

El papel de los sueños en la creatividad y producción pictórica de artistas visuales chilenos¹

The role of dreams in creativity and the pictorial production of chilean visual artists

MIMÍ MARINOVIC²

Facultad de Artes, Universidad de Chile
mmarinov@vtr.net

RESUMEN • Se expone una investigación sobre la vida, los procesos creativos y actitudes ante los sueños de veinte destacados pintores chilenos. Participaron en una experiencia destinada a incrementar su creatividad mediante la realización de diarios de sueños con bocetos y una obra basada en ellos. Los resultados indican que la mayoría exhibió una actitud positiva ante su infancia. Quienes experimentaron pérdidas importantes de seres queridos encuentran compensación en su actividad artística. Los juegos infantiles, las habilidades visuales y la curiosidad fueron factores relevantes en su vocación. Se detectó una estrecha vinculación con las obras creadas. La autoevaluación de la experiencia reveló en la mitad de ellos un incremento de su creatividad, especialmente en la originalidad. Las mujeres obtuvieron cifras por sobre el promedio, especialmente en fertilidad de ideas y originalidad.

Palabras clave: sueños, creatividad, artes visuales, pintores chilenos, diarios de sueños

ABSTRACT • The paper presents the results of a study about the life, creative process and attitude towards dreams of twenty distinguished Chilean painters. They participated in a research experience designed to increase creativity by means of diaries about dreams with descriptive sketches and a painting based on those dreams. The results indicated that most artists had a positive attitude regarding their childhood. Painters that experienced death of loved ones find comfort in their artistic activity. Childhood games, visual abilities and curiosity

¹ Proyecto Fondecyt núm. 1030333.

² Con agradecimientos a la valiosa cooperación de los artistas participantes, los académicos y críticos de arte y la profesora de artes visuales del Colegio Universitario Inglés, María Angélica Baeza y sus alumnas.

were important factors in their vocation. A close relation between the artists and their work was detected. Self-appraisal of the experience revealed a perception of increased creativity and originality in fifty percent of the artists. Results for female artists were above average, especially regarding fertility of ideas and originality.

Keywords: dreams, creativity, visual arts, chilean painters, dream journals

INTRODUCCIÓN

Arte, ciencia y sueños

Picasso, una de las mentes más originales del siglo pasado, afirmó que sería muy interesante preservar fotográficamente «la metamorfosis de una pintura. Posiblemente uno podría descubrir el camino seguido por el cerebro al materializar un sueño» (Zeki, 1999: 10). El pintor intuyó lo que la neurociencia está comprobando en los últimos decenios: la estrecha relación entre las imágenes visuales del arte y los sueños, como entre las funciones del artista y la corteza visual. Al soñar, el cerebro genera sus propias percepciones en ausencia de estímulos externos, cumpliendo una función creativa esencialmente visual y dinámica (Hobson, 2000). Por otra parte, el trabajo del artista implica el procesamiento activo de atributos visuales como la forma, el color, el movimiento, de modo parecido a como lo hace el cerebro cuando genera una imagen con la participación activa de varias áreas especializadas en aspectos significativos del mundo visual, reteniendo las características esenciales de las cosas (Zeki, 1999).

Tal como las fotografías de los bocetos del *Guernica* han permitido seguir las distintas fases de su creación a los estudiosos de la creatividad, la tecnología de las neuroimágenes está contribuyendo a la exploración de las relaciones de la conducta artística y el cerebro en la reciente neuroestética. Si el pluralismo del mundo del arte actual requiere, como dice Danto (1999), una crítica pluralista, con mayor razón resulta necesario el estudio interdisciplinario del arte, teniendo siempre presente su especificidad para no caer en reduccionismos. Miradas científicas, aparentemente muy lejanas del arte y la filosofía, no sólo informan de cómo diferentes modos de pintar hacen uso de distintos sistemas cerebrales (Zeki, 1999), sino reconocen que «tal vez nunca expliquemos plenamente el arte —especialmente su capacidad única de permitirnos trascender» (Ramachandran, 2004: 781).³

Los sueños en las artes visuales

La imaginería onírica y las obras de arte atraen por sus formas y su sentido y difieren de la conciencia de la vigilia de la vida cotidiana. Ambas exceden,

³ Traducción de la autora.

ampliamente, los marcos psicoanalíticos y surrealistas tradicionales, convirtiéndose en la actualidad en objeto de estudio de múltiples disciplinas, métodos y niveles de análisis. Sin embargo, la presencia de los sueños en las artes visuales data de mucho antes, destacando el conocido grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* de la serie *Los Caprichos* (1797-98). El artista dormido sobre su mesa de trabajo con los monstruos alados que invaden el espacio desde el fondo oscuro, se erige como la primera descripción moderna de un sueño, precursora de los proyectos del simbolismo y surrealismo (Kuspit, 2000). El texto que acompaña la estampa lo asevera y ubica las fuentes del arte en la libertad de la imaginaria onírica ante las ataduras racionales: «La fantasía abandonada por la razón, produce monstruos imposibles; unida a ella está sin embargo la madre de las artes» (Vallentin, 1957: 149).

La aparición del cine a fines del siglo XIX probó la capacidad de este nuevo medio artístico-visual para dar cuenta de los sueños. Filmes mudos, muy breves, de directores como Georges Méliès (*Le rêve d'un maître de ballet*, 1903), presentaban los característicos cambios de escena de los sueños y también las comunes creencias de su tiempo acerca de su origen en factores relacionados con problemas digestivos, que el propio Freud (1900) recogiera en las primeras páginas de *La interpretación de los sueños*. Entre la última década del novecientos hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial se produjeron más de 200 filmes acerca de sueños (Gamwell, 2000).

El psicoanálisis impregnó parte importante de la cultura del siglo XX, irradiando sus efectos en la pintura, el cine y otras artes visuales. La libertad del arte no se atuvo estrictamente a los objetivos clínicos y teóricos propuestos por Freud, pero gran número de artistas acogieron, interpretaron y anticiparon libremente no sólo sus postulados sino lo que la investigación científica posterior a él ha avanzado en esa corriente como en los laboratorios. Las *Morfologías psicológicas* de Matta, el arte metafísico de De Chirico, el onirismo singular de Chagall, son expresiones pictóricas en las cuales los mecanismos, las atmósferas y la ruptura con los principios de la racionalidad muestran afinidad con los estudios psicoanalíticos.

El surrealismo dejó su impronta en el cine con *Un perro andaluz* producido a partir de dos sueños de Buñuel y un tercero de Dalí (1929). Más adelante, el surrealismo de Fellini tomó otros rumbos, por cuanto la universalidad de los sueños se impregna del temperamento y las vivencias particulares de cada creador. Resulta sorprendente que el amigo del cineasta e investigador de los sueños, Hobson (1995), estudiara su obra e ilustrara a través de ella y del proceso creativo, descrito por el artista sus hallazgos, en abierta oposición a la postura freudiana.

La experiencia universal de los sueños, marcada por lo singular de cada persona ha producido gran variedad de obras originales y de alta calidad. Las imágenes del filme *Sueños* (1990) de Akira Kurosawa llevan a incursionar en su mundo privado con la belleza de una profunda humanidad que alcanza a gente de diversas culturas.

El interés de los artistas por los sueños a fines del siglo XX y en los primeros

años del nuevo milenio se manifiesta no sólo en quienes buscan explorar en su propia subjetividad. Existe igualmente en aquellos preocupados de la apropiación de los nuevos medios y tecnologías que aproximan a las artes y las ciencias, contribuyendo a superar las tradicionales distancias existentes entre unas y otras.

Lo anterior se advierte en las video-instalaciones *El sueño de la razón* (1988) y *Los durmientes* (1992) de Bill Viola (Bélisle y Viola, 1993), en las cuales se proyectan imágenes oníricas o de durmientes que invitan al público a participar de sueños y pesadillas, alternados con la experiencia del despertar mediante juegos de luz, sombra, color y sonidos. El filme interactivo de Steve Miller y Colin Goldberg, *Dreaming Brain*, induce a ingresar al supuesto contenido onírico del cerebro, a través del computador (Goldberg y Miller, 2006). Andreas Horlitz (Abbot, 2001), del movimiento Kunst am Bau (arte en la arquitectura), dejó constancia de los registros circadianos en una escultura en forma de columna hueca de acero, iluminada desde su centro por luces de neón, en el atrio de un edificio comercial en Düsseldorf. Describió sobre barras horizontales los ritmos de la vigilia y el sueño que un científico investigó en sí mismo durante siete años. Su objetivo fue representar la vida en sus niveles más fundamentales, ajeno a propósitos decorativos. Junto a otros artistas, Horlitz participó recientemente (2006) en la exposición *Dormir, rêver... et autres nuits* en el Museo de Arte Contemporáneo de Bordeaux, Francia. Fotografías, videos, dibujos, esculturas, instalaciones, mostraron la vastedad de un tema que siempre ha atraído al género humano.

