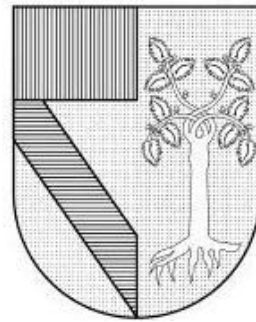


UNIVERSIDAD PANAMERICANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA DE FILOSOFÍA



"Inspiración y Libertad: la limitación como fundamento en la creación artística"

TESIS

QUE PRESENTA

BEATRIZ SOUSA BRAVO

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFIA

DIRECTOR DE LA TESIS:

Mtro. José Luis Rivera Noriega

INTRODUCCIÓN.....	3
1. INSPIRACIÓN	5
2. LA IMITACIÓN COMO CREACIÓN	7
3. PROCESO ARTÍSTICO: NADA Y CREACIÓN.....	14
3.1 CREAR EL VACÍO	20
3.2. CREAR CON LA TÉCNICA	24
3. 3. CREAR EL TÍTULO	28
4. FORMAS GERMINALES	32
5. INSPIRACIÓN Y LIBERTAD.....	36
6. CONCLUSIONES.....	39
7. BIBLIOGRAFÍA	42

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca tratar el tema del dilema creativo del artista cuando se enfrenta a la inspiración artística y las opciones de la concreción material de la misma. Esto conlleva un fuerte juego entre una perfección que se intuye y se busca, y una limitación en la manera de expresarla, ya sea con líneas, colores, sonidos o palabras. Lograr este equilibrio para que el medio pueda representar la idea, de una manera bella, es lograr una obra de arte. En el trabajo artístico, hay una constante limitación de lo mucho que se quiere decir ante el reto de llevarlo a la práctica. Queremos hacer una reflexión sobre este tema basándonos especialmente en los escritos de Aristóteles en su consideración de la elección ante la posibilidad y complementándolos con textos directos de artistas cuando reflexionan y nos tratan de explicar la vivencia del proceso creativo.

Comenzaremos estudiando el chispazo de la inspiración, que motiva la creación de una obra concreta, para continuar con los diferentes aspectos de la imitación como creación: desde el punto de vista aristotélico en la mimesis, y en una segunda consideración la imitación del acto de crear en Tolkien con el concepto de sub-creación. Esta creación es a partir de una "nada" relativa, ya que se necesita una

materia para dotarla de una segunda forma. En el apartado del proceso artístico veremos los aspectos de la nada y la creación, con varios ejemplos de esta adecuación de materia y forma. El proceso artístico, además de la inspiración y el sustrato material, requiere una técnica. Consideraremos el papel de la técnica en la creación artística. Como última propuesta de esta parte, se tratará el tema del título, el nombre que se le da a la obra de arte para subrayar el equilibrio que busca el mensaje del artista. La inspiración busca ser explicada en el concepto de formas germinales (formas que originan el arte y se van desarrollando a través de la creación, en su diálogo con la materia) por lo que el trabajo concluye con una consideración de las formas germinales y la libertad del artista lo que presenta una gran dificultad, ya que se constituye como una muestra personal e íntima del genio, por lo que es tan única como el artista quien la vive. Por ello, buscamos algunas ideas que lo vinculen al tema de la decisión, sabiendo que siempre habrá más que decir y que nunca podrá ser agotado. Queremos que esta pequeña aportación presente ejemplos de diferentes testimonios, tanto en los pensamientos de los artistas sobre su actuar, como en el de sus obras de arte.

1. INSPIRACIÓN

"Lo más importante en una pintura es el marco"

Gilbert Keith Chesterton

Ante la admiración y el gozo que nos provoca la contemplación de una obra de arte, no podemos evitar preguntarnos qué es lo que motivó y qué es lo que guió al artista a la obtención de tal perfección, refiriéndonos no a la búsqueda de la perfección del arte como actividad, sino lo que lleva al artista a encontrar una expresión concreta de la belleza en una obra determinada.

Estamos tratando con lo que normalmente se denomina como creación artística y a la que se reconoce guiada por la inspiración. Buscamos entonces la relación de trabajo e inspiración, ya que hay muchos esfuerzos que no logran culminar en una obra de arte lograda, y personas que se consideran habitadas por inspiraciones que no llegarán a ser traducidas en una manifestación artística. Por ello queremos presentar la importancia de la inspiración en el proceso que culmina con la existencia de una nueva obra bella, la intervención directa y personal del artista, dado que es por su libertad por la que se hace posible que de la inspiración se llegue a una nueva obra de arte a

través de un proceso lleno de esfuerzo, de trabajo duro y de dedicación.

Podemos concordar en que son las personas "inspiradas" de ideas nuevas y originales, con nuevos proyectos y concepciones a los que consideramos con el genio de ser artistas, uniéndolos a la capacidad de concretar sus proyectos sin que éstos pierdan el brillo y la magnificencia con que fueron originalmente ideados. Sabemos también que lo que llamamos inspiración es un proceso oscuro, aun para el artista que está íntimamente ligado con él y que a lo largo de la historia del arte vemos que se le ha relacionado muchas veces directamente con lo divino, como por ejemplo las musas en la antigua mitología griega.

Dada la dificultad del tema, consideramos que dar algunas nociones, partiendo de los escritos de Aristóteles, pueden ayudarnos a apreciar mejor la creación humana, ya que todo esfuerzo por comprender filosóficamente el proceso artístico nos ayuda a apreciar la riqueza del arte, y el gran valor del artista: "hacedor de lo bello".

2. LA IMITACIÓN COMO CREACIÓN

"But in the "eucatastrophe"¹ we see in a brief vision that the answer may be greater – it may be a far-off gleam or echo of evangelium in the real world. The use of this word gives a hint of my epilogue. It is a serious and dangerous matter. It is presumptuous of me to touch upon such a theme; but if by grace what I say has in any respect any validity, it is, of course, only one facet of a truth incalculably rich: finite only because the capacity of Man for whom this was done is finite."

J.R.R. Tolkien, On Fairy stories, 23.

La creación artística que busca lograr un equilibrio o belleza a la manera de la naturaleza, corresponde a la imitación que Aristóteles llama mimesis.

