



Domènec Corbella

LA PINTURA COMO EXPERIENCIA COGNITIVA

18

actividades para la creatividad

Domènec Corbella

LA PINTURA COMO EXPERIENCIA COGNITIVA

18

actividades para la creatividad

i2ADS Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
da Universidade do Porto
Edicions de la Universitat de Barcelona

Este trabajo está financiado con fondos
nacionales a través de la FCT - Fundação
para a Ciência e a Tecnologia, I.P., bajo
el proyecto UIDP/04395/2020.

-MMXXI-

© De los textos respectivos:

Sebastià Serrano; Josep Vallverdú; António
Quadros Ferreira; Carme
Junqué; Han Yu Chi; Domènec
Corbella

© De las fotografías:

Domènec Corbella; Huashai Li;
Xènia Fuentes; Carlos Melchor;
Iana Soares

i2ADS Instituto de Investigação
em Arte, Design e Sociedade
da Universidade do Porto

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto
Av. Rodrigues de Freitas, 265
4049-021 Porto, Portugal
Tel. 00351 225 192 429
i2ads.up.pt
i2ads@fba.up.pt

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, 8
08028 Barcelona
Tel. 0034 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISBN

(Edicions de la Universitat de Barcelona)
978-84-9168-703-0

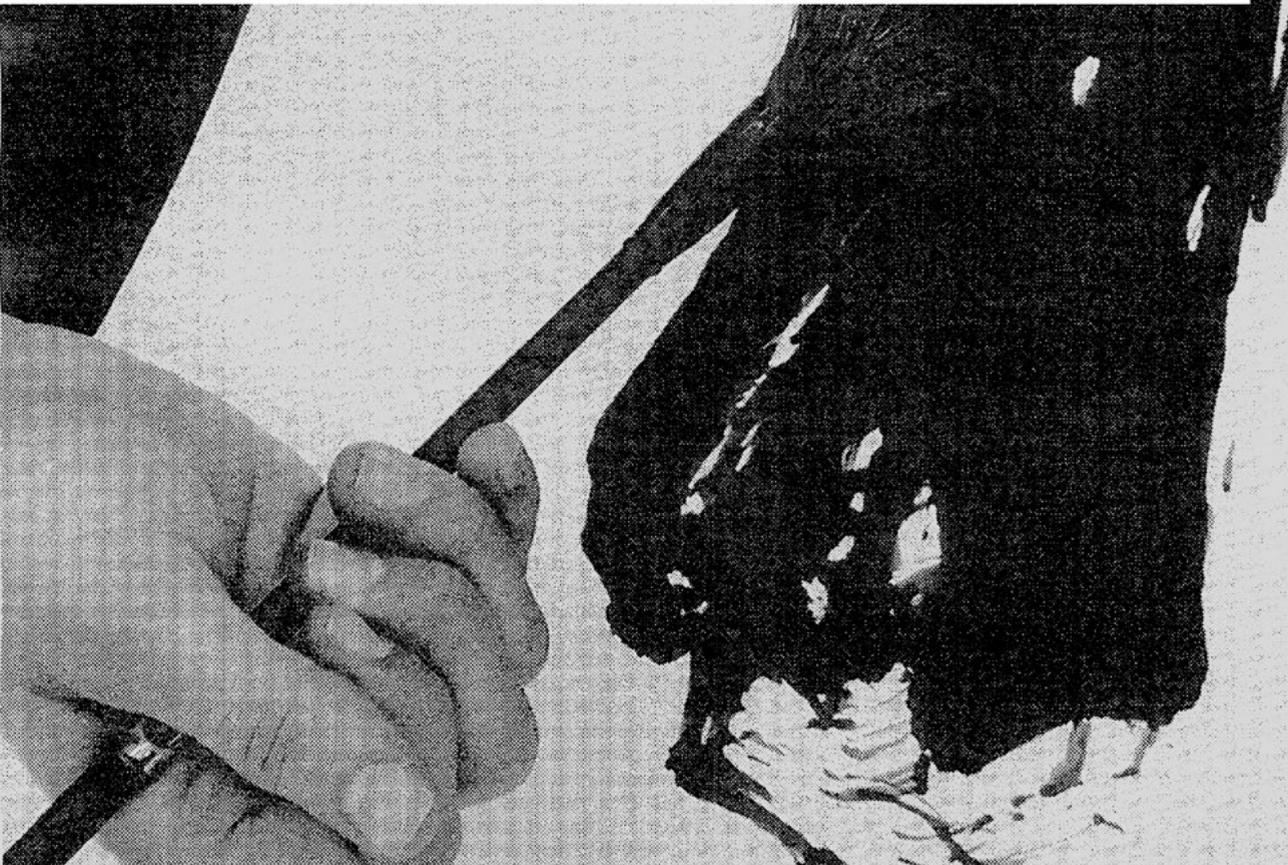
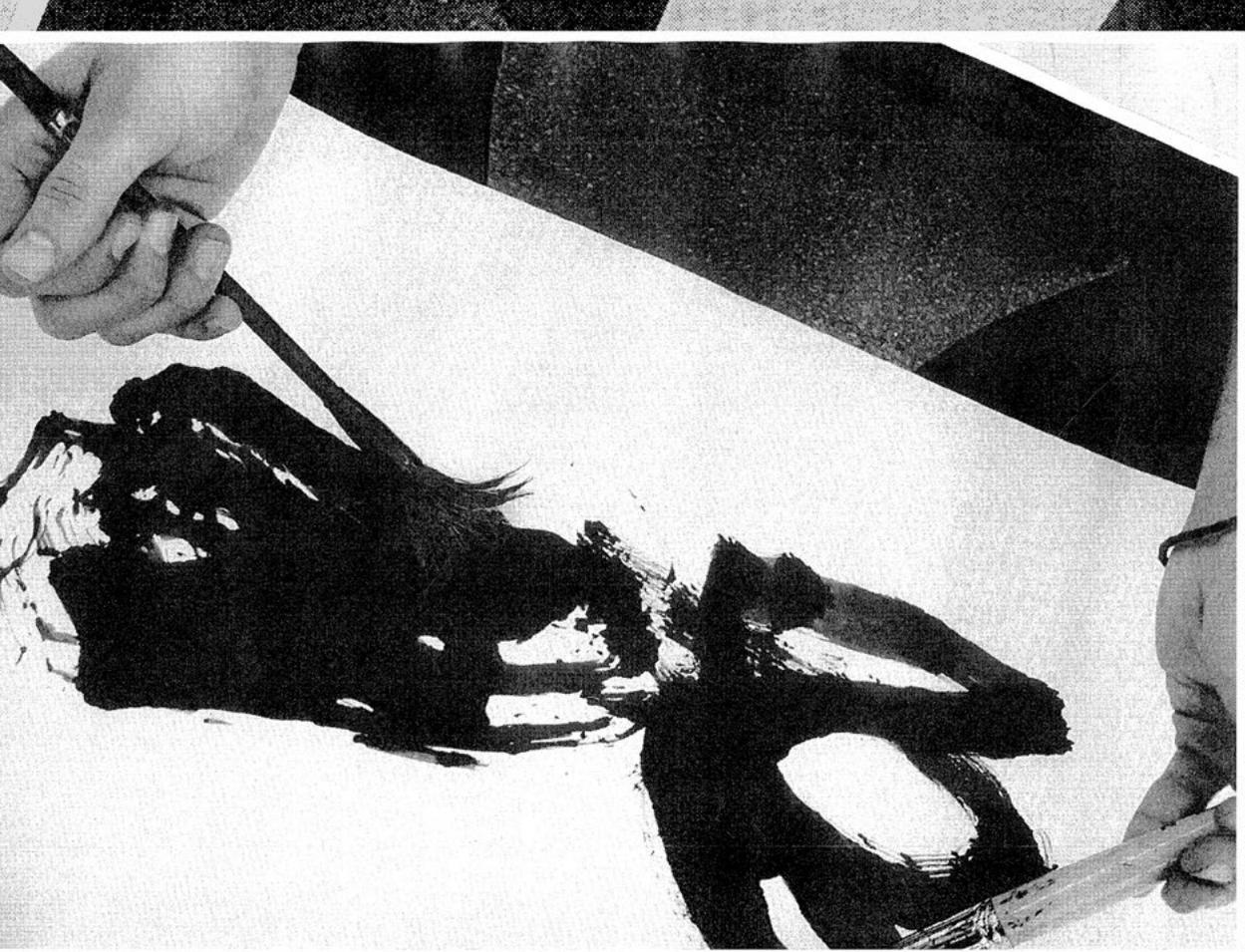
(Edicions de i2ADS)
978-989-9049-22-2

Depósito Legal: 496404/22

Colaboraciones:

(IdRA) Instituto de Investigación del Agua
de la Universidad de Barcelona

Está rigurosamente prohibida la
reproducción total o parcial de esta obra.
Ninguna parte de la publicación, incluido el
diseño de la cubierta, puede ser reproducida,
almacenada, transmitida o utilizada por
ningún medio o sistema, sin la autorización
previa por escrito de su autor.



Como nos dijeron Darwin, Baldwin, Piaget y otros hace tantos años, el conocimiento es adaptación; como empezamos a darnos cuenta hoy, el afecto y la conación¹ están involucrados de manera central en la adaptación, y constituyen, por tanto, actividades cruciales en la construcción y uso del conocimiento. (Brown, Terrance, 1994)

1 La conación es una de las tres partes de la mente, junto con lo afectivo y cognitivo. En resumen, la parte cognitiva del cerebro mide la inteligencia, la afectiva trata con las emociones y la conativa impulsa cómo uno actúa sobre esos pensamientos y sentimientos.

11	AGRADECIMIENTOS
13	PÓRTICO Sebastià Serrano
15	PRÓLOGO: CREATIVIDAD VIRGEN Josep Vallverdú
17	JUSTIFICACIÓN E INTRODUCCIÓN: <i>PENSAR A ARTE, PENSAR A ESCOLA</i> António Quadros Ferreira

PRIMERA PARTE
CAMBIOS DIDÁCTICOS DE LA PINTURA
Domènec Corbella

25	1. DE LA FORMACIÓN PICTÓRICA
27	2. DE LA CULTURA ORIENTAL
31	3. DE LOS MÉTODOS, MANERAS Y MODELO INVESTIGADOR
36	4. DE LA COGNICIÓN, CONSCIENCIA Y ESPIRITUALIDAD
41	5. DE LA NEUROESTÉTICA A LA NEUROPINTURA
44	6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SEGUNDA PARTE
INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Carme Junqué

49	CEREBRO Y CREATIVIDAD
53	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TERCERA PARTE
INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
Domènec Corbella

57	I. LA PINTURA COMO EXPERIENCIA COGNITIVA
	II. EXPERIENCIAS COGNITIVAS FISIOLÓGICAS
61	1. LA RESPIRACIÓN CONSCIENTE
73	2. EL MAGNETISMO DEL CORAZÓN
85	3. EL ARTE DEL CUERPO HUMANO
99	4. LA DISYUNTIVA DE LA LATERALIDAD

III. EXPERIENCIAS COGNITIVAS MENTALES	
5. LA MEMORIA VISUAL	107
6. EL OJO INTERIOR	117
7. LA MEMORIA NO VERBAL	129
IV. EXPERIENCIAS COGNITIVAS SENSORIALES	
8. LA PINTURA MUSICAL	142
9. LA MÚSICA DEL SILENCIO	154
10. LA PLENITUD DEL VACÍO	165
11. VISUALIZAR EL OLFATO	175
11.1. INTRODUCCIÓN	177
11.2. EL ARTE OLFATIVO	178
11.3. EXPERIENCIAS OLFATIVAS	180
11.4. METODOLOGÍA	181
11.5. RESULTADOS	182
11.6. CONCLUSIONES	183
V. EXPERIENCIAS COGNITIVAS CULTURALES	
12. POBREZA MATERIAL, RIQUEZA ESPIRITUAL	191
13. LA IDENTIDAD PICTÓRICA DE LA ESCRITURA	199
14. LA SORPRESA DEL HAIKU	209
VI. EXPERIENCIAS COGNITIVAS DE LA NATURALEZA	
15. MUTACIÓN ESTACIONAL, ESTADOS ANÍMICOS	219
16. HABITAR LA NATURALEZA	229
17. EL ARTE DEL AGUA	241
VII. EXPERIENCIAS TRANSFERIDAS	
18. <i>UNLIMITE POWER OF PAINTING</i>	253
Han, Yu-Chi	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	261

AGRADECIMIENTOS

Las experiencias cognitivas que se exponen a continuación han sido posibles gracias a la participación e implicación activa de los estudiantes del Laboratorio de pintura cognitiva, del máster de Creación Artística Contemporánea de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona a lo largo de los últimos diez años. Parte de los resultados obtenidos en las investigaciones realizadas han servido para argumentar e ilustrar este libro, por lo que, además de agradecerles profundamente su aportación, es asimismo un homenaje a sus capacidades creativas. Por otra parte, quiero expresar mi reconocimiento a los ex alumnos/as de doctorado: Han Yu Xi, Estíbaliz Lecea, Chieh Wang y Carlos Melchor, por la colaboración recibida en los *workshops* realizados en Asia durante el año 2014.

También desearía dar las gracias de un modo especial a las contribuciones científicas que acompañan a esta publicación y que están a cargo del profesor emérito Sebastià Serrano, lingüista experto en teoría de la comunicación; la profesora Carme Junqué, doctora en Medicina, experta en psicobiología (neuropsicología); Josep Vallverdú, pedagogo, escritor y traductor; Han Yu Chi, artista experta en técnicas pictóricas orientales, y el profesor emérito António Quadros Ferreira, artista experto en la investigación pictórica, a la vez que coordinador del proyecto Bases Conceptuales de Investigación en Pintura (BCIP), por su apoyo e impulso decisivo a través del Instituto de Investigación en Arte, Diseño y Sociedad (i2ADS) de la Universidad de Oporto, que hace posible esta coedición.

PÓRTICO

Sebastià Serrano²

Me produce una gran alegría abrir esta publicación, que surge por iniciativa del profesor Domènec Corbella y del Laboratorio de Pintura Cognitiva (LPC), que creó en el curso 2009-2010, por el hecho de estar en buena armonía con su sistema de trabajo pedagógico. Ya hace bastante tiempo que me aproximo al comportamiento comunicativo humano desde un marco teórico en el que tienen un papel fundamental disciplinas como la ciencia cognitiva, la neurociencia, la genética o la psicología evolucionista. Desde esta reflexión sobre el comportamiento cognitivo, en los últimos años, me ha encantado explorar espacios del conocimiento tan fascinantes como los de la felicidad, el talento o la creatividad. En todos ellos hay un elemento básico común relacionado con el procesamiento de la información. La actividad cognitiva tiene que ver con este proceso. Justamente la enmarca, ya que todo empieza a partir de estímulos percibidos a través de sensaciones, de recuerdos, de imágenes o de pensamientos.

13

La cantidad de información que nos llega es muy grande, inalcanzable – más de 200.000 millones de bits –, y, por tanto, la mayor parte no alcanza a cruzar los umbrales de nuestra conciencia. Un montón de sistemas de filtrado, de inhibición y de neutralización actúa con el fin de que podamos desarrollar la actividad cognitiva necesaria y suficiente para sobrevivir. En este sentido, debemos decir que estamos muy bien equipados con filtros perceptuales y mentales que esconden gran parte de lo que nuestro cerebro procesa en su «sala de máquinas». A veces mediante unos cálculos que incluyen millones de apreciaciones por segundo. Nos llegan tantos estímulos, señales, signos, mensajes a través de los órganos sensoriales que, si tuviéramos que focalizar nuestra atención y concentración en todos ellos, viviríamos totalmente desbordados. Además, para procesar y descodificar esta información, el cerebro, mediante fascinantes procesos de realimentación, da acceso constantemente a imágenes y recuerdos almacenados en los archivos mentales de nuestra memoria. Gracias a estos filtros cognitivos, la mayor parte de la información que entra nunca conseguirá penetrar en el universo de nuestra conciencia.

Ahora bien, no sería nada descabellado pensar que estos filtros mentales encargados de bloquear información no son iguales para todos. Habría algunos individuos dotados de un potencial determinado – alguna especie de talento –, capaces de incrementar notablemente la cantidad de estímulos sin filtrar y, además, quién sabe si con una competencia especial – talento – para cruzar rizados de realimentación, de manera fantástica, con información ya almacenada. Esta información no sometida a filtrado que alcanza la conciencia puede provocar experiencias porcentuales

bien extrañas, como la sinestesia o el hecho de oír voces o ver personas creadas, generadas, desde conexiones cerebrales muy singulares. Este tipo de desinhibición cognitiva también podría ser la causa de estados de «flujo» o de salir de la órbita del tiempo. Pueden ser momentos de mucha creatividad, y tenemos toda una multitud de casos en el mundo del arte o de la ciencia, como Van Gogh y Nash, pero también en el ámbito del deporte, la danza o la religión. De modo que, en momentos de reflexión, de introspección, de entrada en espacios mentales especiales, los filtros cognitivos se relajan y permiten que las ideas o imágenes que se encuentran más escondidas en el cerebro emerjan a la conciencia generando pensamientos raros, poco frecuentes, en la mente de las personas creativas.

En mi opinión, esa es la función fundamental del Laboratorio de Pintura Cognitiva como entidad generadora de competencias – conocimientos, habilidades y actitudes para favorecer el uso de mecanismos de desinhibición cognitiva de forma creativa –. He aprendido mucho de la creatividad de mis alumnos del máster – muchos de ellos también trabajan en el Laboratorio, y me gusta pensar que la escasez, a menudo, de filtros cognitivos podría explicar su tendencia a focalizar, y mucho, los contenidos de su mundo interior, incluso, a veces, acerca de sus necesidades sociales o académicas. Sí, entiendo que cuando la conciencia se llena de un espacio saturado de un conjunto de estímulos inusuales, debe resultar muy difícil – por no decir imposible – no centrar la atención en este mundo interior. Lo he visto en alumnos muy creativos y creativas que estoy convencido de que realizarán obras muy importantes en el mundo de la fotografía, la pintura, la escultura, la poesía, la filosofía, la psicología o la ciencia.

Fácilmente se deduce que una reducción de la inhibición cognitiva debe permitir la entrada de mucho más material a la conciencia, y que mediante procesos caóticos deterministas a la hora de reprocesar y recombinar la información pueden muy bien hacer emerger estructuras novedosas y originales capaces de generar ideas creativas. De hecho, la aplicación de sofisticadas técnicas de neuroimagen apoya la propuesta de considerar que los individuos más creativos experimentan más desinhibición cerebral que los menos creativos.

El Laboratorio de Pintura Cognitiva intenta canalizar esta capacidad de hacer emerger pensamientos inusuales, de hacerlos fluir, y procura alimentar, mimar, todo tipo de prácticas que favorezcan no solo la fluidez, sino también la flexibilidad, tan propia del pensamiento divergente. La tarea del Laboratorio, expuesta en el texto que presentamos, no es más que la de favorecer la incubación de las ideas originales y creativas. Desde el Laboratorio se quiere mimar la creatividad a base de crear entornos físicos y mentales que estimulen la emergencia de productos generados mediante sofisticados procesos de autoorganización que han tenido lugar en la mente de personas con mucho talento. Confieso que, a menudo, en mis clases de El color de las emociones, en mis alumnos y alumnas con muchísimas chispas he notado la presencia de este talento que entre todos intentamos estimular y potenciar.

PRÓLOGO

CREATIVIDAD VIRGEN

Josep Vallverdú³

Zbigniew Herbert, en *Un bárbaro en el jardín*, escribe sobre la belleza de un caballo de Lascaux, el «caballo chino», y expone que cualquier pretensión de ensalzar detalles del dibujo – crin, cabeza, pezuñas, lomo –, o de sus tonos cromáticos, es baldía, porque lo que tenemos enfrente es una obra maestra, cohesionada en extremo: «Sólo la poesía y la leyenda tienen esta fulgurante fuerza creativa sobre los objetos. Ante esa obra humana maciza y apabullante, más allá del tiempo, surge únicamente una frase: “Había una vez en Lascaux un bellissimo caballo”».

15

En efecto, la pintura o el dibujo ofrecen, de vez en cuando, entre los cientos de miles de obras bellas producidas a lo largo de los siglos, alguna que se impone, que deslumbra al espectador visitante tanto como al crítico y estudioso. Puede ser una cerámica cretense o un escorzo a la sanguina de Rafael Sanzio, el perro de *Las Meninas*... No hay discusión posible, un fondo de acuerdo se establece en las mentes; innegablemente existe una técnica, que puede ser objeto de envidia y admiración, pero la técnica brota de dos fuentes, la que surge de la tradición, de la «escuela», y la reelaboración de sus preceptos que el artista cumple, para conseguir manipular libérrimamente todo lo aprendido; así la técnica queda oculta y el resultado es lo que se impone.

Uno aprende a «ver» la obra de arte por dos conductos: alguien antes que él ha dictaminado el alcance estético de la obra, y esta apreciación condiciona, en parte, la posición del observador; afortunadamente, y casi en el mismo acto, el ojo y el cerebro de quien contempla la obra establecen una valoración acorde o desacorde respecto al dictamen de los entendidos, y estos van quedando diluidos. De ello deduciremos que toda obra de arte tiene tantos y tan diversos atributos de convicción cuantos espectadores la contemplan. Lo subjetivo en acción.

¿Cómo enseñar, después de tantas reglas académicas que los siglos nos han dejado, cómo enseñar a los alumnos, la aproximación al arte? Sabemos que, a nivel superior, las escuelas y facultades arrastran el lastre de lo heredado estos dos últimos siglos, cuando se generalizó la enseñanza, imponiendo, con reglas intocables, preceptos que la evolución de las propias artes negaba. Era más que conveniente, imperioso, enseñar al alumno no actitudes pasivas, de copia y repetición, sino poner todo de su parte para despertar sus potencialidades físicas y mentales en orden a la creación personal. A esto tienden las experiencias llevadas a cabo por Domènec

Corbella como profesor en la Facultad de Bellas Artes, personificación de la corriente que conduce al alumno a liberar su mente de todo prejuicio, a aprender desde su interior. Hay un ojo interior, importa partir de la experiencia cognitiva fisiológica y sensorial, al tiempo que nos hacemos conscientes de ver, escuchar, tocar y oler el universo. Algunas doctrinas de meditación oriental tienen cabida, o inciden en tal toma de posición. No se trata de buscar una suerte de espiritualidad, sino de entrar de lleno en la actividad cognitiva por el procesamiento de la información, siempre presente en el día a día humano. Se busca entrar en el camino de la creatividad a base de poner en marcha entornos físicos y mentales estimuladores de la emergencia de productos generados por procesos de autoorganización (profesor Serrano).

La naturaleza, siempre viva, estimula la memoria visual, entra en juego el ojo interior, la sugestión sensorial, la memoria no verbal. Desde lo más profundo del espíritu, el discípulo experimentará algo que no descubriría por sí solo, fenómenos como el sonido del silencio o la plenitud del vacío. No son imágenes retóricas, son peldaños para acceder a un estado de pureza interior, desde la cual, antes que la paleta y los colores, o el perfil conseguido con la mina de plomo, ocupamos una tenue plataforma de disponibilidad despierta, con ballestas de globalidad, para acceder a la creatividad. Conquista de la libertad interior y, al mismo tiempo, trémulas vivencias y disposición para crear, desde el corazón, siempre abiertos al horizonte.