Objetivos de la investigación

De los antecedentes expuestos se desprende la importancia de ahondar en el estudio de los vínculos entre los sueños y la creatividad artística. Para alcanzar una mejor comprensión del papel de los sueños en el proceso creativo y las obras resultantes, la autora estimó necesario considerar conjuntamente los diversos factores en juego: los que atañen a la persona (incluyendo los sueños), su historia de vida y evolución artística; los procesos de creación y sus productos; y el contexto sociocultural.

La presente investigación aborda la visualidad onírica y artística de veinte pintores chilenos desde una aproximación psicoartística, considerando el mayor compromiso subjetivo del artista en su proceso creativo, a diferencia de lo que sucede en otros campos. Con ese fin ha tomado en cuenta los hallazgos y propuestas más recientes en el campo del soñar y los sueños, la creatividad y las artes, además de su experiencia previa acerca del tema con artistas, estudiantes universitarios de arte y otras disciplinas (Marinovic, 1997; Marinovic y Bravo, 2001; Marinovic, 2005, en prensa). Estos estudios revelaron que los artistas conceden significativamente una mayor importancia a los sueños, sueñan más en colores y tienen mejor capacidad de recordarlos en comparación a un grupo control. Sus destrezas visuales parecen facilitar el recuerdo de las imágenes.

A partir de la información precedente se planteó como hipótesis que el interés por los sueños es independiente del estilo expresivo-creativo o estrategia pictórico-visual particular de cada artista. Igualmente, se estimó que las diferencias en el énfasis otorgado por los artistas, ya sea a la racionalidad del proceso o a la intuición, no impedirían el reconocimiento del papel de los sueños como incentivo de la creatividad. Otra hipótesis fue probar si es posible incrementar la creatividad en los artistas, acrecentando en ellos la conciencia onírica mediante la realización de diarios de sueños acompañados de bocetos visuales. El último supuesto fue entender la obra artística, creada o no a partir de sueños, no solo como la objetivación de una intención artística consciente, sino también como imágenes dotadas de sentido y testimonios capaces de revelar el modo de ser de su autor, su experiencia y visión de mundo.

Los objetivos específicos fueron identificar y conocer los antecedentes biográfico-artísticos, las motivaciones y el proceso creativo de cada artista; incentivar su capacidad de recordar los sueños mediante registros descriptivos textuales y visuales en un diario de sueños; proponerles la creación de una obra a partir de aspectos parciales o globales de uno o más sueños; evaluar el impacto de los sueños en la originalidad de la obra realizada e intentar la comprensión de su sentido.

MÉTODO

Muestra

Participaron veinte artistas pintores reconocidos como tales por la comunidad artística que ejercen profesionalmente con distintas estrategias visuales. La decisión de trabajar con pintores se basó en la importancia que tiene el color para la pintura como medio específico de expresión y el hecho de ser una de las artes visuales primarias, «la matriz en la cual las posibilidades visuales pueden generarse espontáneamente» (Kuspit, 1997: 4).⁴ El color es, además, una de las características de los sueños más vívidos de las fases en las cuales se produce el movimiento ocular rápido, conocida como REM (Hobson, 2002; Schwitzgebel, 2002). La determinación de invitar artistas de trayectoria reconocida se basó en la importancia otorgada a las instituciones correspondientes al campo de que se trate por algunas teorías contemporáneas del arte (Dickie, 2001; Danto, 1999) y de la creatividad (Csikszentmihalyi, 1999; Gardner, 1995).

Aceptaron participar los siguientes artistas: Carmen Aldunate, Ernesto Banderas, Elsa Bolívar, Samy Benmayor, Álvaro Bindis, Enrique Campuzano, Gonzalo Cienfuegos, Pablo Domínguez, Patricia Figueroa, Eduardo Garreaud, Gilda Hernández, Matilde Huidobro, Jaime León, Benjamín Lira, Lorenzo Moya, Carmen Piamonte, Carmen Silva, Mario Toral, Bruna Truffa, Hernán Valdovinos (véase tabla 1). Esta muestra relativamente pequeña de pintores

⁴ Traducción de la autora.

no es un impedimento para sacar conclusiones consistentes que, aunque no se puedan generalizar para todos los artistas visuales, al menos permiten refutar algunas suposiciones muy arraigadas y difundidas.

	n	%	Edad		
			Rango	≤ 55	≥ 56
Mujeres	8	40	37-76	3	5
Varones	12	60	37-71	9	3
Total	20	100	37-76	12	8

Tabla 1. Edad y género de la muestra de artistas

Materiales y procedimiento

Se realizó una entrevista inicial con preguntas abiertas y semiestructuradas destinada a obtener información biográfica-artística sobre el proceso creativo y su relación con los sueños. Fue complementada con la consulta y el fichaje de referencias críticas, material bibliográfico, de prensa e inédito.

La experiencia para el incentivo de la creatividad se efectuó mediante diarios de sueños de los artistas en croqueras de 16 x 21 cms, acompañados de croquis o bocetos descriptivos de aspectos parciales o totales del sueño, en un período mínimo de quince días, según instrucciones entregadas por escrito. Al final debieron crear una obra o proyecto de ella a partir de los textos y los respectivos dibujos.

Se utilizó un cuestionario para el análisis del material obtenido que abarcó la descripción, impresión global y la contextualización de los sueños que hubieran influido en su obra, concluyendo con una síntesis comprensiva. El proceso de contextualización conducente a su comprensión de sentido examinó los rasgos sobresalientes del sueño como de las partes que lo componen, los pensamientos, los sentimientos, los recuerdos o reacciones, sin perder el contacto con el sueño.

Los artistas y tres académicos y críticos de arte hicieron una evaluación de los posibles cambios en la obra creada después de la experiencia, según tres variables asociadas a la creatividad de una de las teorías más tradicionales sobre la materia, como la de Guilford (Sternberg y O'Hara, 1999): la fertilidad, entendida como cantidad de ideas o imágenes; la flexibilidad o variedad de ideas, imágenes y modos de abordarlas y la originalidad, es decir, la presencia de imágenes e ideas novedosas y poco usuales.

Se repitió la experiencia con un grupo de estudiantes del último año de enseñanza media, quienes después de hacer sus diarios de sueños y crear una obra, realizaron la autoevaluación y fueron evaluados por su profesora de artes plásticas.

El análisis de la información obtenida con los diarios de sueños abarcó los aspectos formales y de contenido de los reportes, bocetos de sueños y creaciones inspiradas en ellos, examinando asimismo algunos de los llamados aspec-

tos formales de los sueños (Hobson, 1994: 2002), como la *bizarreness* (cualidades alucinatorias, incongruencias y discontinuidades en el tiempo y el espacio, el movimiento ficticio) y la intensa emocionalidad.

RESULTADOS

Antecedentes biográfico-artísticos y factores que influyen en su dedicación al arte

La mayoría de los artistas exhibió una actitud positiva respecto a su infancia, refiriéndose a ella como una etapa «mágica», «marcadora», «feliz y fascinante», independiente de su nivel socioeconómico. Fue importante para el desarrollo de su personalidad y el despertar de sus habilidades artísticas, estéticas y creativas, principalmente a través del padre o de la madre, en menor escala de ambos y, en algunos casos, por la influencia de otras personas.

Entre aquellos en que predominó lo negativo, lo más frecuente fue la pérdida de los padres u otros seres queridos. Emplearon términos como «el fallecimiento de mi padre a los 14 años», «lo trajeron muerto en Navidad», «mi madre vivía en otro mundo», «soledad», «vulnerabilidad», «abandono», «angustia» y «tristeza». En ciertos casos hubo pérdidas repetidas de familiares, situaciones que afectaron el curso posterior de sus vidas, logrando controlar parte de los sentimientos negativos a través de su dedicación al arte.

Se identificaron varios factores precursores de la creatividad y dedicación al arte, como los juegos preferidos de su infancia: pinturas de libros de cuentos, confección de muñecos de trapo, disfrazarse, recolectar flores y hojas, coleccionar barcos en miniatura, construir casas, ciudades y otras actividades manuales e imaginativas. Desde temprano mostraron curiosidad, atracción y talentos visuales, aunque su vocación se definiera más tarde. Varios hicieron referencia a experiencias visuales placenteras sin conciencia de un futuro en la pintura: «Cuando se ponía el sol, pasaban los reflejos y en mi casa había una lámpara de lágrimas. Era alucinante. Me quedé en estado de éxtasis observando esa cuestión de cómo se descomponía la luz» (pintor 3).

El ver libros y reproducciones de arte en la infancia y la adolescencia fue relevante en los recuerdos de muchos artistas, especialmente sus referencias a Van Gogh.

Con variabilidad en frecuencia e intensidad se señalaron también otros factores que influyeron en su vocación artística: actitud de familiares, profesores y amistades; lecturas y contacto con la naturaleza, cuya identificación y conocimiento puede servir de base para ulteriores investigaciones de carácter estadístico.

En relación a la escolaridad, hubo una clara mayoría que reconoció no haber sido buenos alumnos, ni muy disciplinados, excepto en artes plásticas. Varios de ellos experimentaron la llamada «experiencia cristalizadora» (Feist, 2005: 69), el descubrimiento repentino de un aspecto de un campo disciplinar en circunstancias distintas o anteriores a su dedicación a ella. Varios recuer-

dan con precisión el instante en que decidieron ser pintores: frente a un libro de arte, la conversación con un profesor o el inesperado encuentro con grandes obras de arte.