La imitación (MÍMESIS) busca una adecuación de la materia con una forma, como se da en la naturaleza en que todo lo existente tiene una adecuación intrínseca de materia y forma. El artista "da" una

¹ Eucatastrophe es la palabra que designa la culminación feliz de eventos en un relato literario. Esta palabra se le atribuye a Tolkien.

segunda forma, una forma artística que al ser plasmada, actualiza a la materia y da el ser artístico a esa nueva creación porque como nos dice el Estagirita "todo ser es en virtud de su forma" (*Metafísica* 1032 a 1-12). Aún así, siendo la materia "sólo un elemento, el sujeto sobre el cual tiene lugar la producción" (*Met.* 1032a 17-19) es por la cual se da la forma, porque no habrá forma estrictamente hablando hasta el momento que la obra esté constituida. Por ello nos dice Virginia Aspe (*El arte como virtud de la inteligencia práctica* 43) la materia no puede recibir cualquier forma, y la forma no es algo concluído antes de ser expresado en la materia sino que la forma se va descubriendo al enfrentarse con la materia, por medio del reto y la rectificación constante del artista hasta encontrar la adecuación de que esa obra sea una obra de arte.

En otro aspecto, Aristóteles nos propone que lo que motiva la actividad del artista es la elección libre de imitar, dado "que el imitar es connatural al hombre desde su niñez" (*Poética* 1448b 5-6) y que "por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación" (*Poet.*1448b 5-6) pero en esa imitación del modo de ser de la naturaleza hay un deseo de expresar todo lo que el artista es, en su manera individual y personal, mediante su libertad. La creación artística es un extraño equilibrio entre el deseo de imitar y el deseo de expresar lo único y lo individual de la persona.

El arte entonces surge de una elección de una búsqueda emprendida por el artista. Esta búsqueda tiene un carácter muy especial y único, dado que el artista no conoce lo que está buscando y así lo vemos expresado por M. A. Labrada (*La racionalidad en la creación artística* 62) "se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace y mientras que el conocimiento es un hallazgo, en el arte este hallazgo es una creación porque mientras que en el conocimiento teórico parece en el concepto la cosa conocida, el conocimiento artístico solo al hacer la cosa aparece el concepto". Con esto comprendemos la dificultad del arte, ya que lo desconocido puede mover a una búsqueda pero no a comenzar una creación, dado que sería absurdo moverse sin saber hacia donde nos dirigimos no pudiendo saber ni siquiera si hemos llegado o no a un fin que desconocemos. Aristóteles comienza su *Ética a Nicómaco* diciendo que toda acción y elección parece tender a un fin, es por ello que sabemos que en el proceso artístico al artista lo guía y lo mueve a buscar la realización de una producción artística, una cierta intuición o inspiración de qué es lo que puede encontrar, que siendo "lo primero en intención es lo último en ejecución" (*Et. Nic.1050b*). La intuición de la obra final dirige la acción artística y solo al final, en su realización plena puede decirse si se logró la adecuación buscada.

Tolkien, bajo una consideración cristiana, añade que la creación artística busca "imitar" el trabajo de Dios creador, que nos comparte la gran felicidad de crear. Nosotros no podemos crear de la nada, por lo que no somos creadores sino sub-creadores, pero compartimos a imagen y semejanza de Dios, esa capacidad de crear: *"Probably every writer making a secondary world, a fantasy, every sub-creator, wishes in some measure to be a real maker, or hopes that he is drawing on reality: hopes that the peculiar quality of this secondary world (if not all the details) are derived from Reality, or are flowing into it. If he indeed achieves a quality that can fairly be described by the dictionary definition: "inner consistency of reality," it is difficult to conceive how this can be, if the work does not in some way partake of reality. The peculiar quality of the "joy" in successful Fantasy can thus be explained as a sudden glimpse of the underlying reality or truth."* (On Fairy-stories 23).

J.R.R. Tolkien propone que cuando el escritor logra una coherencia integral en la obra, que parece acercarse a la unidad de la realidad, podemos hablar de una sub-creación: *"The achievement of the expression, which gives (or seems to give) "the inner consistency of reality," is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation."* (On Fairy-stories 15).

En esta propuesta, la fantasía literaria compone un universo propio, con su lógica, su historia, su idioma. Tolkien lo lleva a cabo en su obra maestra cuando dota a "El Señor de los Anillos" de una geografía, un lenguaje, una mitología coherente. En ese momento al saberse creador de ese mundo, menciona como el ser humano y especialmente el artista, comparten ese deseo creador que es un reflejo de Dios. Por ello solamente Dios es creador, ya que crea "*ex nihilo*" mientras que el hombre, como sub-creador, tiene la gracia de acercarse a la verdad a través de la belleza, y en su caso, de la belleza y la verdad en la fantasía.

Si el hombre no puede crear de la nada, debe partir de lo ya dado. La materia es la base y el camino, pero también es la primera limitación del artista, ya que presenta la dificultad de la elección. De la gran cantidad de posibilidades, el artista busca una, renunciando a todas las demás, y esta búsqueda está de alguna manera dictada por la materia misma. Es famosa esa frase de Miguel Ángel cuando decía que esculpir consistía en quitar del mármol lo que sobra, para descubrir lo que esconde. Probablemente para un artista al tallar la madera, pueda unir el deseo de representar una forma en un tronco de madera, el tamaño y las vetas le vayan dictando la mejor manera de ser representada o inclusive soliciten una nueva forma. Algunos

artistas comienzan la creación sin una idea inicial, y en la primera parte del proceso "encuentran" el camino, a través de la actividad misma en el contacto con la materia. Como podría ser en un músico, jugar con las notas en un piano.

Los motivos que llevan al hombre a crear son definidos en la imitación en Aristóteles, y englobados en la imitación del acto creador de Dios en Tolkien, pero revisando la historia de la humanidad destaca que es una profunda necesidad humana, que encontramos en todas las culturas y que sus manifestaciones son diversas.