JUSTIFICACIÓN E INTRODUCCIÓN PENSAR A ARTE, PENSAR A ESCOLA

António Quadros Ferreira⁴

O quanto importa ao Pintor ser sábio, e erudito,
Francisco Vieira Júnior, 1802⁵

17

O presente texto tem a função de apresentar, enquadrar, e reflectir a partir do projecto-ensaio de Domènec Corbella intitulado: *La pintura como experiencia cognitiva, 18 actividades para la creatividad* – e que surge como proposta de publicação em co-edição entre o i2ADS_FBAUP e o Edições da Universidade de Barcelona com a colaboração do IdRA (Institut de Recerca de l'Aigua) da UB. Pelo que um inicial sublinhado: o do nosso privilégio em testemunharmos a radical singularidade e originalidade deste projecto. Trata-se, então, de um exercício, o nosso, de compreender, de sublinhar e de fazer a recepção a este mais recente e seminal trabalho de Domènec Corbella. E que surge, devemos dizer, no âmbito de um projecto que coordenamos no i2ADS-FBAUP, com o título de BCIP, *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura*. Há, por isso, a constatação de que é possível partilhar experiências e projectos comuns – o que nos leva a pensar na arte e na pintura enquanto áreas do saber e do âmbito disciplinar como caminhos verdadeiramente singulares, onde a expressão da investigação se confunde com a expressão da criação. E nesta partilha encontramos, evidentemente, campos comuns de um dizer (do pensar e do fazer) que permite substanciar um compromisso metodológico e ideológico, único e exclusivo. Deste modo, Domènec Corbella também partilha da ideia de que a arte e a pintura são antes de mais espaços e lugares de um pensamento que privilegia a estética e a ética, mas também o princípio de que a arte é de um âmbito maior e, por isso, de um âmbito que implica e explica a natureza do próprio homem – a ideia de que o caminho da arte é de difícil explicitação na medida em que é de uma absoluta transversalidade no que se refere aos propósitos de *dar a ver*, ou de *dar a conhecer*, enunciados, discursos e narrativas cognitivas. Mas o que nos permite relevar a importância excepcional da arte para o destino do homem é a sua grande capacidade de fazer transcender a sua finitude. Por outro lado, e no contexto em que acontece o projecto-ensaio objecto

4 Professor Emérito da FBAUP, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes. Investigador do i2ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

5 In Discurso proferido na abertura solene da Aula de Desenho, a 14 de Junho de 1802, na Academia de Desenho e Pintura da cidade do Porto, e publicado por ordem de Sua Alteza Real em 1803, in “Collecção de Memórias”, por Cyrillo Vollkman Machado, Lisboa, 1823.

desta introdução, existe uma outra e crucial dimensão – a da pedagogia, isto é, a da escola que se faz de inovação, de prática artística e de investigação teórica. Por isso, esta nossa apresentação deseja desde logo enfatizar que o *Laboratório de Pintura Cognitiva* corresponde a um projecto que pretende equacionar a relação entre a arte (o seu fazer) e a escola (o seu pensar). É, pois, nesta relação dual, entre a arte (que se faz e que se pensa) e a escola (que se pensa e que se diz), que o projecto-ensaio de Domènec Corbella ganha ambição, oportunidade e uma profunda coerência no que diz respeito às possibilidades abertas e contemporâneas de ensinar a arte e a pintura, nos dias de hoje. O que se coloca de mais inovador neste trabalho que corresponde a um exercício pedagógico criado, continuado e desenvolvido na Universidade de Barcelona, na Facultat de Belles Arts, é o da defesa de uma ideia, e de um caminho, impostos e expostos por uma metodologia que concilia razão e emoção, sentido e intuição. Este trabalho recente organiza-se como balanço (retrospectivo, mas também prospectivo) de um continuado caminho de observação e de efectivação em torno de duas âncoras cruciais – a da *arte* e a da *escola*. Isto é, este trabalho surge porque existiu (e existe) o *Laboratório de Pintura Cognitiva*, que Domènec Corbella criou enquanto professor na Facultat de Belles Arts da Universidade de Barcelona. É seminal porque a natureza deste projecto artístico, mas também científico, possui uma dimensão didáctica e pedagógica inusitada e invulgar, pelo que o seu eco parece ser essencial para se assumir como contributo decisivo e como testemunho tratadístico contemporâneo no Sistema de Belas Artes Catalão e Europeu, bem como dos seus propósitos de ensino-aprendizagem e de investigação artística.

O projecto LPC, *Laboratorio de Pintura Cognitiva* foi fundado em 2009, no âmbito do mestrado de *Creación Artística Contemporánea* (Master-CAC) da Universidade de Barcelona e, desse modo, Domènec Corbella desenvolveu as suas pioneiras experiências artísticas, pedagógicas e cognitivas. E os resultados que iam surgindo, para além de partilhados com estudantes de doutoramento, motivaram a sua divulgação através de Encontros, Congressos e Comunicações. Decorridos cerca de 10 anos, e de um balanço possível, poder-se-á dizer que este projecto-ensaio significa uma proposta nova, verdadeiramente inédita nas relações entre a arte e a escola de arte, mas também, e principalmente, correspondendo a uma nova concepção acerca do que é a criatividade e a sua implicação com a pintura. Em suma, é uma contribuição como comportamento e metodologia inovadora para *pensar, fazer e dizer a arte*. Aliás, diz-nos Domènec Corbella, e em forma de síntese, que

18

[...] El Laboratorio de Pintura Cognitiva Pintura es un manual práctico y de reflexión sobre las experiencias y los procesos cognitivos y su concienciación, y que ha intentado canalizar, estimular y potenciar el servicio de la investigación pictórica. Incluye 18 experiencias, pautas o lecciones para aprender a cultivar y descubrir aspectos cognitivos de tipo fisiológicos, mentales, sensoriales, culturales y de la naturaleza que conllevan respectivamente, una toma de conciencia sobre diferentes partes y propiedades de nuestro propio ser. Incluye aspectos interculturales que la globalización nos ha acercado y dado a conocer, así como diferentes fenómenos que la misma naturaleza nos ofrece, pero que es necesario observar con atención, para redescubrir de nuevo el servicio de la creatividad artística. En resumen, pretende ser una contribución al ejercicio de la pintura en un sentido cognitivo poco explorado, reflexivo y multidisciplinar [...]⁶.

O projecto-ensaio está dividido em 3 grandes partes: primeira parte, sobre *mudanças di-dáticas de pintura*, segunda parte, sobre *investigações científicas* (da responsabilidade de Carne Junqué) e terceira parte, sobre *investigações artísticas*. De certo modo Domènec Corbella faz a passagem da primeira para a terceira parte, fazendo corresponder no *evolucionismo da pintura* as questões da formação pictórica, principalmente ancorada na cultura oriental e, assim, a construção de um *pensamento constructo* onde se associam *métodos, maneras y modelo investigador* com a *cognición, consciencia y espiritualidad*. E, na terceira parte, relativamente às *investigações artísticas*, documenta ainda uma narrativa absolutamente experimental. Assim, as dezoito experiências cognitivas, para a criatividade estão agrupadas em seis conjuntos a saber: (1) *experiências cognitivas fisiológicas* (la respiración consciente, el magnetismo del corazón, el arte del cuerpo humano, la disyuntiva de la lateralidad), (2) *experiências cognitivas mentais* (la memoria visual, el ojo interior, la memoria no verbal), (3) *experiências cognitivas sensoriais* (la pintura de la música, la música del silencio, la plenitud del vacío, la escucha del olfato), (4) *experiências cognitivas culturais* (pobreza material, riqueza espiritual, la identidad pictórica de la escritura, la sorpresa del haiku), (5) *experiências cognitivas da natureza* (mutación estacional, estados anímicos, habitar la naturaleza, el arte del agua), e (6) *experiências cognitivas transferidas* (Unlimate power of painting, Han, Yu-Chi).

19

Num plano mais geral podemos dizer que o projecto privilegia não só o espírito da criatividade, como a adopção do método e do processo. Mas, e no essencial, a questão que se coloca sempre é a da afirmação de um processo, em alternativa a um resultado – como caminho exclusivo para se preservar territórios e identidades. Sobre a importância do processo, já nos anos 80 do século passado, Michel Sanouillet defendia a teoria das *structures molles* para se pensar a natureza da arte (mas não só) – daí considerarmos que existem pontos de contacto entre a teoria de Domènec Corbella e a teoria de Michel Sanouillet⁷. Para o autor francês, a *structure molle* (que se situa entre *l'absence de sens e le sens*, segundo Arnaud Villani) corresponderá a uma abordagem que revela e que cria, que elabora na ambiguidade das decisões a possibilidade da modernidade – independentemente dos contextos académico e pedagógico, como acontece com Domènec Corbella – onde a teoria LPC (dizemo-lo de um modo deliberado, assumindo esta qualidade – a de *teoria* –, porquanto este projecto indicia um propósito de construção nas *dimensões metodologia e processual*, o que confere a este projecto uma *função teorizadora*) pretende sistematizar uma prática artística assente nas experiências cognitivas.

Dizer em contexto do Laboratório de Pintura Cognitiva é *pensar a arte*, e *é fazer a escola de arte*. Deste modo, faz transcender o espírito da escola de arte em pressupostos bem diferentes. Fazendo um recuo histórico, observamos então, que: quer se trate da Academia, quer se trate da Escola, quer se trate ainda da Universi-

7 “La différenciation est la constellation du virtuel, la différenciation en est l’actualisation [...] l’histoire est un corps indéterminé, un grand flux, un sujet larvaire, c’est-à-dire un être sans identité, sans linéarité et déplacé par rapport à toute totalisation, à côté de l’universel dont il se sert en fait, par une ruse de la raison inversée. [...] Structure molle, c’est-à-dire, à venir, mais indéterminée en profondeur, toujours déplacée par rapport aux prévisions, [...] le mou, le potentiel, l’indéterminé, la physis suscitent en général, comme si entre chaos et cosmos, il ne pouvait y avoir, du moins pour une pensée du “comput”, ce point d’hésitation du chaosmos, qui, comme métamorphique, permet toutes les rencontres [...]”, segundo o que nos diz Arnaud Vilani, in “Contribution à l’étude des structures molles: métamorphose, pensée des fluides, ordre et désordre”. In Médianalyses, Cahiers de recherches communicationnelles, numéro 3/4, dedicado ao tema “Structures Molles”, Centre du XXe Siècle, Nice, janvier 1984.

dade, o que existem são principalmente modelos políticos e éticos diferenciados, como os que são consubstanciados pelas relações de Mestre e discípulo, e de ensino e aprendizagem. O que mais não faz do que interpretar os processos de criação artística e os contextos, a que mais tarde se acrescentaria aquilo a que se designaria, de um modo equívoco, por *investigação*⁸.

No projecto-ensaio, Domènec Corbella realiza uma ponte intercultural entre ocidente e oriente com o intuito de melhor se fomentar a intersecção de narrativas e de obtenção de uma visão integrada do mundo. Desse modo, a pintura cognitiva é aparentemente o resultado de uma prática que implica o homem no seu todo. O homem como centro de uma exaltação da plenitude. Mas, a montante, o pretende desconstruir os sentidos da criatividade para, desse modo, ser possível ancorar no estado de observação a consciência e o desenvolvimento das funções fisiológicas, nomeadamente. Mas, mesmo assim, não deixa de ser relevante o fomento da via empática da percepção. Como nos diz Domènec Corbella, é imprescindível que a “(...) experiencia cognitiva [deva] salir de nuestro submundo para entrar en el mundo que nos cobija”. Ou, e por outras palavras, o retorno a uma certa filosofia oriental, não no sentido de a apropriar, mas no sentido em que é supostamente possível, e desejável, a tarefa de uma certa ocidentalização dos modos ou das metodologias que nos permite pensar a criatividade e a estética especuladas no ambiente experimental da escola de arte. Pelo que, e de novo socorrendo-nos de Domènec Corbella: “Este tipo de experiencia cognitiva total, no obstante, no es exclusiva de oriente, también en occidente existen testimonios de compromiso o simbiosis total entre el arte y la vida y viceversa”.

Também faz uma abordagem muito transversal e pluridisciplinar para fundamentar as razões de um processo criativo implicado pelas representações cognitivas. E, para esse efeito, é investigada a natureza dos funcionamentos mentais e sensoriais, acerca dos mecanismos fisiológicos e perceptivos, nomeadamente. Assim, também considera, no plano das relações entre arte e cérebro, que o estudo das conexões entre regiões cerebrais – que explicam as diferenças de cada indivíduo –, leva-nos a concluir a extrema importância do *conectoma humano*, que tem por função caracterizar o mapa das conexões estruturais e funcionais no ser humano. É, pois, neste contexto objectivo que surge a possibilidade de se privilegiar a *cognição* (fonte da criatividade) como realidade vital para a formulação das teorias investigativas e de ensino-aprendizagem de Domènec Corbella, aliás em torno então das neurociências, da psicologia cognitiva, e da exploração introspectiva, entre muitos outros aspectos. Pelo que, os objectivos das experiências cognitivas desejam a obtenção de consciência criativa em diferentes áreas, e onde destacamos o paradigma muito invocado por Domènec Corbella a propósito da *necessidade de meditação* (que está estreitamente relacionada com a respiração), e que nos diz a este propósito, que

8 Que sempre existiu desde o século XV, mas que actualmente, e em contexto universitário, parece permitir resgatar as referências científicas tradicionais em matriz desligada ou independente do facto artístico mesmo, criando-se uma novidade hipoteticamente artificial e especulativa, uma espécie de terreno de ninguém ou de fronteira – a da ideia da matriz da investigação como *factum est exterior* – o que se justificaria, aparentemente, enquanto abertura e ligação homogénea para com o espírito universitário: a investigação artística impôs-se como realidade nova e que muitas vezes pouco tem que ver com a realidade efectiva da prática artística.

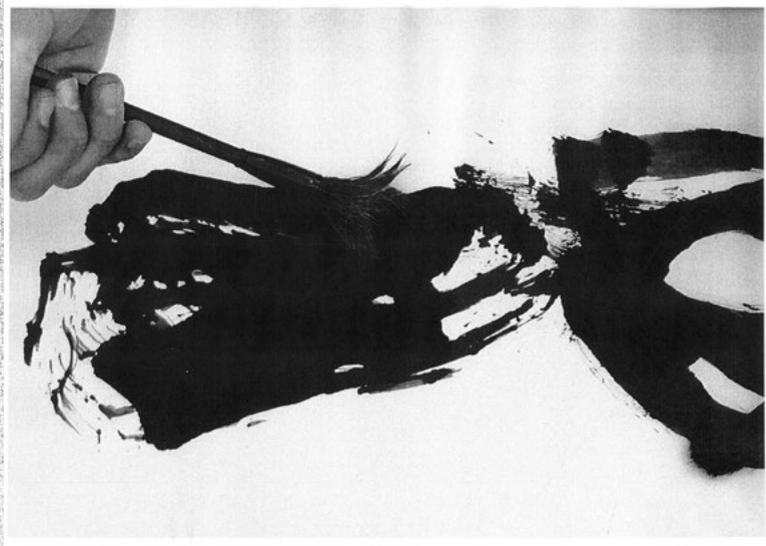
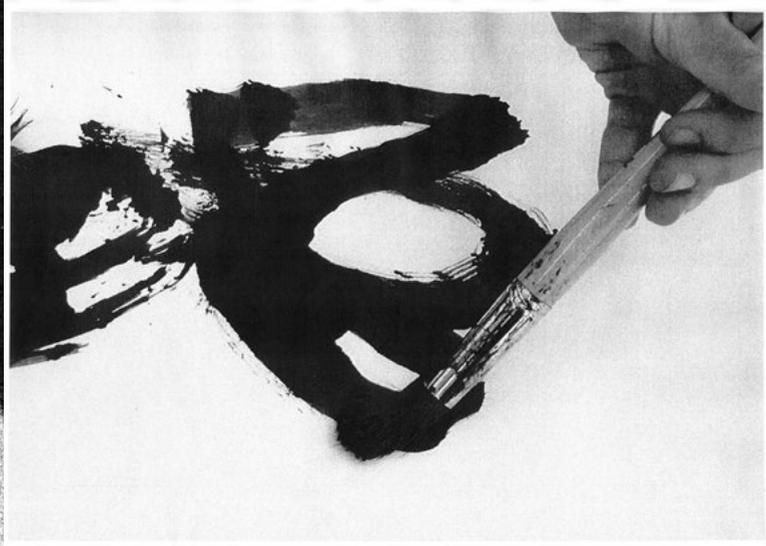
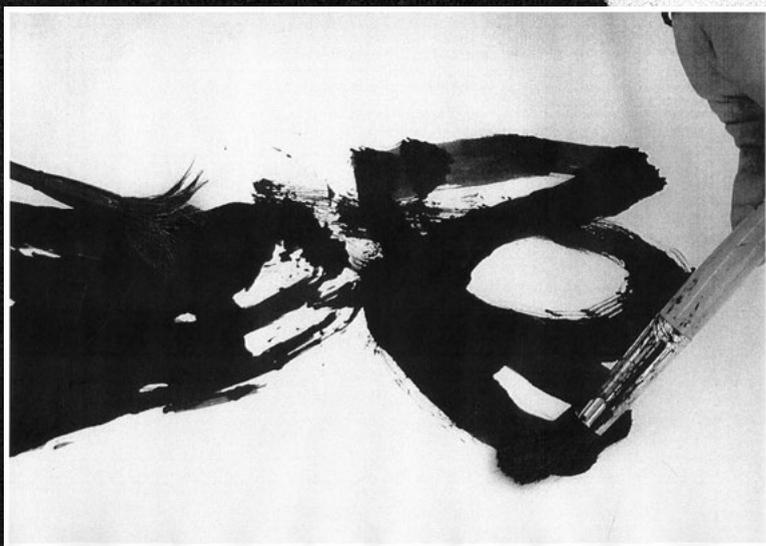
[...] con la respiración meditativa [porque] consideramos que tomar consciencia de ella, equivale a ser conscientes del presente y de la energía vital de todo nuestro cuerpo, porque está demostrado que expandimos de muchas maneras en el acto pictórico performativo⁹.

O projecto LPC está verdadeiramente assente num paradigma cognitivo que faz a ponte entre a arte e a escola. Dito de um outro modo, o projecto (e teoria) faz consubstanciar o duplo princípio: *pensar a arte, pensar a escola*. Isto é, *pensar a arte na escola de arte*. Em que o paradigma cognitivo está fundado num pressuposto teórico que permite configurar o exercício da criatividade como exercício natural e lógico, situado a montante dos percursos narrativos e expressivos. Lugar primordial da memória e do conhecimento, tempo imprescindível de construção cognitiva que dá evidência a uma correspondência entre arte e ciência ou, e no limite, torna a ciência (e tudo o que ela significa) como referência possível de uma estética e de uma pedagogia. As experiências cognitivas dirigidas por Domènec Corbella são experiências de uma *totalidade ideológica*, de um *trânsito estético*, de um *objectivo teórico*.

Assim, o projecto consubstancia, de um modo absoluto e radical, a possibilidade da instituição das *experiências cognitivas de uma acção pensante* que permite estruturar e organizar as metodologias adequadas ao ensino-aprendizagem e investigação da arte e da pintura na escola de arte. O que é, por si só, uma proposta que vai, certamente, continuar a fazer caminho.

O caminho é o que importa, não o seu fim.

Louis L'Amour



PRIMERA PARTE

CAMBIOS DIDÁCTICOS DE LA PINTURA¹⁰

Domènec Corbella

1 DE LA FORMACIÓN PICTÓRICA

*Nuestro esfuerzo por crear obras artísticas es similar
a la intensidad de nuestro deseo por continuar vivos.*

Victor Ullman¹¹

25

La formación pictórica recibida por mi generación durante los años 1960-1975 — ciertamente académica a pesar de algunas voces detractoras, como las del historiador y crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer—¹² se fundamentaba en la observación atenta del mundo externo con todos los pormenores, con el fin de modelar la mirada y el pensamiento de los que aspirábamos a seguir la vía artística. Como saben, las obras académicas solían hacer gala de una gran calidad técnica y verismo; no olvidemos que a la pintura, del mismo modo que a la escultura y la poesía, se las llamaba las tres «artes de la imitación» (Taine, 1958: 41). En honor a la verdad, también debemos decir que, por aquellos años, se empezó a abrir paso el antiacademicismo, pero la rebeldía y la renovación no se extendieron de una manera generalizada ni mucho menos. Hasta finales de la década de los ochenta no se propagaría la idea del «cultivo de los impulsos espontáneos, aunque dirigidos a reemplazar los ejercicios mecánicos en todos los ámbitos» (Arnheim, 1993: 58).

Con el paso del tiempo y, una vez finalizados los estudios reglados de Bellas Artes, a través del silencio y la soledad del estudio para afrontar el hecho creativo y, por supuesto, al tomar distancia de los lugares y ambientes de formación artística del país, además de prestar una mirada más atenta al panorama artístico cultural que nos rodeaba, nos fuimos dando cuenta poco a poco de los inconvenientes dirigistas y miméticos del sistema académico artístico.

Así fue como, de manera individual y en función de las inquietudes de cada uno, tomamos conciencia de las limitaciones creativas que sentíamos y buscamos, y de un modo intuitivo nos adentramos en la investigación o exploración de nuevas vías de experimentación para poder desarrollar un proceso creativo personal que se adecuara a nuestras necesidades.

11 Victor Ullman fue un compositor checo deportado junto con el poeta Kien al campo de concentración de Auschwitz. La cámara de gas acabó con sus vidas el 18 de octubre de 1944. Su obra más conocida es la ópera de cámara *Der Kaiser Von Atlantis* (El emperador de la Atlántida).

12 Fue profesor de diseño y de sociología en la Universidad de Barcelona, y obtuvo la cátedra de Historia General del Arte en 1981. También se dedicó a la ilustración de libros y a la pintura, fue crítico de arte de las revistas *Ariel* y *Serra d'Or*, y colaboró como técnico artístico en agencias de publicidad. De 1978 a 1981 fue presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Destacó en otros campos, como la publicidad, la docencia y la política, así como en la contribución al conocimiento y difusión del modernismo catalán y de los grandes maestros como Picasso, Miró o Tàpies.

Al mismo tiempo, tuve la oportunidad de descubrir que existían otras metodologías alternativas, más innovadoras y en consonancia con las exigencias culturales y sociales de nuestro tiempo. En este sentido, la primera, y quizás más elocuente referencia, fue la Academia Galí,¹³ que, precisamente, tanta repercusión positiva tuvo en la experiencia formativa de Joan Miró, de la misma manera que este la tuvo en mí en lo que respecta a la experiencia pedagógica y sus resultados creativos como investigador docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En este sentido, «la experiencia personal es necesaria para generar conocimiento. La elaboración de mi pensamiento se nutre de mi historia personal» (Delannoy, 2017).

Nos enseñaron a dibujar con la voluntad de imitar directamente el modelo con más o menos virtuosismo técnico. Ahora echo de menos aquellas posibilidades o categorías del dibujo que expone John Berger (2016: 45-48), es decir, el dibujo entendido como estudio, donde la mirada interroga, analiza, tantea, y la suma total de líneas describe una especie de migración óptica del artista hasta instalarse en el motivo que dibuja. Este tipo de dibujo se desarrolla con la voluntad de entender aquello que se dibuja. También se podía seguir la segunda opción de llevar en el papel no tanto lo que se ve como lo que seamos capaces de imaginar con una visión mental abierta. O, por qué no, plasmar en el papel lo que hemos logrado almacenar en la memoria, lo que ha quedado impreso en el recuerdo de una experiencia cognitiva y se ha reelaborado en nuestra mente.

Pensamos que la cuestión de fondo radica en cómo percibimos, cuando estamos frente a un modelo determinado, una obra de arte, en un auditorio, o en el campo, porque está claro que la percepción no es igual en cada ser humano. Nos enseñaron a saber por dónde ir, con qué y cómo ir y adónde debíamos llegar o qué conseguir, como si todos fuéramos iguales y tuviéramos los mismos estímulos, los mismos niveles de cognición y las mismas respuestas creativas. Ahora pienso que saber ciertas o menos cosas quizás nos hubiera ido mejor para conseguir ser más creativos. Cuenta una leyenda zen que un maestro llamado Jizo, al ver a su discípulo Hogen, le preguntó: «¿Qué haces?». Y el discípulo respondió: «¡Estoy paseando!». De nuevo, el maestro quiso saber: «¿Dónde estás paseando?». La respuesta del discípulo fue simplemente: «¡No lo sé!». A lo que el maestro respondió: «¡No saber es el lugar más profundo que hay!». Y, en aquel momento, el discípulo comprendió (Mulligan, 2017).

Es bueno no saber cómo puede finalizar exactamente una pintura, a pesar de disponer de un plan o un proyecto. Si queremos alcanzar la profundidad, es mejor no saber su estado final, porque la pintura también tiene sus propias leyes, o, como mínimo, su espíritu inmanente. Para ser sinceros, nos hubiese gustado haber tenido un maestro que, a través de la reflexión y la experiencia, nos hubiera potenciado la búsqueda de los caminos que conducen a los lugares más profundos de nuestro ser, en lugar de hacernos seguir unas sendas trazadas, porque lo cierto es que no hay una sola dirección, manera o verdad. Robert Sternberg piensa que la creatividad no es una capacidad o una habilidad, sino una decisión personal:

13 Francisc de Asís Galí, en un primer momento, fue un pintor modernista, que más tarde evolucionó hacia el simbolismo, realismo, novecentismo y, finalmente, idealismo, pero destacó como docente pedagogo que se enfrentó a la didáctica tradicional al fundar, en 1906, la Academia Galí de Barcelona, con planteamientos innovadores y rupturistas con respecto a la tradición académica. Sus discípulos fueron, entre otros, Joan Miró y Josep Llorens Artigas. Ocupó el cargo de Director General de Bellas Artes de la República y se exilió en Londres en el año 1939.

