus máis intrínsecos límites o que o rodea provoca no neno a actitude de descubrimento; de aí que eses obxectos susceptibles de ser escachizados queden, despois dunha análise

exhaustiva pola súa parte, irrecoñecibles para o ollo do adulto.

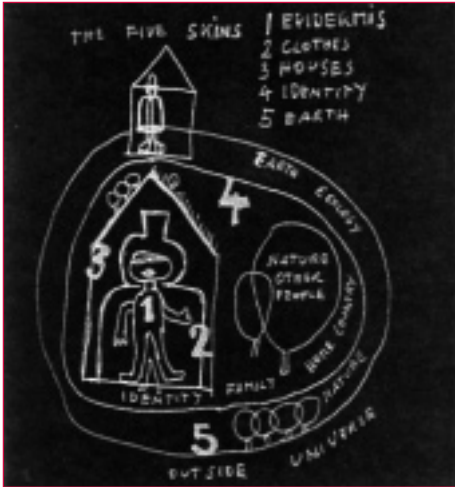
A ansia de coñecer, vendo e sentindo como novo e incluso estraño todo o contorno, provoca o descubrimento e transforma a actitude en posibilidade de creación, de produción¹.



Atreo Francisco Lozano, *O tren* (4 anos), 2001.

* Profesora Titular de Debuxo.

¹ Henri Matisse, *Escritos y opiniones sobre el arte*, 1993, p. 275: “[...] y este valor es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: es necesario ver siempre como cuando éramos niños”.



Friedrich Hundertwasser, *As cinco peles do home*, Viena, 1998; debuxo a tinta.



Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser coa a roupa que el mesmo confeccionou*, Viena, 1967.

2 Hundertwasser defendía que “el derecho a la creatividad es un derecho universal, que tenemos todos con la única condición de merecerlo. Por ese motivo, la sociedad es criminal: con la educación que nos da, la sociedad suscita en nosotros automatismos reflejos, que no nos permiten sentirnos a gusto en nuestra segunda y tercera piel, desviándonos de nuestro auténtico fin, que es vivir.” A segunda pel é a roupa e a terceira pel é a casa do home, segundo Pierre Restany en *El poder del arte*. Hundertwasser, *el pintor-rey con sus cinco pieles*, 2001, p. 22.

3 Marc Jiménez, *¿Qué es la estética?*, 1999, p. 39: “El debate filosófico abierto por Descartes a principios del siglo XVII, y que versa sobre la afirmación de un sujeto autónomo, capaz de pensar el mundo y de pensarse a sí mismo en calidad de sujeto pensante, constituye uno de los momentos decisivos de la génesis de la estética moderna”.

4 Rudolf Arnhem no ensaio “El eco de la montaña”, incluído na publicación titulada *El quiebre y la estructura*, 2000, pp. 123-129, afirma: “Cuando los psicólogos abordan el esquivo tema de la creatividad, necesitan en primer lugar decidir si la consideran un instinto o un reflejo. Llamarla instinto significaría

O pensamento concrétese e adquire un aspecto formal mediante a palabra, a creación de imaxes e a abstracción do pensamento, *creatividade*². Estes dous termos, *expresión* e *creatividade*, definen a capacidade do home para lograr un obxecto independente do seu pensamento³.

Do esforzo do home por explorar, comprender, descifrar e actuar ante os desafíos do mundo, resulta o crecemento paulatino da *creatividade*⁴.

O proceso creativo é materia común a tódalas disciplinas artísticas. Tal vez sería máis claro identifica-las disciplinas artísticas como *arte por destino* xa que se delimitaron a campos específicos da expresión (como pintura, debuxo, escultura, imaxe seriada, imaxe fotosensible, imaxe electrónica...), os cales parecen ter en común que son obxectos creados co único propósito de ser vistos, prescindindo doutras formas que se manifestan fóra das canles artísticas regradas, xa que orixinariamente non foron creados para ser obxectos visuais (poderíanse definir como *arte por metamorfose*); estes

pertencen á sensibilidade consciente do individuo anónimo e constrúen a identidade dunha sociedade⁵. En ámbos casos a forza está na suxestión simbólica que se condensa na súa forma, estimulando a sensibilidade do que a contempla coa actitude de busca.

A orixe da creación do obxecto está na idea. Esta elabórase de forma material, temática e conceptualmente para chegar a través da adaptación ó medio e das linguaxes específicas a un produto (produto plástico). Pero a creatividade, ou capacidade de atopar novas solucións a problemas, é inherente a todo o proceso de busca, e prólongase a momentos anteriores e posteriores, incluso na reflexión doutros desenvolvementos e outras propostas creativas xa realizadas nun ámbito histórico coñecido.

De aí que a creatividade sexa dependente da actitude (predisposición) e dela se deriven tódalas ilimitadas sensacións sensibles, que dan orixe á comunicación.

A experiencia e a emoción convértese en expresión cando dá comezo a complexa transformación da idea. A

idea concibe e dálle forma ó entendemento, constituíndose como pensamento. É a expresión do pensamento a que lle dá orixe ó nacemento dunha nova forma, da metáfora, do símbolo, da creación. Frantisek Kupka afirmaba que “la capacidad creativa de un artista sólo se manifiesta si consigue transformar los fenómenos naturales en ‘otra realidad’”. Esta parte del proceso creativo se puede considerar un elemento independiente, y si es consciente y desarrollado indica la posibilidad



Frantisek Kupka, *Amorfa: fuga en dúas cores*, Praga, 1912; óleo sobre tea.

agruparla junto a los impulsos innatos de supervivencia, autoprotección, mitigación del hambre y de la sed, procreación [...]. Debido a que las fuerzas se sienten pero son tan abstractas como la electricidad o la gravedad, es tarea del artista tornar perceptibles los esfuerzos de la mente al verlos simbolizados en el comportamiento del entorno. El mundo de los artistas es así un bosque de símbolos”.

⁵ Jacques Maquet, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, 1999, pp. 17-45. A categoría social da arte atópaase tamén nas entradas alfabéticas da palabra arte na guía telefónica: “[...] desde las ‘Galerías de Arte; Comerciantes y Especialistas’ a las ‘Escuelas de Arte’, abarcan a la mayoría de las instituciones, las ocupaciones y a las redes societales reconocidas que están asociadas con los objetos de arte”, p. 33.

de crear un cuadro. Así, puede atraer o conmover al observador sin perturbar el color orgánico de los fenómenos naturales”⁶.