Parecería que el arte estaría relacionado con el ocio, que de alguna manera el hombre ya cumplidas sus necesidades básicas, dedicaba sus ratos libres a crear belleza, pero la historia parece apuntar en otra dirección. El ser humano empezó a pintar mucho antes de satisfacer necesidades. *"People painted before they had the ability to write, cipher math, raise crops, domesticate animals, invent the wheel, or use metals. They painted before they had anything that could be called clothes or lived in anything that resembled a house. The need to create is among the strongest of human impulses". (AP Art History p.68).*

Por ello, el arte no está ordenado a la utilidad. La raíz del arte está en que busca una producción de objetos que directamente no

tienen ningún fin útil ni práctico. Se busca la belleza por ella misma, como una necesidad humana, fuera del contexto de la utilidad de satisfacer otras necesidades más urgentes. Esto parece estar presente en la humanidad desde lo más antiguo. Contra lo que la lógica nos indicaría, se expresaban artísticamente antes de poderse vestir, o de construir una casa. La creación es una clara necesidad del ser humano.

Muchas veces el arte se ha usado para expresar y enseñar un sentido religioso. Relacionaríamos a la belleza se como un vehículo para la trascendencia. En el antiguo Egipto, un arte estrictamente reglamentado era el instrumental para las buenas prácticas funerarias, que eran el camino al otro mundo. En ese momento, conceptos que son básicos para el arte contemporáneo como la originalidad, la individualidad, la firma del artista, no tenían sentido. Los estándares artísticos que te permitían el paso a la otra vida estaban cuidadosamente estipulados. Es un arte que presenta mínimas variaciones para el extenso período histórico que ocupa. Curiosamente, las marcas de un nuevo arte se relacionan con un cambio religioso, cuando un faraón se acerca al monoteísmo. El arte se vuelve más libre y surge un reflejo de personalidad en las esculturas y pinturas. Acabado este período, regresan a la estricta tradición.

En otros momentos, el arte patrocinado buscaba un claro ejercicio político. Ensalzar a un personaje poderoso a través de una obra de arte, o ser retratado por el pintor de moda, eran una manera de posicionarse en el mundo político y social. Hasta dónde el arte encontró el espacio para la belleza (o inclusive la crítica velada al patrocinador) o hasta dónde dejó de ser arte para prostituirse al mejor postor, tendría que ser revisado ejemplo por ejemplo.

3. PROCESO ARTÍSTICO: NADA Y CREACIÓN

"Expresado en los términos más sencillos que es posible, el resultado de esta operación inicial es hacer que algo aparezca donde antes no había nada. Esto es lo que se da a entender con el término creación cuando es aplicado a obras de arte. En eso el arte es único"

(Etienne Gilson, *Pintura y Realidad*, 97)

El arte es una actividad fundamentalmente productora y por ello busca lograr una obra, pero ese nada del cual partimos no es una nada absoluta, sino una nada artística. Se crea arte partiendo de elementos materiales donde antes no había arte. Estos elementos pueden ser

pigmentos y superficies, en el caso de la pintura, silencios y sonidos en música o palabras en literatura.

Por lo tanto la materia es la base de la creación, ya que a través de ella se transmitirá la idea o la forma que busca su existencia en una representación concreta, para dejar de ser una intuición desconocida y difusa en la intimidad del artista.

Esto lo podemos ver en la historia del arte, en un primer momento cuando los animales pintados en las cuevas eran pintados aprovechando la forma de las rocas, y las protuberancias de la superficie pasaban a ser puntos de realce de la anatomía del animal, con lo que tocaban los inicios de la escultura ya que las curvas de la cueva pasaban a ser parte de la obra representada, de una manera que subrayaba el sentido de lo representado. Como un ejemplo podemos mencionar el panel de los leones, en la Cueva de Chauvet, Francia, a las que se les calcula unos 30 000 años de antigüedad. (Ver figura 1)



Figura 1

"Unlike the technically 'flat' masterpieces of art that we associate with galleries and museums of, say, the last four centuries, these paintings use the contours, dips, hollows and fissures to enhance the paintings."

http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/werner_herzog_documentary.php

También podemos mencionar en una larga historia donde siempre sorprenderá todo lo que cabe en un trozo de marfil, cuya curvatura inspiraba, limitaba y determinaba la última definición del artista. Esto es un reto artístico al que se responde con un cuidadoso diseño. En China, India y otros países podemos encontrar piezas maestras donde la curva natural del marfil subraya el reto técnico y apoya la belleza expresada en cuidadosos tallados. Podemos también mencionar los ejemplos de la representación de figuras humanas, especialmente religiosas. El reto está lanzado en la materia, puedes representarlo en marfil, pero el marfil mismo te "pide" ciertas formas, por lo que el artista busca una curvatura que naturalmente aproveche lo dado en la materia y se integre a la anatomía humana. Las figuras

de Jesús crucificado toman la parte central del marfil y se complementan con unos brazos añadidos. (Ver figura 2)



Figura 2: Crucifijo de marfil, español o portugués, S. XVIII

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-spanish-or-portugese-colonial-ivory-crucifix-5350832-details.aspx>

El arte moderno deja a un lado este reto de mimesis, de adecuación y de equilibrio, por un sentido más amplio de reto intelectual. Parece no buscar tanto la admiración, el reconocimiento y el equilibrio de la belleza, como causar un "shock" en el espectador que lo involucre con la obra de arte. En esos casos, la materia no es sustrato que apoye la adecuación con la forma, sino que busca una nueva manera de concebir lo existente en un reto imposible que nos abre nuevos espacios. No hay peor material para una taza de café que un trozo de piel, y sin embargo Oppenheim nos presenta en *Object* una taza, plato y cuchara cubiertos de pieles. (Ver figura 3). Con ello

vemos el reto del arte moderno de buscar la simbólica representación de un proyecto en elementos que no le son afines, con lo cual la disonancia entre el medio y la idea busca subrayar lo expresado.

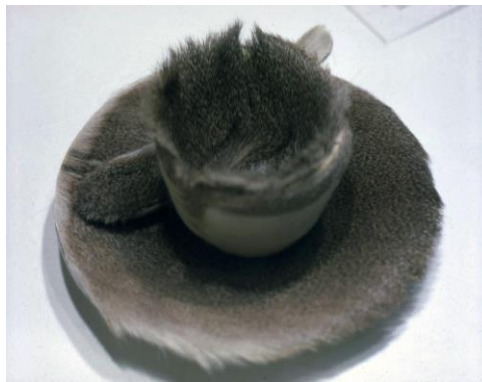


Figura 3: Méret Oppenheim *Object*, 1936.