La persona creativa piensa de una manera diferente respecto a lo típico o común. Por ejemplo, si la persona creativa ve que todo el mundo está caminando en una dirección, él no acepta esa dirección como la dirección correcta por el simple hecho de que todo el mundo está caminando en esa dirección. Al contrario, él piensa que debe caminar en la dirección opuesta. El creador piensa: «Tengo mi propia idea y quizás mi idea sea mejor». En general, las personas siguen a otras personas sólo porque hay mucha gente que va en esa dirección. Pero la persona creativa decide ser independiente, aunque a veces haya consecuencias negativas» (cit. Punset, 2006a: 302).

Pensamos que nuestra función, como afirma Sternberg, en primer lugar, consiste en plantear estímulos para generar ideas, reflexiones y experiencias. En segundo lugar, en analizar esas ideas que, aun partiendo de un mismo estímulo, no implica que todas sean iguales ni buenas ideas y, en tercer lugar, en ver cómo se han materializado o mostrado estéticamente estas vías creativas que aporta cada uno y aprender mutuamente de ellas (Punset, 2006b: 302). Con esas experiencias y motivaciones, vimos la necesidad de crear el Laboratorio de Pintura Cognitiva,¹⁴ inédito en la Universidad de Barcelona, que, de modo sistemático, hemos intentado recopilar en este libro.

2 DE LA CULTURA ORIENTAL

La globalización nos ha aproximado a Oriente y ha permitido un mayor conocimiento cultural, gracias a los constantes avances de los medios de comunicación, así como a las movilizaciones y exposiciones de intercambio bilateral que han servido para que tomemos más conciencia, tanto de los puntos en común como de los que son diametralmente opuestos. En este sentido, la estética pictórica oriental y, en particular, la china, ha sido objeto de atención y admiración por nuestra parte desde mediados del siglo XIX, fundamentalmente por su poderoso misterio, su espiritua-

14 El Laboratorio de Pintura Cognitiva estuvo activo de 2009 a 2016, y acogió a una gran diversidad de estudiantes internacionales de Europa, Latinoamérica y Asia. Las experiencias llevadas a cabo se presentaron en diversos congresos internacionales y, asimismo, se impartieron en forma de master-class, con invitación a centros universitarios de Taiwán, China, Indonesia y México.

lidad y su naturalidad. Sin embargo, mucho antes, en el Renacimiento, Leonardo da Vinci ya demostró que era uno de los artistas occidentales con más puntos de contacto con la estética taoísta.¹⁵

Sus paisajes de fondo se han considerado verdaderas pinturas chinas, y la enigmática fuerza interior de sus expresiones lo sitúan como el artista occidental que ha sabido expresar mejor el espíritu por medio del *ritmo vital*, que es uno de los cánones fundamentales de la estética china (Racionero, 1975: 35).

En el arte contemporáneo, otros artistas también se han sentido atraídos por diferentes aspectos de la cultura oriental, como la manera pictórica de componer de Bonnard, que le valieron el apodo de *le japonnard*, o incluso Joan Miró, que aplicó en su pintura algunos de los principios o fundamentos de la composición pictórica china (Corbella, 1993), además de algunas técnicas típicamente orientales. Una larga lista de artistas confirma este interés: Monet, Tobey, Cézanne, Motherwell, Rothko, o Antoni Tàpies en lo que respecta al nivel más conceptual y zen, quien alertó sobre la auténtica necesidad vital de aproximarse y profundizar en la cultura de Extremo Oriente para regenerar viejos hábitos y creencias inservibles de nuestro entorno cultural.

Es indudable que son en buena parte los orientales quienes —luego de un periodo en que se ha atacado la pintura— nos han ayudado a redescubrir que la contemplación de las obras de arte, al igual que determinados ejercicios de concentración, o que la ceremonia del té, o el arte del tiro al arco, o hasta la simple confección de un ramo de flores, puede ser un verdadero medio de transmisión de experiencias espirituales iluminativas altamente beneficiosas. El arte ha dejado de ser solamente aquel objeto comercial de adorno que algunos pensaban [...], para convertirse en una auténtica disciplina que puede contribuir de manera importante a regenerarnos y liberarnos (Tàpies, 1989: 269-272).

28

Esa necesidad de interactuar con la cultura oriental ha aumentado y la presencia de estudiantes de Asia se ha incrementado, incluso en nuestro Laboratorio de Pintura Cognitiva, hecho significativo que pone de manifiesto su identificación con las ideas, nociones, principios estéticos y recursos que hemos planteado a lo largo de las constantes experiencias realizadas. Asimismo, el interés que suscitan las técnicas y recursos pictóricos occidentales es recíproco para los orientales, elementos que adoptan o intentan aplicar a sus lenguajes pictóricos. Por tanto, el autoconocimiento es beneficioso y mutuo; sin embargo, el estudio y el análisis de los aspectos que se interrelacionan y que se contraponen entre Oriente y Occidente son extraordinariamente amplios y complejos, dadas las diferentes formas tradicionales y culturales de concepción y percepción cognitiva del mundo y de su entorno más inmediato.

Así pues, en este trabajo solo señalaremos algunos aspectos que nos parecen importantes. Uno de ellos hace referencia a un plan, un orden y una visión común del mundo —que en el fondo parece existir—. Cada vez es más generalizada la conciencia e idea acerca de la existencia de un plan o sistema cósmico en el que se organiza la materia en torno a unos centros, y que esta engloba un sistema local

15 Una de las tres grandes corrientes del pensamiento chino tradicional, que se asocia al camino recto o conducta que lo rige y lo vivifica todo. Su acción se orienta hacia la no actividad, que es considerada la ley de la naturaleza.

o de un nivel más inmediato y particular. En este sentido, no resulta extraño constatar cómo la inmensidad del universo, las galaxias en rotación y los sistemas planetarios solares forman unos esquemas centrados en una escala más reducida, así como su paralelismo con el reino microscópico. Del mismo modo, la mente humana reproduce esquemas y formas centradas que, naturalmente, el hombre propaga y disemina. Esta idea de centralidad radial ha sido tratada en profundidad y en varias ocasiones (Arnheim, 1984). En cierto modo, a nivel pictórico, podemos mencionar a Joan Miró por su aportación creativa sobre «las constelaciones», donde el concepto de centralidad se complementa mediante *inputs* o manchas solares y estelares (Corbella, 1993)¹⁶ que, a su vez, se interrelacionan formando el llamado sistema de redes diversas (Rowell, 1993).

El orden o visión común del mundo mencionado guarda relación con el llamado «sistema armónico de resonancias» (Racionero, 1975a: 37).¹⁷ Este canon secular chino tiene su origen en el cosmos y se fundamenta en que todas las partes del universo se corresponden unas con otras de manera armónica, condición indispensable para lograr el equilibrio. Como consecuencia, el objetivo del artista es revelar o poner de manifiesto estas armonías que se encuentran implícitas en la naturaleza o en el mundo. La empatía que busca el arte taoísta consiste en penetrar en el significado secreto de las cosas; en entrever por unos momentos el no tiempo, en sentirse fuera de lugar (Racionero, 1975b: 37) y, para ello, es preciso que el pintor consiga entrar por completo en la pintura y fundirse en ella, previa disolución del «yo» — como veremos más adelante— para entrar en la auténtica dimensión espiritual.

29

Por otra parte, es evidente que, para los orientales, las cosas cotidianas y más insignificantes pueden tener un significado infinitamente más profundo — quizás por inculcación cultural— del que tienen para nosotros, los occidentales, que nos tomamos la vida de una manera más superficial, tal vez porque el materialismo invade nuestra existencia casi en su totalidad. Esa diferencia cultural se evidencia en todos los ámbitos de la vida y, en particular, en la productividad artística, cuya tendencia generalizada en el mundo occidental se encamina a un tipo de arte que refleja sobre todo la acción o la conducta humana, frente al que se basa en la observación e introspección para llegar a un determinado conocimiento de la naturaleza del mundo externo, es decir, tendencia esta última más cercana a la noción del paisaje.

Zhuangzi afirma: «No es prudente situar los afectos en otras cosas que no sea liberar al hombre del miedo y de la decepción» (Needham, 1985). Al mismo tiempo que impone una percepción personal de las cosas, se debe atender a las leyes fundamentales de la naturaleza a través de la contemplación. En este sentido, vale la pena recordar: «La pintura no puede conformarse con reproducir el aspecto exterior del mundo; debe recrear un universo nacido a la vez del aliento primordial y del espíritu del pintor» (Cheng, 2005: 171). Como podemos ver, este pensamiento

16 En el primer apartado del libro *Entendre Miró*, el lector puede comprobar cómo, además de sentir una extraordinaria influencia por los elementos planetarios que incorpora en su léxico de una manera inconfundible, Miró pone de manifiesto una concepción del espacio de carácter marcadamente ingrávito, intemporal, que nos intriga y nos da a entender que se siente inmerso dentro del sistema cósmico. En su conjunto, el libro investiga el contenido semántico, morfológico y sintáctico de la iconografía mironiana a partir de la Serie Barcelona (1939-1944).

17 En Occidente a este concepto se le llama «empatía» (o «simpatía»), y se refiere a la facultad de comprender las emociones y los sentimientos por un proceso de identificación con el objeto, grupo o individuo con quien uno se relaciona.

nos remite a un concepto crucial, que es el binomio «mundo-alma». Para ir más allá de la apariencia y de la mimesis, se impone una relación más profunda entre el hombre y la naturaleza, como han demostrado en Oriente gracias a las posibilidades cognitivas de las leyes que rigen la naturaleza, además de a una auténtica comunión entre iguales, es decir, entre el conocimiento de los principios naturales y el alma del hombre (Rowley, 1981a: 41-42), pero lo más sorprendente es ver la concepción religiosa que se tiene acerca del arte:

En China, la vida no se contemplaba fundamentalmente a través del prisma de la religión, la filosofía o la ciencia, sino del arte. Cualquier otra actividad del pueblo chino parece haberse visto teñida por su sensibilidad artística. En lugar de la religión, los chinos preferían al arte de vivir en el mundo (Rowley, 1981b: 18).

Sin embargo, la diferencia más sustancial no reside tan solo en la dependencia o no del mundo externo por parte del artista, sino en la subjetividad predominante del arte occidental y la objetividad del oriental. Según Osho, el arte subjetivo significa que la personalidad subjetiva, así como los sueños, las imaginaciones, las fantasías y las obsesiones, se vierten en el lienzo. Es una proyección más psicológica que propiamente pictórica. Este tipo de arte se convierte en una especie de vómito que surge de un caos. El arte subjetivo es arte de la mente, mientras que el arte objetivo es justo lo opuesto. El hombre no tiene nada que eliminar, está completamente vacío, del todo limpio. De este silencio, de este vacío, surge el amor, la compasión. Y de este silencio surge la posibilidad de la creatividad genuina. Según esta dualidad de formas de ser, nos hallamos ante una nueva disyuntiva o binomio, el arte subjetivo dominado por el yo egocéntrico y, por tanto, más caótico y el arte objetivo, dominado por la meditación y la consciencia, por consiguiente, en teoría, más puro. En esta línea, cabe recordar la anécdota de un chino que visitaba un museo de arte moderno, cuyas pinturas le parecían demasiado cargadas de emoción, hasta el punto de decir: «Son pinturas de guerra y lo que precisamos son pinturas de paz para apaciguar las pasiones humanas». Según Jing Hao: «La lujuria y los deseos son los enemigos de la vida. Los hombres sabios se dedican a la música, la caligrafía y la pintura, despojándose así de sus deseos uno tras otro» (Rowley, 1981c: 35-36). He ahí, pues, un nuevo binomio «emoción-serenidad». Pensamos que el acto de pintar consiste en ocupar un espacio neutral —el del lienzo—, que se convierte en universal. El espacio pictórico es el lugar más grande de autoafirmación y, como tal, de cognición, que podemos encontrar, porque es, a su vez, un espacio de creación; por tanto, no lo manchemos con las emociones y los deseos de nuestro bajo mundo, aunque, de hecho, forme parte de nuestra estructura corporal.

No podíamos terminar esta aproximación sin mencionar la noción del vacío, porque es probable que sea una de las nociones estéticas chinas más importantes. De entrada, cabe distinguir dos maneras de enfocarlo: como un estado vivencial de espiritualización mediante la contemplación y como concepción del espacio compositivo en la pintura (Maillard, 2008: 67). Lo contemplativo como fomento de la felicidad mediante la belleza para aumentar el nivel de conciencia de las personas es uno de los principios que deberíamos de aprender en Occidente, además del arte de estar en el mundo que los taoístas se han encargado de difundir como arte de vivir, previa aceptación de todas las cosas de este mundo, a pesar de los pesares (Okakura, 2016: 31-32).

En resumen, pienso sinceramente que en este momento en el que podemos considerar que la cultura oriental ha llegado a nosotros, sería conveniente profundizar más que nunca en las vías de la sabiduría china para recuperar una forma de conocimiento más contemplativa, sensible y espiritual, así como por su modo de entender el universo y el orden de los cambios, o por la conciencia oriental de lo efímero, entre muchísimas aportaciones más (Maillard, 2008: 74-75).

3

DE LOS MÉTODOS, MANERAS Y MODELO INVESTIGADOR

31

La educación o transmisión de la pintura en el mundo occidental tradicionalmente se ha expuesto en términos sobre todo visuales, basados en el arte de la fiel representación a partir de los fundamentos del academicismo, planteamiento metodológico, ante todo dirigido, en el que toda la atención y la actitud se centraba en la dialéctica con el mundo externo. Si bien es cierto que su metodología ha evolucionado con el paso del tiempo y la evolución estilística y conceptual de los lenguajes contemporáneos, y, por tanto, se han incorporado nuevos estímulos creativos, originales e innovadores, existe una tendencia generalizada que pasa por una mayor presencia de la libertad de actuación que ha conducido a una especie de *laissez faire*, con lo cual toda responsabilidad se traslada al propio estudiante sin que este tenga todavía un nivel formativo suficiente para discernir y tomar las decisiones oportunas para afrontar como es debido sus posibilidades creativas. Sea como sea, aún perviven métodos inspirados en el espíritu postacademista, además de una tendencia natural a pensar y mirar el mundo externo como meta para motivar la creatividad, sin pensar que existen otras posibilidades o alternativas más autónomas y libres.

Por otra parte, la extraordinaria influencia ferial del arte contemporáneo hace que muchas veces estos eventos se vean como una importante fuente de inspiración. Demasiado a menudo, por no decir sistemáticamente, asistimos a la metodología que se inspira en los lenguajes de otros artistas que han alcanzado una determinada popularidad e influencia mediática. Este tipo de paradigma artístico condiciona en buena parte las metodologías y la creatividad personal de quienes están formándose, ya que lo que hace es inducir la adopción de maneras estéticas ajenas, creadas con objetivos

y criterios de otros artistas, difícilmente comparables a las necesidades interiores o particulares de los jóvenes que quieren iniciarse en la pintura. Una cosa es conocer, estar al corriente de la actualidad y de la realidad del mundo del arte, y otra muy diferente es aprovecharse de los resultados estéticos, experiencias y aportaciones de otros artistas, sin entrar la mayoría de las veces en un análisis que nos permita valorar de manera consciente y ver hasta qué punto estos lenguajes pueden constituir un punto de partida para los adquirentes. En resumen, parece que se pinta más para un reconocimiento que por una necesidad profunda que lleve a un bienestar o conocimiento.

A nivel cultural también asistimos o se difunden propuestas que, a pesar de ser acreditadas por ciertos pensadores mediáticos, se legitiman intelectuales, aunque sean pobres o tengan falta de contenido en la obra. Incluso cualquier desastre plástico se convierte en digno de interés si se justifica con una cita de Deleuze, una frase de Guattari, una referencia a Baudrillard, se menciona a Virilio, o bien, hoy en día, se hace una alusión a Sloterdijk (Onfray, 2007a: 132). Asimismo, la misteriosa figura del comisario teórico que vive al margen de la pintura, con dudosos criterios y conocimientos profundos sobre la praxis pictórica, propone, enjuicia y promociona subjetivamente unos tipos de arte, la mayoría de las veces por determinados intereses culturales, de gusto personal subjetivo y poco justificados, que no han hecho otra cosa que distorsionar o confundir aún más el panorama artístico contemporáneo, en pro de planteamientos más innovadores o conceptuales. Eso sí, el concepto aparece como amo y señor de todos los registros del arte conceptual. En casi todas las producciones estéticas, la idea prevalece contra la imagen sensible y su aspecto concreto sensorial y cualitativo material (Onfray, 2007b: 133).

Al mismo tiempo, otra orientación pedagógica frecuente en nuestras aulas o talleres pasa por la inducción directa o indirecta de conceptos o criterios estéticos estrictamente personales de algunos docentes, que inducen a que sus estudiantes sigan con el convencimiento de que su perfil o lenguaje estético es el más aceptable, sin reparar que influenciar o coartar las inquietudes o facultades creativas personales de los estudiantes puede ser contraproducente. En esta línea, uno tras otro, cada profesor emite juicios, valoraciones y opiniones, muchas veces dispares, y, en apariencia, contradictorias, con la estupefacción y desorientación de los estudiantes por no saber discernir cuál de sus profesores está en lo cierto.¹⁸ Ante estas situaciones, Buda lo tenía claro, solo basta comprobar por uno mismo cuál le funciona mejor.

De todas maneras, también constatamos, cada vez más, una actitud acomodaticia por parte de algunos estudiantes, que, consciente o inconscientemente, usan metodologías pasivas en lugar de activas. Nos referimos a la copia mimética de fotografías:

La fotografía es incapaz de recrear la naturaleza, mientras que la pintura permite al artista crear una naturaleza en él y hacer un viaje interior. Los continuos perfeccionamientos de la fotografía pretenden imitar la pintura, y no a la inversa, sin que la pintura haya sucumbido a esas premisas propuestas por la revolución artística (Xingjiuan, 2004: 57).

18

En un sentido análogo, recuerdo la anécdota de Buda que, al dirigirse a un poblado para explicar cómo meditar de la mejor manera, reparó en que los discípulos estaban descontentos y desconcertados, al comentarle que cada monje les explicaba maneras distintas y dispares de cómo hacerlo, sin saber cuál escoger, a lo que el maestro respondió: «Todas las explicaciones pueden ser más o menos buenas, solo debéis practicar y experimentar por vosotros mismos para saber cuál de ellas responde verdaderamente a vuestras necesidades».

Metodología que comporta una clara sumisión y, como consecuencia, la merma de un espíritu crítico conducente a lenguajes fríos y desmotivados. De modo análogo, cabe recordar la profunda frase de Rodin: «El artista es verídico y la fotografía mentirosa, pues en la realidad el tiempo no se detiene» (Merleau-Ponty, 1985: 60).¹⁹

En cierta medida, la fotografía ha suplantado al dibujo. Cada vez se dibuja menos y, por tanto, se pasa por alto la experiencia cognitiva que representa dibujar para descubrir, como afirma John Berger (2016a: 107), a través de la nitidez de la línea, con el fin de confrontar y reconocer el mundo que nos rodea con el tacto de la mano. O cada vez se sale menos a «pasear con la línea», como dice Paul Klee al referirse al dibujo (Berger, 2016b: 142).

Por otra parte, si la metodología es importante, no podemos olvidar las maneras en que se transmite, es decir, el rol del profesor, no menos influyente y que muchas veces olvidamos. Básicamente, la experiencia nos dice que existen dos actitudes de transmisión y relación: la preeminente, o superior, y la humanista, o compasiva. Es probable que la primera concuerde con la imagen del profesor cuya cara dominante es la del artista egocéntrico, que se cree en la posesión de la verdad y con el derecho de enjuiciar, hasta el extremo de que muchas veces termina con la confrontación,²⁰ mientras que la segunda contempla el acercamiento al estudiante desde el interés para descubrir o descifrar su pintura y, por tanto, entrar con la máxima cautela o respeto posible. Digamos que esta actitud se podría equiparar a la terapéutica, que, mediante una focalización compasiva, intenta diagnosticar de un modo positivo las dudas o problemas pictóricos del estudiante a través de la dinamización del flujo de las habilidades o recursos creativos. En este sentido, es posible que tenga bastantes puntos en común con las terapias de Paul Gilbert (2015), que, sin ver al estudiante como paciente (ni mucho menos), se puede acceder mejor a él a través de la vía de la sensibilidad y del diálogo motivacional.

33

La pintura no empieza y termina en una motivación, fuente de inspiración, recurso o sistema metodológico. La pintura, en esencia, es investigación; es un proceso sobre todo discursivo que debe entenderse como un camino, una estructura, un sistema, una memoria, un conjunto de fases que tiende a organizar un discurso (de construir, de deconstruir, y de reconstruir), que se torna constitutivo en sucesivas disoluciones, como bien afirma el profesor António Quadros Ferreira (2013: 13). Estamos de acuerdo con estas tres fases del proceso, que se yuxtaponen y alternan sin saber con exactitud cuál será su fin, a pesar de que lo podamos intuir.

En nuestra opinión, las nuevas metodologías investigadoras deberían de tender a «habitar la pintura», hecho que implica cuerpo, mente y alma. La verdadera investigación artística necesita un modelo propio, hasta ahora a expensas del modelo básicamente humanista, que, sin renunciar a él, es externo de la práctica artística y, por tanto, no habita en la pintura contemporánea (Casacuberta, 2014). Esa investigación artística, de manera implícita y explícita, por distintas razones, no se ha sabido reivindicar como debiera, excepto en Portugal, donde, en estos últimos

19 De modo parecido, John Berger (2016: 69) también se refiere a la fotografía en el sentido de que «es estática porque ha parado el tiempo, mientras que el dibujo o la pintura son estáticos porque contienen el tiempo. Tanto el dibujo como la pintura nos obligan a pararnos y entrar en el tiempo». Me temo que una buena parte de la pintura contemporánea está fuera del tiempo o al margen de este debido a que la fotografía ha invadido el ámbito de la pintura.

20 Personalmente, he asistido a estudiantes con lágrimas en los ojos por considerarse ofendidos ante algunas intervenciones duras y prepotentes de ciertos profesores.

años, la voz de los pintores se hace oír de distintas maneras, desde el silencio de la observación y análisis de la producción pictórica hasta a través del pensamiento transmitido en publicaciones y congresos en Lisboa y Oporto, de tal modo que la pintura, poco a poco, va teniendo su propia voz desde la naturaleza de la obra o del pensamiento y hacer del pintor. En este sentido, pensamos con toda sinceridad que debemos agradecer al profesor António Quadros Ferreira (2017) su capacidad para aglutinar artistas y divulgar o transmitir a la sociedad el discurso narrativo inherente a la investigación, procesos y métodos pictóricos, que ha quedado recogido en varios de sus llamamientos al pensamiento discursivo:

Fazer Falar a Pintura (designação feliz de Marcelin Pleynet), sintetiza, na perfeição, o que interessa e o que é importante para a pintura. Sintetiza, no essencial, a ideia de que a pintura é não só o objeto artístico em resultado de um processo, mas também de um corpo de retórica e discurso de um enunciado que lhe é inerente, que é parte integrante a sua natureza de obra e que, finalmente, explicita o pensamento e organiza o fazer do pintor (Quadros Ferreira, 2011: 24).

En resumen, se habla de «meta-método», de «tempo-método», de «idea-método», de «metodologías compartidas», de «deconstrucción del método», de «ciencia-método», etcétera, es decir, de los métodos o investigaciones artísticas que van más allá de las metodologías tradicionales (AA.VV., 2014) neo-post-académicas; de los que van más allá en el tiempo o se forman gracias a la evolución madurativa y evolutiva de su transcurso (Osho, 2007); de los que van más allá de las ideas que se fundamentaron en las corrientes y lenguajes conceptuales por encima de consideraciones sensitivas y emocionales; de los que se orientan por las tecnologías y medios de la sociedad de la información; de los que repasan los procesos de la genómica computacional; o los que recurren o descubren que la ciencia puede ser otra fuente de motivación, y así hasta los postulados más inverosímiles, siempre a la busca y captura del método que nos solucione la manera de crear una obra o proyecto de impacto, novedoso o no visto. Vemos que la mayoría de postulados metódicos miran sobre todo fuera del sujeto para alimentar, en última instancia, su ego.

Probablemente deberíamos redirigir la mirada de fuera hacia dentro; quizás tendríamos que cultivar el ojo de la contemplación para recuperar la satisfacción espiritual que quedó huérfana en buena parte del arte contemporáneo; es posible que debamos investigar sus orígenes en la conciencia para acallar, superar o trascender el ego. Pensamos que sobra ruido y falta el silencio necesario para retomar la noción espiritual propugnada por artistas como Kandinsky, Mondrian o Brancusi. Entender que la temática es solo un medio para alcanzar la fusión con el medio, y, con ello, la disolución del yo que origina la conciencia que da acceso al «secreto» del espíritu (Wilber, 1987).