A percepción e a experiencia adquirida a través dos sentidos definen a expresión do pensamento e conducen á abstracción. A percepción é en si mesma imaxinativa e constructiva; moito do que a primeira vista parece dado é en realidade unha consecuencia ou deducción, é polo tanto unha idea inferida. A percepción é máis ca unha consecuencia dun estímulo e máis ca unha consecuencia da organización dos compoñentes do estímulo; é un acto intelixente, posto que se basea en procesos mentais, como a descrición, a inferencia ou a resolución de problemas⁷.

No acto de construír imaxes mentais (imaxes que se xeraron previamente e que polo tanto forman parte do arquivo individual), o home revisa unha imaxe mental, de xeito semellante a unha inspección sensible; poderíase dicir que na representación mental

de imaxes participan moitos dos procesos nerviosos internos do tipo dos que están por baixo da percepción visual⁸.

Algunhas das maneiras de pensar con imaxes achéganse ó pensamento discursivo, pero a súa expresión é difícil de delimitar de forma excluínte, de xeito que o pensamento visual é espacial, pero tamén temporal; é simultáneo, pero pode ser sucesivo; é intuitivo, pero desenvólvese de forma lóxica; é, polo tanto, sensible e intelectivo. Juan Gris afirmaba: “Yo trabajo con los elementos del intelecto, con la imaginación. Intento hacer concreto lo que es abstracto. Voy de lo general a lo particular, con lo cual quiero decir que empiezo con una abstracción para llegar a un hecho real”.

O proceso de chegar a facer consciente a percepción tradúcese, na arte, de diversas formas; estas formas dependen tanto da herdanza histórica, como dos determinismos sociais; pero ante todo dependen das sensibilidades individuais, que traducen a realidade en realidades particulares. A distinción

6 Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, volumen I, 1999, p. 82.

7 Rock Irvin, *La percepción*, 1984: “La descripción implica que una propiedad, tal como la forma, es el resultado de un análisis abstracto de la configuración geométrica de un objeto, aunque se exprese en un lenguaje natural; la inferencia implica ciertas propiedades perceptuales que se computan a partir de la información dada por los sentidos y según reglas conocidas inconscientemente; la resolución de problemas implica un proceso más creativo de llegar a una hipótesis sobre qué objeto o suceso del mundo puede representar el estímulo, y después decidir si la hipótesis explica adecuadamente el estímulo y es adecuadamente respaldada por éste”.

8 A influencia das imaxes mentais sobre a percepción é paradigmática nesa necesidade, con frecuencia declarada polos atletas profesionais do proveitoso que lles resulta ensaiar metalmente a súa actuación; experimentando previamente tódolos posibles estímulos e sensacións que despois se materializarán.



A noca dunha cortesá xaponesa, século XVIII.

entre a realidade e a realidade simbólica é á súa vez irreal; os límites son elásticos e indefinibles⁹.

O corpo é posiblemente o primeiro instrumento de aproximación na busca da verdade emocional, non verbal, polo que se establece un diálogo entre o espacio exterior e o espacio interior¹⁰.

O camiño que emprende Hundertwasser¹¹ a través da súa obra vaise desenvolvendo coma unha espiral (elemento emblemático) que se move cara ó exterior e cara ó interior do individuo. Esa espiral como metáfora da xénese da vida (movemento exterior)



Disco de Faestos, 2000-1700 a. C., Museo de Heracleion, Creta; terra cocida.

⁹ “Es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre la clase restringida de lo real y la más ancha de lo metafórico, la barrera entre imagen y realidad” (E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, 1982, p. 101).

¹⁰ Lourdes Sánchez, *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, 1998; Mario Satz, *Música para los instrumentos del cuerpo. Claves de anatomía humana*, 2000. Sobre a noca (pp. 61-62) o autor recolle un haikú do poeta Yasumoto do século XVIII: “Alí onde nacen os teus pensamentos / e morren alegremente os meus, / as agullas dos teus cabelos, amor, fan chorarlos meus ollos”. Hai que destacar que, no ámbito dos sentidos, o do tacto xunto co olfacto e o gusto son os sentidos de proximidade, a diferenza do oído e da vista, nos que a experiencia é percibida a distancia.

¹¹ Pierre Restany, *El poder del arte, Hundertwasser, el pintor-rey con sus cinco pieles*, 2001: “Según Hundertwasser, el hombre tiene tres pieles: su epidermis natural, su ropa y su casa. [...] La cuarta piel

ou de reencontro coa morte (movemento interior)¹² repítase en obras tan distantes no tempo como son o disco de Faestos (Creta)¹³ ou o poema “Baño-Espiral” de Rebeca de Horn¹⁴, o “Espigón espiral” (1970) de Robert Smithson¹⁵, a “Ventá ou anuncio mural” (1967) de Bruce Nauman ou “Discos con espirais” de Duchamp...

O carácter simbólico da espiral, como imaxe abstracta dunha idea e forma xeométrica elemental¹⁶, está presente desde a arte paleolítica e as

primeiras culturas históricas, e identifícase coa interpretación dos arcanos celestes, coa idea do crecemento con perpetuo retorno e na mitoloxía grega a estrutura da espiral é referida ó labirinto¹⁷. A idea de infinito atópase implícita nos extremos da espiral, no límite exterior (mundo astrofísico) e no momento inicial interior (mundo molecular). Para algúns, a forma espiral e labiríntica das xemas dixitais son as pegadas da escritura cronolóxica da vida, igual que os aneis concéntricos suxiren a idade das árbores¹⁸.

del hombre es el entorno social (desde la familia o la nación, pasando por las afinidades electivas de la amistad). La quinta piel es la planetaria” (pp. 10-11).

12 A espiral é o devir a partir dun punto: segundo se realice o movemento todo vai cara a el ou todo parte del. Sobre ese continuo movemento Goethe escribiu: “o próximo afástase”.

13 A escritura, aínda sen descifrar, do disco de Faestos vólvese máis atractiva ó comprobar cómo se insinúa, cunha liña de puntos ó final dunha das súas caras, a posible continuación da escritura en espiral no reverso do disco, iniciándose esta con outra liña de puntos.