Con frecuencia ingresaron a una carrera distinta a las artes visuales en la universidad, pero la mayoría logró obtener la licenciatura en artes. Unos pocos se formaron con artistas de mayor experiencia en Chile o el extranjero.

Les importa y valoran el trabajo en soledad, pero igualmente les atrae compartir con sus colegas. Las mujeres son las que menos participan en el mundo del arte, captándose en ellas una sensación de ser discriminadas frente a sus colegas varones. La actitud ante los críticos tiende a ser mayoritariamente negativa o ambivalente, distinguiendo entre el teorizar y el vivir el arte.

La mayoría está casado o mantiene una relación estable de pareja en el presente; dos son solteros y cuatro viven separados de sus cónyuges. Sólo dos no tienen hijos. En varones y mujeres se detectó una importante asociación entre crear obras y tener hijos.

Citaron eventos vitales significativos en su vida personal y artística como la muerte de familiares y amigos, el gobierno militar y sus consecuencias, la exoneración de la universidad, el matrimonio, la separación, los viajes, el haber estudiado en academias o con artistas destacados. Las mujeres tendieron a comunicar espontáneamente temas relativos a su salud y enfermedades. Varios artistas han recibido terapia psicológica o psiquiátrica de diferente duración, apreciando el valor del arte en su estabilidad personal.

Respecto a los sueños, la mayoría declaró recordarlos con frecuencia. Muchos mostraron su entusiasmo, con exclamaciones y palabras como «estoy atento a los sueños» o «me levanto a veces a anotarlos». Tres han llevado registros durante determinados períodos de su vida. Una artista, cuya obra está muy ligada a lo onírico, parece presentar la llamada «parálisis del sueño»; mientras otro, con un daltonismo que limita su percepción del color, no recuerda haber soñado en colores.

Motivaciones e intereses de los artistas

Para la gran mayoría su actividad es mucho más que una manera de ganarse la vida. La experimentan como una necesidad imperiosa, es decir, como una motivación intrínseca, característica de las personas creativas (Amabile, 1983 y 1996). Es la dedicación a una actividad por el placer de ejercerla con independencia de incentivos externos. No dejan su arte aunque la vida se les haga en momentos más difícil. La renuncia a la pintura por un trabajo más seguro o por asumir responsabilidades familiares afectó en ciertos momentos de su vida a algunos artistas a tal punto que uno de ellos describió esa situación como «una experiencia terrible, como si te hubieran sacado todo de adentro» (artista 2).

El arte y su familia fueron seleccionados como los intereses más importantes en una lista de trece alternativas destinada a establecer su jerarquía de intereses, escogiendo en tercer lugar y con la misma importancia, las preocupaciones sociopolíticas y los viajes. Igualmente, eligieron como sus principa-

les motivaciones las necesidades de expresión y comunicación, logro, autorrealización, encontrar su propia identidad, trascender y superar conflictos psicológicos, poder y reconocimiento social.

MOTIVOS	N=20	%
Expresión y comunicación	20	100
Logro	20	100
Autorrealización	19	95
Encontrar su propia identidad	18	90
Trascender a través del arte	16	80
Superar conflictos psicológicos	16	80
Poder	13	65
Reconocimiento social	12	60
Ejercer atracción	8	40
Creatividad	6	30
Identificarse con personajes importantes	3	15
Sexualidad	3	15
Agresión	3	15

Tabla 2. Distribución de la frecuencia de motivaciones de los artistas, según los entrevistados

En la tabla 2 aparecen las motivaciones que los artistas seleccionaron entre trece alternativas. Las necesidades de expresión y comunicación y logro fueron elegidas por unanimidad. Al respecto, señalaron la estrecha relación entre su vida y obra, la que les ayuda a descubrir aspectos de la existencia, de sí mismos y del mundo. Respecto a la necesidad de logro, entendida como hacer bien las cosas y llegar a las metas propuestas, se evaluaron también los factores que, a juicio de los artistas, influyen en el éxito, aplicando la misma prueba que utilizamos anteriormente con artistas de otros campos (Marinovic y Carbonell, 2000). Eligieron en forma decreciente la creatividad, el talento, la perseverancia y la disciplina, coincidiendo varios de ellos con lo expresado espontáneamente durante las entrevistas. Si la creatividad no fue seleccionada antes como una de las motivaciones más importantes en la lista que se les presentó, podría deberse a la convicción de dedicarse a un quehacer creativo, diferente a las creencias respecto a los intérpretes de las artes escénicas y al reconocimiento alcanzado por sus obras. El éxito parece depender más de factores personales que extrínsecos o del azar. Destacaron mucho el valor de la perseverancia, estrechamente asociada a la disciplina, dependiendo ambas, más de la motivación intrínseca que de las recompensas externas.

Llama la atención que los pintores seleccionen con un 90% la necesidad de encontrar su propia identidad. Al comparar estos resultados con lo manifestado por actores chilenos (Marinovic y Carbonell, 2000), estos últimos le otorgan menos importancia a la búsqueda de identidad y a la superación de conflictos psicológicos. Aunque la muestra es pequeña, habría que interrogarse

acerca de estas diferencias, no sólo en relación con las características personales de los sujetos y los problemas psicológicos que puedan presentar, sino con los desafíos creativos que enfrentan en las últimas décadas las artes visuales en general y la pintura en particular. La necesidad de identidad del pintor podría responder al deseo, más o menos consciente, de otorgarle a su obra un alto nivel de originalidad.

Muchos artistas manifestaron espontáneamente inquietudes espirituales, incluyendo religiosas y trascendentes. Para el pintor 7 la conciencia de la muerte es un factor de lucha por la trascendencia, a la cual vincula su obra. Ésta sería para un modo de perdurar a través de ella, tal como se perdura a través de los hijos.

El proceso creativo. Factores que estimulan o inhiben la creatividad

Todos reconocieron la participación de la intuición y el control racional con variaciones de énfasis, otorgando la mitad de ellos un rol preponderante a la intuición y el resto, a los aspectos racionales y, en menor grado, a una participación balanceada de ambos componentes. El proceso mismo es muy variable e implica un diálogo con el soporte, el que fluctúa entre la distancia reflexiva y el entusiasmo por lo nuevo.

¿Cómo se presentan y organizan las imágenes e ideas? Unos parten con la intuición. La racionalidad participa posteriormente cuando deben resolver problemas especialmente formales. La artista 11 explica: «Una se siente impulsada a crear, hay algo que te está perturbando, las imágenes te invaden y tienes que hacerlo; ahí surge el orden. Trabajando encuentro muchas soluciones, hago bocetos y obras paralelas y quisiera hacerlas todas».

Aunque se valore la inspiración, varios reconocen la importancia de la experiencia y constancia en el trabajo, correspondiente a la etapa de preparación descrita por Wallas en 1926 y que Picasso ilustrara cuando se le preguntó acerca de por qué había dedicado tanto tiempo de joven al estudio de los grandes maestros. «Si no los hubiera imitado habría tenido que pasar el resto de mi vida imitándome a mí mismo» (Csikszentmihalyi, 1998: 48). Lo hecho por otros pintores en la historia del arte está en mi obra, afirma 7. Agrega que, no obstante, la gestación proviene del inconsciente. Mientras pinta no corrige, dejando hablar su inconsciente; después se detiene para tratar de solucionar los problemas plásticos con ayuda de la razón, instrumento analítico ulterior que ayuda a entender el origen y el destino de la obra. El dibujo, la forma y la composición son parte del proceso racional, a diferencia del color que es como la temperatura de un cuadro: «Es lo primero que llega, va más directo a la emoción».

Entre los que prefieren un trabajo metódico y ordenado están los que inician su trabajo con imágenes o ideas que guían el proceso con mayor racionalidad desde el principio. Aluden a la práctica previa o a las aptitudes visuales del pintor cuando dicen sentirse guiados por «el ojo de la mano» (pintor 14) o por la suma de experiencias que le resuenan «en la cabeza» para desarrollar-

las después (pintor 19). A los representantes de la abstracción geométrica no les es ajena la intuición. Ésta, dicen, no surge de la nada, sino de un «ojo educado», coincidiendo con el llamado «pensamiento visual» (Arnheim, 1986) o interpretado a través del «orden oculto del arte» del psicoanalista Ehrenzweig (1973).

La aparición de nuevas imágenes o soluciones puede ser inesperada, descubierta en la pintura o en el mundo externo acompañada, con frecuencia, por sentimientos de placer. La idea inicial puede variar, porque el proceso fluctúa entre la distancia reflexiva y el entusiasmo por lo nuevo. Llamó la atención que varios hicieran referencia a la literatura como uno de los estímulos importantes para la creación visual.

Estos artistas permanecen, aun en sus momentos de ocio, en un estado de atención constante a lo que los rodea, con curiosidad y búsqueda de nuevos estímulos. Varios declararon haber experimentado asombro ante algunas de sus propias obras, lo que ha sido destacado en las publicaciones sobre la creatividad.