Pensamos que es el momento de prestar mayor atención al llamado ojo interior que Gaspar David Friedrich eludía de modo metafórico, es decir, fomentar la vía introspectiva que tienda al cultivo y desarrollo cognitivo a través de diversas experiencias o estímulos que ejerciten diferentes zonas sensoriales, cerebrales y fisiológicas, de tal manera que sea el mismo estudiante quien tome conciencia plena de sus facultades perceptivas y sensoriales, a la vez que de sus potencialidades creativas por la vía del espíritu.

La gran aventura es retener, conocer, comprender el mundo, hacer que forme parte de nosotros, interiorizarlo hasta las más remotas profundidades. Ver, escuchar, tocar, saborear, comernos el mundo. Pero el mundo se escapa a cada momento, raramente puede ser digerido, por eso la realidad no se devora, se huele. ¡O nos comemos el mundo o el mundo nos comerá a nosotros! (Ventós, 2011).²¹

No obstante, cuando Gaspar David Friedrich habla del «ojo interior», entendemos que lo hace no tanto haciendo referencia al ojo de la mente o del reino racional de la mente, de los procesos de abstracción y razonamiento, como del «ojo contemplativo» del reino contemplativo del espíritu, de los estados transpersonales como la iluminación, la visión o *insight*, la revelación, etcétera, al que hace referencia de modo análogo (Wilber, 1987), y al cual nos volveremos a referir más adelante en el apartado «De la cognición, consciencia y espiritualidad».

Como podemos ver en este camino del pensamiento y la transmisión de la pintura, entran en juego muchos factores cruciales que pueden hacer posible su orientación, pero, asimismo, cabe la posibilidad de su desorientación. Sea como sea, en última instancia, parece oportuna la siguiente reflexión zen que la idea cognitiva lleva implícita:

Si quieres ser pintor, tienes que pasarte doce años aprendiendo a pintar y luego doce años olvidándolo todo acerca de la pintura. Olvidarla completamente, como si no tuviese nada que ver contigo. Durante doce años medita, corta leña o saca agua del pozo; haz cualquier cosa, pero no pintes. Y por fin, un día serás capaz de pintar. Veinticuatro años de formación: doce años formándote para aprender la técnica y doce años formándote para olvidarla. Después ya puedes pintar, la técnica ha entrado en ti. Ya no se trata de un conocimiento técnico, sino que ha pasado a formar parte de tu sangre, de tus huesos y de tu médula: ahora puedes ser espontáneo; ya no te pondrá trabas ni te aprisionará (Osho, 2007: 30).²²

21 Estas reflexiones, que no provienen de un pintor, sí proceden de un empresario, perfumista, sinestésico y coleccionista: Ernesto Ventós (Barcelona, 1945-2020), que se ha dedicado desde hace casi cuarenta años a buscar obras de arte que le sugieran memorias olfativas, hasta conseguir una de las mejores colecciones sinestésicas sobre olor visual.

22 Osho o Bhagwan Shree Rajneesh (1931-1990) fue un líder espiritual hindú, activista controvertido y sincretista que enfatizó en la meditación y la consciencia. Su pensamiento ha tenido un notable impacto tras su muerte.

4

DE LA COGNICIÓN, CONSCIENCIA Y ESPIRITUALIDAD

*Si las puertas de la percepción estuvieran libres de obstáculos,
El hombre vería las cosas tal como son: infinitas...*
William Blake

Como sabemos, el concepto de cognición (del latín *cognoscere*, 'conocer') hace referencia a la facultad de procesar información a partir del conocimiento adquirido a través de la experiencia que nos llega por diferentes conductos, como los que engloban los procesos de atención, percepción, memoria, razonamiento, imaginación, toma de decisiones, pensamiento, lenguaje, comunicación, emociones y sensaciones. Por tanto, la cognición tiene como objetivo comprender mejor los procesos cerebrales que determinan las funciones cognitivas mencionadas.

36

La competencia cognitiva del hombre queda mejor descrita en términos de un conjunto de habilidades, talentos o capacidades mentales que denominamos «inteligencias». Todos los individuos normales poseen cada una de estas capacidades en un cierto grado; los individuos difieren en el grado de capacidades y en la naturaleza de la combinación de estas capacidades. (Gardner, 1995: 37).²³

Gracias a las habilidades cognitivas de la observación, la descripción, la representación, la verificación, la comparación, la relación, la ordenación, el análisis y la síntesis, la capacidad o facultad de los seres humanos para procesar toda la información que nos llega nos permite valorar y considerar ciertos aspectos en detrimento de otros, para poder tomar las decisiones oportunas y necesarias en el desarrollo del acto creativo y, asimismo, poner en práctica la llamada metacognición, es decir, el conocimiento a través del conocimiento, o capacidad para autorregular el propio aprendizaje y los conocimientos, utilizando las tácticas que nos permitirán evaluar o asegurar una buena ejecución de las decisiones durante el acto creativo. Si bien se ha acotado muy bien el concepto de cognición, se nos presentan más interrogantes en lo que respecta a la noción de creatividad.

23 De este modo, Gardner presenta inicialmente siete inteligencias, y, con posterioridad, añadirá la naturalista. Estas son: inteligencia lingüística, inteligencia lógico-matemática, inteligencia viso-espacial, inteligencia musical, inteligencia corporal-cinestésica, inteligencia interpersonal, inteligencia intrapersonal e inteligencia naturalista.

[...] parece que todavía faltan teorías fuertes, especialmente desde el punto de vista cognitivo, que cumplan la función de paradigma a diferencia de otras temáticas relacionadas con el pensamiento como desarrollo cognitivo o inteligencia que han tenido grandes modelos explicativos como los de Piaget o Vigotsky (Parra, 2005).

No obstante, hay estudios que demuestran que la auténtica creatividad genera más creatividad, de modo parecido a toda buena investigación, que origina más investigación. Los que nos dedicamos a la pintura sabemos que, al estar sumergidos en ella, experimentamos una disposición óptima y motivadora con el tema que estamos procesando, sentimos curiosidad y el deseo de conocer más del tema y, gracias al disfrute y la motivación que sentimos, tenemos, si cabe, más necesidad de procesar nuevas ideas e innovar lo que conocemos como creatividad: «Al ver que creamos nuevas ideas y que estas ideas son buenas, sentimos placer y satisfacción, lo que hace que queramos repetir la actividad varias veces» (Csikszentmihalyi, 1998: 21-27).

Por otra parte, los últimos avances neurofisiológicos ponen de relieve la extraordinaria importancia de la parte visual de nuestro cerebro, pero no solo esa, sino también muchas más. Es el centro computacional de nuestro cuerpo y no podemos entender la pintura al margen o sin una concienciación de nuestro centro gestor.

El cerebro es el espacio de la memoria, de los hábitos, el espacio de las formaciones neuronales de la infancia, de la educación, contiene el talante, los datos que nos hacen capaces de reconocer caras y lugares, almacenar todo lo que nos ahorra aprender de nuevo, cada vez, en las operaciones más pequeñas, más banales, más elementales. Las huellas del tiempo individual y las de la colectividad la obedecen. La lengua se le enrosca, la cultura también. En resumen, todo nuestro cuerpo se encuentra en él, encerrado, gestionado, vivido, contenido. Es, por tanto, el espacio de la identidad, el lugar fundamental del ser (Onfray, 2007a: 162).

37

Por tanto, creemos que esta vía de exploración y conocimiento cerebral determinará los futuros planteamientos o métodos de investigación de las artes plásticas, a pesar del creciente dominio tecnológico. La cognición está muy relacionada con los conceptos abstractos como la mente, la percepción, la intuición o el razonamiento, y, paralelamente, la actividad creativa también se encuentra inmersa en la abstracción, la cual se debate a través de la dialéctica que se entabla entre la idea o intención y los elementos o recursos materiales y técnicos que hacen posible su manifestación.

Si somos nuestro cerebro (Onfray, 2007b: 162), la pintura depende de la plasticidad y del uso que hagamos de aquel. Según Goleman (1997a: 29), tenemos dos mentes, una pensante y otra que siente, de tal manera que estas dos formas cognitivas fundamentales interactúan para construir nuestra vida mental. La primera mente, o racional, se considera más despierta, reflexiva y ponderada, mientras que la segunda mente, o emocional, nos permite unos pensamientos y sentimientos más impulsivos y rápidos que la mente racional. Por otro lado, parece ser que la mente emocional es asociativa, es decir, que es partidaria o prefiere lo simbólico, lo metafórico y las imágenes; en cierto modo podríamos decir que siente predilección o se inclina por lo poético y también lo espiritual. En pocas palabras, parece ser que se moviliza por los lenguajes afines al corazón (Goleman, 1997b: 444-452). He ahí, pues, la razón probable del nexo de relación de la parte cerebral con el corazón, otro

centro de decisión emocional importante de nuestro ser — como veremos más adelante al tratar el «magnetismo del corazón»— y, por ende, de la creatividad pictórica.

No hay duda de que la experimentación pictórica o la experiencia creativa constituyen uno de los medios más eficaces, en especial de concienciación de nosotros mismos por medio de la exploración, tanto de nuestras capacidades como de los procesos mentales y sensoriales que se activan y desarrollan en la acción creativa. Nuestra experiencia nos ha llevado a explorar y analizar aspectos que forman parte de nuestro mapa mental, nuestra estructura cognitiva y nuestra conciencia fisiológica, de modo que sea el estudiante quien descubra por sí mismo unas determinadas áreas y sensaciones totalmente personales, que nadie más que él puede llegar a experimentar o identificar en su ser.

La pintura es uno de los mejores ejercicios cognitivos que existen, porque activa todas o casi todas las habilidades cognitivas de que disponemos.

La práctica regular de actividades artísticas en contextos adecuados podría modificar la biología humana; actuaría sobre los procesos neuronales y no-neuronales, favoreciendo una plasticidad cerebral y corporal. Al incorporar actividades artísticas en nuestras vidas cotidianas, nuestro objetivo no es ofrecer recetas ni remedios, sino proponer caminos para vivir plenamente nuestras condiciones sin convertirnos en otra cosa. Nuestro objetivo es proponer vías para una sociedad humana dinámica promoviendo la autonomía de un ser integrado en un contexto sociocultural en evolución (Delannoy, 2017).

En este sentido, Noam Chomsky (2020), a raíz de la pandemia del coronavirus, predice un colapso en la educación, y se cuestiona el sistema educativo receptivo actual en pro de uno más creativo que estimule el instinto creativo e induzca a explorar el mundo lo máximo posible a través de actividades creativas como escribir y pintar de modo que haga entender el mundo y se formulen las debidas preguntas para descifrar los misterios de la naturaleza. Por tanto, razón de más para fomentar la práctica de actividades artísticas en esta crisis pandémica colateral de la enseñanza.

Las funciones cognitivas se perfilan como una nueva manera de entender la conducta humana, y se ha demostrado que juegan un papel muy importante en la neurociencia y la psicología; por esa razón, nosotros consideramos también que pueden desempeñar un lugar preponderante en la creatividad pictórica.

La pintura es un proceso creativo activo, no pasivo, sujeto a la captación de estímulos, sensaciones y percepciones, en constante transformación, hasta hallar la respuesta estética eficiente o deseada, por lo que una cosa es ver y otra comprender, o, dicho de otro modo, no se pinta únicamente con los ojos, sino también con el cerebro y los sentidos. De esta manera se han referido algunos grandes artistas como Leonardo da Vinci o Picasso, quien nos habla de pintar lo invisible:

El «espíritu de búsqueda» ha envenenado a quienes no han comprendido por completo todos los elementos positivos y decisivos del arte moderno, y les ha llevado a intentar pintar lo invisible, es decir, lo imposible de pintar (Chipp, 1995: 286).

Los científicos cada vez sienten más interés y se aproximan al mundo del arte para investigar la parte visual del cerebro, como el científico británico Semir Zeki (2005), quien afirma que «el color no se halla en la realidad, sino que se forja en una parte concreta de nuestro córtex cerebral», y que «la función principal del ce-

rebros es la adquisición de conocimientos y el arte es una extensión del cerebro» (cit. Delannoy, 2017a). De modo paralelo, también existen artistas que cada vez más intentan explorar, en la medida de lo posible, las partes más profundas de nuestro conocimiento y de nuestro ser. Según *Neuroartes*:

En lugar de una adquisición de conocimientos, preferimos hablar de un despertar neuronal o nervioso basado en la captación-recepción, la vivencia interna y la integración de estímulos exteriores por medio de la cognición, una cierta lucidez en la concienciación de los procesos neuronales, extraneuronales y nerviosos, y de sus resultados, una lucidez que nos lleva a una comprensión progresiva de los mundos contruidos y de nosotros mismos (Brown, Terrance, cit. Delannoy, 2017b: 31-32).

La ciencia o enfoque cognitivo está viviendo un gran desarrollo intelectual, que llega también a la filosofía, gracias Ronald N. Giere, quien consideró que no podía estar al margen de ella.

Fue uno de los más importantes impulsores del enfoque cognitivo de la filosofía de la ciencia con su obra seminal *Explaining Science: A Cognitive Approach*, en la que abogaba por la naturalización de la epistemología, en el sentido de que la filosofía no puede hacer caso omiso de los resultados de las ciencias empíricas y, en especial, de las ciencias cognitivas, que han ido experimentado un avance indiscutible desde las últimas décadas del siglo xx hasta la actualidad (Estany, 2020).

39

En efecto, la filosofía destaca la existencia de dos facultades cognoscitivas principales: los sentidos (la percepción) y la razón. Dado que la percepción se puede dividir en externa (los cinco sentidos) e interna (o capacidad para captar de manera directa la propia vida psíquica), cabe hablar de dos tipos de fenómenos, los físicos (dados a la percepción externa) y los psíquicos (conocidos como percepción interna). De hecho, la creatividad y, en particular, la pintura se orientan a través de estos dos tipos de fenómenos, razón por la cual pensamos que no puede quedar ni estar al margen de estas facultades cognitivas.

En resumen, las funciones cognitivas están muy relacionadas con los sistemas sensoriales, constituidos por un conjunto de órganos muy especializados: olfato, vista, gusto, tacto y oído, que permiten a los organismos captar una amplia gama de señales provenientes del medio ambiente. Esto es fundamental para que dichos organismos puedan adaptarse a ese medio, desarrollarse y, asimismo, en el caso del hombre, a través de su inteligencia, organizar intuitivamente, experimentar, innovar y procesar los diversos estímulos indispensables para entrar en la creatividad en general.

Ahora bien, a la vez, necesitamos tomar conciencia plena del acto de pintar para hacernos presentes o entrar en la pintura. Falta saber conectar con ella; de lo contrario, la verdadera pintura no será tal. Nos falta el hábito de concentrarnos en lo que hacemos, tener conciencia plena de cada uno de los actos cotidianos, lo cual requiere un aprendizaje. Sin embargo, ¿cuántas veces nos ponemos a pintar porque sí, sin la debida concentración? Para disfrutar del viaje de la pintura, primero conectamos con tranquilidad con lo que vamos a ejecutar. No solo hay que planificar de manera parecida a como lo hacemos cuando tenemos que realizar un viaje importante y lejano en el que estamos pendientes de todos los detalles posibles para evitar algún imprevisto o contratiempo. La aventura de la pintura es arriesgada, y una vez hemos iniciado el camino o trayecto, tenemos que aprender a instalarnos

en ella, sin distracciones, evitando trampas que nos puedan hacer salir del trayecto si queremos conectar de verdad con su espíritu o con su auténtica dimensión. En este sentido, podemos establecer una analogía con el arte del tiro con arco. Para acertar en el blanco, el buen arquero debe de fundirse con la cuerda del arco, y si no logra extinguir o diluir su «yo» en el acto de disparar, difícilmente consigue buenos resultados.

[...] es la presencia del espíritu, y esto se produce cuando «el arco, la flecha, el blanco y el yo se han fundido el uno con el otro». El arquero se convierte a la vez en «el que apunta y el objeto apuntado, el que dispara y lo que es alcanzado». Entonces, como dicen los maestros, «la cuerda del arco ha pasado directamente a través de ti» (Epes Brown, 2007: 24).

De modo parecido, pensamos que el espíritu de la pintura se produce cuando se funden el pincel, el color, el lienzo y el yo; entonces, el pincel y los colores pasan a través del pintor, y en el lienzo la pintura se impregna de su espíritu.²⁴ Creemos que la analogía de la fusión del arquero con el arco, equiparable a la del pintor con el pincel, concuerda con la teoría de la disolución del «yo» y de la consciencia no dual que tiene acceso directo a la dimensión espiritual según Wilber (1987a).

Es evidente que la noción espiritual en el arte ha evolucionado. En un principio, Occidente creía que se hallaba en la mente humana, aunque Hegel (2017) ya anunció que «el espíritu no era una cosa, ni predicado o propiedad de cosa alguna. Tampoco era, sin más, el yo o la subjetividad, ni interioridad alguna ni nada abstracto, sino que era fundamentalmente actividad y vida». El acto creativo está impregnado de espíritu porque es fruto de una actividad cognitiva y vital. Según el Yoga-sutra de Patañjali, de los siglos ii-iii, la finalidad de la materia se halla en el espíritu. Asimismo, en las culturas orientales, la noción espiritual no se encuentra tampoco en la mente humana, como en la conexión o unicidad del individuo con lo absoluto; para ello es indispensable reconocer la naturaleza como un espacio sagrado y un sendero espiritual que conduce a esa unicidad o fusión del sujeto con el objeto que pinta. Es así como el artista/maestro entra en *samadhi*,²⁵ y, desde la unión sujeto-objeto, el sujeto pinta el objeto y los dos constituyen un solo acto indivisible, de manera que, a través de la creatividad, aparece la manifestación sagrada del espíritu (Wilber, 1987b).

Ahora bien, para Nietzsche existen dos funciones espirituales o estados artísticos según la naturaleza o personalidad del artista, que denominó simbólicamente *apolíneo* y *dionisiaco*. «El primero es el soñador o visionario que, tranquilo y sereno, se recrea en la representación de imágenes y formas en las que la belleza se revela por los ojos, mientras que el segundo es el artista poseído por el delirio [...] de vida interior exaltada por la embriaguez estética, y en cuyo estado aparecen de un modo intenso los sentimientos» (Ramos, 1964: 27).

24 Henri Matisse, hizo alusión al «espíritu del cuadro» para afirmar que el lienzo es el verdadero espacio de creación, ordenación, configuración, liberación, etcétera. «No puedo copiar del natural de forma servil; debo interpretarlo y someterlo al “espíritu del cuadro”. Una vez que he encontrado la relación entre todos los colores, el resultado tiene que ser una armonía viva, una armonía no muy distinta a la de una composición musical» (Chipp, 1995: 151).

25 Es el estado de conciencia que se alcanza durante la meditación, cuando la persona siente que se está fundiendo con el universo. Este estado de conciencia es parecido o análogo al que siente el pintor cuando logra fundirse con la pintura del cuadro.

5

DE LA NEUROESTÉTICA A LA NEUROPINTURA

El arte involucra todo el cuerpo.

John Dewey²⁶

41

Al neurocientífico británico Semir Zeki le debemos el término «neuroestética», la especialidad que se dedica al estudio de los procesos creativos y de la percepción de la obra de arte, así como del cerebro creativo del hombre (Delannoy, 2017a: 221). Está claro que, en lo que respecta al estudio del cerebro, son los neurocientíficos quienes aportan a la sociedad el conocimiento necesario sobre el funcionamiento de este órgano, pero en lo que respecta a los procesos creativos en sí y a los modos de percibir el mundo, desde la praxis, o inmersión en la experiencia creativa de la obra de arte pictórica, los pintores también pueden aportar o contribuir el conocimiento de la experiencia que representa la actitud o acto preparatorio de la gestación de una obra, así como su desarrollo o proceso creativo hasta llegar a su culminación y proyección externa. Por tanto, a nivel pictórico, podríamos denominar como «neuropintura» al estudio de todos los procesos neuronales que intervienen en el desarrollo creativo de la pintura en un sentido específico y que se encuentran en determinadas expresiones pictóricas.

Parece pertinente, aunque solo sea una aproximación, y como preámbulo del estudio de la doctora Carme Junque, dedicar unas reflexiones sobre la neuroestética. Según Dewey, «la verdadera obra de arte es la construcción de una experiencia integral a partir de la interacción de condiciones y energías orgánicas y ambientales», con lo que parece anticiparse a algunos neurocientíficos que consideran la existencia de relaciones entre el cerebro y el mundo externo (Delannoy, 2017b: 258). La pintura como entidad que forma parte de este mundo externo frente al pintor está condicionada por una experiencia que le proporciona una serie de impulsos que participan en la construcción de un mundo que devendrá en la creación de su pintura.

En mi opinión, siempre me ha parecido que los lenguajes o maneras de plasmar la creatividad pictórica respondían a un impulso o fuerza energética interior que era conducida por la toma de decisiones y rectificaciones constantes de un modo intuitivo con el objetivo de conseguir en todo momento la mejor conjunción o adecuación de los elementos pictóricos hasta lograr una determinada satisfacción, pero, para ello, son necesarias unas grandes dosis de voluntad, exigencia, rigor y persistencia por parte del artista, así como mantener un diálogo fluido entre inten-

26

Pedagogo, psicólogo y filósofo estadounidense (1859-1952). Se considera el filósofo más importante de la primera mitad del siglo xx y la figura más representativa de la pedagogía progresista en Estados Unidos.

ción, acción y resultado, y captar o interpretar adecuadamente para retroalimentarnos. Según John Berger (2016a: 75), «todos los artistas descubren que dibujar²⁷ es un proceso en dos direcciones. Dibujar no es solo medir y registrar; también es recibir. El encuentro entre estas dos energías, el diálogo que surge, no tiene forma de pregunta respuesta. Es un diálogo feroz, inarticulado, que para sostenerlo se necesita mucha fe, e insiste: “dibujar es un movimiento de ir y venir, de entrar y salir. Dejarse llevar también implica que nos tenemos que adaptar a la corriente”» (Berger, 2016b: 138).

A lo largo de todo este proceso de gestación y desarrollo creativo, o de inmersión y atención, está claro que el sistema nervioso trabaja sin descanso, aunque el artista no sea consciente de ello. Algunos artistas como Warren Neidich han llegado a afirmar que el sistema nervioso constituye la base de las nuevas tecnologías ópticas y acústicas (Delannoy, 2017c), y, por extensión o ampliación, yo explicitaría que el sistema nervioso es la base del proceso creativo pictórico, entendido este con compromiso. ¿Cómo se pueden entender las descargas impulsivas, reactivas, gestuales y pulsionales del gesto gráfico o pictórico, sino con la expresión dinámica interna del funcionamiento cerebral? Como afirma Maurice Merleau-Ponty (1964), «el pintor presta su cuerpo al mundo y cambia el mundo en pintura».

Quando se trata de dibujar o de aplicar pinceladas, los movimientos de los dedos son ordenados por células sensorio motrices que envían órdenes a los músculos después de pasar por la médula espinal, aunque la programación del gesto motor se elabore en las regiones frontales de la corteza motriz del cerebro y que, a su vez, se suponen es donde germina el pensamiento creador (Delannoy, 2017a: 259).

42

Cualquier creación es una evolución. El artista actualiza los esquemas internos en su cerebro a través del acto de dibujar o de pintar. Existe un intercambio permanente entre la obra que se construye, los accidentes, los eventuales errores que pueden surgir sucesivamente y las construcciones mentales internas en el cerebro del artista (Delannoy, 2017b).

En esta evolución, el artista desarrolla, transforma, paso a paso, el proceso creativo en una estrecha comunicación con el cerebro. Se establece un intercambio permanente entre la obra que construye, de-construye y determina, las construcciones mentales internas de su cerebro, motivo por el cual Leonardo da Vinci afirma: «Dibujar es el acto de corregir» (Delannoy 2017c). Por tanto, este acto suponemos que viene precedido de correcciones funcionales análogas en el cerebro, y debe de ser un ejercicio mental sin duda enriquecedor y beneficioso para la plasticidad de las conexiones cerebrales.