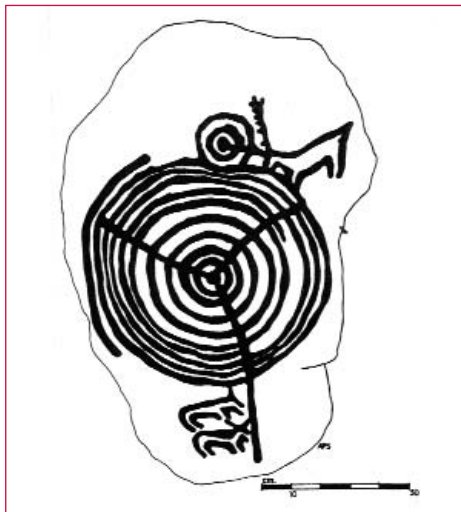
14 “Baño-Espiral”, de Rebeca Horn (1979): “Existe no hemisferio sur da nosa terra / unha especie bastante común de aves migratorias / [...] Cada ano escurecen en bandadas / o ceo de África occidental / onde se concentran para emprende-la súa viaxe migratoria sobre o Atlántico / Soamente unha décima parte alcanza as costas de América do Sur / [...] Sospéitase que no medio do mar / xusto no punto onde en opinión dos xeólogos / África se separou de América do Sur hai millóns de anos / estas aves comezan a voar en círculo / Buscan a súa terra alí / onde xa non existe / O seu instinto transmitido a través de millóns de anos / condúcese esgotadas á morte / Soamente as máis insensibles alcanzan o continente.

15 Tonia Raquejo, *Land Art*, 1998: “El espacio laberíntico de Smithson es, pues, una metáfora del arte, de la historia, e incluso del propio discurrir del pensamiento. [...] Con su espiral, Smithson se convierte, como Dédalo, en un constructor de arte-factos. Mediante ellos nos introduce en espacios imaginarios del pensamiento, para mostrarnos, como si estuviéramos delante de un espejo, su doble realidad” (pp. 59-60).

16 Juan-Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto*, 1993, pp. 81-84.

17 O Labirinto de Creta, onde habitaba o Minotauro, resulta ser un lugar maldito, pero Teseo, coa axuda de Ariadna, logra vence-lo Minotauro, e libera a cidade de Atenas da imposición do rei de Creta, Minos, de enviar cada ano sete varóns e sete mulleres ó labirinto para servirle de pasto ó Minotauro.

18 Incluso se chegou a afirmar, na Idade Media, que as pegadas dixitais son os reflexos celestes dunha identidade secreta entre o macrocómico e o microcómico. Na época medieval o inicio central da espiral estaba oculto entre as catedrais, simbolizando a idea do sublime e do lugar onde o peregrino alcanzaba o coñecemento. Anselm Kiefer afirmaba: “Toda la pintura, pero también la literatura y todo lo que tiene que ver con ella, es meramente un proceso de dar vueltas y más vueltas a algo inexpresable, alrededor de un agujero negro o un cráter cuyo centro no se puede penetrar. Y uno utiliza estas cosas



Petroglifo de Outeiro do Lombo da Costa, grupo XXVIII, San Xurxo de Sacos, Cotobade, Pontevedra. Recollido por Alfredo García Alén, *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*, Fundación Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, A Coruña, 1981, p. 50.

A actitude sensible, a necesidade permanente de partir de cero, de descubrir, de transformar, de apropiarse do mundo externo, define o comportamento artístico.

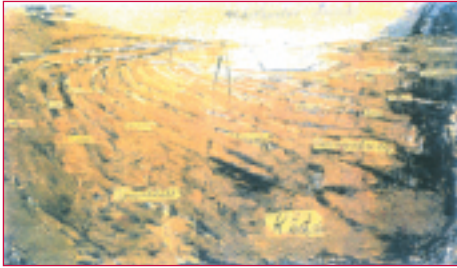
Esta actitude constante de explicación é significativa na segunda metade do século XIX¹⁹; a disciplina arqueolóxica non chegou a constituírse como tal ata mediados do século XIX²⁰, coincidindo co comezo da crise do concepto da arte. Reformúlanse valores que ata daquela non foran cuestionados; na obra de arte interveñen novos aspectos que a introducen noutros ámbitos, polo que abandona o lugar tradicional, exclusivo e de privilexio que a definía socialmente²¹. Os chamados artistas primitivos adquiren unha maior presenza no mundo artístico.

como tema; tienen meramente el carácter de guijarros al pie del cráter: constituyen un círculo a partir del cual uno espera irse acercando cada vez más al centro” (recollido por Karl Ruhrberg, *Arte del siglo XX*, 1999, p. 372).

19 Lourdes Méndez, *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, 1998, pp. 57-60, comenta a dramática repercusión da Exposición Universal de Saint Louis de 1904 sobre as 1200 persoas que participaron: “Durante seis meses, na zona reservada na Exposición Universal para exhibir aos ‘salvaxes’, convivirán máis de 1200 persoas trasladadas a ela, voluntariamente ou á forza, xunto co que a antropoloxía consideraba máis significativo da súa cultura material (ferramentas, vestidos, casas, instrumentos musicais, etc.). A todos imporáselles que vivan como se estivesen no seu ambiente habitual e ademais que o fagan baixo a ollada dos máis de 18 millóns de visitantes [...]. A tráxica historia de Ota Benga, a dos individuos anónimos que entre as 1200 persoas morreron en Saint Louis e nunca puideron regresar aos seus países, [...] ilustra dramaticamente como, escudándose na obxectividade do coñecemento científico e na razón, o pensamento occidental foi construíndo ao longo do tempo ideolóxicas imaxes sobre os ‘outros’ nas que o saber sobre os seus corpos xoga un papel fundamental”.

20 En 1859 Charles Darwin publica *El origen de las especies*.

21 John Berger, *Mirar*, 1987, p. 113: “[...] la estética de lo hecho a mano, la noción de que la propiedad confiere poder e influencia, la virtud de la permanencia y de la indestructibilidad, el amor por el misterio y los secretos, el temor de que la tecnología esté amenazando a la cultura, el horror por lo anónimo, la mística y los derechos del privilegio”.



Anselm Kiefer, *Arena da Marca*, Amsterdam, 1982; area e pintura ó óleo sobre papel.