Las condiciones que estimulan la generación de nuevas ideas o imágenes dependen en estos artistas de factores personales: sentirse tranquilo, en intimidad, con tiempo para estar solos; perceptuales: contemplación visual de ambientes o estímulos diversos; del ambiente familiar y social, el buen funcionamiento y la organización de la vida cotidiana; factores físicos (luz, espacio, orden); estacionales: una época determinada del año; económicos: poder comprar los materiales necesarios.

Inhiben la creatividad, igualmente, factores personales, como ciertos estados de ánimo negativos, aunque varios reconocieron que la pintura les ayuda a armonizarse, a superar problemas y situaciones traumáticas. Asimismo, factores del ambiente familiar y social, la contingencia diaria y de orden físico y económico.

El vínculo con la obra: sentimientos de pérdida y autocrítica

Hubo una alta identificación con la obra, corroborando los estrechos lazos entre el artista y lo creado. Esta relación se manifiesta conscientemente, pero de igual modo a un nivel más profundo, lo cual parece influir en la decisión de darla por terminada. Entran en juego no sólo factores de autocrítica respecto al trabajo realizado, predominantes en algunos, sino también emociones indicadoras de la conclusión de la obra. Experimentan un sentimiento de pérdida como si fuera un hijo, siendo más evidente en las mujeres que en los varones. El momento de la firma es, en ciertos casos, la culminación, a veces penosa, del desprendimiento con el cual se da término al proceso creativo, como en el pintor 20. Este pintor ha tenido que guardar cuadros inconclusos hasta sentir que la idea está realmente terminada. Esto se aplica también a la venta, aun cuando reconocen que es gratificante, más por el reconocimiento que por el dinero mismo.

La autocrítica ante su propia obra está presente en particular en quienes viven con menos dramatismo sus actividades creativas y sienten satisfacción cuando la pintura está «redonda», es decir, satisface sus propósitos plásticos.

Los principios formales de la visualidad asociados a emociones específicas, distintas de las cotidianas, cumplen igualmente un papel en la finalización del proceso. El artista sabe lo que es principal, dice basta y siente gran alegría (pintor 6). Algo diferente es lo que sucede con el pintor 3, quien suspende el trabajo cuando alcanza una cierta ordenación en la obra, aunque rara vez queda contento. Es más frecuente en él una cierta desilusión por no dar cumplimiento a sus expectativas que a veces se cumplen. La causa radica en la búsqueda de la «gran emoción», que sólo a veces se produce. «Mientras trabajo estoy muy concentrado y me involucro, es emocionante. Cuando terminas rara vez estás contento». Se siente interpretado por el «Décálogo del artista» de Gabriela Mistral: «De cada obra saldrás con vergüenza porque será inferior a tus sueños».

Exponerlas implica, en cierto modo, «exhibirse» ante los demás, «falta de recato», «es como desplegar un diario de vida». La mirada de los que se centran en la racionalidad es más crítica, perfeccionista y autoexigente en sus exposiciones: «pude haberlo hecho mejor» es una de las expresiones escuchadas, pero eso no impide que continúen haciendo lo que hacen. La solución la da el tiempo que hace decantar las obras y permite verlas con mayor objetividad «hasta que estén bien afiatadas» (pintor 14), aunque el exceso de correcciones puede ir más allá de lo deseable desde el punto de vista de la calidad. Entre las definiciones más precisas de una pintura terminada están: «Cuando no hay nada que agregarle ni suprimirle» o como lo aseveró otro pintor citando a Picasso: «cuando las vendo».

Estados de ánimo y creatividad

En los últimos decenios se ha incrementado el estudio de la relación entre los trastornos del ánimo y la creatividad. En las entrevistas se indagó acerca de los estados de ánimo predominantes en los períodos de productividad y en los de «sequía» creativa. Sus exponentes extremos a través de los descriptores del ánimo utilizados, serían los estados de euforia («fascinación», «la mejor época de mi vida», «lleno de ideas») y de depresión («un desastre», «lo peor», «basura», «vegetar»), variando los primeros a estados de «mayor extroversión», «productividad», «felicidad»; y los segundos, a sentirse «incompleto», «más fome» o ser «común y corriente».

Relación entre los sueños y la creatividad artística

Se confirmaron las dos hipótesis planteadas en relación al interés por los sueños en los artistas: ni las diferencias en el énfasis otorgado a la racionalidad o a la intuición en el proceso creativo, ni en el estilo expresivo-creativo o estrategia pictórico visual particular de cada uno, les impide reconocer el papel de los sueños como incentivo de la creatividad.

Todos consideraron importante la relación entre lo onírico, la creatividad y el desarrollo humano, incluso los que pusieron el acento en la racionalidad.

El único que dudó acerca de la relación entre el sueño y el arte y su función como incentivo de la creatividad fue Benjamín Lira, quien hizo la salvedad que tal vez después de la experiencia podría cambiar de parecer. Su percepción del proceso creativo entrañó un equilibrio entre el papel de la intuición y el de la racionalidad.

La mayor parte ha utilizado sus sueños en forma parcial, no literal, reconociendo su influencia en aspectos relacionados con las emociones, especialmente el color, la composición espacial, lo que llaman la atmósfera del cuadro y algunos de sus contenidos inconscientes y arquetípicos. Respecto a si han detectado ideas o imágenes útiles en sueños, antes o después de dormir, la mayoría lo confirmó.

Creo que el arte da cuenta de toda la realidad del ser, del consciente y del inconsciente... muchas cosas están perdidas en la memoria [...] Todo este proceso mental genera distorsiones de la realidad donde el tiempo y el espacio son diferentes. En mi obra se combina pasado y presente [...] Todo es parte de una realidad que se materializa no sé en qué grado y proporción, pero indudablemente que el estado de sueño es una experiencia muy poderosa. Eso de recordar si lo viví o lo soñé es muy fuerte, lo objetivo es que viví esa experiencia (pintor 7).

Al consultarles acerca de cómo definían los críticos y ellos mismos su estrategia visual o estilo, evidenciaron discrepancias con los criterios usados habitualmente para definir su arte en una época de tanta diversidad. Le cuesta al artista contemporáneo aceptar el encasillamiento en un «ismo», sistema o «programa de producción artística o poética», estrategia creativa o estilo. Hay algunos que tienen un perfil muy definido que los identifica fácilmente; otros han mostrado en su trayectoria una evolución constante y los más jóvenes podrían estar en etapas todavía iniciales de su consolidación creativa.

La supuesta libertad del artista de nuestra época multidiversa en las artes visuales aparece condicionada por «intervenciones coaccionadoras», no sólo del mercado del arte, del poder de las instituciones, o de la opinión dominante del mundo del arte (Argullol, 1985), sino de la «banalización de la originalidad» (Lipovetsky, 2002: 114). La imagen emancipada del artista actual entra en contradicción con las complejidades del contexto sociocultural en el que se desenvuelve.

No es tarea fácil resumir en términos apropiados, breves, de amplio alcance y sin la distancia histórica suficiente, el aporte más característico de cada uno de ellos, más aún con el aislamiento o la prescindencia de la pintura por parte de enfoques crítico-culturales acerca de las artes visuales en los últimos decenios. Los «ismos» que identifican a estos artistas o los mencionados por ellos fueron: neorrealismo, neo o nueva figuración, neoexpresionismo, neoexpresionismo abstracto, neoexpresionismo figurativo, onírico, ingenuo, neoimpresionismo, figurativo simbólico, expresionismo geométrico, surrealismo geométrico, simbólico popular, realismo mágico, realismo o hiperrealismo.

Registros textuales y visuales de sueños y creación visual

Los veinte artistas realizaron sus diarios de sueños, ateniéndose mejor las mujeres que los hombres a las instrucciones entregadas por escrito. Se registraron 149 sueños, con un promedio de 7,5 sueños por artista. Fue mayor el promedio de sueños anotados por las mujeres (8,5) que por los hombres (6,7), aunque el máximo lo obtuvo Garreaud, con catorce sueños. El único artista que no concedió importancia a los sueños en la creatividad alcanzó la segunda mayoría, con once sueños escritos en su croquera. En algunos casos el número bajo de sueños anotados pareció responder a la pronta selección de uno de estos sueños para la obra final.

Casi todos reconocieron haber recordado más sueños, pero muchos no los anotaron por falta de tiempo o porque hicieron una cierta selección de acuerdo a su interés personal, nitidez, atractivo, impacto psicológico o artístico. Sólo una pintora las cumplió en plenitud. No todos los sueños fueron ilustrados. La mayoría de los bocetos de la croquera fueron monocromos, aunque con referencias al color y a las variaciones de luz en los textos. Hubo artistas que realizaron croquis de aspectos parciales dentro del diario de sueños y los desarrollaron con más cuidado en hojas adicionales. Aparte de unos pocos croquis elementales, la mayoría de los bocetos variaron entre lo descriptivo y lo interpretativo.