Museum of Modern Art, New York City

<http://www.dpcdsb.org/IONAS/Courses/Gr+12+Art+History.htm>

En otro ejemplo, podemos mencionar *Rabbit* de Jeff Koons² (ver figura 4) que nos presenta un conejo que parece ser un juguete inflable, por lo tanto estandarizado, trivial y efímero, pero al realizarlo con brillante metal, cambia totalmente nuestra manera de percibirlo. No podremos cargarlo, lanzarlo, o destruirlo. Las características de un globo quedan al mismo tiempo representadas y anuladas por la

² No pretendemos entrar en el debate sobre el valor de la aportación artística de Koons, sino dar un ejemplo contemporáneo del resultado de una materia que se opone directamente a la forma y con ello nos refiere a otro significado.

materia elegida por el artista, un metal brillante y pesado. El contraste de nuestra experiencia diaria con la experiencia artística viene dada por la nueva interpretación en la materia de la obra.



<http://www.google.com/imgres?q=rabbit+koons&hl=es&tbo=d&biw=1089&bih=601&tbn=isch&tbnid=2zWtxHPf62XvSM:&imgrefurl>

Figura 4: Jeff Koons, Rabbit (1986), © the artist. Museum of Contemporary Art, Chicago

Si tratáramos de representar un tema que no tenga concordancia con el material, podríamos entender el reto de la materia. Por ejemplo, el tema puede ser el océano y el material color café y papel negro. Con ello, cuando se presenta la dificultad de no poderse expresar con lo que sería naturalmente más sencillo (color azul, por ejemplo) y por la limitación de un tema determinado, normalmente se recurre a símbolos para poder expresar la idea, ya que el material (por su textura, color o naturaleza) no se presta a recibir la forma ni a

comunicarla. Existe una dificultad natural si se quiere expresar un tema en una materia que le es adversa. Es difícil expresar la idea de fortaleza utilizando porcelana y colores claros. En ese caso, vemos el reto del arte moderno de buscar la simbólica representación de una proyecto en elementos que no le son afines, con lo cual la disonancia entre el medio y la idea busca subrayar lo expresado. Notaremos que ante la dificultad material, el arte tiende a volverse simbólico o abstracto y la originalidad de expresión radicará en nuevas maneras de usar símbolos o lugares comunes, con un material novedoso.

3.1 CREAR EL VACÍO

"Crear el vacío es el acto principal. Y ésta es la verdadera creación, porque el vacío es positivo; contiene el germen de lo absolutamente nuevo".

(Michel Seuphor: *L'Art abstrait* 120)

Antes de comenzar una obra, ante la inspiración inicial y la materia propuesta, se crea una suerte de "vacío" que consiste en desprenderse de los caminos ya recorridos. El copiar una obra de arte que nos hereda la tradición, o dedicarnos a producir en serie una inspiración ya explotada, tienen cierto valor, pero no constituyen el

recorrido de cuando el artista logra aportar una manera única de la verdad en el arte, llamada belleza.

Para ello, la decisión dolorosa y principal es saber qué se quedará en el camino. En obras literarias habrá que cortar con personajes, párrafos y escenas para ser fieles a la idea original y no traicionarla en desviaciones agradables pero innecesarias que parecen oscurecer el mensaje original. De la misma manera, el escultor, el pintor y el músico tienen que ser crueles con la creación y podar todo lo que no corresponda a la intuición original. En ese momento, la obra quedaría concluida no cuando no se pueda agregar nada, sino cuando no se pueda quitar nada.

Aun en ejemplos extremos, como el barroco, el arte no consiste en un simple acumular y encimar, debe de haber un criterio inicial que pueda decir "suficiente" en el momento de terminar la obra. El horror al vacío como una característica del barroco, tiene que partir de otro tipo de vacío. Sin una unidad, un equilibrio, no sería arte sino una propuesta de acumulación. El barroco que admiramos en México, en arquitectura, no tiene que ver con esa ansiedad de sobrecargar un decorado.

Muchas aportaciones artísticas fallan en su deseo de comunicar demasiado y de demasiadas maneras. Como pocas veces encontramos estas propuestas en museos, creo que podemos comentarlo sobre obras cinematográficas, que al sobreponer mensaje tras mensaje, personaje sobre personaje, pierden su unidad y la fuerza de comunicación que pudo tener la idea original. La "materia" del cine en los actores, la fotografía, el diálogo en lugar de facilitar la comunicación de la "forma", la oscurecen. El director se dejó llevar por otros caminos y no logró una edición (cortar, crear el vacío) que llevara su idea a buen puerto.

Enfrentarse al vacío requiere valor. Paul Johnson en su libro "*Creadores*" relata las vidas de varios creadores en todos los ámbitos del arte, y al analizar los datos comunes en la vida de pintores, compositores, escritores concluye que: "la valentía y la creatividad están vinculadas porque toda creación seria requiere valentía intelectual. Asusta entrar en el taller por la mañana y hacer frente a un lienzo virgen, a una hoja en blanco o a una partitura vacía, sabiendo que hay que registrar las marcas de un trabajo totalmente original. "
(*Creadores* 19)

Enfrentar el vacío o crear el vacío es enfrentarse a la posibilidad y llevar a cabo el compromiso vital con la obra de arte. Además Johnson

lo relaciona con las vivencias personales y los retos del artista, y remarca como gran parte de nuestros tesoros artísticos provienen del sufrimiento cuando es superado y expresado de una manera artística. "La originalidad creativa de calidad sobresaliente refleja a menudo enormes recursos de coraje, especialmente cuando el artista no se rinde ante el enemigo final: la edad o la debilidad inminente. Beethoven luchó contra su sordera, en medio de un caos de cuerdas de piano rotas, teclas arruinadas, suciedad, polvo y pobreza, para alcanzar el dramatismo y la serenidad extraordinarios de sus cuartetos de cuerdas, Op. 130, 131, 133 y 135, seguramente la exhibición más notable de valentía en la historia musical." (Johnson, 20).