¿Qué es lo que determina el punto, el estado óptimo de culminación o finalización de una obra? Personalmente lo llamo «punto de encuentro». Las transformaciones no cesan hasta que la construcción de la obra no satisface por completo al artista. En el fondo, ¿quien decide este punto de satisfacción es el cerebro! Por tanto, podemos admitir que el cerebro lleva implícito en algún lugar la gestión y el control creativo. De ahí mi interés y contactos con la doctora Carme Junqué para saber o conocer esta parte oculta de la creatividad que se halla en el cerebro y que solo (de momento) una neuroimagen de resonancia magnética sería capaz de desvelarnos. No

27

Aunque John Berger se refiere al dibujo, este proceso bidireccional también es aplicable a la pintura.

obstante, el placer estético parece ser que hace intervenir de una manera concertada a un conjunto de neuronas que unen construcciones mentales sintéticas elaboradas por la corteza frontal en determinados estados de actividad definidos del sistema límbico (Delonay, 2017d). Si el placer estético tiene su razón de ser en un conjunto de neuronas ubicadas en varios niveles organizativos del cerebro, vemos que este sería el encargado de determinar el nivel armónico de la sensualidad y la razón.

En los procesos evolutivos o trayectorias creativas de los artistas fieles a unos principios éticos creativos internos, no comerciales, podemos percibir o reseguir con atención los movimientos profundos del alma a través de las resonancias de los diferentes tipos de pinceladas, depositarias de las bases neuronales de la génesis de cada esquema pictórico o cromático de cada etapa. En este sentido, podemos entender las etapas o periodos azul o rosa de la trayectoria de Pablo Picasso, por ejemplo. Pero no todos los artistas muestran con más o menos claridad los movimientos de sus almas, o lo hacen de modo desinhibido. Vemos itinerarios o trayectorias artísticas en apariencia constantes y uniformes sin apenas alteraciones anímicas que se visualicen pictóricamente. Valga como ejemplo la pintura de Giorgio Morandi. Sabemos que nuestro cerebro suele tender o regresar a lo seguro debido a nuestro instinto de supervivencia (Delannoy, 2017e: 225). Puede que esta sea la razón por la que se produce la que podríamos llamar «pintura de sobrevivencia», o, por el contrario, «pintura de riesgo» en los casos de artistas con inquietudes que prefieren o tienden hacia territorios exploradores de la periferia cerebral, guiados por los constantes movimientos o mutaciones de los estados anímicos, además de la búsqueda de la novedad o innovación constante.

43

Hasta aquí nos hemos referido a los procesos productivos de la pintura, pero, una vez la pintura ha salido del ámbito cerebral del pintor, pasa a ocupar una dimensión perceptiva por parte del observador o espectador. Algunos científicos señalan la existencia de un paralelismo entre la producción y la percepción del arte y la organización de nuestras redes cerebrales, es decir, habría una analogía entre la organización cerebral del mundo visual del arte y las propiedades de las obras de arte (Delonay, 2017f: 222). Esa hipótesis parece que encuentra su respuesta en la mirada del espectador que experimenta un efecto compartido o empático sobre su cerebro. Eso parece que es posible gracias a la propiedad cerebral para producir una «representación mental» capaz de imaginar una acción activa de las áreas cerebrales que han generado la pintura en el artista, es decir, en el espectador se activan las mismas áreas cerebrales que las de la propia ejecución de la pintura, gracias a las llamadas «neuronas espejo» (Dierssen, 2019a). Por tanto, desde este punto de vista no parecen tan mala idea los ejercicios de pintar obras maestras museísticas originales para poder experimentar ese efecto espejo neuronal, además de entrar en otros aspectos más técnicos.

En efecto, para los que nos dedicamos a la pintura de manera profesional, es posible que este efecto espejo resulte más fácil de sentir que para el espectador común que desconoce el funcionamiento del proceso creativo. Sea como sea, es verdad que al observar una pintura ajena en una exposición, por ejemplo, podemos sentir, en cierta medida, esa conexión neuronal o reproducir mentalmente la emoción de representar el proceso creativo implícito en la obra ajena, y, con ello, entender mejor cómo se ha producido. Una razón más para poder hablar de neuropintura; de hecho, el trabajo del pintor no se encuentra tan lejos del de las neurociencias o, en concreto, de la neuroestética. Según el neurobiólogo Luis Miguel Martínez

Otero, los pintores tratan de plasmar en una superficie bidimensional las experiencias cognitivas perceptivas y sensoriales del mundo en el que viven a través de un lenguaje personal, con una gramática y unos códigos propios que transmiten unas constantes anímicas o de un determinado espíritu. Los seudocientíficos, por otra parte, adoptan el camino inverso: intentan ver cuáles son las reglas y la gramática interna que permite al cerebro reconstruir una realidad subjetiva del mundo visual que nos rodea (Dierssen, 2019b). En resumen:

Estos datos defienden que el arte, como reflejo del funcionamiento de la mente del ser humano, desvela aspectos fundamentales de la neurobiología, y que la apreciación artística surge de la actividad cerebral. Nos gusta el arte porque es un producto de nuestro cerebro y esta consideración nos ayuda a reflexionar acerca de las construcciones culturales que derivan en lo que consideramos obras de arte, con todas las implicaciones sociales que esto conlleva (Dierssen, 2019c).

Desde la experiencia interna de la praxis de la pintura, estoy convencido de que el cerebro entra en acción junto con el corazón (como veremos en el capítulo sobre su magnetismo), e incluso con el cuerpo entero, y, en conjunto, todos ellos son determinantes en la génesis y el proceso creativo, dado que estos órganos están estrechamente relacionados, condicionados, influidos, afectados o alterados por todos los acontecimientos que inciden en nuestras vidas a nivel emocional. Yo mismo no puedo concebir la auténtica o genuina pintura sin esta clara relación de causa-efecto.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2014). *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Barcelona: Comanegra.
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.
- Berger, J. (2016). *Sobre el dibuix*. Barcelona: Viena.
- Brown, Terrance (1994). En: Overton, W., Palermo, D. (eds.). *Affective dimensions of meaning. In the nature and ontogenesis of meaning*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Cheng, F. (2005). *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela.
- Chipp, H. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Corbella, D. (1993). *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià partir de la Sèrie Barcelona (1939-44)*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona; (1997). Taipei: Artist Publishing Co. (chino).
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Experiencia Óptima: Estudios psicológicos del Flux de la Conciencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Delannoy, L. (2017). *Neuroartes, un laboratorio de ideas*. Santiago de Chile: Ediciones / Metales pesados.
- Dierssen, M. (2019): *El cerebro del artista. La creatividad vista desde la neurociencia*. Barcelona: Shackleton Books S.L.
- Epstein Brown, J. (2007). *El arte del tiro con arco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Gilbert, P. (2015). *Terapia centrada en la compasión*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Goleman, D. (1997). *Inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- Hegel, G. W. E. (2017). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Maillard, C. (2006). *Orinar en la nieve*. Madrid: Miraguano.
- (2008). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Mulligan, B. A. (2017). *The Dharma of Modern Mindfulness*, Oakland: New Harbinger.
- Needham, J. (1985). «El sentido taoísta de la naturaleza». *El Paseante*, núm. 20-22.
- Okakura, K. (2005). *El libro del té*. Barcelona: Kairós.
- Onfray, M. (2007). *La força d'existir*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Parra J. (2005). *Tendencias de estudio en cognición, creatividad y aprendizaje*. Serie Estados del Arte. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana
- Punset, E. (2004). *Adaptarse a la marea*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2009). *El alma está en el cerebro*. Madrid: Santillana.
- Quadros Ferreira, A. (2011). *Fazer falar a pintura*. Oporto: U. Porto editorial.
- Quadros Ferreira y A. Corbella, D. (2013). *Água: Porto / Aigua: Barcelona*. Oporto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. I2ADS / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2017). *Pensar o fazer da pintura*. Oporto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. I2ADS / Edições Afrontamento.
- Racionero, L. (1975). *Textos de estética taoísta*. Barcelona: Barral editores.
- Ramos, S. (1964). *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa-Calpe.
- Rowell, M. (1993). *Joan Miró, campo de estrellas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rowley, G. (1981). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza Editorial.
- Taine, H. A. (1958). *Filosofía del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Tapiés, A. (1989). *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.
- Ventós, E. (2011). «El món del olor». En: *Olor, color: química, art i pedagogia*. Barcelona: ACTAR / Arts Santa Mònica.
- Wilber, K. (1987). *Los tres ojos del conocimiento*. Barcelona: Kairós.
- Xingjian, G. (2004). *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El cobre.
- Zeki, S. (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: A. Machado Libros.

PÁGINAS WEB

- Estany, A. (2020). «Ronald N. Giere, un maestro de la filosofía de la ciencia», *El País*. Recuperado de: elpais.com/cultura/2020-05-31/ronald-n-giere-un-maestro-de-la-filosofia-de-la-ciencia.html?fbclid=IwAR1O3JVWKC_-pu0INRnVdIoxbdjHkFg4Ppn-hP6n7lMIBhhvkwZqEiOk5te8, el 9 de junio de 2020.
- Chomsky, N. (2020). «¿Cómo vuela un mosquito bajo la lluvia?», *El País*. Recuperado de: [wwwfacebook.com/elpais/videos/571052393763241/?vh=e&=n](https://www.facebook.com/elpais/videos/571052393763241/?vh=e&=n), el 19 de julio de 2020.
- Osho (s. f.). «Arte, creatividad y meditación por Osho». *Osho akeed*. Recuperado de: oshoakeed.com.ar/textos-osho/arte-creatividad-y-meditacion/, el 4 de mayo de 2020.

SEGUNDA PARTE

INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



CEREBRO Y CREATIVIDAD

Carme Junqué²⁸

49

La creatividad es una habilidad cognitiva compleja de difícil definición. En términos generales se puede decir que es la capacidad de innovar. La creatividad se ha dividido en científica y artística, y, dentro de esta última, la visual incluye la producción de nuevas formas visuales que son un componente de distintos ámbitos artísticos como la pintura, la fotografía, la escultura y la arquitectura. La investigación de las bases cerebrales de las diferencias individuales en creatividad ha sido posible gracias a la evolución de las técnicas de neuroimagen, en especial de la resonancia magnética. Esta permite ver las diferencias de estructura cerebral entre personas con altas o bajas aptitudes creativas. Posee, además, una elevada capacidad para identificar el trabajo conjunto de diversas estructuras que intervienen en la solución de problemas que implican creatividad y expresarlas de forma gráfica tridimensional. Las investigaciones actuales en el tópico de creatividad son francamente abundantes. Revisaremos aquí solo los principales hallazgos en este tópico.

En la década de los setenta ya se había sugerido que las capacidades artísticas y la creatividad podrían estar sustentadas por algunas características de la organización cerebral. Las primeras relaciones entre arte y cerebro se buscaron en la lateralidad manual como reflejo de la lateralización cerebral de funciones cognitivas. Miguel Ángel era zurdo. Dibujaba con la mano izquierda, pero, al parecer, por propio entrenamiento debido al estigma que suponía ser zurdo, llegó a pintar con la mano derecha. Otros célebres pintores como Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Pablo Picasso, Rafael, Paul Klee o Toulouse-Lautrec eran también zurdos. No obstante, cuando se intentó demostrar una relación estadística entre habilidades pictóricas y dominancia manual, los resultados no fueron claros. En un estudio llevado a cabo en la Universidad de Virginia sobre dominancia manual y creatividad, en el que participaron 96 diestros y 96 zurdos, se observó que estos últimos tenían mejores puntuaciones en cuatro escalas que medían la creatividad (Newland, 1991). No obstante, en un trabajo posterior publicado en el año 2019 (van der Feen *et al.*, 2019) sobre una amplia muestra de 20.539 participantes (56 % zurdos) a quienes se les aplicó un cuestionario de creatividad, no se encontraron diferencias significativas entre diestros y zurdos. Estas contradicciones no son sorprendentes si tenemos en cuenta que la dominancia manual no refleja directamente el hemisferio cerebral dominante para una determinada función cognitiva. En este sentido, un 30 % de las personas zurdas tiene el lenguaje lateralizado en el hemisferio cerebral derecho frente a un 2 % de los diestros, pero el 70 % de los zurdos tiene el lenguaje lateralizado en el mismo

hemisferio que los diestros: el izquierdo. El hecho de ser zurdo no es, pues, un espejo de ser diestro y no informa sobre la lateralización cerebral en el caso del lenguaje.

Un tópico clásico en la neurociencia del arte es que las habilidades pictóricas se deben a una alta capacidad cognitiva de las funciones propias del hemisferio derecho. La relación entre hemisferio derecho y habilidades artísticas procede de las evidencias de que las lesiones localizadas en este hemisferio producen una pérdida de la capacidad de hacer construcciones tridimensionales, copiar figuras geométricas complejas, orientarse en el espacio, realizar rotaciones mentales de figuras complejas y localizar objetos en el espacio. Así, desde el punto de vista de especialización hemisférica, el hemisferio derecho es el sustrato cerebral de las habilidades visuoespaciales, visuo perceptivas y visuoconstructivas.

Ante esta evidencia científica, se planteó la hipótesis de una mayor sustancia gris en este hemisferio en personas con determinadas habilidades artísticas. Los primeros datos mostraron que los estudiantes de arte tenían un incremento de sustancia gris en la corteza visual asociativa del hemisferio derecho respecto a los estudiantes de carreras no artísticas (Chamberlain *et al.*, 2014). Posteriormente, siguiendo esta línea de razonamiento, se llevó a cabo un estudio con 365 voluntarios, a quienes se les había administrado un cuestionario de creatividad que incluía 10 dominios, como la pintura, la escultura, la música, el baile, etcétera. Los investigadores hallaron que la creatividad artística estaba correlacionada con la sustancia gris del cíngulo anterior, una región cerebral que tiene como función monitorizar conflictos entre los sistemas emocionales y cognitivos, y que forma parte de la red cerebral denominada *salient*. Esta red es la responsable de evaluar y clasificar la relevancia de estímulos externos e internos (Shi *et al.*, 2017).

50

Más recientemente, y usando tecnología de resonancia magnética más avanzada, se ha reemprendido la investigación sobre la especialización hemisférica de la creatividad verbal y visual. En un estudio llevado a cabo en colaboración entre las universidades de Pensilvania y de Southwest Chongqing, China (Chen *et al.*, 2019), se examinaron las diferencias hemisféricas en la activación cerebral de una muestra de más de 500 participantes. Los resultados mostraron que las personas con una alta creatividad visuoespacial tenían una mayor segregación de diversas regiones asociativas del hemisferio derecho, mientras que los individuos con una alta creatividad verbal mostraban un mayor balance entre regiones de ambos hemisferios, es decir, menor lateralización.

Otra evidencia sobre el papel del hemisferio derecho en la creatividad procede de los estudios de estimulación eléctrica transcraneal. Esta técnica consiste en estimular una región cerebral a través del cráneo (los electrodos se sitúan sobre el cuero cabelludo) con corrientes eléctricas de baja intensidad e indoloras. Con esta técnica, se demostró que la estimulación de la corteza prefrontal (en la parte anterior del cráneo) del hemisferio derecho aumentaba las puntuaciones en pruebas de creatividad. En este estudio participaron 90 estudiantes, y la creatividad se midió mediante tareas de expansión conceptual, pensamiento asociativo y pensamiento conceptual. El aumento de las puntuaciones de creatividad se obtuvo con la desactivación de la función del hemisferio izquierdo y el incremento de activación del hemisferio derecho (Hertenstein *et al.*, 2019).

En las dos últimas décadas, la resonancia magnética funcional (RMf) ha desarrollado técnicas de análisis que permiten estudiar la colaboración entre distintas regiones del cerebro implicadas en resolver una determinada tarea cognitiva.

La RMf también es capaz de caracterizar el funcionalismo del cerebro sin realizar ningún tipo de tarea (adquisición de la activación cerebral en estado de reposo). El estudio de las conexiones entre regiones cerebrales que explican las diferencias individuales se desarrolla dentro del denominado conectoma humano. Este tiene como finalidad caracterizar el mapa de conexiones estructurales y funcionales propias de la especie humana. El proyecto Human Connectome se inició en el año 2013 y fue liderado por investigadores de las universidades de Washington, Minnesota y Oxford. El mapeo del cerebro normal está previsto a partir del estudio de resonancia magnética estructural y funcional de 1200 adultos. Los datos de neuroimagen de estas personas se pueden relacionar con sus habilidades cognitivas, su personalidad y su dotación genética.

En el ámbito de la creatividad artística, la aproximación del conectoma ha sido principalmente aplicada por el equipo de Roger E. Beaty. El doctor Beatty es profesor de Psicología en la Universidad de Pensilvania y dirige el *Cognitive Neuroscience of Creativity Lab*. En este laboratorio se han realizado trabajos de investigación muy relevantes en el ámbito de las bases cerebrales de la creatividad que están sintetizados en la reciente revisión *The creative Brain*. Los investigadores de este equipo analizaron las redes cerebrales de personas mientras realizaban una tarea de pensamiento divergente (Beaty *et al.*, 2017). Estas tareas miden la habilidad de una persona para generar soluciones a problemas como inventar nuevos usos para los objetos comunes. Con ellas, los autores describieron las redes cerebrales para la alta y la baja creatividad. La red cerebral para la alta creatividad se caracteriza por unas densas conexiones entre los nodos centrales de tres redes: la red por defecto, la red ejecutiva y la red de la relevancia. Habitualmente, dos de estas redes acostumbran a tener una relación inversa: a mayor activación de la red por defecto, menor activación de la red ejecutiva, y viceversa. El patrón del cerebro creativo se caracterizaría por lo contrario: una alta coordinación entre estas dos redes. Los autores de la mencionada investigación concluyen que la actividad funcional del cerebro predice de forma robusta la habilidad creativa a nivel individual. Es decir, que analizando el patrón de conectividad mediante RMf se puede predecir si una persona es o no creativa con una alta probabilidad de acierto. Este mismo grupo de investigación ha descrito el patrón cerebral de alta creatividad obtenido mediante el estudio de conexiones cerebrales en reposo. Los investigadores destacan el importante papel de la red por defecto en la creatividad. Está implicada en la memoria e introspección y es sensible a cambios tras el entrenamiento con técnicas de *mindfulness*.

En las habilidades artísticas, otro tema de debate es el clásico dilema *nature versus nurture*. La pregunta es: ¿las altas capacidades artísticas son innatas o adquiridas? A partir de las bases de datos del whole brain connectome y whole genome de la Southwest University, Chongqing, China, se ha identificado que la alta creatividad está relacionada con mutaciones de genes que codifican para neurotransmisores excitatorios e inhibitorios. Cuando se combina la información genética con la de conectividad cerebral, se puede clasificar correctamente el 78 % de personas con una alta creatividad según el rendimiento en diversos test (Liu *et al.*, 2018). La contribución genética es obvia, pero debemos tener presente que la conectividad cerebral de las personas resulta de la interacción genética con la exposición ambiental. En los primeros años de vida, la plasticidad cerebral es enorme y va disminuyendo a lo largo del tiempo, pero los datos neurocientíficos actuales ponen de manifiesto que la estimulación ambiental modifica la estructura y función del cerebro durante

toda la vida. En una reciente revisión del potencial de la neuromodulación (procedimientos que tienen como finalidad cambiar la estructura o función del cerebro) publicada en el año 2018 sobre 18 investigaciones originales en las que se usaba la estimación directa transcraneal para intentar potenciar la creatividad, Lucchiary, Sala y Vanuteeli concluyeron que los mecanismos subyacentes a la mejora de la creatividad son el incremento de la atención focalizada en uno mismo, la disrupción de los mecanismos inhibitorios y la potenciación del pensamiento creativo. Los autores remarcan también la importancia de las diferencias individuales en aspectos de personalidad tales como el grado de sensibilidad. La RMf ha sido también útil para demostrar la eficacia de los programas de entrenamiento. Saggar *et al.* (2017) pusieron en evidencia que, tras cinco semanas de entrenamiento de la creatividad mediante un programa denominado Creative Capacity Building Program, se observaban cambios en la organización cerebral, que consistían en una reducción de la actividad de las regiones de control ejecutivo (en la parte anterior del cerebro) y un incremento de la conectividad de las regiones cerebrales con el cerebelo (una región del encéfalo situada en la parte posterior del cráneo, por detrás del cerebro), que sugerían la automatización de los procesos que permitieron la adquisición de nuevas habilidades.

En el ámbito de la neuroimagen se han estudiado también las regiones cerebrales implicadas en la estética. Boccia *et al.* (2015) analizaron 14 trabajos de investigación sobre las activaciones cerebrales que se producían mientras se emitía un juicio sobre la estética pictórica. Las regiones cerebrales más activadas son las ventrales del sistema visual y también las relacionadas con las emociones y la memoria (corteza frontal medial, ínsula, cíngulo anterior, amígdala y parahipocampo). Ambos hemisferios participan en la evaluación estética, pero se observa una mayor activación del hemisferio derecho.

En resumen, podemos concluir que las habilidades artísticas están sustentadas por la actividad conjunta de extensas redes cerebrales complejas que implican aspectos perceptivos, sensoriales y emocionales. Las capacidades pictóricas reflejan una mejor conectividad del hemisferio derecho y dependen de la activación e inhibición de distintos circuitos modulados genéticamente a través de los neurotransmisores. Aparte de los componentes genéticos, se ha evidenciado la posibilidad de modular los circuitos cerebrales a partir del entrenamiento específico. La mayor limitación de la investigación neurocientífica actual reside en la validez ecológica (semejanza con la vida real) de las pruebas experimentales y cuestionarios que se usan para medir la creatividad en los estudios de resonancia magnética funcional. El uso de técnicas de nueva tecnología de registro de señal eléctrica del cerebro ante ambientes naturales, como, por ejemplo, la contemplación de obras artísticas en los museos, puede atenuar estas limitaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beaty, R. E. (2020). «The Creative Brain», *Cerebrum*, pii: cer-02-20. eCollection 2020 enero-febrero.
- Beaty, R. E.; Kenett, Y. N.; Christensen, A. P.; Rosenberg, M. D.; Benedek, M.; Chen, Q.; Fink, A.; Qiu, J.; Kwapil, T. R.; Kane, M. J.; Silvia, P. J. (2018). «Robust prediction of individual creative ability from brain functional connectivity», *Proc Natl Acad Sci USA*, 115 (5): 1087-1092.
- Boccia, M.; Piccardi, L.; Palermo, L.; Nori, R.; Palmiero, M. (2015). «Where do bright ideas occur in our brain? Meta-analytic evidence from neuroimaging studies of domain-specific creativity», *Front Psychol.*, 6: 1195.
- Chamberlain, R.; McManus, I. C.; Brunswick, N.; Rankin, Q.; Riley, H.; Kanai, R. (2014). «Drawing on the right side of the brain: a voxel-based morphometry analysis of observational drawing», *Neuroimage*, 96: 167-173.
- Chen, Q.; Beaty, R. E.; Cui, Z., Sun, J.; He, H.; Zhuang, K.; Ren, Z.; Liu, G.; Qiu, J. (2019). «Brain hemispheric involvement in visuospatial and verbal divergent thinking», *Neuroimage*, 202: 116065.
- Hertenstein, E.; Waibel, E.; Frase, L.; Riemann, D.; Feige, B.; Nitsche, M. A.; Kaller, C. P.; Nissen, C. (2019). «Modulation of creativity by transcranial direct current stimulation», *Brain Stimul.*, 12 (5): 1213-1221.
- Liu, Z.; Zhang, J.; Xie, X.; Rolls, E. T.; Sun, J.; Zhang, K.; Jiao, Z.; Chen, Q.; Zhang, J.; Qiu, J.; Feng, J. (2018). «Neural and genetic determinants of creativity», *Neuroimage*, 174: 164-176.
- Lucchiari, C.; Sala, P. M.; Vanutelli, M. E. (2018). «Promoting Creativity Through Transcranial Direct Current Stimulation (tDCS)», *A Critical Review. Front Behav Neurosci.*, 12: 167.
- Newland, G. A. (1981). «Differences between Left- and Right-Handers on a Measure of Creativity», *Perceptual and Motor Skills*, 53: 787-792.
- Saggar, M.; Quintin, E. M.; Bott, N. T.; Kienitz, E.; Chien, Y. H.; Hong, D. W.; Liu, N.; Royalty, A.; Hawthorne, G.; Reiss, A. L. (2017). «Changes in Brain Activation Associated with Spontaneous Improvization and Figural Creativity After Design-Thinking-Based Training: A Longitudinal fMRI Study», *Cereb Cortex*, 27 (7): 3542-3552.
- Shi, B.; Cao, X.; Chen, Q.; Zhuang, K.; Qiu, J. (2017). «Different brain structures associated with artistic and scientific creativity: a voxel-based morphometry study», *Sci Rep.*, 7: 42911.
- Van der Feen, F. E.; Zickert, N.; Groothuis, T. G. G.; Geuze, R. H. (2020). «Does hand skill asymmetry relate to creativity, developmental and health issues and aggression as markers of fitness?», *Laterality*, 25 (1): 53-86.
- Zhu, W.; Chen, Q.; Xia, L.; Beaty, R. E.; Yang, W.; Tian, F.; Sun, J.; Cao, G.; Zhang, Q.; Chen, X.; Qiu, J. (2017). «Common and distinct brain networks underlying verbal and visual creativity», *Hum Brain Mapp.*, 38 (4): 2094-2111.