Aínda que a forma dos obxectos que constrúe o artista primitivo sexa produto dunha evolución histórica marcada polo imperativo da necesidade, contén cada un deles a súa esencia, a esencia composta por elementos característicos; tal vez sexa debido ó afán do creador de identificarse coa súa obra, cuñándoa coa súa categoría persoal; en todo caso queda constancia de que ese obxecto non foi creado ó azar, nin se deixou ningún cabo solto, senón máis ben se tivo en conta unha calibrada e controlada estrutura formal. O obxecto seguirá evolucionando cando, por necesidades de reutilización, se lle encaixen novos elementos que orixinan un cambio de aspecto, aínda que non de estrutura. O tempo irao tamén materializando mediante a acción dos elementos naturais²² (fenómenos atmosféricos e degradacións propias da

materia, óxidos...), do uso, do desgaste, a reparación e, por último, e para rematar este ciclo, sendo reutilizado, en ocasións, de novo como materia prima²³.

Asombra hoxe o inxente esforzo que o artista primitivo debe realizar para que, manexando os elementos de composición do obxecto (entendendo como tales, ademais de materia prima, ferramentas e toda a bagaxe de coñecementos herdados e innatos), o produto final desa conxunción de aspectos tan diversos lle sexa non só grato a el mesmo, senón tamén o suficientemente atractivo para o individuo coetáneo que busca con esixencia a satisfacción, en ocasións, da utilidade do obxecto e sempre a da súa estética individual.

Estes artistas primitivos non pertencen a ningunha tradición artística e descoñecen referencias estéticas ou linguaxes previas. A súa traxectoria é individual e o seu esforzo artístico é tamén solitario. Os obxectivos da arte modifícanse e os artistas profesionais, os bohemios, adoptan unha forma de vida que atenta contra as divisións de clases sociais, de forma semellante ó individualismo do artista primitivo. O artista fúndese co artista primitivo na necesidade da propia experiencia e na actitude escéptica con respecto á sociedade.

22 Marguerite Yourcenar, *El tiempo, gran escultor*, 1989.

23 Carlos Marx, *El Capital*, 1967, p. 192: "El hierro se enmohece, la madera se pudre, la lana no trabajada se apolilla. El trabajo vivo tiene que recobrar estos objetos, resucitarlos de entre los muertos y convertirlos de valores de uso posibles en valores de uso reales. Lamidos por la llama del trabajo, transformados en sus órganos, llamados por inspiración suya a cumplir sus propias funciones, estos valores de uso son consumidos, pero consumidos para un fin determinado, como elementos de creación de productos nuevos".



Roda de cordeiro, 1940; Museo Etnográfico Liste, Vigo, madeira e ferro.

É posible que en ambos casos coincidan na conciencia do infinito, inmerso no límite do horizonte, provocando a busca do verdadeiro, da relación do eu, desde o illamento, a vertixe e o desequilibrio. A definición das experiencias e emocións como imaxes, como expresións formais que condensan os fragmentos do consciente, son



Miquel Barceló, *Nicotina*, 1980; incisións e debuxo sobre papel.

parte común á actitude que entraña o mirar. Ese mirar está presente en cada un dos actos sensibles.

A realización e a materialidade da forma artística tamén necesitan enriquecerse deses momentos, retelos de maneira consciente, definindo o horizonte, esa fráxil liña entre o próximo e o afastado.

Enrique Juncosa, "Los ciclos terrestres", na p. 20 do catálogo da exposición *Miquel Barceló, obra sobre papel 1979-1999*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1999, afirma: "[...] De la misma forma, una espiral se convertirá en una columna o una maraña de humo. Para contemplar las cosas todavía más, debemos indicar que el humo, [...] está realizado con pintura mezclada con nicotina. No sólo con voluntad de darle una vuelta de tuerca más a cuestiones de representación y autorreferencia, sino porque la nicotina produce oxidaciones, dando vida al material. Igualmente, Barceló utiliza grapas en sus imágenes de libros abiertos, las cuales se oxidarán alterando el resultado final de las obras de forma algo impredecible".

* * *

Por fin puedo abrir la boca y saludar a mis amigos con el corazón alegre [...]. Lo que ocurre es que viendo que en el norte todo el mundo tiene encadenados tanto sus cuerpos como sus almas, comprobando que no sienten la menor atracción por estos lugares del sur, pude decidirme a emprender un camino largo y solitario para buscar ese centro que me atraía como una exigencia irresistible. Sí, y esta necesidad se tornó durante estos últimos años en una especie de enfermedad de la que sólo me sería posible salir contemplando y visitando el lugar deseado (Goethe, Roma, 1 de noviembre de 1786)²⁴.

Tal vez, seguindo os pasos ó encontro e transcurso dunha viaxe imaxinaria, se poida, de xeito metafórico, intentar penetrar neses episodios que quedan ocultos por tras da obra, do escenario teatral²⁵, de cada un dos actos que se experimentan como creación. O intento de albiscar estes momentos abre a posibilidade de racionaliza-la sensibilidade e sobre todo a actitude, que están inmersas na percepción e a experiencia previas ó pensamento e á expresión.

A actitude do auténtico viaxeiro, do viaxeiro vocacional, defínese como unha vontade de apropiarse daquilo que non lle pertence e que está



Marc Chagall, *A acróbata*, París, 1930; óleo sobre tea.

²⁴ Johann W. Goethe, *Viaje a Italia*, 2001, p. 139. Heinrich Wölfflin en *Reflexiones sobre la historia del arte*, 1988, pp. 63-74, no capítulo "El viaje de Goethe a Italia", fala da actitude anímica e espiritual que define a viaxe que se entendería como "la claridad de la mirada".

²⁵ Janis Mink, en *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*, 2002, pp. 88-89: "En una pared se encuentra una vieja puerta de madera con dos batientes, gastada por el tiempo y encuadrada con un marco de ladrillo. Solamente cuando el visitante se aproxima para admirar la pátina de la vieja madera o se extraña de ver una puerta cerrada, notará dos pequeños agujeros a la altura de los ojos. Una mirada fugaz a través de los agujeros cautiva al espectador, despierta en él un sentimiento de alarma y desasosiego".



Marcel Duchamp, *Dándose: 1º o salto de auga, 2º o gas de alumeado*, 1946-1966; visto por detrás.

reservado para os que escoitan e saben esquecer para manter vivo algún recordo. Son os que coñecen a forza do silencio e para os que a súa viaxe é simplemente un aprender, un *apprehendere*.

Esa viaxe precisa un estado de ánimo, unha predisposición; todo aquilo que rodea e xera eses momentos de impaciencia previa é, en certo modo, xa unha viaxe en si mesma.