"Un cuadro no es solo el decir de su autor sino también su vivir. En él el artista se proyecta, volcando el significado de aquello que concibe, entiende e imagina. Por eso la obra de un artista refleja lo que fue y lo que vivió. Y por eso también podemos comprender mejor lo que el pintor quiso expresar si tenemos acceso a los detalles de su vida. Éste es el tesoro de las casas museo." Pilar del Castillo nos dice estas palabras sobre el museo Sorolla (*Guía artística del Museo Sorolla*, introducción) con lo que nos confirma que otra manera de enriquecer nuestra apreciación de la obra artística es bajo la perspectiva de la experiencia vital del artista.

3.2. CREAR CON LA TÉCNICA

"Imagination without skill gives us modern art." Tom Stoppard

Cuando admiramos la inspiración genial acompañada del talento y la técnica cuidadosa, no podemos dejar de sorprendernos. Esa obra logra aportar una nueva manera de percibir el mundo, y cuando logramos captarla y hacerla nuestra nos transforma.

Los atajos que buscan causar esa sorpresa, sin el trabajo y el talento, nos dejan con una sensación de frustración, la idea era magnífica pero la manifestación no pudo alcanzar sus metas. La técnica es lograda por el esfuerzo, la habilidad que alcanza el artista en el trabajo constante. Una virtud que le facilita la expresión deseada, ya que cuenta con la experiencia de la manera para lograr el dominio de la materia: las palabras, los colores, la luz y la sombra.

En el pasado, surgió el debate si la pintura era una actividad artesanal o una actividad liberal y noble. Si se concluía que estaba a nivel artesanal, conllevaba un nivel social inferior y mayores

impuestos. Si era catalogada como una actividad libre (realizada por placer y en búsqueda de la belleza) quedaría como una actividad que podría ser realizada por hombres nobles sin descender de nivel social. "No se trataba pues, solamente, de incluir a la pintura dentro de las actividades especulativas, placenteras y sublimes del intelecto, sino de contrarrestar la idea de que la pintura, por ser trabajo manual, era mecánica y grosera. En las sociedades europeas de esa época la práctica de las artes mecánicas implicaba, además de la marca de vileza y baja extracción de clase, la sujeción a pesadas y vergonzosas cargas fiscales, de las cuales quedaban libres los practicantes de las artes liberales o nobles." (Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 83) Aun en nuestra época podemos distinguir un trabajo artesanal de la pintura como parte de las bellas artes. Independientemente de la técnica, la pintura es "libre" en su búsqueda de expresión y de la belleza.

En el caso de una técnica lograda, aplicada no a la búsqueda de la belleza en la obra de arte, sino en la decoración y embellecimiento de los diferentes enseres que nos rodean, tenemos la artesanía.

La artesanía sería la expresión popular y generalmente anónima, que busca la expresión en la decoración de diferentes objetos de uso diario o para el embellecimiento de la vida cotidiana. También en

diferentes artículos usados para festividades religiosas de tradición. Es técnica y busca la belleza, pero una belleza que no se presenta libre en su finalidad, ya que tiene una gran parte de su definición en su aspecto de utilidad. Un tejido puede ser embellecido de manera magistral y creativa, pero en última instancia su valor estará dado en otro nivel, como puede ser el abrigo.

"Divídase el arte en liberal, y mecánico. El arte liberal (definiéndolo quiditativamente) es aquél, donde los actos especulativos prevalecen a los actos prácticos, u operaciones corporales. El arte mecánico o fabril, es aquel, donde las operaciones corporales superan los actos especulativos. De suerte que la distinción de estas dos especies, se reduce, a que en el arte liberal es más la especulación que el trabajo; en el otro, es más el trabajo que la especulación." (Palomino, 83) La libertad del artesano encuentra su definición en la utilidad de la obra, que más que creada es decorada. A la vez, su técnica y maestría encontrarán su realización en la repetición del mismo decorado, o en variaciones leves de un mismo tema. No le podemos reprochar su "falta de originalidad" ya que aunque es arte, no es una de las bellas artes, ni busca ser una manera única e irrepetible de lograr la unidad y la belleza.

En otros casos, algunos artistas abusan de un recurso técnico, y entonces deja de ser apoyo para la creación y se convierte en la prisión del arte. Es un arte agotado y explotado, donde el artista no busca vaciarse de caminos ya recorridos y aventurarse a nuevas propuestas y nos entrega diferentes variaciones de lo que ya fue hecho.

En cambio, en la obra del artista la forma debe realzar de tal manera la materia, que en esa unidad libre dejamos de ver, por ejemplo el pedazo de madera y la manera como fue utilizado, y solamente nos enfrentamos al poder de la escultura. "no empeña el Pintor poco crédito en la imagen, formando respeto a donde no le había, y dando su Arte honor, o ya al marfil, que no le esperaba, o a la tabla, que no le tenía; para que deba el culto, no a la materia, sino a la forma que le dio el pincel. Díjolo Tertuliano con su grave elocuencia *lib. De Resurr. caru Phydiae manus Ioven Olympicum ex ebore mollitur, et adoratur, nec iam bestiae, et quidem infulsissimae dens est, sed summum saeculi numen, non quia elephantus, sed quia Phydias.* Merezca pues ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado.³ (Rodríguez de León 46). En este caso es la mano de Fidias, la que nos hace olvidar la naturaleza del marfil, para solo poder ver el resplandor que expresa la talla de Júpiter.

³ "La mano de Fidias saca del marfil a Júpiter Olímpico, y ya no se adora a la bestia o a su enorme diente, sino al máximo dios del universo; no gracias al elefante, sino a Fidias."

Muchas veces la idea exaspera al artista por no tener la técnica que la inspiración requiere. Esto lo podemos encontrar en libros donde el dominio de las palabras no le hace honor a la idea original que se quiere expresar. O inclusive al conocer obras de juventud de algún artista, podemos claramente ver como su técnica fue madurando a través de la experiencia del arte y del trabajo, con lo que notamos una clara línea evolutiva. La idea, la inspiración estaban presentes, pero en ese momento el artista no tenía la técnica suficiente para expresarla.