TERCERA PARTE

INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

I LA PINTURA COMO EXPERIENCIA COGNITIVA

Entre los años 2009 y 2017, en la Universidad de Barcelona, llevamos a cabo una serie de experiencias basadas en los postulados que parten de la neurociencia y la psicología cognitiva, la exploración introspectiva, la identificación y el reconocimiento consciente, y la aprehensión que nuestro organismo hace de sí mismo y de su entorno, que nos faculta para desarrollar un proceso constructivo y expresivo a través de la pintura con el objetivo de generar competencias, experiencias y actitudes que favorezcan los mecanismos de desinhibición cognitiva de manera integral y de forma creativa.

57

En lugar de una adquisición de conocimientos preferimos hablar de un despertar neuronal y nervioso basado en la captación-recepción, la vivencia interna y la integración de estímulos exteriores por medio de la cognición, una cierta lucidez en la concienciación de los procesos neuronales, extra neuronales y nerviosos y de sus resultados, una lucidez que nos lleva a una comprensión progresiva de los mundos contruidos y de nosotros mismos (Delannoy, 2017a: 31-32).²⁹

Las experiencias o actividades se focalizaron en unas sesiones, precedidas por una introducción, que ponían de relieve su conveniente argumentación y motivación mediante la presentación de estímulos variados, por lo general de complejidad creciente. Para ello, utilizamos diferentes estrategias, métodos, patrones o pautas, que pasaban fundamentalmente por la percepción, dependiendo de cada tipo de experiencia en particular, para promover el pensamiento crítico y la concienciación de cada estímulo planteado. Cada experiencia iba precedida por su correspondiente planteamiento motivador referenciado, y los resultados obtenidos se analizaron, se debatieron y se confrontaron para verificar que los objetivos se habían cumplido y, en especial, para tomar conciencia de los distintos niveles de percepción sensorial y mental del grupo.

Diferenciamos sobre todo cinco tipos o procesos cognitivos en función de la fuente o estímulo de las experiencias («El conocimiento que vivimos con nuestras experiencias es necesario y valioso. En lugar de hablar de un conocer deberíamos hablar de un proceso de conocer, de un conocimiento viviéndolo, de una vivencia-conociéndola» [Delannoy, 2017b: 153]):

29

Ideas ya expresadas hace muchos años por Darwin, Baldwin, Piaget, entre otros, en el sentido de que el conocimiento es adaptación (Delannoy, 2017: 32).

Fisiológicos: se centran en el estudio y concienciación de la percepción sensorial de las funciones, mecanismos y sensaciones que tienen que ver con nuestro propio cuerpo como sistema vivo y energético que es.

Mentales: se refieren a las imágenes, visiones e ideas que afloran directa o indirectamente en la mente o mundo interior, es decir, que están más allá de la realidad del mundo externo.

Sensoriales: hacen referencia a los estímulos cuyos receptores son los órganos de los sentidos: sobre todo, tacto, oído, olfato y vista, y que una vez procesados de la manera adecuada nos remiten al ámbito de la creatividad.

Culturales: se focalizan en la reflexión y análisis de diferentes conceptos, fenómenos o hechos culturales e interculturales tradicionales y singulares.

Naturales: se refieren a la búsqueda y concienciación de un conocimiento que apele en exclusiva a los estímulos o experiencias evidentes, provenientes, de manera directa o indirecta, de la naturaleza.

Algunas de estas experiencias están motivadas en principios, nociones o recursos orientales, en particular las que se refieren a las culturales; no obstante, no podemos ocultar, en general, nuestra admiración por la sensibilidad y la sabiduría del mundo oriental, que se verá reflejada en diferentes fuentes documentales.

Por otra parte, plantear determinadas experiencias cognitivas, en especial las que implican al ser, física o mentalmente, puede producir determinadas reacciones, e incluso reticencias o resistencias. Éramos conscientes, por tanto, de que no era una tarea fácil, y era indispensable que los participantes estuvieran lo bastante predispuestos y motivados.

Algunos de los recursos experimentales planteados fueron tratados o llevados a cabo (con algunas variantes) por ciertos artistas o centros de formación artística, como la citada Academia Galí; no obstante, la reivindicación actualizada y revisada de las experiencias cognitivas puede aportar, estimular y promover el interés creativo en las generaciones de estudiantes actuales, como se ha podido constatar en las experiencias que llevamos a cabo.

Digamos que los objetivos más importantes pasaban por:

- Inducir la recuperación de la mirada interior del ser al servicio de la cognición creativa.
- Fomentar las potencialidades creativas que llevan o van más allá de la simple representación mimética mediante la introspección personal y crítica.
- Poner en evidencia que la pintura es una de las fuentes de cognición más importantes que nos acerca, descubre o pone de manifiesto unos determinados perfiles o disposiciones psíquicas y espirituales.
- Contribuir a una mejor concienciación de la manera en que se forman las líneas estéticas de nuestro posicionamiento creativo en función del estado y de las constantes emotivas y psíquicas que lo propician.
- Defender la observación crítica y analítica del mundo externo.
- Retornar, aproximarse y apropiarse cognitivamente de la vida natural.
- Estimular el cultivo y desarrollo de las experiencias cognitivas y sensoriales.
- Estimular el desarrollo de las capacidades mentales capaces de generar o despertar las potencialidades más ocultas, utópicas y surreales inimaginables.

- Incentivar la recuperación y defensa de todo lo que nos acerca a la noción de la belleza por la vía de la sensibilidad y la poética.
- Fomentar la percepción investigadora y su comprensión indispensable para poder posicionarnos libremente en el mundo.

Para explorar y poner a prueba diferentes áreas de nuestra mente y de nuestro cuerpo, utilizamos distintas estrategias metodológicas que promueven el pensamiento crítico y la concienciación de nuestro ser hasta llegar, en la medida de lo posible, a los movimientos más profundos del alma o del espíritu. Uno de los principios más destacados de la creatividad artística se encuentra en la llamada noción espiritual. La espiritualidad en el mundo del arte como fuente cognitiva y, en particular, en la vertiente más estética ha sido tratada por teóricos, historiadores, filósofos, literatos, artistas y pensadores de muy diversas maneras y en diferentes épocas (Corbella, 2009), pero podemos observar que, a partir de la pintura, esta experiencia se ha vivido con más intensidad (Merleau-Ponty, 1985), por lo que podemos afirmar que esta ha sido, es y será una de las fuentes de cognición más importantes para contribuir de manera especial a la realización integral del ser humano, lo que nos acerca, revela o pone de manifiesto la llamada noción espiritual.

Tenemos el convencimiento de que la pintura, entendida en un sentido amplio y plural, además de ser una actividad intelectual de tipo estético, también es una práctica que compromete todo nuestro ser humano, tanto en la vertiente física como mental y espiritual, tanto su parte consciente como la inconsciente.

59

El arte no salva ni cura, porque no estamos enfermos. El arte empodera y genera experiencias vivenciales que muestran que el ser humano sí puede cambiar, así como también puede cambiar el mundo que vive. Los artistas tienen entonces una responsabilidad social fundamental (Delannoy, 2017).

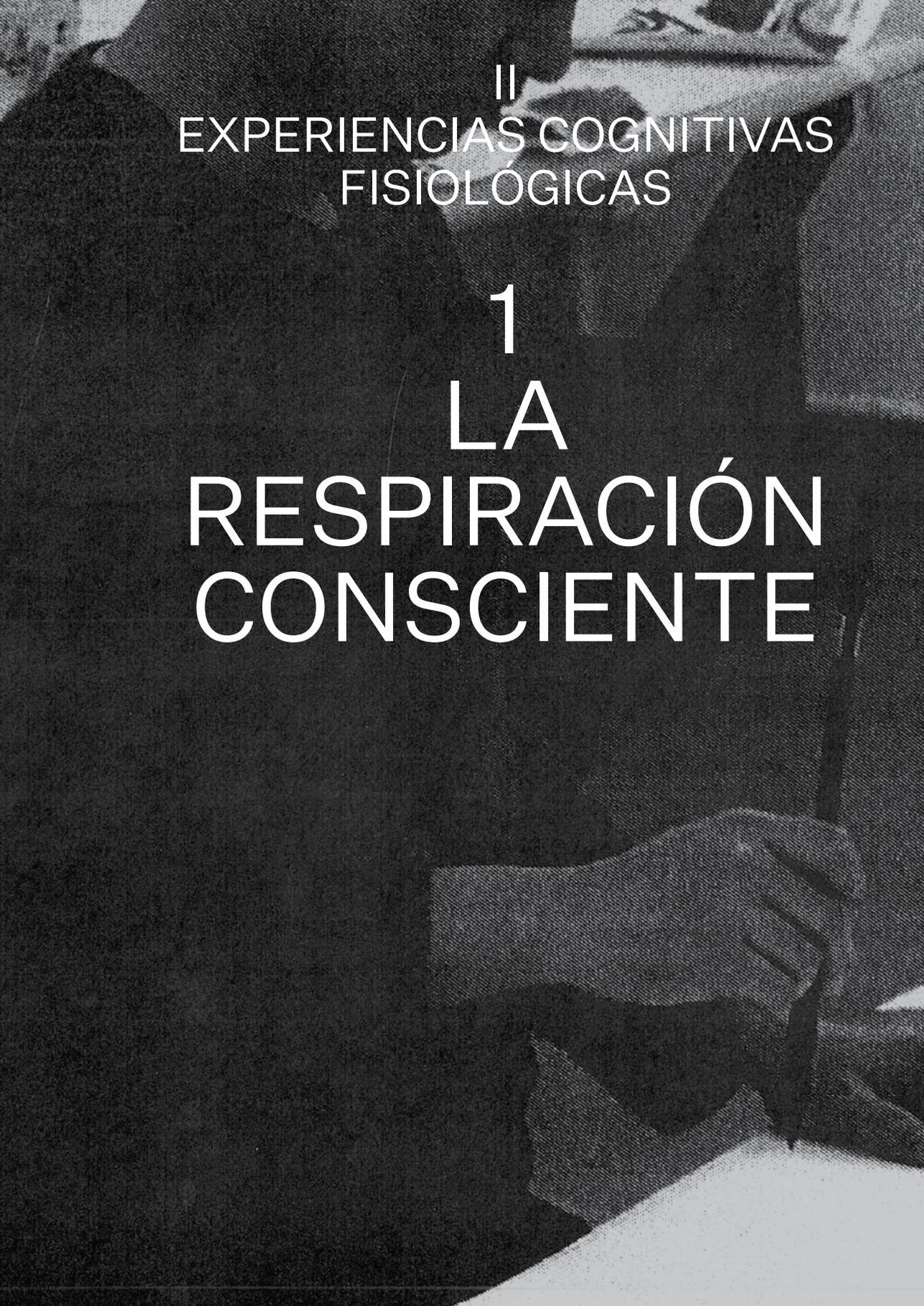
Los objetivos de las experiencias cognitivas que investigamos en la Universidad de Barcelona se encaminaron a lograr una determinada concienciación en función de cada una de las áreas fisiológicas, mentales, culturales, sensoriales y de la naturaleza que tratamos. Si para la mayoría de expertos el acto creativo presupone una conectividad neuronal súbita y generalizada que da lugar a la conciencia (Punset, 2004a: 55), es lógico pensar que, a través de esa metodología basada en la estimulación sensorial, en nuestro taller-laboratorio propiciamos determinadas maneras de conectividad neuronal mediante la estimulación de la actividad creativa.

Parece que existe un consenso en el sentido de que el cuerpo, el cerebro, las emociones, los sentimientos y la mente forman un conjunto integrado. De todos estos componentes, las emociones están en la base del comportamiento humano (Punset, 2004b: 54). En este sentido, también parece haber consenso sobre la activación integrada de las partes mencionadas durante el acto creativo. Por tanto, podemos afirmar que, en el acto creativo o en su manifestación, subyace o se halla asociado materialmente algún tipo de impronta de la personalidad o del comportamiento humano del autor.

Comportamiento, personalidad, disposición psíquica, energía, fuere lo que fuere, como decía Aristóteles, hace que nos propaguemos y proyectemos en el espacio y en el tiempo. «La pintura, como ningún otro medio, es capaz de acoger y evidenciar. Asimismo, es como un desvelamiento, un modo de conocimiento pa-

ralelo y complementario al intelectual», decía Zambrano (2012). Como podemos ver, existen, sobre todo, dos líneas o creencias: la emocional y la antiemocional. Sin emoción no hay proyecto, opinan unos, y sin un profundo impulso emocional que nos motive, difícilmente podemos ser creativos. Las emociones son un estorbo para la creatividad objetiva, según unos. Para otros, los compases de la respiración y los ritmos del corazón nos proporcionan los registros e impulsos necesarios para imprimir el aliento a una obra de arte.

Los que nos postulamos por la salvaguarda o gestión de lo emocional en el arte, y en la pintura en particular, debemos hacer compatible la investigación de lo emocional con lo cognitivo; es más, consideramos que la investigación artística es experiencia cognitiva, sean cuales sean las emociones y los estímulos que la motiven.



II
EXPERIENCIAS COGNITIVAS
FISIOLÓGICAS

1
LA
RESPIRACIÓN
CONSCIENTE

*Los sentimientos vienen y van, como las nubes en el cielo.
La respiración consciente es mi ancla.
Thich Nhat Hanh³⁰*

Somos conscientes de que entrar en la pintura no es fácil, por eso es importante afrontar el acto creativo con una disposición anímica favorable que requiere cierta preparación. En Japón, antes de iniciar actividades creativas como las composiciones florales del ikebana, la caligrafía, o incluso otras actividades laborales, se realizan sesiones de relajación a través de la meditación. De modo parecido, en las escuelas, antes de comenzar las actividades, se procede a la meditación para propiciar la serenidad psíquica que favorezca la buena receptividad y un mayor rendimiento mental de la materia que se trate.

La pintura en Occidente se ha postulado por un exceso de lo subjetivo, por supuesto, y por la intuición, aunque en algunas ocasiones también lo caótico (Osho, 2007) ha hecho acto de presencia en algunos lenguajes contemporáneos. Asimismo han existido postulados antiemotivos, más próximos a la pintura objetiva, aunque estos aún continúan siendo escasos o poco representativos. En Oriente, en cambio, la objetividad se asocia a estados psíquicos silenciosos, mentalmente serenos y relacionados con la vacuidad interior, es decir, con estados que se pueden cultivar a través de la meditación, por lo que se ha convertido en un recurso muy útil para prepararse y crear la buena disposición necesaria para entrar en la pintura con unas condiciones más propicias de serenidad y, en última instancia, con una mayor pureza espiritual.

63 Como sabemos, la meditación está muy relacionada con la respiración. De hecho, la vida comienza con la respiración, y, a pesar de ser un fenómeno habitual y automático, no nos damos cuenta de su poder real. Tomar conciencia nos ayuda a hacer las cosas con mucha más evidencia. Respirar no transforma la realidad, lo que hace es transformar la experiencia que tenemos.

La pintura o el acto creativo es demasiado importante como para que discorra en un ambiente bullicioso, disperso, o al mismo tiempo que cualquier otro tipo de actividad. Excepto los casos justificados por razones conceptuales que requieran otros estímulos sensoriales, como la música, por ejemplo, es importante habituar a los discentes a la calma y el silencio, entre otras razones, porque nos encontramos en un mundo de tal revuelo que nuestros pensamientos se encuentran en constante perturbación, pero, además, es indispensable para tomar conciencia de la atención³¹ como antídoto de la dispersión y el revuelo para afrontar como se merece todo acto creativo.

Esa práctica tan normal y frecuente en Oriente resulta extraña, e incluso inconcebible, en nuestro entorno universitario.³² Sea como sea, los efectos positivos

30 Monje budista zen vietnamita. En 1967 fue nominado por Martin Luther King para el premio Nobel de la Paz. Refugiado político en Francia desde 1972 por su combate pacífico, que empezó durante la guerra de Vietnam

31 Está demostrado científicamente que las señales acústicas que emiten los móviles cuando recibimos las llamadas de diferentes aplicativos afectan en forma de interferencia en nuestro cerebro. Es más, también se ha comprobado que el campo magnético del corazón y, en consecuencia, el ritmo cardíaco se altera sobremanera y, a nivel emocional, nuestro cuerpo reacciona a través de un aumento de la sudoración (investigación mostrada en el programa de divulgación científica titulado No pot ser, de TV3 (Catalunya), el 05-04-2020.

32 No obstante, en la Universidad de Barcelona ha surgido alguna iniciativa voluntaria por parte de profesores y personal de administración que se reúnen con periodicidad para llevar a cabo prácticas de este tipo por sus comprobados beneficios sedantes emocionales y mentales.

que ejerce en las neuronas mentales están demostrados científicamente, porque meditar es pararse, dejar de hacer o actuar para entrar en una dimensión inusual de espectadores del mundo. Experimentar la quietud y la vaciedad a través de la respiración es como experimentar la plenitud de la vaciedad en la pintura misma. Si aprendemos a entrar dentro de nosotros mismos, nos resultará más fácil entrar dentro de la pintura,³³ porque, al fin y al cabo, entrar en la pintura es como entrar o encontrarnos nosotros mismos en ella; por eso podemos sentir esa sensación de plenitud, porque, de hecho, es como un reencuentro con nosotros mismos.

Cuando estamos inmersos en la actividad artística o en la gestación de algún lenguaje pictórico, experimentamos una determinada sensación o disposición psíquica de consciencia, que se manifiesta de una manera propia y particular en forma de atmósfera psíquica, o dicho de otra manera también como *psicoesfera* (Suzuki, 2006a: 196-197).

Este fenómeno se genera en unas condiciones específicas y en un entorno propicio que invite al recogimiento y a la concentración, gracias a la cual el sujeto es capaz de entrar en una estrecha dialéctica tal con la pintura, hasta el punto de poder llegar a fundirse en ella. Esta disposición mental denominada *psicoesfera* es interpretada por la cultura zen como una especie de espíritu de pobreza desprovisto de todas las formas de dicotomía: sujeto y objeto, bien y mal; verdadero y falso, de tal manera que, al no dejar lugar a nada, es entonces que entendemos el término filosófico de vacuidad (Corbella, 2013: 88).

Pensamos que, antes de cultivar la pintura, es bueno que comencemos con la mente para prepararnos, y la respiración o meditación es, en esencia, el cultivo de la mente por antonomasia. Como sabemos, la respiración ocupa un lugar central en las prácticas meditativas, porque nos conecta con el instante presente, y por ese motivo se recomienda pararse varias veces al día para tomar conciencia de la respiración. En este sentido, incluso los relojes digitales actuales nos avisan de vez en cuando de que debemos respirar para ser más creativos, porque es el alimento indispensable de oxigenación de nuestro cerebro. «La necesidad que tenemos de respirar es todavía más nítida e inmediata que la de comer, beber, amar o ser amados» (André, 2013a: 35).

64

¿Enfrente al dolor? Respirad. ¿Enfrente del desamparo? Respirad. Al principio, todo me parecía limitado como mensaje. Sin embargo, más adelante lo comprendí. El verdadero mensaje, el mensaje completo es: «Comience por respirar; después todo será más claro». Lo que tengamos que hacer o pensar entonces aparecerá con mucha más clarividencia. Respirar no transforma la realidad. Lo que hace es transformar la experiencia que tenemos. Y nos preserva las capacidades para actuar sobre esta realidad (André, 2013b: 37).

33 Permítanme una anécdota acontecida en un encuentro de estudiantes para festejar de modo distendido el final de curso en casa de uno de ellos, cuando reparamos que faltaba una estudiante. Preocupados por si se había perdido o no encontraba el lugar, decidimos llamarla a su móvil. Al preguntarle por qué no había llegado, respondió: «Perdone, profesor, pero estaba dentro de la pintura y no podía dejarla». Sorprendido por su respuesta, enseguida entendí su mensaje, a lo que le respondí. «Yu Chi, tranquila. Es preferible que sigas dentro de la pintura y aproveches estos momentos mágicos de conexión o fusión con la pintura, porque es entonces cuando el espíritu se hace visible». Es el fenómeno parecido al del arquero que se funde con la cuerda, la flecha y el blanco, que hemos explicado.

Quién no ha experimentado una fascinación especial contemplando durante varias horas las olas del mar con su música de fondo, o las llamas del fuego, o las nubes en movimiento, fascinación que se repite en la entrada y salida del aire, como el ir y el venir de las olas, que desde el punto de vista simbólico tanto tiene que ver con el aliento de la vida (André, 2013c).

En nuestros talleres de pintura, observamos como la concentración deja mucho que desear. La calma y el silencio son alimentos indispensables como simples ciudadanos activos que somos, pero además de entrar verdaderamente en la pintura, hay que hacerlo con unos requisitos de paz y serenidad; por tanto, tenemos que proteger la mente de las intrusiones y reclamos que puedan alterar el equilibrio vital. La meditación y la respiración consciente nos pueden ayudar a conseguir este equilibrio y serenidad vitales tan importantes para lograr entrar en la acción creativa y obtener su ritmo necesario.

La importancia de la meditación está de sobra demostrada. Sus orígenes (en este caso budista) se encuentran en un antiguo texto hindú, *Sattipthana Sutta* (*Tratado sobre los fundamentos de la atención*) [Lowenstein, 2007: 88], que, a grandes rasgos, explica la técnica postural para regular mejor la respiración. Con este sistema aumenta la tranquilidad y la conciencia, y se abre espacio en la mente, lo que conduce a una nueva percepción más profunda.

Se ha demostrado que muchas personas tienen insuficiente de respiración, ya sea por problemas nasales o por otras razones más profundas. No siempre respiramos de la manera correcta, y tampoco pretendemos hacer terapia respiratoria, pero sí tomar conciencia de que, si respiramos bien, todo nuestro organismo funciona mejor, puesto que:

65

Nuestra manera de respirar influye en todas las áreas de nuestra vida, desde nuestra salud física y mental hasta nuestro equilibrio emocional y bienestar. La capacidad de respuesta de nuestra respiración, así como nuestra conciencia de ella, es lo que nos permite progresar en la vida (Hall, 2017).

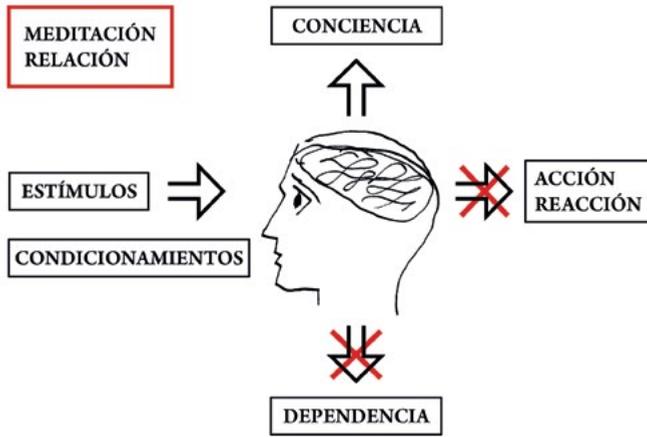
Por todas estas razones, consideramos que la mejor manera de iniciar las experiencias cognitivas es con la respiración meditativa, porque entendemos que tomar conciencia de ella equivale ser conscientes del presente y de la energía vital de todo nuestro cuerpo, porque está demostrado que expandimos de muchas maneras en el acto pictórico performativo.

Suena mi reloj digital de pulsera con un mensaje que dice: «¡Respira tan solo un minuto, te ayudará a pensar mejor!». ¡Estamos convencidos de que meditar³⁴ o respirar de manera consciente nos puede ayudar a pintar mejor!...