Esta dificultad para mantener una fidelidad al modelo pareciera obedecer en los artistas a un modo particular de percibir la realidad, tal como se captó en la entrevista inicial. Se podría argumentar que su forma de percibir escapa a las simplificaciones de la percepción gestáltica, asentándose en la curiosidad orientada a aspectos esenciales de las cosas o a particularidades no visibles a las miradas profanas visualmente. Su exploración activa y constante de estímulos, especialmente visuales (es raro entre ellos el concepto de ocio por un permanente estado de alerta en función de sus objetivos artístico-estéticos) y a veces sonoros como la música, los lleva a adaptar o transfigurar lo visto dándole un sello propio.

En el cuestionario y la entrevista final se les solicitó seleccionar el sueño de mayor impacto en la obra creada, refiriéndose posteriormente a aquellos con los cuales tuviera mayor relación, los que también fueron tomados en cuenta. A todos se les pidió titular los sueños, como una manera de equiparar el sueño con la creación pictórica. Los títulos fueron, en su mayor parte, descriptivos del tema.

El cuestionario final facilitó el proceso de deconstrucción y reconstrucción del sueño y la captación de la atmósfera onírica global, el tono afectivo y las diferentes facetas. La síntesis comprensiva no es reducible a una interpretación única (polisemia del sueño), de manera semejante a lo que sucede con lo creado en el arte. La actitud positiva de los artistas facilitó la consecución de los objetivos.

Hubo dos artistas que no escribieron sus sueños, sólo pintaron los bocetos (pintores 4 y 19) en las fechas correspondientes y describieron los sueños en la

entrevista en la cual se aplicó el cuestionario. Uno de ellos basó su decisión en que los artistas no sueñan con conceptos, sino con imágenes.

Características formales de los sueños

Un poco más de la mitad de los sueños de los artistas presentó las características formales de la imaginación REM: sueños vívidos con cambio de escenarios, lugar, identidad, gran vivacidad y dinamismo (viajes en autos, motos, correr, subir, bajar, escalar y otros). Para algunos pintores esto era habitual, formaba parte de los conocimientos que se tienen del sueño y el arte, especialmente a través del movimiento surrealista y del psicoanálisis.

En los bocetos de sueños descritos, especialmente en los seleccionados para la obra se distinguieron unos pictóricos y otros más lineales, a veces en un mismo artista, contribuyendo a una mejor comprensión del sentido del sueño. Hubo quienes emplearon grafismos acentuados y mayor preocupación descriptiva con diferentes escenarios o situaciones como dibujos en serie, semejantes al estilo de los *comics*. Benmayor (figura 1) y Truffa (figura 2) realizaron sus dibujos intercalando textos, semejante al caso ilustrado por Hobson en su libro *El cerebro soñador* (1994).



Figura 1. Samy Benmayor: Escenas del sueño del 19/08/2004, texto y bocetos del diario de sueños, 16 x 21 cms.

Contextualización: las emociones, el sentido de los sueños y la producción visual

Las emociones más frecuentes en los sueños y su intensidad fueron seleccionadas entre cinco alternativas en orden descendente: la confusión (13 referencias), entendida como enfrentar un suceso inesperado con sorpresa, incer-



Figura 2. Bruna Truffa: Boceto del sueño "El útero" del 3/08/2004, 16 x 21 cms.

tidumbre o perplejidad (Domhoff, 2002); el temor o la angustia (11); la felicidad (9), generalmente en segundo o tercer lugar; la pena (6) y la rabia (2). Las de mayor intensidad fueron las de temor, confusión y pena, emociones negativas. Los componentes depresivos y angustiosos fueron captados como más relevantes por los observadores externos que por los artistas, salvo en pocos casos en los cuales primaron emociones más positivas. La selección de «confusión», estado psicológico que está incorporado en las categorías de codificación de contenidos de sueños (Hall y Van de Castle, 1966; Domhoff, 2002) podría atribuirse igualmente a la reacción posterior de sorpresa de algunos pintores, al descubrir sentimientos imágenes, atmósferas, símbolos y colores de los cuales no estaban plenamente conscientes.

Varios de los sueños elegidos para el análisis y la creación contenían elementos de sueños anteriores y/o repetidos. Algunas imágenes simbólicas tendieron a reiterarse en ciertos artistas de diferente filiación estética como el laberinto, la espiral, la escalera, asociados a ideas de trascendencia, expansión y concentración, situaciones sin salida (figura 3).

Los contenidos se asociaron generalmente a acontecimientos pasados, sueños repetidos, circunstancias de la víspera y unos pocos a acontecimientos presentes y futuros. Clasificaron sus sueños en categorías utilizadas anteriormente (Marinovic, 1997), predominando los de realidad interior, lo que no puede ser observado directamente y que desafía lo racional. Hubo también sueños de realidad común, aspectos de la realidad que pueden ser observados del modo habitual; de realidad anticipatoria (aspiraciones y expectativas) y un mínimo, de realidad normativa, referente a normas éticas, religiosas, políticas u otras.

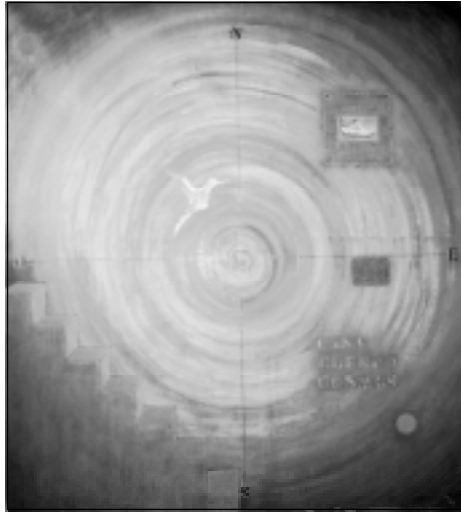


Figura 3. Patricia Figueroa: «Territorio nocturno», acrílico sobre tela, 110 x 100 cms, 2005

Las obras finales basadas en los sueños de manera global, parcial o recogiendo su atmósfera, fueron pinturas, salvo dos de ellas tridimensionales, una almohada bordada y una caja con una muñeca descabezada.

Los sueños dejaron su huella en la persona y en la producción de los veinte artistas. Aldunate lo sabe desde hace tiempo, entretejiendo lo vivido y lo soñado con su pintura. El mayor aporte de esta experiencia de síntesis onírica en una obra fue para Bolívar la revisión y reinterpretación de hechos vitales significativos que nunca tuvieron cabida, por lo menos evidente, en sus creaciones. Nunca antes intentó conscientemente realizar una pintura deliberadamente onírica, como lo hizo ahora en que recurrió a la mitad de los sueños descritos en su diario. Si bien no tenía claro el cambio en su modo de pintar, «es posible que surja en momentos posteriores». La diferencia con su estilo más característico es —a su criterio— la existencia de figuración humana, presente en sus últimas obras.

Piemonte incorporó elementos humanos del sueño en su imaginario formal, porque estaba teñido de necesidades íntimas que vio satisfechas en la pintura. Banderas usó las constantes de color y formas registradas por su «memoria melancólica» cultivada desde hace tiempo en las imágenes nocturnas. Reconoció la extrañeza de las imágenes oníricas, a la vez que su valor, porque atañen a la experiencia humana. Huidobro extrajo algo de cada sueño en un mapa de sueños bordado en una almohada que recoge su riqueza sensorial. Valdovinos, destacó la sensibilización de los sentidos: ver y escuchar, a veces mensajes curiosos, sorprendentes, aunque aseveró estar acostumbrado al proceso de pintar desde el mundo interior. La racionalidad discursiva de León valoró el ensanchamiento de la mente más allá del intelecto, las vivencias y mecanismos no manejados a voluntad. Moya aprendió a recordar sus sueños y disfrutarlos.

Llamó la atención que, salvo excepciones, la mayoría sintió que su proceso

creativo le había significado un mayor esfuerzo de control. Para Garreaud significó un ejercicio positivo ilustrar o dar cuenta de estos episodios gráficamente. «Me obligó a puntualizar el momento relacionado con el mundo interno y darle una solución visual». Este proceso fue considerado interesante, enriquecedor desde el punto de vista de «internalizar imágenes, pensarlas, madurarlas y transformarlas, sin ser obvias, haciendo muchos croquis». Su obra tomó los elementos oníricos, previamente interpretados o al menos comprendidos por él. A partir de ellos organizó una serie de dibujos y grabados, algunos ya expuestos y muy bien acogidos por los críticos y el público:



Figura 4. Eduardo Garreaud: Obra sin título de la serie «Episodios eróticos», técnicas mixtas: tinta negra, acrílico, lápiz grafito, lápiz carbón, 20 x 20 cms, 2005

El proceso de crear a partir del mundo onírico era conocido por Cienfuegos, quien lo percibe como materia prima de sus pinturas, revelándose en la discontinuidad del sueño, el procedimiento y la libertad para su trabajo. Afirmó que lo iconográfico fue la principal aportación onírica en esta oportunidad.