O pensamento concéntrase na recreación dun futuro próximo e descoñecido que con tal motivo se volve, segundo se achega a hora da partida, máis atractivo e estimulante. Parece que o rutineiro se asentou, case de forma invisible, nun segundo plano e transcorre sen que precise a atención de tódolos sentidos, esa atención

máxima que está agora reservada para a viaxe²⁶.

A imaxinación, capacidade productiva no conxunto da experiencia humana, crea unha e outra vez no pensamento todo o que prevé que ocorrerá. Xéranse ideas en forma de imaxes, de olores, de palabras noutro idioma, con outro acento, de sensacións de frío ou calor, de sabores novos, de necesidades imprevistas e todo vai definindo, construíndo, o espírito previo á viaxe.

A maleta está cargada cos obxectos que se espera que sexan os necesarios para resolver aqueles acontecementos, aínda que previstos, seguramente descoñecidos. Son os recursos materiais que se dominan, que se reservan, que se consideran imprescindibles para que a viaxe non se vexa alterada nin truncada en tódalas súas expectativas.

A selección dos obxectos faise meticulosamente, incluso se sitúan na maleta con premeditación e compiacencia para poder ter a man o que se considera que vai ser utilizado de forma máis inmediata. Entre os obxectos seleccionados, uns serán os medios²⁷ que se supoñen necesarios, segundo as ideas imaxinadas previamente, e outros serán eses obxectos que nunca se despegan do peto e

²⁶ “El hombre mismo como ser en construcción, susceptible de evolución, me pareció una obligación de mis esfuerzos pedagógicos. Evolución sensorial, incremento de la facultad mental y de la vivencia anímica”. Obxectivos pedagóxicos de Johannes Itten de “Pädagogische Fragmente einer Formenlehre (1930)”, recollidos por Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, 1986, p. 88.

²⁷ Os obxectos que previamente se seleccionan como medios serían, mantendo a metáfora, os medios artísticos necesarios para emprende-la viaxe. Na obra de Jeffery Camp, *Dibujar con los grandes maestros*, 1983, p. 18, faise unha introducción ós medios artísticos: “Una idea puede estar en el pensamiento sin necesidad de medio, pero permanecerá allí, sin expresarse [...]”. Pero en cuanto toma fuerza

que forman parte xa do propio corpo²⁸. Estes últimos non son posiblemente de grande utilidade práctica, pero si son de gran tranquilidade espiritual, porque axudan a manter presentes persoas queridas, situacións únicas xa pasadas ou sentimentos vividos que non se queren perder nin por un momento.

O obxecto renova a súa realidade cando se fai presenza, transformándose en representación icónica ó ser observado nun momento concreto e significativo. Este xogo de significados e de presencias supónlle, tanto ó viaxeiro como a un posible observador,

un intercambio continuo de distintos planos da realidade²⁹.

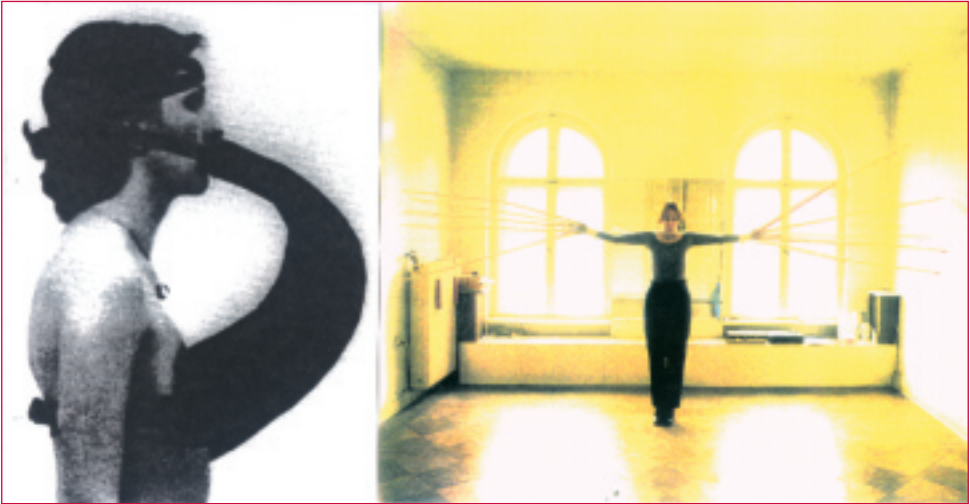


Tony Cragg, *Xurxo e o dragón*, Inglaterra, 1984; plástico, madeira e aluminio.

el pensamiento, busca el lenguaje adecuado para su comunicación: sonido, palabra, forma, línea [...]. Si el dibujo es un medio correcto, la substancia de la idea está asegurada. [...] El artista debe dar con el medio adecuado a su idea. Para Chopin era el piano; para Kathe Kollwitz, la tiza negra; Odilon Redon dibujó con carboncillo, [...] Degas pasó del óleo y el lápiz al carboncillo y el pastel, más adaptados a su forma de hacer. Goya empezó dibujando a pincel para luego usar tiza negra. El lápiz corriente ha hecho maravillas en manos de Uglow, Claude Rogers, Ingres, Balthus, Blake, Giacometti, Matisse y Constable, que lo usaron como Leonardo y Dureró usaron el punzón de plata para hacer dibujos de gran precisión. Edward Munch hizo grabados en tablones, Matisse recortó papeles coloreados y Picasso periódicos. [...] Schwitters convirtió la basura en arte y Lanyon los desechos; Cohen aplicó los colores con los dedos [...]”.

28 Josep María Planes (22-1-1931), “Ramón i els objectes”. Sobre a capacidade simbólica do obxecto oculto, coleccionado e escollido, Josep María Planes di: “Todo conferenciante que se precie tiene sobre la mesa una maleta ideal de la que va sacando, con más o menos fortuna, las ideas, las imágenes, los conceptos que quiere exponer [...]. Precisamente, toda la habilidad del orador tiene, principalmente, a disimular tanto como pueda su presencia. Ramón Gómez de la Serna parte de un punto de vista absolutamente contrario y su truco principal consiste en presentar la maleta real... a la vista del público. La maleta está llena y todos los objetos absurdos que van saliendo adquieren en seguida un valor propio”.