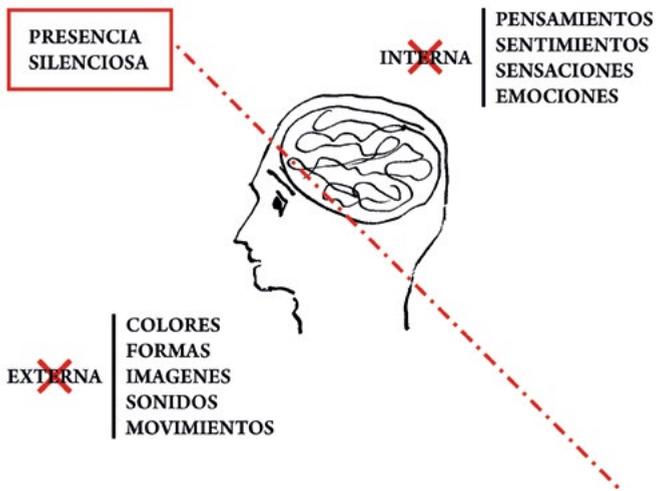
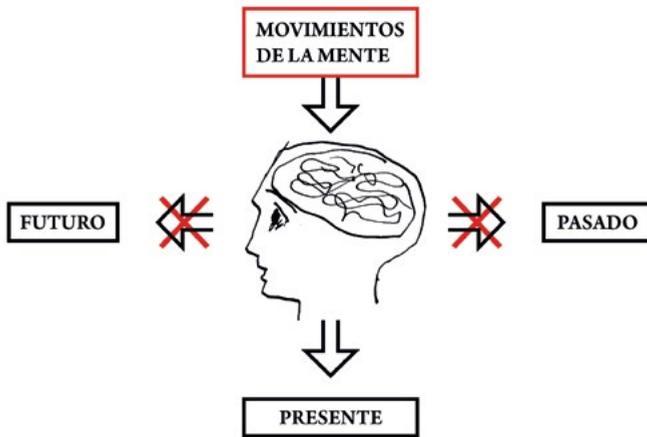
34

Como se sabe, existen diferentes métodos de meditación. En Occidente se ha extendido el mindfulness, o conciencia plena, una forma de meditación cuyo aprendizaje es fácil y rápido. Es importante practicar, una y otra vez, con mucha fuerza de voluntad para experimentar sus efectos.

Las imágenes adjuntas ilustran distintos momentos, situaciones, espacios y promociones en los que la respiración consciente y/o la meditación se convierten en la fase preliminar de las sesiones creativas para que ni el antes ni el después puedan alterar la pacificación de la mente y se pueda afrontar el acto creativo con la máxima concentración y serenidad posibles. Asimismo, la respiración acompasada da lugar a las primeras plasmaciones pictóricas como toma de conciencia del papel de la respiración en el nacimiento y desarrollo de la obra creativa. Los esquemas adjuntos nos pueden ayudar a entender los movimientos de la mente, conseguir su consciencia y encontrar el estado óptimo del fenómeno conocido como presencia silenciosa.



67















2
EL
MAGNETISMO
DEL
CORAZÓN

No podréis ver con claridad mientras no miréis en vuestro interior...

El que mira al exterior sueña.

El que mira al interior despierta.

Carl Jung

Después de la respiración consciente del capítulo anterior, nos centraremos en el corazón, puesto que ambos órganos, cerebro y corazón, están relacionados, además de ser interdependientes. En este sentido, es muy interesante la metáfora del carruaje, el cochero y el caballo, y su relación recíproca con el carruaje (corazón), cochero (cerebro) y caballo (emociones) [de Marquier, 2010a], para mostrar la interrelación que existe entre estas tres partes del ser. Es evidente la importancia del cerebro (cochero) como conductor del corazón (carruaje) y el control de las emociones (caballo), pero la preeminencia del cerebro por encima del corazón parece que ya no está tan clara.

Alrededor de 1970, ciertos descubrimientos en neurobiología descubrieron un campo hasta entonces inexplorado. Jhon y Beatrice Lacey, del Fels Research Institute de Philadelphia, Estados Unidos, fueron los primeros en observar que, cuando el cerebro enviaba órdenes al cuerpo físico a través del sistema nervioso, el corazón no las obedecía. El corazón tenía su propia respuesta, su propia lógica, que a veces incluso se oponía a lo que proponía el cerebro. ¿Un corazón independiente? (Marquier, 2010b).

75

Los investigadores han descubierto que también existe una comunicación en sentido contrario, es decir, del corazón al cerebro; es más, el corazón envía más información al cerebro de la que recibe (Marquier, 2010c: 70). Ante esta ruta inesperada, el corazón tiene un poder de activación e inhibición en ciertas zonas del cerebro.

Se ha descubierto que el corazón contiene un sistema nervioso independiente y bien desarrollado, con más de 40.000 neuronas y una compleja y espesa red de neurotransmisores, proteínas y células de apoyo. Gracias a estos circuitos tan elaborados, parece que el corazón puede tomar decisiones y pasar a la acción con independencia del cerebro, y que puede aprender, recordar e incluso percibir, según Anni Marquier.³⁵

El cerebro del corazón puede, pues, influir en el cerebro de la cabeza, es decir, nuestra manera de pensar y de ver las cosas, nuestra percepción de la realidad y, por tanto, nuestras reacciones ante ella; en particular, nuestras reacciones emocionales (Marquier, 2010d: 71).

Pero además de la ruta comunicativa directa del corazón hacia el cerebro, existen dos más, en este caso energéticas, que aumentan, si cabe, aún más, la fuerza y el poder del corazón como campo magnético que irradia unos dos metros en torno al eje axial de las personas. Parece ser, asimismo, que esa energía se propaga a través de los dos canales del pericardio, formando dos rutas simétricas que transcurren por los brazos hasta llegar a las manos.

35 Tras estudiar matemáticas y la carrera de piano y órgano, fue profesora en La Sorbona. Luego se instaló en India y participó en la creación de la comunidad de Auroville con Sri Aurobindo y Krishnamurti. Poco después fundó en Quebec el Instituto para el Desarrollo de la Persona. Es autora de *El poder de elegir*, *La libertad de ser* y *El maestro del corazón* (Luciérnaga). Lleva muchos años investigando la intersección entre la ciencia y la conciencia. Pronunció una conferencia sobre este tema en CosmoCaixa de Barcelona en 2012 y falleció en 2018.

Hay una parte de nosotros mismos de una gran influencia, expresión y proyección, y raramente somos conscientes de cómo irradia en torno a nosotros. En el corazón hay un centro magnético de gran poder de propagación, que, asimismo, es el cuarto *chakra*, que nos habla del amor, el perdón y la compasión. Por eso, las emociones negativas, como la pena, la frustración, el desprecio o no ser aceptados, producen una clara alteración del campo magnético, según el doctor Manel Ballester.³⁶ También añade que nuestra salud depende de la coherencia o armonía emocional de nuestro corazón, que se expande o propaga a través de su campo magnético, conocido como «aura», y, en la actualidad, como «biocom». El corazón cada vez nos advierte de que se siente incómodo a nivel emocional. En este sentido, el 90 % de los enfermos padece «angustia», según el doctor Ballester; por tanto, la mayoría de las veces estos pacientes (en el fondo) no tienen patologías propiamente coronarias, sino una somatización que produce una alteración del campo magnético del corazón debido a diversas causas como, por ejemplo, el estrés. También afirma que el corazón tiene un sexto sentido, es decir, que sabe o presiente a qué tipo de personas debe acercarse y de cuáles alejarse. Con todo, es considerado el tercer cerebro de nuestro cuerpo. Pero lo que nos ha llamado más atención del corazón a nivel creativo es que se anticipa muchas veces al cerebro, y es determinante en la intuición y las premoniciones (Ballester, 2020). Por tanto, en este sentido, podemos afirmar que el corazón es esencial a nivel intuitivo, del mismo modo que la intuición lo es para la pintura. Por eso, el artista siente de un modo especial y sabe cuándo y de qué manera debe proceder para hacer progresar la pintura gracias a esa aprehensión inmediata cognitiva dictada por el corazón. Como sabemos, la intuición es la parte cognitiva que trasciende la lógica; por tanto, se trata de una cognición incognoscible, cualidad intrínseca del corazón, del mismo modo que el sentimiento de belleza, que también es incognoscible y no se capta mentalmente, sino a través del corazón. Por consiguiente, si la intuición forma parte intrínseca del proceso creativo, indispensable en el proceso configurador de la pintura, y esta es una cualidad intrínseca del corazón, podemos admitir que el corazón interviene de manera directa o indirecta en el proceso creativo de la pintura.

76

Por otra parte, la doctora Rosa Casafont (2020)³⁷ afirma que el corazón es el primer órgano de conocimiento emocional, y el cerebro es el segundo núcleo rector de nuestro ser; por tanto, se trata de dos órganos que funcionan de manera sincronizada: en el primero se ubican las emociones y, en el segundo, la razón. En este sentido, no sería descabellado admitir que existe una pintura coronaria que se gesta y se proyecta en gran parte de manera emocional e intuitiva, y otra de tipo cerebral o mental que estaría regida o controlada sobre todo por la razón o los sentidos. Así, es fácil diferenciar qué tipos de lenguajes pictóricos contemporáneos

36 Doctor y catedrático en Medicina (Cardiología). Ha desarrollado una labor de investigación en diversos campos de la cardiología, ha publicado más de cien trabajos en revistas científicas y recibido más de veinte premios por su labor en la investigación. En los últimos años ha descubierto el mundo de la terapia energética, que tiene sus raíces en Oriente, y de forma creciente se aplica a la medicina convencional (medicina integrada). Ello permite resolver básicamente problemas de ansiedad y de distintas somatizaciones, consecuencia de bloqueos del flujo energético electromagnético por emociones que desbordan la capacidad de gestión de la persona (Ballester, 2013).

37 Doctora catalana especializada en neurociencias y neurobiología del comportamiento. Creadora del método Thabit, que, partiendo de un autoconocimiento neurobiológico, estructural, funcional y de capacidad, se orienta a la reestructuración cognitiva y a la gestión emocional y de comportamiento.

se posicionan por uno u otro de estos dos cerebros corporales. Asimismo, afirma que cualquier función mental está impregnada de emoción, y que el corazón es un auténtico órgano pensante de decisión; por tanto, aconseja que hay que seguir lo que nos dicte el corazón. En relación con el tema, Koncha Pinós³⁸ (2020) añade que el corazón es un marcador somático del cerebro, por eso, al ponernos la mano en el corazón, contribuimos a una cierta pacificación de nuestro estado de ánimo.

Aunque dependemos por completo del funcionamiento del corazón, no siempre somos conscientes de su extraordinaria importancia en nuestra existencia, y, sin embargo, es un desconocido para la mayoría de las personas. Según las investigaciones sobre el cerebro del corazón de Marquier, se puede afirmar que el corazón podría jugar un papel importante a nivel de la inteligencia y la percepción de la realidad, aunque, en cierto modo, ya se intuía en el pasado. Por tanto, de modo paralelo, nos podemos preguntar: ¿puede mostrar el corazón un nuevo camino en nuestras vidas?, o ¿puede mostrar, asimismo, una nueva manera de entender la pintura?, ¿o quizás, inconscientemente, buena parte de la pintura podría emanar del mismo corazón?, como ya hemos anunciado.

La experiencia centrada en la concienciación del corazón que planteamos en el taller-laboratorio está justificada por varias razones: por su función intuitiva y, por tanto, cognitiva de la realidad del mundo externo; por la influencia que puede ejercer en el cerebro y su manera de pensar; por su papel cognitivo emocional determinante de nuestra personalidad; por su rol en el manejo de las reacciones emocionales, y por la fuente de energía que se ubica en el campo magnético coronario y que parece ser que se irradia y se proyecta en torno a nuestro cuerpo.

77

Sea como sea, la influencia que puede tener el corazón en la actividad creativa y la manifestación pictórica, tanto a nivel intuitivo como energético, en nuestra opinión, puede ser muy importante, a pesar de no haberse estudiado suficientemente a nivel científico. Sin embargo, ciertas respuestas pulsionales emotivas, de estados de ánimo agudos, excitados, más o menos violentos, agresivos o nerviosos sí se pueden evidenciar en determinados lenguajes pictóricos. Estamos convencidos de que los movimientos anímicos o psíquicos más profundos hallan su válvula de escape en la pintura; es más, a nuestro entender, la verdadera pintura, la que va más allá de la estética por la estética, proyecta y refleja las mutaciones anímicas y emocionales a las que estamos expuestos.

En la actividad creativa hay evidencias suficientes de la proyección y expansión energética-emotiva del campo magnético del corazón. En varias ocasiones y en distintos contextos, hemos investigado la concentración y fusión de esa energía que, a través de los canales del pericardio discurre por los brazos, llega a las manos y de estas va al pincel, para, finalmente, depositarse en el soporte artístico. Por tanto, podemos afirmar que la pintura puede ser receptora de esa energía que fluye de nuestro corazón³⁹ y, asimismo, de su carga emotiva.

38 Doctora en Política Internacional, cofundadora de estudios contemplativos y directora del título de experto universitario de mindfulness e inteligencias múltiples, MiMiIND – Mindfulness e Inteligencias Múltiples. Profesora de la Universidad de Vic, Universidad Central de Catalunya.

39 La experiencia, va precedida de una sesión de meditación para ayudarnos a purificar la mente y favorecer la captación de la energía que proyectamos de un modo pictórico sobre el papel.

Según nuestra experiencia artística, los estados emotivos y psíquicos más profundos y extremos, conocidos como existencialistas, que van acompañados de un latido permanente de inquietud, insatisfacción, inconformismo y cierto pesimismo, se hacen ostensibles mediante morfologías corporales, contorsionadas y deformadas. En los artistas de espíritu informalista, inquietos, angustiados y pasionales, su obra rezuma una exultante gestualidad. Está comprobado científicamente que los estados de extrema ansiedad emocional (y determinadas acciones creativas llevan a ello) provocan acusadas alteraciones en los registros cardíacos, que se podrían medir con electrocardiogramas y, de modo análogo, con encefalogramas, ideales para registrar la actividad neuronal del cerebro, como sugiere la doctora Junqué. Por tanto, podemos llegar a la conclusión de que el corazón es un órgano que no está al margen de la pintura o de la actividad artística. También podemos afirmar que, al contrario de lo que mucha gente piensa, el acto de pintar⁴⁰ es fruto de un considerable esfuerzo, y este va acompañado de un notable dispendio de energía, tanto mental como del corazón.

40 Siempre y cuando la pintura se entienda de un modo activo y donde hay una clara implicación del ser.

Es sabida la existencia científica de una correlación de poder e influencia entre el corazón y el cerebro. Si existe una ruta informativa del corazón a través del cerebro, es posible experimentar la ruta del cerebro a través del canal del pericardio, que conecta con la mano, y esta, mediante el pincel, se ubica en la superficie del lienzo. Vemos cómo, tras diferentes ejercicios de relajación, nos preparamos para expandir la energía que se focaliza en el corazón, y como esta confluye a través de las dos manos en el pincel, y de este se dirige al papel o lienzo, ante la sorpresa de ver la extraordinaria capacidad creativa y expresiva de las grafías que es capaz de dictar el corazón. Los esquemas adjuntos nos pueden ayudar a comprender mejor el campo magnético del corazón, los canales del pericardio y la interconexión de este con el corazón.

79











83





84



所
以
任
然
亦
有
之
心



3

EL ARTE
DEL CUERPO
HUMANO

Lo más profundo que hay en el hombre es la piel.

Paul Valéry (cit. Ewing, 1996: 138)

Desde siempre, el cuerpo humano ha sido objeto de atención. Antes que nada, por las sensaciones relacionadas con su estado de salud o enfermedad, pero también por muchas otras cosas, como la belleza o estética, la raza, la erótica, la sexualidad, etcétera.

Lo que sitúa al cuerpo en el centro del debate no es la moda, sino la perentoriedad. El cuerpo está siendo repensado y reconsiderado por artistas y escritores porque está siendo reestructurado y reconstruido por científicos e ingenieros (Ewing, 1996).

En una palabra, es el hábitat de todo nuestro organismo, gracias al cual disponemos de vida y, a diferencia del resto de animales, podemos desarrollar con él todo un potencial creativo.

Utilizamos la concienciación de las diferentes partes de nuestro cuerpo para relajarnos, y, en el ámbito artístico, muchos artistas la han empleado como soporte de actuación performativa, en forma de huella y, sobre todo, de diferentes tipos de expresión gestual. No se trata de verlo solo como modelo de representación, sino también de tomar conciencia de su funcionamiento, su estructura, su movilidad y su energía.

87

Del mismo modo que reseguimos las diferentes partes del cuerpo para relajarnos de manera consciente, las podemos seguir para tomar conciencia de su existencia vital. Aprendemos a escuchar a nuestros órganos individual y globalmente, y, asimismo, hacemos posible su manifestación externa de modo creativo. Sin olvidarnos de la envoltura de la carne, reseguimos nuestra morfología epidérmica mental y hápticamente, tomando conciencia de su volumen, y dejamos que este reconocimiento corporal se proyecte de manera creativa de un modo directo e indirecto.

Para la cultura occidental, el cuerpo humano ha sido (al contrario que en Oriente) el máximo referente y eje de motivación, modelo, observación y representación. «Lo más noble que hay en el arte es el desnudo. Esta verdad, reconocida por todos, es observada por pintores, escultores y poetas. Solo el bailarín lo olvidó, quién debería recordarlo mejor, ya que el cuerpo humano es el instrumento de su arte» (Duncan, 1927: 592).⁴¹

Con el tiempo, el cuerpo ha pasado de modelo a matriz y a parte de la obra misma. A pesar de que ciertos artistas han recurrido al cuerpo ajeno como un sello carnal para imprimir su huella sobre el lienzo de un modo teatral, consideramos que estas acciones se quedan en lo espectacular. Pensamos que las verdaderas funciones cognitivas corporales se hallan en la experiencia del artista que se sumerge en su propio cuerpo (de modo parecido al bailarín) para identificarse, explorarse, reconocerse, desinhibirse o proyectarse.

En 1951, Arnulf Rainer⁴² empezó a crear una serie de dibujos conocidos como *Disegni in cecità* sobre el lenguaje corporal, con incisiones, con los ojos cerrados,⁴³ intentando registrar el trazo gráfico de una excitada actividad motora de la mano. La superposición de los trazos, según él mismo comenta, se puede interpretar como una negación dialéctica del cuerpo (Rainer, 1986a). Hacia mediados de la década de los sesenta, empezó a dar forma a una temática fisionómica, *Disegni di profile e maschere*, que se caracteriza por todo un repertorio de muecas y expresiones forzadas de su rostro, y decidió documentarlas fotográficamente en 1968 mediante deformaciones de su propia cara, denominadas *Face farces*. Sus investigaciones sobre el lenguaje cognitivo corporal siguieron con su cuerpo entero a través de poses corporales agitadas y contorsionadas; en una palabra, con expresiones existencialistas, lo que dio como resultado *Body poses*. La intención de Rainer fue metamorfosear, acentuar y formular todos los sentimientos humanos posibles (Rainer, 1986b).

El grupo Gutai también trabajó con el propio cuerpo como un instrumento del gesto pictórico en la década de los cincuenta. Artistas como Shiraga pintaron grandes caligrafías informales por medio de la impronta de sus propios pies. Kanyama, por ejemplo, dejó sus propios pasos impresos en una cinta con el propósito de dejar su presencia a través del recorrido entre los árboles de un bosque como una práctica estética de andar por un paisaje (Careri, 2009: 123).

Merece una especial atención He Chengyao,⁴⁴ una artista china residente en Beijing especializada en pintura al óleo, pero que se dedica sobre todo al arte performativo, que inició de modo espontáneo en la Gran Muralla China, caminando semidesnuda entre las esculturas de terracota de una instalación del artista alemán Schult. Asistió a la Universidad de Artes Visuales en 1989 y se graduó de la Academia Central de Bellas Artes de Beijing en 2001. Tras comprobar sus antecedentes familiares, se comprende muy bien su orientación creativa, que se basa en experiencias cognitivas sobre la enfermedad mental que formó parte de su vida y de la historia familiar. Sus actuaciones se consideran transgresoras, pero creemos que surgen de una extraordinaria necesidad de expresarse y desafiar los estigmas sociales que rodean a la salud mental. Sus *performances* se vinculan al feminismo, la política del cuerpo y los problemas nacionalistas y transnacionales. Un cúmulo de circunstancias nos hace pensar que su trabajo puede tener varios procesos cognitivos que fundamentan sus *performances*, alimentados por una memoria no verbal y un corazón emocional tal vez herido.

42 En sus inicios, Rainer recibió la influencia del surrealismo. En 1950, fundó el Hundsgruppe ('grupo de perros') junto con Ernst Fuchs, Arik Brauer y Josef Mirk. A partir de 1954, su estilo evolucionó hacia la Destrucción de las formas, con ennegrecimientos, repintados y enmascaramiento de ilustraciones y fotografías. Próximo al accionismo vienés y al body art, experimentó la pintura bajo la influencia de drogas.

43 He aquí otro artista que exploró de manera voluntaria limitar la visión ocular para forzar mentalmente la concienciación de los trazos gráficos en relación con su propio cuerpo.

44 Sus padres trabajaban en una fábrica de cerámica cuando fue concebida. La fábrica les ordenó que abortaran porque no estaban casados. Sin embargo, decidieron continuar con el embarazo y sus padres fueron despedidos. Su madre dio a luz con tan solo diecinueve años y, posteriormente, tuvo dos hijos más. Su padre fue encarcelado por sus opiniones políticas y la madre tuvo que cuidar de los niños sola. Comenzó a sufrir desórdenes mentales. Se desnudaba en público, lo que causaba incomodidad y vergüenza en sus hijos. Se sospecha que su madre tenía predisposición a las enfermedades mentales. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/He_Chengyao el 6 de marzo de 2020.

Varios artistas han explorado los límites de su propio cuerpo, con más o menos violencia, como el catalán Jordi Benito,⁴⁵ alguno de ellos con un desenlace trágico, como Ana Mendieta, una artista cubana que falleció a los 37 años tras caer de la planta 34 de un edificio de New York.

Ana Mendieta perseguía la tierra, y el aire, y el agua, y el fuego, en un camino casi obsesivo de fusión entre la naturaleza y el arte. Eso la llevó al *land art*. Pero sobre todo perseguía su propio cuerpo y, desde él, el cuerpo femenino. Así que desembocó en el *body art*. Todo ello tamizado por cierta espiritualidad a caballo entre su educación católica y su gran afición a los rituales de la santería cubana [...]. A los 12 años, con su hermana fueron enviadas a Estados Unidos en 1961. De casa en casa y de Estado en Estado (Florida, Iowa...), Ana Mendieta pasó 5 años sin su madre y 18 sin su padre. Exilio, soledad y sentimiento de pérdida se incrustarían de forma indeleble en su vida y en su obra, que se forjó sobre todo en la Universidad de Iowa de la mano del artista Hans Breder (Hermoso, 2020).⁴⁶

Por otra parte, la artista Jenine Antoni⁴⁷ entiende y reivindica el propio cuerpo de un modo integral como el medio y la herramienta más adecuados para dar a entender la dimensión profunda y existencial del propio ser humano; por eso utiliza boca, manos y pies como medios de expresión artística, así como su cabello, como si fuera una brocha o un pincel, con lo cual, para poder pintar, necesita manejar todo el cuerpo entero, porque, de hecho, el pincel es su propio cuerpo físico, que lleva implícita la cabeza o la mente, que dirige y toma las decisiones de cómo actuar, tanto sobre el soporte que pinta como en el espacio de actuación en torno a su superficie. Por otra parte

89

Utiliza su propio cuerpo como herramienta de trabajo y fuente de significado. En sus primeras obras transformó materiales tan atípicos como chocolate, manteca, jabón o tinte de pelo, todo ello como resultado de un proceso personal de exploración sobre la feminidad, de los conceptos socialmente asignados a «lo femenino» y de los objetos de consumo habituales de las mujeres (Mayordomo, 2019).⁴⁸

En nuestro laboratorio, investigamos una serie de experiencias introspectivas corporales de una manera amplia y tranquila. Se trata de dedicar cierto tiempo para ver o comprobar cómo van las cosas, tanto dentro de nuestro cuerpo como en la epidermis de nuestra piel. Pensamos que es mucho más útil prestar atención a nuestro cuerpo que al modelo que nos ponían delante, como nos habían enseñado. ¿Cuál es la diferencia? ¡Muy importante! De la extroversión pasamos a la introversión, de ignorar o simplemente olvidar nuestra fisicidad, pasamos a atenderla como es debido, a tenerla en cuenta (André, 2013a: 45).

45 Desarrolló distintas experiencias en el arte conceptual, happenings, environmets, body art, espectáculos musicales y acciones multidisciplinares con el músico Calos Santos. Murió en 2008 como consecuencia de una larga enfermedad.

46 Hermoso, B. (2020). «Accidente, suicido o asesinato: el enigma de la muerte de Ana Mendieta», *El País semanal*. Recuperado de: www.elpais.com/elpais/2020/02/03/eps/1580752428_768033.html, el 06 de marzo de 2020.

47 Escultora bahameña nacida en 1962 en Freeport y afincada en Nueva York. Situada en el límite de la manifestación artística y la provocación, sus instalaciones y performaces representan una alteración radical de las propuestas habituales del panorama artístico.

48 Mayordomo, C. (2019): Jenine Antoni. Recuperado de: <http://conchamayordomo.com/2019/03/24/janine-antoni/>, el 05 de marzo de 2020.