Algunos dijeron haber experimentado cambios en el proceso de crear, como Álvaro Bindis, quien valoró lo positivo de esta experiencia para enriquecer su proceso creativo. Aun cuando Benmayor reconoció serle difícil describir este proceso, admitió un mayor esfuerzo racional, porque «yo quería representar el sueño de manera fidedigna, quería que se entendiera que no es algo que yo hago siempre; ahora me importaba que se entendiera».

No siempre las pinturas por encargo pueden ser limitantes en el vuelo creativo cuando se trata de sueños. El hecho de pintar una obra a partir de ellos le significó a Domínguez una mayor libertad creativa en relación a lo que es distintivo en su temática: «Es un mundo maravilloso el que se abre, como un ítem nuevo. Siempre he sabido que existe, pero uno se va metiendo en sus cosas, así aparecen cosas nuevas. Si uno lo ve con la mente abierta y con humildad es maravilloso, pasan cosas. Que te den tareas es enriquecedor».

Los artistas lograron sintetizar y verbalizar acerca del sentido de su obra, de lo que conscientemente trataron de comunicar en su pintura, probablemente estimulados por el diálogo con su mundo interno. Para unos fue una

«síntesis de su vida». Otros la entendieron referida al misterio de la existencia, a sus interrogantes, pero no ajenas al resto de la humanidad. La capacidad de asombro detectada en la entrevista inicial, surgió ante el resultado del trabajo con su propio material, el creado sin necesidad de estímulos externos, pero proveniente de niveles de profundidad compartidos por todos en lo esencial. Independientemente del logro artístico particular de los bocetos u obras creadas en la experiencia, fue evidente en varios pintores la importancia liberadora y catártica de la expresión y comunicación de material onírico a través del arte, como sucedió con Carmen Silva, quien sufrió la pérdida de un hijo mientras colaboró con la investigación (véase figura 5).



Figura 5. Carmen Silva: «Premonición», óleo y carboncillo sobre papel, 109 x 77 cms., 2005

Cada artista aportó mucho respecto al sentido de sus sueños, bocetos y obras finales. Para hacerles justicia, habría que dedicarles estudios monográficos. Algo se ha adelantado en publicaciones que hacen referencia a Toral y Campuzano (Marinovic, 2005, en prensa) o en congresos con presentaciones acerca de Aldunate (Jadresic y Marinovic, 2005).

Los sueños de cabezas de Benjamín Lira

Es difícil expresar en palabras la riqueza de las manifestaciones del arte como de las complejidades del sueño y la vigilia del ser humano. Igualmente no es fácil exponer parte de la experiencia onírica y creativa de Benjamín Lira en esta investigación, un artista preocupado de la eficiencia artístico-visual en una situación en la cual tuvo que crear por encargo, echando mano «a cosas íntimas y más exigentes».

Lira estuvo entre los artistas de mayor productividad en los diarios de sueños. En cuatro de los once sueños, hizo croquis y bocetos. El séptimo sobresalió no sólo por lo narrado, sino por dedicarle tres bocetos, uno en blanco y negro y dos en colores. El texto narrado lo ubica a él solo, en el segundo piso de una casa de madera en Chiloé. Al escuchar un estruendo en el primer piso, bajó al baño del primer nivel, donde vislumbró entre luces y sombras a un señor muerto, sin cabeza, sangrando sobre las baldosas del suelo entre dos cabezas: la que había usado en su vida y otra nueva sin usar, mientras en la ducha seguía corriendo el agua.

Al pedirle más detalles, Lira manifestó: «murió porque se estaba cambiando la cabeza y no alcanzó a ponerse la nueva, quedó tendido en el suelo». Siendo observador, se identificó con el protagonista de este sueño inédito, de pesadilla, «donde lo más importante es el cambio de cabeza y la muerte [...] La cabeza que se me iba a poner estaba inerte, pero iba a poder funcionar una vez bien puesta». No alcanzó a ponérsela, porque tenía sólo unos segundos para realizar la operación.

Hizo los tres bocetos, dos de ellos en colores (véase figura 6): «Era una imagen muy fuerte» con emociones como temor y perplejidad. Lira hizo referencia a situaciones personales de los días en que lo soñó, como la confección de sus esculturas de cabezas en cerámica para una exposición en Estados Unidos y «lo que creo más significativo, era que esa semana terminaba supuestamente mi psicoanálisis, después de varios años».

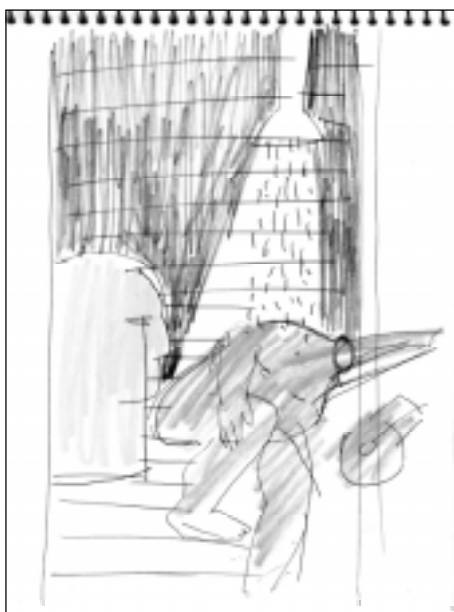


Figura 6. Benjamín Lira: Boceto del sueño "La ducha", 09/12/2004, diario de sueños, 16 x 21 cms.

Las cabezas son una constante en la obra de Lira, sin rasgos faciales definidos, personajes anónimos que permiten —como él mismo dice— especular o reflexionar sobre la condición humana. El pintor hizo dos obras con idéntico nombre, «Cambio de cabeza». Trabajó, como lo hace usualmente, con rigor, racionalidad e intuición, intentando comunicar que este sueño «tiene que ver con crecer y encontrar una nueva mirada».

Así produjo «Cambio de cabeza», en acrílico sobre papel (véase figura 7). Su proceso de creación mostró la evolución desde un proyecto inicial titulado «La ducha», en el cual se integraban las dos cabezas. Una, era un perfil pintado de rojo en ángulo recto; la otra estaba en posición invertida, siguiendo la dirección del cuerpo del que estaba separada. Después de un largo proceso, la



Figura 7. Benjamín Lira: "Cambio de cabeza", acrílico, arena y collage en construcción de papel, 111 x 79,5 cms., 2005

obra final destaca sólo la cabeza erguida en ángulo recto, sin el cuerpo, sugiriendo mayor frialdad y racionalidad, semejante al boceto en blanco y negro de la croquera, pero rodeada por un rojo intenso.

Lira sintió que la primera propuesta se volvió literal y anecdótica en el proceso de creación. La escena «mórbida, por ponerle un título, la suspendí, pensando que ésta podría situarse detrás de la cortina/muro de la ducha y que se adivinara con el cambio de título de "La ducha" a "Cambio de cabeza".

Sin embargo, la cabeza desprendida del cuerpo y orientada diagonalmente en los bocetos coloreados del diario, encontró su lugar en un segundo «Cambio de cabeza», complementando lo vivenciado en las imágenes oníricas y su trasfondo (figura 8). Es una muñeca ensamblada, que establece distancia con la forma más conocida de sus cabezas en la pintura y la escultura, pero fiel a un aspecto de su sueño, no acogido en la pintura. Muestra un cuerpo que atraviesa la caja con el brazo izquierdo, el que oculta el lugar de la herida, mientras el brazo derecho apunta hacia el rostro visible de la cabeza de la muñeca, cuyo eje está en oposición al del cuerpo. En este proceso tuvo cabida el azar, el que fue acogido por la mente abierta de Lira.

Al artista le atrae, como al poeta Neruda, visitar mercados de antigüedades y coleccionar recuerdos. Alrededor de 1976, hizo la última visita a la casa de sus abuelos, antes de ser desmantelada. Allí recogió la muñeca de su abuela y la guardó durante 25 años. Con el tiempo, la cabeza de porcelana se rompió. Después de algunos años, decidió botarla y en el proceso la revaloró:

Sentí que era tan especial el cuerpo de cuero blanco, que decidí hacer algo con este maniquí. Le saqué algunas fotografías, tal vez demasiado surrealistas,

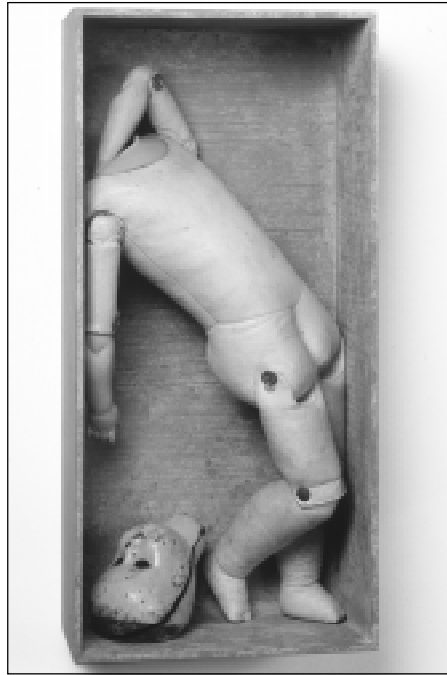


Figura 8. Benjamín Lira: «Cambio de cabeza», ensamblaje en porcelana, madera y metal, 53 x 25 x 15 cms, 2005

tipo Hans Bellmer. Pasaron los años y trabajando con el sueño del «Cambio de cabeza» me acordé de esta figura, la recuperé de la caja de los cachivaches y mandé hacer dos cajas, pues la primera no funcionó; la segunda la pinté de un azul francés, en recuerdo a mi abuela, no sé por qué, e instalé la muñeca en su interior, con el brazo hurgando por la herida del cuello sin cabeza. ¡Una imagen súper fuerte! Instalé la muñeca pensando que algo faltaba, y ese mismo día me llamó por teléfono un busquilla del Persa, ofreciéndome una cabeza de muñeca de lata; le dije que la estaba esperando, que la necesitaba y en la tarde ya estaba pegada en el suelo de la caja celeste. Lo sorprendente es que de alguna manera las proporciones, el material y el color funcionaran tan bien juntos (Lira, 2006).