29 A forma, o obxecto cotián, crea a súa realidade como presenza. Os obxectos vólvense presenza material, representación icónica e definición lingüística, como ocorre na obra de Magritte *Las palabras y las imágenes* (1929), onde aparecen tres cabalos: un cabalo real, a imaxe pintada dun cabalo sobre un lenzo e unha persoa pronunciando o nome cabalo; ou na obra de Joan Brossa, *Cerilla* (1959); ou na de Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (1965) onde aparece a palabra cadeira, a fotografía da cadeira e a cadeira real. En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, de Michel Foucault, 1999, 5ª ed., p. 84, recóllense dúas cartas de Magritte a Foucault. Nelas Magritte afirma: “*Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Sería, por tanto, lo invisible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles. A este respecto, resulta evidente que una imagen pintada -que es intangible por naturaleza- no oculta nada, mientras que lo visible tangible oculta indefectiblemente otro visible, si creemos en nuestra experiencia”.



Á esquerda, Rebeca Horn, *Cornucopia. Sesión para dous peitos*, 1970; performance. Á dereita, Rebeca Horn, *Toca-las paredes coas dúas mans á vez*, Berlín, 1974-1975; performance.

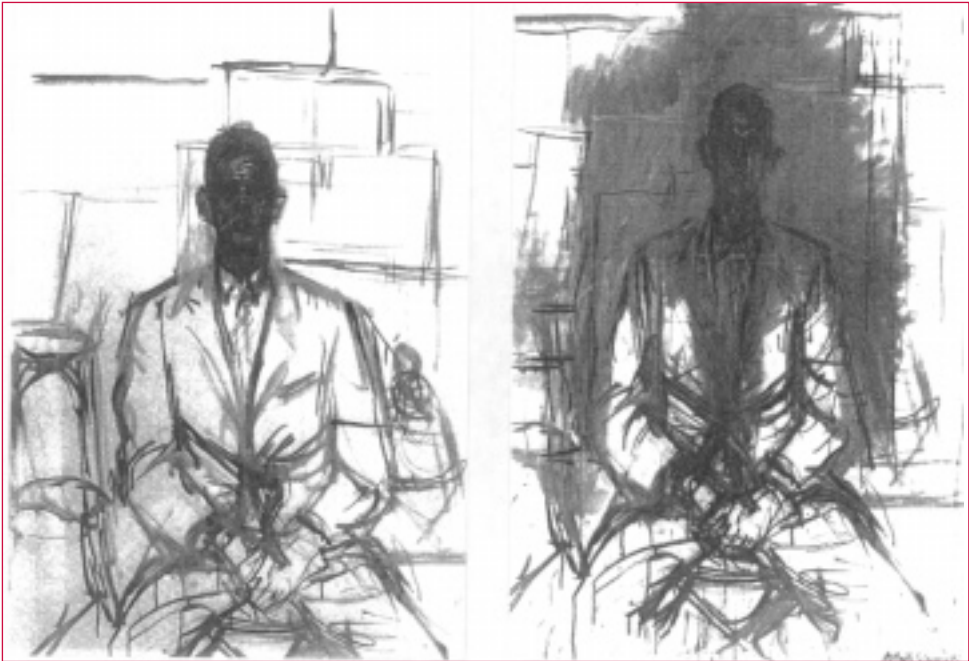
A capacidade simbólica do obxecto transfórmao en portador de ideas, de imaxes, de conceptos³⁰. A presenza do obxecto como non ocultación, como realidade, fai que, nalgún caso, sexa necesario o disimulo para conseguila súa protección de miradas que lle transferirían outros significados. Gárdase e escóndese o obxecto, co seu enorme poder comunicador, coma se dun inabarcable contedor expresivo se tratase. Esa desfuncionalidade do

obxecto desenvólvese na liña da abstracción do pensamento.

Despois de estudar ben o destino e intentar enténdelo na distancia, ultímense os preparativos con esa ilusión máxica que provoca o descoñecido que axiña se poderá desvelar.

A maleta está preparada e, con ela, o estado de ánimo e a paixón por coñecer. É o momento da partida.

30 Na obra de Tony Cragg, *Jorge y el Dragón*, 1984, o artista devólvelle ó observador os obxectos cotiáns coas cicatrices do uso (un bidón de leite, unha cesta da roupa e unha mesa), pero están amordazados por unha insensible tubería de plástico: “[...] la imagen del dragón [...] no forma ya parte de nuestra realidad contemporánea, pero se puede encontrar [...] en la memoria colectiva del subconsciente de la humanidad, nos vemos a nosotros mismos como pequeños animales enfrentados a un dinosaurio”. palabras de Tony Cragg recollidas por Lewis Bigg (comisario da exposición) no artigo “Entre el objeto y la imagen”, do catálogo editado con motivo da exposición *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, que tivo lugar en 1985 en Madrid no Palacio de Velázquez e no Palacio de Cristal.



Alberto Giacometti, *Retrato de James Lord*, 1964 (primeiro estado e décimo oitavo estado); óleo sobre tea.

Ó se abri-la porta, ábrese tamén o novo. Con tódolos sentidos en alerta³¹ e coa persistente necesidade de busca, iníciase o descubrimento.

Tódolos instantes son únicos, nada se repite nin parece esquecerse. O tempo pasa con maior rapidez e o momento da experiencia é trascendental, e

debe prolongarse incluso no descanso dos reparadores sonos, sen lle dar tregua ó propio corpo e ó seu sistema sensorial. É imprescindible esa tensión previa. As meniñas dilátanse, fanse máis negras e medran, as xemas dos dedos están máis sensibles, todo o corpo está atento³². O cerebro

31 “Existen momentos -casi siempre en los viajes- en los que los sentidos de la percepción y los sentimientos están mucho más excitables y sensibles, en los que el universo se vuelca en una superficie, en aquel límite tan imperceptible y, no obstante preciso, en el horizonte” (Max Wechsler, “Palermo”, artigo publicado no catálogo da exposición *El mundo imaginado. Obras sobre papel del arte contemporáneo alemán*, de Caja Madrid, setembro-novembro de 1992).

32 A obra de Rebecca Horn transforma o corpo nun novo ser onde se destaca, mediante o uso de inéditas próteses, a sensibilidade que nace nos sentidos: “Os debuxos desta época céntranse na transformación do corpo feminino [...]. Segundo lembra a artista, estas consistían en extremidades e outras

reacciona con maior rapidez ós estímulos, pero sempre queda algo no camiño e iso impulsa máis a pescuda, que é continua. Co coñecemento e o cambio descóbrense un novo estímulo transformando o anterior, dando lugar a un ciclo que se repite unha e outra vez³³.