3. 3. CREAR EL TÍTULO

"Ceci n'est pas une pipe" René Magritte

¿La obra empieza con el título? Sería difícil saber el momento cronológico en que se debe nombrar una obra de arte. En algunos casos claramente el artista tiene el título y la idea desde el principio, en otros al comenzar con una sed diferente de descubrir, la obra misma dicta su nombre en algún momento del proceso creador. Podríamos mencionar una "forma" adicional en el nombre de la obra, el título de un cuadro, novela o sinfonía.

El ejemplo con el que podríamos partir es cuando Magritte dentro del surrealismo dibuja una pipa y le pone como título "esto no es una pipa" (ver figura 5). En este momento, la representación clara, sencilla y realista de una pipa con los materiales adecuados para expresar de una manera casi didáctica una pipa, de tal manera que podría ser una ilustración para un libro de texto, nos remite a otro lenguaje. El significado claro de la representación se enfrenta a su título y nos hace pensar en el arte como metalenguaje. En un primer momento nos hace caer en la cuenta de que la pintura es una representación, que juega con la ilusión óptica, ya que por supuesto un dibujo de una pipa no nos sirve para fumar. En un segundo momento nos intriga cual es el significado que nos propone Magritte con ese título y nos involucra a pensar en otros niveles de pensamiento.



Figura 5: *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* 1928/29. Los Angeles, County Museum.

<http://personal.telefonica.terra.es/web/auladefilosofia/arte/magritte.htm>

El título de una obra de arte es una gran parte del mensaje que quiere ser expresado. Muchas veces el título subraya el significado que busca darse a la obra, otras veces busca crear discordancia entre el arte y el título. En algunas ocasiones, no se titula, buscando que el espectador se involucre en la interpretación personal del arte.

Podemos mencionar algunas obras de arte cuyos títulos nos dan otra versión del mensaje como por ejemplo : *Unos cuantos piquetitos* (Frida Kahlo) *Esto no es una pipa* (René Magritte) *Desocupación de la esfera* (Oteiza) *Peine de los Vientos* (Chillida)

De la misma manera podríamos mencionar la cantidad de obras que se proponen "Sin Título". El artista presenta una obra y la deja a libre interpretación. En ese caso no hay un juego entre el título y lo representado, sino una propuesta que debe hablar por ella misma y que pide ser nombrada por el espectador. La forma y la materia del arte necesitan ser bautizadas por alguien que no es su creador. En todo caso, esta interpretación personal juega con la forma no nombrada, pero presente en la obra.

En algunas ocasiones el título nos demuestra que la obra no cumplió con su cometido, y que la intención del artista es fallida. Podemos mencionar el ejemplo de *Guerrero moribundo* (ver figura 6) en

el arte arcaico griego, que sin el título mencionado no podríamos adivinar el sentido de la obra, ya que el artista no tenía la capacidad técnica para expresar el sentimiento del título, y la obra más bien parece representar a un joven en una posición incómoda y una expresión más que sufriente o estoica, de diversión. Algunas personas nos recalcan que esa sonrisa, la sonrisa arcaica en el arte griego, tiene un significado mayor en el sentido de plenitud, armonía, estoicismo. Otras estudiosos añaden que además de la posible intención de denotar un dominio del dolor y las pasiones, claramente se puede notar la dificultad técnica de respetar las estrictas proporciones de la escultura y al mismo tiempo expresar con claridad un sentimiento. A diferencia de otro guerrero del mismo grupo escultórico, el que mencionamos no parece lograr expresar una elegante agonía.

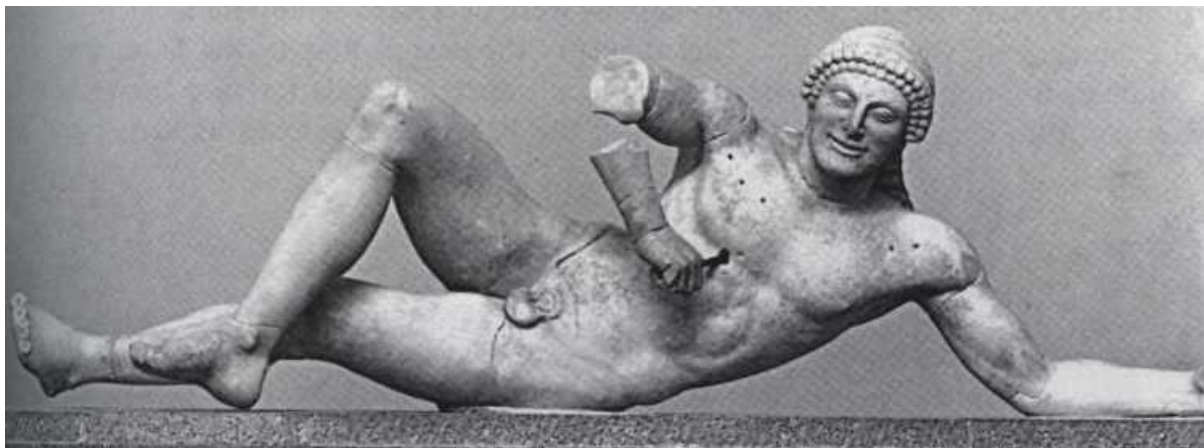


Figura 6: Guerrero Moribundo, *The Temple of Aphaia at Aegina* (500-490 B.C.)

[http://www.oocities.org/wrshum/greece/ARCHAIC SMILE](http://www.oocities.org/wrshum/greece/ARCHAIC_SMILE)

4. FORMAS GERMINALES

"...Y andaba además en busca de otra cosa, de algo desconocido que no sabía definir ni concretar. Y cabalgaba solo por que los cazadores de lo desconocido han de seguir un camino muy estrecho, solitario como su propio dolor y oscuro como su propia ignorancia"

(Elizabeth Goudge, La posada del peregrino, 241)

Al resaltar la incertidumbre del artista durante toda la actividad no queremos dar a entender que la creación artística sea un proceso inconsciente, oscuro o que no sea necesario el intelecto para conducirlo. La cuestión es que el conocimiento que un artista tiene de su obra futura se parece muy poco al conocimiento determinado que tenemos de los objetos. "El conocimiento más bien acompaña a la progresión de toda la obra y ofrece posibles respuestas ante todas las dificultades que él tiene que resolver." (Gilson 127) Este conocimiento que está íntimamente unido al impulso que lleva a la expresión, es una idea en cuanto modelo preexistente de cierta cosa que va a ser hecha, pero la ejecución de la obra no va precedida por un perfecto conocimiento de ella en la mente. Dado este muy especial carácter,

podemos decir que esta noción que conduce a una producción se denomina forma germinal, "siendo el origen de un proceso orgánico de desarrollo cuyo fin es una obra de arte individual prenamente desarrollada." (Gilson, p.133). Esta forma germinal es conocida por medio de la intuición del artista, pero no por su mente ni por su mano, sino por todo él como hombre, ya que a menos que no sienta la necesidad de saber lo que hay en su mente y verlo, un hombre no es pintor. "En ningún caso la obra terminada se sigue de su forma germinal de un modo necesario y predecible, y sin embargo, a menos que se siga de una forma de éstas, el artista se siente seguro de fracasar en su empeño" (Gilson, 132).