El sueño fue recreado, transfigurado, encausándose por dos vías, en las que forma y sentido se sintetizan en un nuevo orden.

EVALUACIÓN DE LA EXPERIENCIA ONÍRICO-ARTÍSTICA

Autoevaluación de los artistas

La evaluación de la experiencia con los diarios de sueños y la confección de la obra mostró que casi la mitad de los artistas percibió un incremento de su creatividad, especialmente en la variable originalidad (53%). Las mujeres y los menores de 55 años obtuvieron cifras superiores, correspondiendo al 57% y al 61%, respectivamente. En ellas se dio el más alto porcentaje en fertilidad

de imágenes e ideas (71%) y originalidad (57%). Los varones valoraron las tres variables en la misma proporción, un 50%.

La evaluación mediante alternativas se complementó con las opiniones de los artistas, quienes apreciaron el aporte de la experiencia en la ampliación de sus referentes visuales: los temas oníricos que combinan recuerdos, vivencias e incorporan elementos de la experiencia pasada personal y colectiva, como su atmósfera emocional. Valoraron también la incidencia de los factores formales del sueño, coincidentes con algunos aspectos formales de las artes visuales, relacionados con el color y el manejo del espacio, reconociendo además los vínculos del sueño con ciertos procesos de creatividad visual.

Evaluación externa

Los evaluadores externos, críticos y académicos en artes visuales, se pronunciaron, excluyendo criterios de calidad y preferencias personales, acerca del posible incremento en las tres variables mencionadas. Después de comparar lo más característico del arte de cada pintor con la obra efectuada al final de la experiencia, fundamentaron su decisión por escrito. El artista evaluado como el de mayor incremento en las variables de creatividad fue Elsa Bolívar, de trayectoria geométrica (figura 9). En segundo lugar fueron ponderados Benmayor, Garreaud, Lira y Valdovinos. Con una diferencia de un punto se estimó que existía variación en las obras de Campuzano, Hernández y Toral (figura 10). El resto de los artistas obtuvo puntajes menores.

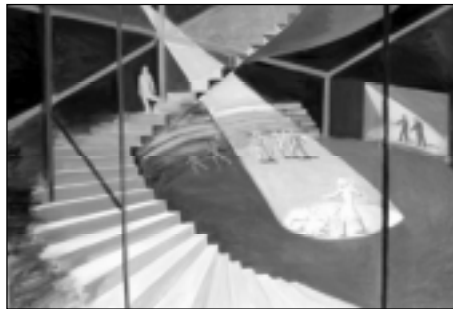


Figura 9. Elsa Bolívar: «Revolución en el gran teatro» (proyecto de obra final), óleo sobre tela, 90 x 130 cms, 2005

Al comparar la obra en proceso *Revolución en el gran teatro*, con la producción anterior de Bolívar, los árbitros valoraron una «mayor libertad creativa» (evaluador 2), la «riqueza plástica, más humana, más viva en comparación con las etapas abstractas» (evaluador 1), «no mantiene los rangos estéticos reconocidos en sus trabajos anteriores, [hay] grandes diferencias en la concepción de las imágenes como de los procedimientos en la factura empleada: pasa de lo geométrico plano a los volúmenes, perspectiva y representación de la espacialidad tridimensional» (evaluador 3).

Respecto a la serie de Eduardo Garreaud dijeron: «¡Es increíble! Se enriquece su universo creativo y su lenguaje con gran notoriedad» (evaluador 1),



Figura 10. Mario Toral: Boceto del sueño «El pájaro oscuro sobre una figura», pastel sobre papel, 38 x 27 cms., 2005

«logra sumergir su obra en el espacio simbólico del sueño» que las obras anteriores hacen, pero con menos «fuerza significativa» (evaluador 2).

Refiriéndose a Samy Benmayor el evaluador 2 afirmó que la pintura *Instalación de lo sagrado* «incorpora otros elementos, mayor diversidad cromática»; esta opinión se complementa con lo expresado por el evaluador 1: «más dinámico y narrativo. Enriquece su estilo gráfico con un gestualismo más espontáneo».

Igualmente detectaron cambios en Enrique Campuzano y Hernán Valdovinos. A propósito del cuadro *Sueños tristes* del primero, el evaluador 3 resaltó «un tránsito de lo figurativo y realista a lo abstracto, tomándose licencias y gestos lúdicos de valía, cual auténtico divertimento plástico». El evaluador 2 dijo que era una pintura «concebida a partir de una mirada distinta a las obras de referencia». Sobre la pintura de Valdovinos, *Observa, escucha y calla* (figura 11), el evaluador 2 alude a su «ensoñación significativa» y alto vuelo creativo, mientras el evaluador 1 señaló: «aparecen relaciones icónicas más complejas y dramáticas».

A la inversa de lo que sucedió en la autoevaluación de los artistas, en la cual la mayoría de los menores de 55 años consideró que hubo incremento en sus variables de la creatividad, los críticos tendieron a atribuir la creatividad más alta a las obras de los pintores mayores. Estos resultados indican que la evaluación del logro creativo es distinta en los artistas y en los críticos.

Se advirtió en las entrevistas y respuestas escritas al cuestionario aplicado a los artistas que algunos de ellos no detectaron modificaciones en el sello característico de su pintura, pero reconocieron su valor para el proceso creativo, como sucedió con Álvaro Bindis, uno de los más jóvenes del grupo estudiado. Los críticos evaluaron únicamente los resultados, pero no tuvieron acceso al proceso mismo, salvo algunos bocetos de sueños que inspiraron la obra final. Por consiguiente, se podría plantear que la influencia de los sueños puede abarcar tanto el producto como el proceso creativo, además de la innegable repercusión en el autoconocimiento de la persona del artista, reconocido por la mayoría.

¿Hasta qué punto pueden influir, además, la mayor experiencia o trayectoria y otros factores como el prestigio del artista en la evaluación de los críticos? ¿Será también que la evaluación del artista se basa preferentemente en



Figura 11. Hernán Valdovinos: «Observa, escucha y calla», óleo sobre tela, 52 x 345 cms, 2004.

su potencial creativo y amplitud de referentes, más que en la concreción de una obra específica? Es interesante consignar que entre los menores hay dos pintores que han sido llamados por la crítica de arte como pintores oníricos.

Evaluación de la experiencia onírico-artística con estudiantes

La experiencia se repitió en un curso de estudiantes de cuarto año de enseñanza media con la cooperación de la profesora de artes visuales. Resultó sumamente positiva en cuanto al interés demostrado por las alumnas y sus resultados. Las 19 alumnas que participaron en todas las fases del proceso autoevaluaron aumentos significativos en las variables consideradas, especialmente en fertilidad y originalidad, mucho mayor que en los artistas.

La profesora actuó como experta, apreciando los logros creativos posteriores a la experiencia con su conocimiento previo de las capacidades de las alumnas. Respecto al total de las variables, la creatividad de la mitad de las alumnas fue considerada «buena» antes de la experiencia. Después de ella, esta cifra se elevó a un 83%. El porcentaje máximo se presentó en «flexibilidad», capacidad de generar diversas ideas o imágenes (89%). Fundamentó su opinión, señalando que el cambio era «sorprendente» y enriquecedor para el desarrollo artístico y la creatividad, abría un «espacio nuevo» en el horizonte de contenidos y herramientas para expresarse.

CONCLUSIONES

Los hallazgos de la presente investigación muestran la estrecha relación entre la vida y la obra de los artistas visuales, cuyo medio fundamental de expresión se asocia a la visualidad característica de los sueños. Las vicisitudes de la vigilia y de los momentos en que soñamos, cuando todos los seres humanos somos creativos, se manifestaron en el estudio biográfico de vocaciones determinadas por distintas motivaciones y circunstancias. En los artistas, la obra creada reitera motivos de su vida en constante desarrollo, cambio y transformación, difícilmente reducibles a estereotipos asignados por quienes debiendo ver, no cumplen con su misión de observar. Justamente una de las cualidades de las personas creativas, la apertura a los estímulos del ambiente, guarda relación con las bases biológicas de la creatividad (Carson, Peterson y Higgins, 2003). Eso no niega ni impide al creador, sea artista, teórico o investigador, la capacidad de trascender ese nivel o el derecho de reconocer otras dimensiones y abordar el problema desde otros puntos de vista.