Á fin todo adquire a súa presenza, revélase co seu ser, descubriendo a realidade desde cero, coma se se trata-se dun colono en terras descoñecidas. A maleta xa non se enche de recordos, senón que pouco a pouco se vai desfecendo do lastre, vaise baleirando da memoria e dos prexuízos que a alimentaron inicialmente, da impedimenta.

O descubrimento, a continua necesidade de aprender, de escoitar, de mirar, todo isto fai que o viaxeiro consiga, co abandono dos seus pesados lastres, enriquecer e encher cada un dos espazos baleiros; esta sería a característica máis significativa do viaxeiro,

chegar a sentir no seu interior o encontro total cun mundo atractivamente descoñecido.

As imaxes da memoria enriquecécese e a través de apuntamentos, de anotacións, de obxectos roubados á paisaxe (como pedras pequenas, cunchas, papeis de terróns de azucre, algunha flor ou folla seca e un indefinible etcétera de obxectos naturais e artificiais)³⁴, renóvase a memoria e recreácese o pracer da experiencia sentida³⁵.

O regreso cada vez se fai máis custoso, vese máis afastado, séntese como un desanda-lo andado, enténdese como unha claudicación que provoca o desconcerto.

Soamente quedan os soños de vixilia, eses equivalentes ó desexo, e particularmente ó desexo irrealizable; soños nos que é difícil distinguir entre a realidade e a imaxe transformada na memoria.

partes do corpo humano feitas en poliéster con extensións e amplificacións. O seu primeiro traballo 'protésico' foi unha longa máscara branca que cubría a boca e o nariz e serpenteaba ata o chan como una trompa de elefante". Sergio Edelsztein, "Envoltorio de plumas - camisas de fuerza desgarrada. Representaciones de papeles para cuerpos animados e inanimados", no catálogo de Rebeca Horn do Centro Galego de Arte Contemporánea con motivo da exposición realizada no ano 2000.

33 "En efecto, cuando intentamos entender la creación en su sentido más radical, tenemos que concluir que no consiste solamente en crear algo, sino también en crear la posibilidad de esta posibilidad, y así sucesivamente. Producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad; producción natural de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté incluido en la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto" (Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, 1994).

34 Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 1986, pp. 98-102: "En efecto, los objetos artificiales integran la materia (que son) y la forma natural (que tuvieron) dentro de una nueva forma (impuesta por el hombre) y de ese valor misterioso que se denomina función".

35 Henri Cartier-Bresson afirmaba: "Yo no soy importante; lo importante es lo que veo. Hay que tener un enorme respeto por lo que se ve". "La fotografía es una lección de amor y odio al mismo tiempo. Es una metralleta, pero también es el diván del psiquiatra. Una interacción y una afirmación, un sí y un no al mismo tiempo. Pero, sobre todo, es un beso muy cálido" (1999).

* * *

É posible que a creación se estenda á morea de intres previos ó feito artístico e tamén nos futuros acontecementos que se definen tras del³⁶.

A necesidade do descubrimento xera nalgúns casos a ingravidez do descoñecido.

A soidade e o silencio calman a inquietude nacida da tensión do descubrimento. O pouso íntimo oculto nas soidades adquire daquela presenza, polo que resulta difícil distinguir entre a realidade e os xardíns interiores ou testemuños silenciosos. As *soidades*

*poboadas*³⁷ danlle sentido ó vagabundeo constante pola realidade e parece que a través delas se poden intuír-las claves para darlles resposta ás interrogantes xurdidas da experiencia, da reflexión e do pensamento³⁸. Pero os espazos de silencio son infrecuentes e inscribíense no interior da alma, son instantes de certeza e tal vez de descanso, as imaxes xéranse libremente no pensamento, coma un mundo imaxinado³⁹ e privado⁴⁰.

A subxectividade que encerra a sensibilidade e a sensibilidade e a apreciación da arte provocan o diálogo en soidade; ese diálogo é máis fecundo canto máis sintético e analítico. Pero á

36 “[...] Preparamos una mesa en una zona de los pantanos de Jersey, cerca de una autopista frecuentadísima. Era un banquete completísimo: comida, vinos, fruta, flores, tarjetas, copas de cristal (ni siquiera faltaban unas monedas de plata en los vasos), y nosotros nos limitamos a dejarlo ahí, sin regresar nunca más al lugar. Queríamos ofrecerlo al mundo: cualquiera que quisiera algo podía cogerlo”. Entrevista de Richard Schechner a Allan Krapow titulada “Dilataciones en el tiempo y en el espacio”, recollida por Simón Marchán Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “post-moderna”*, 1990, p. 395.

37 José Carlos García Fajardo, *Marrakech, una huida*, 2000, p. 13: “Nos habían dicho que el espíritu era algo así encerrado en nuestros cuerpos que, de vez en cuando, ha de vagar para repostar energías. [Cuando ya no distingues el espíritu del cuerpo todo se simplifica].

38 Jean Genet, *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, 1997, pp. 43 e 62. Jean Genet recolle o pensamento de Alberto Giacometti sobre “esta región secreta, esta soledad donde los seres -también las cosas- se refugian, [...]”, afirmando finalmente que “el arte de Giacometti, [...] sería más bien un arte de vagabundos superiores, tan puros que lo que podría unirlos sería un reconocimiento de la soledad de cualquier ser y cualquier objeto. Estoy (soy) solo, parece decir el objeto, presa pues de una necesidad contra la que nada podéis. Si sólo soy lo que soy, soy indestructible. Dado lo que soy, y sin reservas, mi soledad conoce la vuestra”.

39 Platón, *Diálogos (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, 1998: “¿No diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos?” (*Sofista*, 266c, p. 478).

40 O mundo de ensoñación infantil vaise enchendo de misteriosos lagos, cidades exóticas, animais mitolóxicos, praias soleadas, turbios e fríos camiños, que consiguen formar, entre imaxes e palabras, esa realidade única de propiedade exclusiva que está na sombra do pupitre (obxecto-gorida, mesa para anotar). Posiblemente buscando neses anos se descubran as obsesións que alimentarán para sempre a obra e a vida.

vez, a necesidade de expresión da realidade, fóra do mundo individual, necesita de elementos comúns (códigos, linguaxes, categorías, símbolos...) que a fagan posible; de aí a dificultade ó intentar conciliar ámbolos dous extremos.

Tal vez o ser autónomo, dono de si mesmo, sexa o que consiga levar a sintetiza-la razón e a sensibilidade, facendo consciente a súa reflexión íntima e o seu pensamento⁴¹.