Estas formas germinales que son indispensables para el éxito de toda obra de arte ¿de dónde proceden? Aquí podemos tomar la respuesta de que "la noción de lo que un artesano hará preexiste en él" (*Summa Theologiae*, I-II, 94, 1) de manera que no es algo externo que se recibe de alguna manera sino que "ninguna línea sale de la mano de un pintor a menos que previamente haya sido formada en su mente" (Maritain, *Creative Intuition*, p.67) por lo que como dijimos antes un hombre es artista cuando siente la necesidad de conocer que es lo que hay en su mente y expresarlo, ya sea con colores, sonidos o movimientos. En palabras de Rilke "porque los recuerdos mismos aún no son eso. Solo cuando se hacen sangre en nosotros, mirada y gesto,

sin nombre, y ya no distinguibles de nosotros mismos. Solo entonces puede ocurrir que en una hora muy extraña brote en su centro la primera palabra de un verso y parta de ellos." (J. M.Valverde, *Obras de R.M.Rilke*, 275). Siendo entonces la inspiración un nuevo descubrimiento de algo que ya estaba en el artista, y por ello cada creación artística es algo personal y muy íntimo, en palabras de otro gran artista, Gauguin: "no pretendo inventar nada nuevo. Lo que ambiciono es un todavía desconocido rincón de mi mismo" (Gauguin, *Lettres de Gauguin a sa Femme*, 163).

Esta forma germinal que consiste en una intuición de un "algo" da al artista una gran cantidad de posibilidades abstractas, en el sentido de que ninguna de ellas está concretizada o expresada ya en la materia. Para esto se da un proceso en el cual se libran una gran cantidad de batallas, de errores y rectificaciones, para por medio de la experiencia y del enfrentarse constantemente a la materia la forma germinal alcance una de sus posibles encarnaciones.

En todo este proceso, el artista posee un universo amplísimo de seres posibles, de los cuales solo uno de ellos llegará a su feliz realización. En su *Metafísica*, Aristóteles define al ser posible como "todo lo que no es intrínsecamente imposible (*Met.* 1047b 5) en un primer sentido abstracto; y en "todo lo que, tras ser concebido en la

mente puede hacerse que exista en la realidad" (*Met.* 1047b 5-8) en un sentido concreto. El tema del arte, es por lo tanto el de los seres posibles (Aspe, 49). En cuanto tratamos con seres posibles, estamos hablando de un terreno de lo indeterminado y de lo que está en potencia. De aquí es necesario considerar el siguiente paso del proceso artístico, ya que el artista eligió emprender una búsqueda de algo que no conocía y ya que posee la intuición de una forma germinal que guiará toda la producción de su obra, llega el momento en que se tiene que enfrentar a la gran dificultad de dar existencia a esa forma germinal, ante el enfrentamiento con la materia idónea.

Es un camino lleno de retos y limitaciones, y en la mayoría de los artistas de cierta manera es frustrante porque casi nunca consiguen sentirse satisfechos con su creación al compararla con la intuición original que tuvieron de ella:

"Al ver entonces lo que yo soñaba,
dirás de mi errabunda poesía,
que era triste, vulgar, lo que cantaba...,
más que canción tan bella la que oía"

(Gutiérrez Nájera, Manuel: *Non omnis moriar*).

Aún así el artista compromete su ser en un proceso creador que para él es una necesidad y su vida. Ante todas estas dificultades, el artista implica toda su libertad en la defensa de esa intuición o inspiración que lo mueven a buscar crear cierta obra, por lo que a continuación trataremos como ese ser posible llega a ser por medio del ejercicio de la libertad del artista: Alejandro Casona nos propone en su obra de teatro *Los árboles mueren de pie*: "En el fondo soy un artista, y no hay nada que me entusiasme tanto como vencer una dificultad." (Casona 15)

5. INSPIRACIÓN Y LIBERTAD

"El arte es limitación; la esencia de cada pintura está en sus perfiles. Si usted dibuja una jirafa, debe dibujarla con el pescuezo largo. Si en su audaz forma creadora, se conserva libre de dibujar una jirafa con el pescuezo corto, ciertamente descubrirá que usted no es libre de dibujar una jirafa. En el momento de entrar al mundo de los hechos, se entra en el mundo de las limitaciones."

(G.K. Chesterton: *Ortodoxia*, 24).

En el momento que el artista pasa a hacer un hecho, una obra de arte, debe abandonar el campo de las inmensas posibilidades en el que estaba sumergido. "El primer momento es siempre la súbita invasión de alguna materia por una forma germinal seguida usualmente por un más sistemático esfuerzo de apropiación que requiere un cuidadoso cálculo. Son siempre posibles varias diferentes encarnaciones de la forma. Que unas se seleccionen antes que otras puede deberse al tamaño, a la figura o al color del papel o lienzo que haya a mano." (Gilson, 134). Por lo que tenemos que el artista comienza su camino con la elección de la primera limitación y de la primera determinación que está implícita en la materia. Como ejemplo, las mismas características de la materia, permiten que unas formas germinales puedan llegar a existir en un futuro y otras no. El mármol sirve para una escultura, más no para una pintura o para música. Y aún como escultura, tendrá un tamaño específico, cierta coloración y resistencia. De las cualidades de la materia dependerán los instrumentos que puedan o no utilizarse, la técnica y el modo. Por ello, las posibilidades de las formas germinales fueron descartadas por las mismas condiciones de la materia, y entonces surge la elección del artista.