Las hipótesis planteadas en torno al papel de los sueños como un medio de incentivar la creatividad, independientemente de la importancia concedida a los procesos racionales o a la inspiración en la emergencia de las nuevas ideas o imágenes en el proceso y el producto creativo, fueron comprobadas.

Diferenciados por estrategias o perfiles creativo-visuales, los artistas coincidieron en una apreciación positiva del aporte de los sueños a la creatividad. Nadie puede dudar ante las disparidades que se advierten entre Bolívar y Cienfuegos, Truffa y Valdovinos, Hernández y Silva, León y Benmayor; no obstante, todos accedieron y acogieron sus sueños en las distintas etapas de la experiencia realizada. Su trayectoria reconocida por el mundo del arte le otorga mayor valor a su participación en la experiencia. La mayor conciencia onírica de los artistas resultó de la realización de diarios de sueños con bocetos visuales, fructificó en las obras realizadas y se verificó en la evaluación de las experiencias realizadas con ellos y las estudiantes y las opiniones vertidas, más allá de su utilización como referente temático o de procedimiento.

Los resultados muestran que la autoevaluación de los artistas en cuanto al aporte de la experiencia es positiva, especialmente en las mujeres y en la variable originalidad para el total de la muestra. Los sueños parecen influir tanto en el proceso como en el producto creado, además de su importante valor en la autocomprensión del artista y de su vida. Resultan igualmente estimulantes los resultados de la evaluación y autoevaluación de la experiencia con escolares, en el sentido de implementar nuevas formas de trabajo con estudiantes en la educación general y en la formación artística.

Otro aspecto de importancia para los artistas es la capacidad de ampliar los referentes para sus creaciones, no sólo al prestar atención a sus contenidos, sino también a las características formales de los sueños relacionadas con la vivacidad de imágenes, colores, acciones dinámicas, cambios de escenas y los ya conocidos mecanismos del sueño por surrealistas y psicoanalistas. Está también lo que tantos llaman la atmósfera onírica y la mayor

libertad para crear, mencionada por artistas dedicados exclusivamente a la pintura.

En el presente estudio llamó la atención la mayor acogida y el interés de las mujeres por los sueños que en los varones. Los antecedentes del estudio de Pagel y Kwiatkowski (2003) indican que el mayor compromiso en el proceso creativo se asocia a una mayor incorporación de los sueños en las actividades de la vigilia, presentando las mujeres una diferencia significativa en comparación con los varones, tanto en la incorporación de sueños durante la conducta de la vigilia como en las actividades creativas productivas. Uno de los principales efectos en los sujetos con productos creativos que reportaron mayor uso de sus sueños, es su capacidad para adaptarse a los cambios, al estrés y anticiparse al futuro. La creatividad orientada al producto y el efecto de los sueños ayudan a superar dificultades importantes en la vida determinadas por circunstancias adversas culturales o genéticas. La influencia positiva de los sueños en la creatividad artística es aplicable a otras áreas relacionadas con la salud mental y la educación.

Al término de este trabajo, estamos en condiciones de reafirmar que las artes son productos humanos en los cuales se objetivan no sólo intenciones conscientes, sino igualmente factores que escapan a ellas, relacionados con el modo de ser, visión de mundo, el contexto sociocultural y situacional. Las obras artísticas pueden ser comprendidas e interpretadas como imágenes dotadas de sentido y testimonios capaces de revelar distintas dimensiones de lo humano. Al verlas junto a los bocetos y sueños que las inspiraron, es posible comprender por qué los artistas que han sufrido pérdidas importantes en su vida han seguido y siguen soñando, creando, haciendo arte como una forma de vivir la vida lo más plenamente posible.

REFERENCIAS

- ABBOTT, Alison. (2001). Rhythms and reflections. *Nature*, 411: 996.
- AMABILE Teresa M. (1983). *The social psychology of creativity*. Nueva York: Spring Verlag.
- . (1996). *Creativity in context*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- ARGULLOL, Rafael. (1985). *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria.
- ARNHEIM, Rudolph. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- BÉLISLE, Josée y Bill VIOLA. (1993). *Bill Viola, exhibition catalogue*. Montreal: Musée d'Art Contemporain du Montréal.
- CARSON, Shelley H., Jordan PETERSON y Daniel M. HIGGINS. (2003). Decreased latent-inhibition is associated with increased creative achievement in functioning individuals. *Journal of personality and social psychology*, 85(3).
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. (1998). *Creatividad*. Trad. José P. Tosaus Abadía. Barcelona: Paidós.
- . (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. En Robert J. Sternberg (ed.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte*. Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós.
- DICKIE, George. (2001). *Art and value: Themes in the philosophy of art*. Oxford: Blackwell.
- . (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Buenos Aires: Paidós.
- DOMHOFF G., William. (2002). *The scientific study of dreams*. Washington DC: American Psychological Association.
- EHRENZWEIG, Anton. (1973). *El orden oculto del arte*. Trad. José García de la Mora, Barcelona: Labor.
- FEIST, Gregory J. (2005). The evolved fluid specificity of human creative talent. En Robert J. Sternberg, Elena J. Grigorenko y Jerome L. Singer (eds.), *Creativity. From potential to realization* (pp. 57-82). Washington, DC: American Psychological Association.
- FREUD, Sigmund. (2002). *La interpretación de los sueños*. Trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Alianza.
- GAMWELL, Lynn. (2000). The muse is within: the psyche in the century of science. En Lynn Gamwell (ed.), *Dreams 1900-2000. Science, Art, and the Unconscious Mind* (pp. 13-59). Nueva York: Cornell University Press.
- GARDNER, Howard. (1995). *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós.
- GOLDBERG, Colin y Steve MILLER. (2006). *Dreaming brain*. Consultado el 28 de agosto en <<http://www.dreamingbrain.com>>.
- HALL, Calvin S. y Robert VAN DE CASTLE. (1966). *The content analysis of dreams*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts.
- HOBSON J., Allan. (1994). *El cerebro soñador*. Trad. Isabel Vericat. México. Fondo de Cultura Económica.
- . (1995). *The art and science of Fellini's dream vision*. Texto de la conferencia sobre Fellini 8 ½ en el Carpenter Centre for the Visual Arts, Harvard University, Cambridge, EE. UU., 18 de mayo.
- . (2002). *Dreaming*. Oxford. Oxford University Press.
- JADRESIC, Enrique y Mimí MARINOVIC. (2005). Creativity as a healing support in life: The art of Carmen Aldunate. *Congreso Regional e Interseccional de la World Psychiatric Association (WPA)*. Atenas, marzo.
- KUSPIT, Donald. (2000). From vision to dream. En Lynn Gamwell (ed.), *Dreams 1900-2000. Science, Art, and the Unconscious Mind* (pp. 77-88). Nueva York: Cornell University Press.
- . (2000). *The rebirth of painting in the late twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIPOVETSKY, Gilles. (1992). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. J. Vinyoli-M. Pendanx. Barcelona: Anagrama.
- MARINOVIC, Mimí. (1997). *El soñar y los artistas*. Santiago: Dolmen.
- . (2005). El sentido del arte en Mario Toral. Un mural para la medicina. En Amanda Fuller (ed.), *Huella y presencia* (pp. 264-273). Santiago: Facultad de Medicina, Universidad de Chile.
- . (en prensa). Efectos del 11/09/01 en la imaginería onírico-visual y el arte.

- Arte Terapia. Papeles de Arte Terapia y Educación Artística para la Inclusión Social*. Universidad Complutense de Madrid.
- MARINOVIC, Mimí y Elina CARBONELL. (2000). A psychological study of Chilean actors' view of their art. *The arts in psychotherapy*, 27:245-261.
- MARINOVIC, Mimí y Úrsula BRAVO. (2001). Sueño y vigilia en la pintura de Benito Rojo: Una aproximación psicoestética. *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas*, 34: 185-205.
- PAGEL, J. F. y KWIATKOWSKI C. F. (2003). Creativity and dreaming: Correlation of reported dream incorporation into waking behavior with level and type of creative interest. *Creativity Research Journal*, 15 (2,3): 199-205.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur. (2004). Beauty or brains? *Science*, 305: 779-781.
- SCHWITZGEBEL, Eric. (2002). Why did we think we dreamed in black and white? *Studies in History and Philosophy of Science*, 33: 649-660.
- STERNBERG, Robert J. y Linda A. O'HARA. (1999) Creativity and Intelligence. En Robert J Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity* (pp. 251-272). Cambridge: Cambridge University Press.
- VALLENTIN, Antonina. (1957). *Goya*. Trad. Miguel de Hernani. Buenos Aires: Losada.
- WALLAS, Graham. (1926). *The art of thought*. Nueva York: Harcourt Brace.
- ZEKI, Semir. (1999). *Inner vision. An exploration of art and the brain*. Oxford: Oxford University Press.

FECHA DE RECEPCIÓN: AGOSTO DE 2006

FECHA DE ACEPTACIÓN: SEPTIEMBRE DE 2006