* * *

No intento de lle dar sentido á palabra creatividade, formulouse involuntariamente un continuo ir e vir do mundo da inconsciencia ó terreo da actuación comprometida coa realidade. Parece como se fose imposible atopa-lo fiel da balanza, sentindo sempre a vertixe derivada da sensación de impotencia ante a imperativa necesidade de expresar (coma o neno), ou ante a conciencia da realidade (coma o artista primitivo), ou ante a constante experiencia da soidade (coma o viaxeiro). De aí que

o impulso renovador apareza neses momentos nos que xorde a ilusión do descubrimento. Entón todo aquilo que oprime a ansia de vivir impedindo o sentimento de novidade queda lonxe, e necesita ás veces, incluso, quilómetros de distancia física, sabendo que só alí se traducirá en conquista a desexada sensación de soidade; por fin se sente a alma a si mesma, recoñécese dona absoluta da súa subxectividade. De forma premeditada evócase a mirada da infancia, ou créase a necesidade de abstracción do creador primitivo, ou viáxase con actitude de descubrimento. Suxeri-la idea e darlle sentido ó pensamento, parten da ansia de descubrir, de coñecer, de adopta-la actitude do encontro, de explora-la sensibilidade, de interrogar e dar resposta, etc.

A necesidade de renovación, de renacemento⁴², está en cada un dos momentos creativos involucrándoo todo, mesmo a emoción que se experimenta ó lle dar sentido ó pensamento a través da expresión dunha idea⁴³.

Pero posiblemente este círculo non se complete, nin teña sentido, sen a intervención do espectador, do posuidor da maxia transformadora da súa

41 "La visión soberana de los grandes pintores, es la de los últimos Renoir, de los últimos Ticianos, de los últimos Hals (semejante a la voz interior de un Beethoven sordo), la visión que persiste en ellos cuando empiezan a volverse ciegos" (André Malraux, *Las voces del silencio. Visión del arte*, 1956, p. 278).

42 "Yo hablaba de traicionarse porque si pinto es sólo por curiosidad [...] lo que intento todo el rato es probar otras cosas y arriesgarme y traicionar lo anterior a un nivel casi de injurias [...]" (Miquel Barceló, 1984).

43 Henri Matisse, en *Escritos y opiniones sobre arte*, 1993, afirmaba: "en materia de arte, el auténtico creador no es únicamente un ser dotado sino un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de actividades cuyo resultado es la obra de arte".

lectura, da súa mirada. El traduce e dálle forma á obra, recreándoa na imaxe do seu pensamento, intervindo en todo un longo e continuo proceso creativo, entendendo deste xeito a arte como: “un arte que obriga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta”⁴⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R., *El quiebre y la estructura*, Barcelona, Andrés Bello, 2000.
- Camp, J., *Dibujar con los grandes maestros*, Madrid, H. Blume, 1983.
- Cirlot, J. E., *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993.
- , *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Foucault, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1999.
- Genet, J., *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*, Barcelona, Thassàlia, 1997.
- Goethe, J. W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- Gombrich, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Irvin, R., *La percepción*, Barcelona, Labor, Biblioteca Científica Americana, 1984.
- Jiménez, M., *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Book, 1999.
- Lord, J., *Retrato de Giacometti*, Madrid, A. Machado Libros, 2002.
- Malraux, A., *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé Editoras, 1956.
- Maquet, J., *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid, Ediciones Celeste, 1999.
- Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Madrid, Akal, 5ª ed., 1990.
- Marty, G., *Psicología del arte*, Madrid, Editorial Pirámide, 1999.
- Matisse, H., *Escritos y opiniones sobre el arte*, Madrid, Debate, 1993.
- Méndez, L., *Os labirintos do corpo. Manipulacións ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte*, Vigo, A Nosa Terra, 1998.
- Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª reimp., 1998.

⁴⁴ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 1998, pp. 98-100: “una de las ideas más inquietantes de Duchamp se condensa en una frase muy citada: “el espectador hace al cuadro”. [...] Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa “diferencia” es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta y “refina” lo que ve. La “diferencia” se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra. [...] Una obra es una máquina de significar”.

Restany, P., *El poder del arte. Hundertwasser el pintor-rey con sus cinco pieles*, Viena, Taschen, 2001.

Satz, M., *Música para los instrumentos del cuerpo. Claves de anatomía humana*, Madrid, Minguano, 2000.

Wick, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma, 1986.

Wöflin, H., *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

Yourcenar, M., *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989.



Araceli Mercedes LISTE FERNÁNDEZ, "Expresión e creatividade: unha viaxe entre liñas", *Revista Galega do Ensino*, núm. 36, outubro, 2002 (*Especial Artes*), pp. 47-65.

Resumo: Unha viaxe imaxinaria, os mecanismos expresivos na infancia e a linguaxe interna dos obxectos son adoptados como recursos metafóricos para translucir ou identifica-los inabarcables ámbitos que están inmersos nos conceptos de creatividade e expresión. A actitude anímica de *claridade da mirada* e a necesidade insaciable de coñecer confirenlle ó viaxeiro esas características propias do creador cando fai entrega, mediante a expresión, daquelas suxestións e reflexións orixinadas no seu pensamento.

Palabras chave: Expresión. Creatividade. Linguaxe gráfica. Coñecemento. Imaxe.

Resumen: Un viaje imaginario, los mecanismos expresivos en la infancia y el lenguaje interno de los objetos son adoptados como recursos metafóricos para traslucir o identificar los inabarcables ámbitos que están inmersos en los conceptos de creatividad y de expresión. La actitud anímica de *claridad de la mirada* y la necesidad insaciable de conocer confieren al viajero esas características propias del creador cuando hace entrega, mediante la expresión, de aquellas sugerencias y reflexiones originadas en su pensamiento.

Palabras clave: Expresión. Creatividad. Lenguaje gráfico. Conocimiento. Imagen.

Summary: An imaginary travel, children's forms of expression and the inner language of objects are adopted as metaphorical resources to reveal or identify the broad area where the concepts of creativity and expression are immersed. The state of mind of the *clarity of the look* and the insaciable need of knowledge lend the traveller the typical characteristics of the creator when, through expression, he presents the suggestions and reflexions originated in his thought.

Key-words: Expression. Creativity. Graphic language. Knowledge. Image.

— Data de recepción da versión definitiva deste artigo: 9-06-2002.