El artista elige, mediante una intuición, la forma posible que considera idónea, de entre la multitud de posibilidades que se agolpan en su mente. Esta elección se considera totalmente consciente,

radicando en ella el fundamento de conciencia y libertad en el arte. "Deliberar y calcular son la misma cosa y nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera." (*Et. Nic*, 1139a 14-19) por lo que sabemos que el artista puede deliberar de entre todos los seres posibles, y elegir una que venga a constituirse como obra de arte. "Así pasaba con aquel poeta o aquel escultor que en un principio trabajaba el poema o la piedra en una libertad en la cual se perdía, libre de hacer sonreír o llorar su rostro, de inclinarlo a derecha o a izquierda y, en semejante libertad, no lograba realizarse..." (Antoine de Saint-Exupéry: *La Ciudadela*, 154). Ahora bien, ya que el artista, por un libre acto de voluntad elige una de estas formas posibles, "toda su rectificación en el arte va a consistir en no perder contacto durante la ejecución con la percepción creadora original." (Gilson, 139). En adelante, a lo largo del proceso artístico, habrá de tener clara cual es la única posibilidad existencial elegida, y renunciar completamente a todas las demás. "En otros términos podemos impartir la existencia a cualquiera de las posibilidades que tengamos en nuestra mente, pero el simple hecho de que seamos causa de una de ellas hace imposible que otras muchas existan" (Gilson, 139). Esta elección no es de manera absoluta, y tiene el constante peligro de que el artista pierda la imagen original de su obra y pierda también la percepción creadora que lo inspiraba al principio, ahogada por las incontables posibilidades con las que está

llena su imaginación. Aquí resalta la importancia de la libertad en la ejecución de una obra de arte.

Benavides declaró: "al arte de la pintura hallará que apenas se considera liberal cuando se conoce libre, porque las artes se llaman liberales por la libertad que conceden a los que las ejercitan" (Serrera, 501.)

6. CONCLUSIONES

"Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún, que no será definida sino merced al esfuerzo de una técnica vigilante

(F. Delclaux: El silencio creador, 121, citando a Stravinsky).

Con estas páginas se busca encontrar algunas reflexiones sobre como la inspiración es algo que surge de lo más íntimo y personal del hombre y cómo para que la inspiración llegue a su realización el artista debe comprometer toda su libertad, y por lo tanto toda su

voluntad en un proceso lleno de esfuerzo, errores y dificultades, mediante el constante rectificar.

El trabajo artístico se lleva a cabo en un constante diálogo entre la intuición de la forma germinal y la manera de lograr su expresión en la materia. Es una obra de arte cuando se logra ese equilibrio, ese resplandor de la forma apoyada y realzada por la materia idónea y en una expresión personal del artista: su técnica, su experiencia, sus emociones.

Podemos concluir que la intuición de la obra no determina necesariamente al artista, sino que éste va descubriendo y determinando esa forma que motiva su creación por sus múltiples elecciones, que sólo con la experiencia puede saber si fueron acertados o si debe recomenzar el camino.

Es esta voluntad de búsqueda y este proceso de dificultades y rectificaciones lo que constituyen al artista como tal, y por ello hemos citado a varios artistas de diferentes campos y buscado ejemplos en el mundo del arte. La opinión de un artista de lo que ha vivido y experimentado es la más válida en el tratamiento de este proceso, que aún así permanece oscuro y difícil de esquematizar. Concluyendo: el arte se constituye de un gran esfuerzo y de un mayor compromiso.

"De no haber trabajado con una voluntad férrea y con un ardor infatigable, no hubiera comunicado a mis obras mi expresión personal de la naturaleza y de la vida; es el trabajo y la determinación los que han fortalecido, los que han dado vigor a mi arte." (Delclaux 111 palabras de Augusto Rodin).

7. BIBLIOGRAFÍA

Aquino, Tomás: *Suma Teológica*, BAC, 1959.

Aristóteles: *Metafísica* Gredos, Madrid, 1982.

Aristóteles: *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.

Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, UNAM, México, 1954.

Aspe, Virginia: *El arte como virtud de la inteligencia práctica* Universidad Panamericana, México , 1987

Blanco, Pablo: *Estética de bolsillo*, Palabra, 2nda edición, Madrid, 2011.

Casona, Alejandro: *Los árboles mueren de pie*, Porrúa, México, 1983.

Chesterton, G.K: *Ortodoxia*, Porrúa, México 1985.

Delclaux, F: *El silencio creador*, Rialp, Madrid 1996.

Gauguin, Paul: *Lettres á sa femme et a ses amis*, Bernard Grasset, 1946.

Gilson, Etienne: *Pintura y Realidad*, Aguilar, España, 1961.

Goudge, Elizabeth: *La posada del peregrino*, Caralt, México 1949.

Johnson, Paul: *Creadores*, Ediciones B, Barcelona 2008.

Autores varios, *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México 2001.

Labrada, M. Antonia: *La racionalidad en la creación artística*, Anuario Filosófico, 1984 (17), 45-63, Navarra.

Maritain, Jacques: *Creative Intuition in Art and Poetry*, Pantheon, 1953.

Museo de la Basílica de Guadalupe: *El Divino Pintor: la creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*, México 2001

Nici, John B: Barron's: *AP Art History*, 2008.

Palomino, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, 83. Madrid Aguilar, 1988

Rafols, J.F: *Historia del arte*, Ed. Óptima, 2001

Tolkien, JRR: *On Fairy-stories*, pdf <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf>

Saint-Exupéry, A: *La ciudadela*, Buenos Aires, 1966.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Antología de textos de estética y teoría del arte*. UNAM. México 1973

Santa-Ana, F y Ossorio, A: *Guía Artística del Museo Sorolla*, Electa, Madrid, 2000

Seuphor, Michel: *L'Art abstrait*, Noveau ed. Paris 1971.

Serrera, Juan Miguel: "La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura" en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, segundo trimestre de 1955, num. 81.

Valverde, J. M: *Obras de Rainer Maria Rilke*, Plaza Janés, Madrid, 1967.