Probablemente, a medida que nos hacemos mayores, vamos tomando cada vez más conciencia de nuestro cuerpo, porque este a veces nos avisa de que algo va mal, y, con el tiempo, nos acostumbramos a escucharlo mejor, hasta el punto de que podemos considerar que nosotros mismos somos los mejores médicos, y podemos evitar más de una situación extrema de salud. Muchas veces tratamos al cuerpo como un utensilio que nos sirve para hacer determinados trabajos más o menos duros, y está bien, del mismo modo que lo usamos para sentir y gozar, y no es malo, y es necesario satisfacer sus funciones, pero ¿nos hemos preguntado si puede hacer alguna cosa más y, en concreto, a nivel creativo? Estamos convencidos de que sí, porque el poder cognitivo corporal es extraordinario (André, 2013b: 45).

No estamos educados para interpretar las sensaciones, para prestarles la atención debida. A pesar de que son facultades instintivas que experimentamos de jóvenes, con el tiempo las olvidamos al no cultivarlas como debiéramos. Ciertos artistas han experimentado con su propio cuerpo y lo han plasmado en pintura de una manera más o menos desinhibida. Es el caso de los surrealistas, entre los cuales se encuentran Dalí y Miró. No entraremos en detalles, pero todo el mundo conoce los juegos erotizantes y algunos escatológicos de Dalí hasta convertirlos en campo de exploración hedonista de su propio cuerpo, como el «gran masturbador», o las constantes referencias a los «sexos araña» y los «falos apoteósicos» de Miró (Corbella, 1993).

El mindfulness nos recomienda que de tanto en tanto hagamos visitas amigables a nuestro cuerpo: reencontrar las sensaciones, hacernos una composición de lugar, pasar revista tranquilamente mientras nos adormecemos, mientras nos despertamos, cuando disponemos de algún momento de respiro. Ver lo que le pasa sin intentar tampoco resolver o aligerar. Solo observar (André, 2013: 51).

90

Los recursos cognitivos de nuestro cuerpo, tanto a nivel interno como externo, pueden hacer acto de presencia en la pintura. En este sentido, también hemos tenido algunas experiencias de desinhibición corporal para reconocer las facultades cognitivas creativas del cuerpo físico, seguramente no tan espectaculares como las que hemos citado. Sea como sea, son muestras de su toma de conciencia que vale la pena valorar, como las acciones pictórico-performativas de la estudiante china Yuxin Pan,⁴⁹ que, aunque el resultado es fundamentalmente pictórico, siente la necesidad de involucrarse corporalmente, de ahí que su propio cuerpo, su pensamiento y su energía se plasmen en el espíritu de la pintura. Por tanto, las distintas partes del cuerpo, como los dedos, las manos, los codos, los brazos, las piernas, los tobillos y los pies, son los instrumentos que actúan como impronta corporal. Es una manera de redescubrir el tacto no solo de las manos, sino también de todo el cuerpo a través de la piel. Cierto que las manos son la parte más usada del pintor, pero aun así en muy pocas ocasiones somos conscientes de ellas.

Las manos son un organismo complejo, un delta donde confluye una cantidad de vida venida de lejos para desembocar en la corriente poderosa de la acción. Las manos tienen una historia propia, una civilización propia, una belleza especial; les concedemos el derecho de tener su propio desarrollo, sus propios deseos, sentimientos (Rainer M. Rilke, cit. Tolentino, 2016: 30).

49

Pan Yuxin nació en Jiangsu, China. Cursó estudios en el Laboratorio de Pintura Cognitiva de la Universidad de Barcelona en el curso 2015-2016. Su trabajo fotográfico *La tranquilidad y la pasión* se expuso en 2017 en Tarifa (Cádiz).

Yuxin Pan no pinta con pinceles, cada parte de su cuerpo es un pincel distinto, y cada pincel corporal produce un trazo de dicción orgánica, de vida, de desarrollo y sentimientos diferentes, como lo hace el *body paint* o «*pintura corporal*». En el proceso se produce una fusión de la artista y la pintura. Es ella, y nadie más que ella, quien entra y sale de la pintura, formando un binomio indisoluble al modo del yin y el yang. Yuxin Pan «aporta su cuerpo», expresión que nos recuerda a Merleau-Ponty (1985: 15):

El pintor «aporta su cuerpo», dice Valéry. Y, en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en la pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento.

El resultado pictórico de las improntas del cuerpo de Pan podría definirse como maximalista por el hecho de la reiteración de sus huellas, improntas y rastros producidos por las diferentes partes de su cuerpo con el fin de expresar sus sentimientos y sensaciones únicas en un contexto singular y un proceso personal de crecimiento diario (Minglu, 2008).

El estudiante Chaolun Chen, a pesar de considerarse fundamentalmente un «pintor de memoria», también supo cómo expresar una acción de desinhibición pictórica que requiere cierta actividad corporal, si se desea efímera, en un sentido ritual, casi religioso, y como práctica de espiritualidad. Chaolun, tras conseguir su carta astral, o círculo de la buena suerte chino, y localizar las ocho direcciones correspondientes según la fecha y la hora, pinta y escribe mensajes de suerte y fortuna, lo que le produce una sensación de bien estar o satisfacción. Aunque puede que no sea cierto del todo, en realidad, le sirvió para autoconvencerse de que existe una fuerza con convicción cognitiva capaz de hacer prodigios.

En Occidente, el cuerpo humano tradicionalmente ha sido referente y eje de motivación, modelo de observación y de representación. Asimismo, el arte contemporáneo ha explorado y ejecutado las más espectaculares y arriesgadas maneras de acción, dando lugar a inverosímiles actuaciones performativas. Estas imágenes ilustran diferentes momentos de desinhibición mental y corporal de Pan Yuxin y Chaolun Chen en plena acción creativa, y, como consecuencia, la manera de tomar conciencia del rol del cuerpo en la creatividad artística, y cómo este puede convertirse en eje vertebrador y matriz de diferentes manifestaciones creativas.

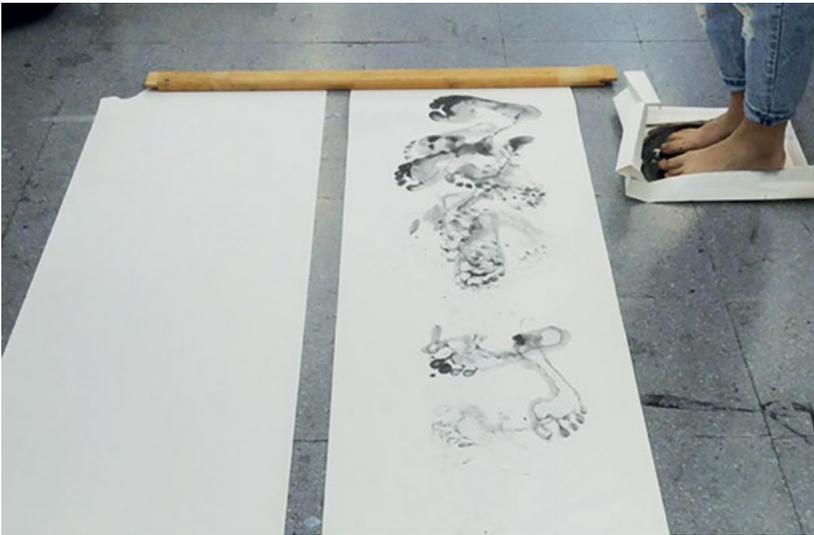














4
LA
DISYUNTIVA
DE LA
LATERALIDAD

De dos peligros debe cuidarse el hombre nuevo: de la derecha cuando es diestra, de la izquierda cuando es siniestra.

Mario Benedetti⁵⁰

La lateralidad corporal viene determinada por la lateralidad cerebral, debido a una especialización de los hemisferios, dado que cada uno rige a nivel motor del hemisferio contralateral, por lo que existe una especialización mayor o más precisa para algunas acciones de una parte del cuerpo sobre la otra. Cada una se encarga de realizar unas *funciones psicológicas distintas*, así como de organizar las áreas sensoriales y motoras primarias del lado contrario, Por ejemplo, el hemisferio izquierdo procesa las señales que recibe del ojo, el oído, la mano, etcétera, del lado derecho del cuerpo, y viceversa. Eso sí, hemos de tener en cuenta que *funcionan de forma conjunta y coordinada*. El hecho de que las funciones estén distribuidas obedece a una cuestión de eficacia a la hora de dar respuesta a los estímulos recibidos, hecho que se verá alterado si no existe una lateralización correcta (Pérez Tamargo, 2016).

Se calcula que entre un 10 y un 13,5 % de la población no es diestra, y parece ser que tiene más posibilidades de destacar en matemáticas. En general, los zurdos presentan un mayor desarrollo del hemisferio cerebral derecho, que está especializado en procesos como el razonamiento espacial y la capacidad para rotar representaciones mentales de objetos (Sala / Gobet, 2017). Mientras que un grupo reducido de estas personas se encuentran igual de cómodas sirviéndose de ambas manos, la gran mayoría son zurdas.

101

Nuestro cerebro, a su vez, dispone de dos estructuras hemisféricas especializadas, que son las responsables de controlar el complejo sistema dual. Estos hemisferios cerebrales también presentan lateralización cortical, que consiste en una especialización en determinadas funciones cognitivas. A fin de desarrollar la especialización del hemisferio no predominante, o para lograr un sistema dual más equilibrado, los profesionales de la neurología nos aconsejan estimular la actividad en las dos partes del cuerpo y las dos manos, de manera que consigamos tener suficientes datos para elaborar su propia síntesis y efectuar la elección de la mano preferente de la manera más autónoma posible.

Sea cual sea la dominancia lateral hacia una parte u otra del cuerpo, y en particular de las manos, esta queda plasmada cuando nos manifestamos artísticamente. Algunos artistas ejercitan de manera expresa la mano contraria a la parte dominante, digamos más torpe, para conseguir o explorar recursos gráficos o de dicción más libres por su carácter expresivo, en cierta medida descontrolados. En el arte contemporáneo, existen experiencias como la de Anastasi, quien, con los llamados «dibujos de bolsillo», investigó el comportamiento gráfico del dibujo a través de la «no visión ocular» mientras caminaba con un lápiz pequeño y suave con un papel dentro de su estrecho bolsillo y dibuja en una almohadilla mientras se dirige a su lugar de destino. El acto de caminar es importante para Anastasi (2013): «Me parece que caminar hace algo en mi pensamiento, en mi proceso mental, que es diferente de estar sentado o acostado».

Otra de las acciones de William Anastasi se centra en el fenómeno de la lateralidad, al dibujar con ambas manos, a modo de sismógrafo, durante un recorrido en metro, siempre con una actitud inmóvil o en apariencia neutral. Los distintos

movimientos y sacudidas del tren provocan impulsos lineales distintos y no forzosamente simétricos en ambas manos, debido, en cierto sentido, a la dominancia asimétrica lateral. Por tanto, las líneas de investigación cognitiva de Anastasi pasan, por una parte, por la «no visión ocular», más o menos mecánica, que, sin tener los ojos tapados, no puede ver lo que plasma (bloc de notas en el bolsillo); la que explora el comportamiento gráfico gestual ocasionado por movimientos incontrolados ajenos a su persona (movimientos y sacudidas de algún medio de transporte), y la encaminada a explorar las facultades coordinadoras basadas en la lateralidad cerebral a través de acciones con las dos manos al mismo tiempo.

En un sentido semejante, hemos realizado algunas experiencias encaminadas a tomar conciencia de la complejidad de nuestra estructura o sistema dual de la lateralidad. Así, al intentar manejar las dos manos a la vez, se crea una confrontación con unas respuestas pictóricas o gráficas, también duales, pero con las evidencias de un mayor control de la lateralidad dominante, como no podía ser de otra manera, excepto en los casos excepcionales de dominancia ambidextra.



Es importante saber o ser consciente de las funciones cognitivas de los hemisferios cerebrales para conocer el potencial y las posibilidades expresivas que presenta la lateralización cortical. Siguiendo los consejos de los profesionales de la neurología, planteamos diferentes sesiones de estimulación de la actividad sobre las dos partes del cuerpo y, en consecuencia, sobre las dos manos, de manera que consigamos tener un sistema dual más equilibrado, pero, además, descubrimos que este puede ser también un buen recurso técnico, cosa que ilustran estas imágenes de las sesiones desarrolladas en el Laboratorio de Pintura Cognitiva.

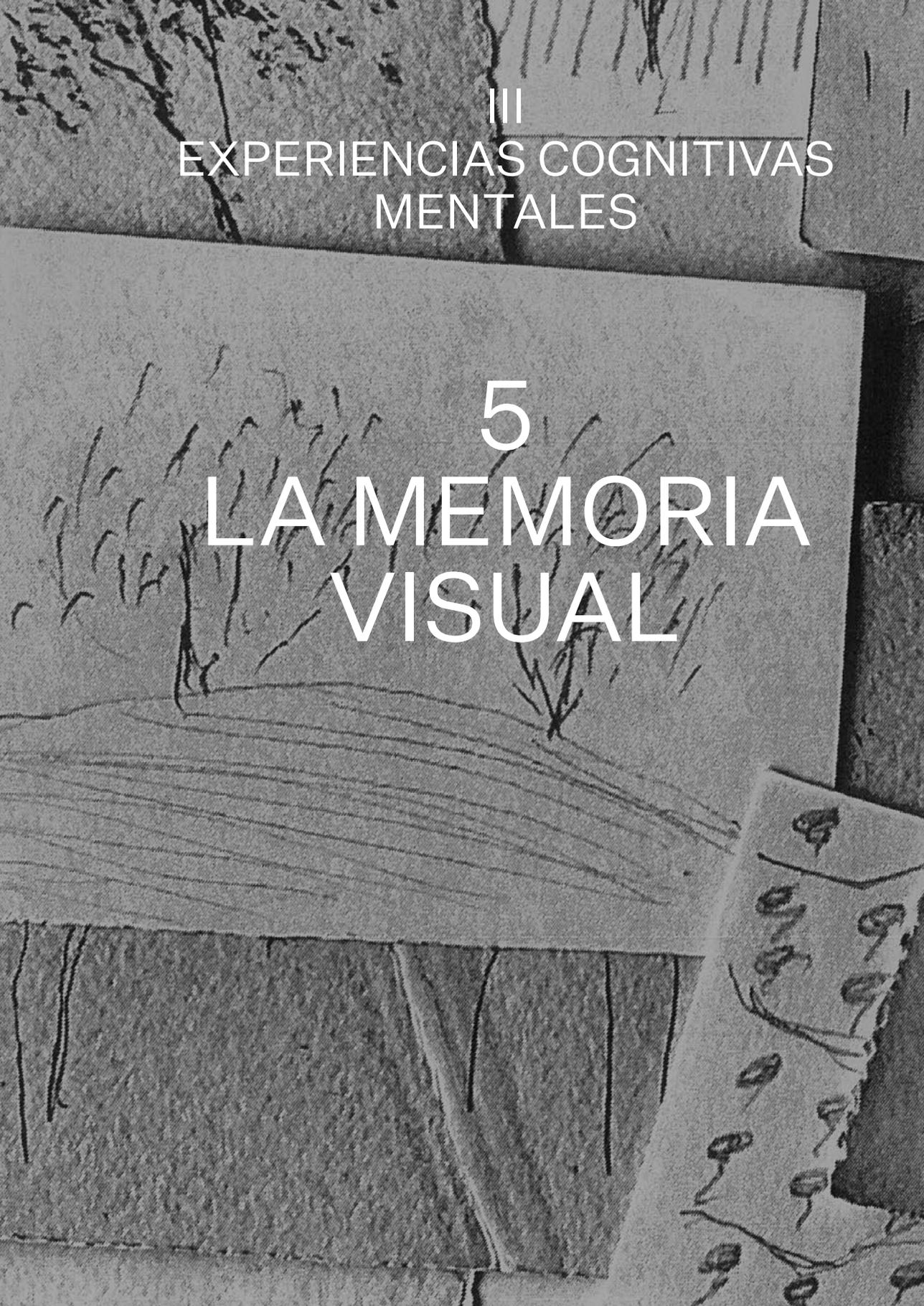
103









The background is a collage of various sketches and drawings on different pieces of paper. The sketches include abstract patterns, lines, and some recognizable shapes like a face in profile. The papers are layered and slightly offset, creating a textured, artistic feel.

III
EXPERIENCIAS COGNITIVAS
MENTALES

5
LA MEMORIA
VISUAL

Si no puedo dibujar, es que no lo entiendo.

Albert Einstein⁵¹

La apariencia natural, la forma natural, el color natural, el ritmo natural, las relaciones naturales muy a menudo expresan tragedia [...]. Tenemos que liberarnos de nuestros vínculos externos, sólo entonces trascendemos lo trágico y podremos contemplar conscientemente el «repose inherente» a todas las cosas (Mondrian, 1983: 225).

A veces, el modelo se convierte en una trampa. El quid de la cuestión es saber verlo como un medio y no como un fin para que no nos anule la mirada introspectiva sin caer en una determinada sumisión. Cuando dibujamos del natural, es tanta la atención que prestamos al objeto o figura que caemos de un modo inconsciente en la sumisión y representación más o menos mimética del modelo, y nos olvidamos de la parte más profunda de nosotros mismos, sin tener en cuenta ningún otro interés excepto el aspecto superficial del modelo. Saber verlo como un medio y no como un fin, para que no llegue a anular la mirada introspectiva, pasa por sustituir la mirada externa dependiente, esclavista o sumisa —como decía Theo Van Doesburg— por su control. Solo así conseguiremos una mirada interiorizada y del todo consciente. Dar la espalda a la realidad del modelo nos puede ayudar a tomar conciencia del papel que, de hecho, tenemos nosotros como sujetos responsables de las manifestaciones creativas que puedan surgir del modelo o referente. «Donde comienza la desviación de la realidad, comienza la expresión del espíritu libre, humano» (van Doesburg, 1985: 96).

109

En mi etapa formativa en la Facultad de Bellas Artes⁵² de la Universidad de Barcelona, recuerdo a un profesor que, el primer día de clase de la asignatura oficial denominada Dibujo en movimiento, nos ordenó que nos pusiéramos de espaldas a la modelo situada en el centro del aula, es decir, que nos pusiéramos de cara a la pared, sin ninguna otra directriz. Esta iniciativa creó un gran desconcierto, dado que lo habitual era dibujar a la modelo mediante la observación directa para poderla representar de la manera correcta. Pero además de no poder ver a la modelo, había otra dificultad añadida, y era que esta se movía constantemente a voluntad por condicionantes del método de la asignatura. Era evidente que estábamos ante una estrategia pedagógica provocativa con alguna intención, que nadie lograba entender. Después de un largo tiempo de desorientación e inseguridad por parte de todos los alumnos, sin que se supiera exactamente qué se debía hacer, poco a poco, algunos comenzaron a dibujar con dificultades, asomándose de vez en cuando para observar a la modelo y dibujar en el papel sujeto a la pared.

Recuerdo dicha experiencia como una de las más embarazosas de mi etapa como estudiante. Todos esperábamos ansiosos que terminara la sesión para recibir alguna explicación concreta de dicha iniciativa, pero no llegó hasta el día siguiente. Mientras tanto, a decir verdad, hubo quien intuyó su objetivo. No era otro que tomar conciencia de la necesidad de memorizar, retener y disponer de un espacio temporal de reflexión de lo observado, para luego plasmarlo según nuestro nivel de

51 Nació en Ulm en 1879 y murió en Princeton en 1955.

52 Fue considerada, aproximadamente en los años 1970-1985, como una de las más progresistas, por los planteamientos innovadores de su plan de estudios opcional, orientado no tanto por unas disciplinas cerradas unipersonales, sino por unos talleres conceptuales interdisciplinarios de grupos de artistas profesores.

cognición. He ahí la lección. Hasta entonces, lo habitual era representar miméticamente lo que veíamos sin más, con algún que otro matiz de proyección emotiva personal. En el segundo caso, se nos forzaba memorizar, al mismo tiempo que a tener que procesar unos estímulos visuales, por lo que la desviación de lo observado puede ser mayor, dada la intervención o implicación de lo cognitivo en el proceso. Como consecuencia, en lugar de representar, pasábamos a plasmar. Esa era la diferencia fundamental. En el primer caso no existe apenas implicación cognitiva; en cambio, en el segundo, propiciamos que se abran muchas más posibilidades cognitivas y, por tanto, creativas.

Casi sin explicaciones, el profesor había logrado hacernos entender lo que se conoce como memoria visual a corto plazo (MVCP), que se define como la capacidad para retener una pequeña cantidad de información visual (objetos, letras, figuras, colores, etcétera) durante un periodo de tiempo breve. Es posible que sea uno de los hábitos más practicados por los artistas que se dedican a las artes visuales plásticas sin que en realidad sean conscientes de ello.

La MVCP nos permite retener la información visual de cualquier cosa que percibimos a través de la vista. Sin esta habilidad cognitiva nos sería casi imposible leer, con las consecuencias que eso tendría en los resultados académicos. La MVCP actúa a diario en una gran variedad de situaciones cotidianas. Por tanto, nos permite realizar cualquier procesamiento de aquello que vemos cuando no está ante nuestros ojos.

La memoria visual describe la relación entre el proceso perceptivo, la codificación, almacenamiento, y recuperación de las representaciones del procesamiento neural. La memoria visual se produce en un amplio rango de tiempo, que abarca desde los movimientos oculares hasta varios años atrás de recuerdos. La memoria visual es una forma de memoria que preserva algunas características de nuestros sentidos relacionados con la experiencia visual. Somos capaces de localizar información de memoria visual que se parece a objetos, lugares, animales, o personas en una imagen mental (López, 2011).

110

¿Podríamos considerar que los pintores o artistas en general, debido a que, en su actividad creativa, están sometidos a un constante ejercicio de memoria visual, poseen una plasticidad⁵³ neuronal más desarrollada que las personas comunes? Parece ser que sí, puesto que está demostrado científicamente que:

el cerebro y sus conexiones neuronales se fortalecen al usar las funciones que dependen de éstas. Por tanto, si entrenamos frecuentemente la memoria visual a corto plazo, las conexiones cerebrales de las estructuras implicadas se fortalecerán. Así, dispondremos de unas conexiones más rápidas y eficientes cuando necesitemos hacer uso de la memoria visual a corto plazo, mejorando nuestra capacidad (Cognifit, s.f.).⁵⁴

53 Plasticidad cerebral se refiere a la capacidad del sistema nervioso para cambiar o adaptar su estructura y su funcionamiento a lo largo de la vida, debido a las circunstancias o presiones diversas del entorno. Este término se ha adoptado en psicología y neurociencias, así como en otras disciplinas como en el arte para significar la capacidad de transformación, adaptación y función de los materiales artísticos.

54 Según CogniFit, constituido por un completo equipo de profesionales especializados en el estudio de la plasticidad sináptica y procesos de neurogénesis, que ofrecen la posibilidad de entrenar de manera profesional la memoria visual a corto plazo, junto al resto de habilidades cognitivas.

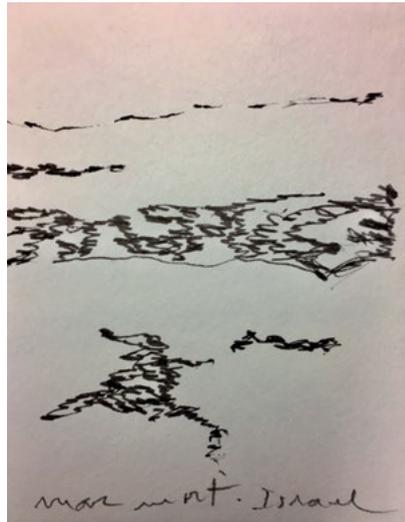
En la práctica pictórica, pensamos que disponemos de dos referentes documentados indiscutibles que nos demuestran la importancia de la memoria visual. Nos referimos a Vasili Kandinsky y Joan Miró. Ambos solían utilizar «cuadernos de notas»⁵⁵ para registrar las ideas que podían surgir tanto del mundo externo como del interno. Pues bien, estos pequeños croquis reducidos de lo que será la pintura al final recogen, en esencia, los signos-ideas que permitirán a los artistas memorizar sus obras definitivas, tras un tiempo de reposo y reflexión. La memoria visual actúa durante el proceso de distanciamiento o alejamiento, de elaboración mental del punto de partida del objeto, referente o idea. Como consecuencia, se pone de manifiesto que la fotografía como método de registro puede ser nociva, condicionante o limitadora de la memoria visual, sinónimo de liberación y creación.

En las experiencias sobre MVCP que tuvimos la oportunidad de llevar a cabo, podemos constatar que ayudan a tomar distancia para superar la dependencia de la sumisión mimética, a la vez que a tomar conciencia de las capacidades cognitivas y su desarrollo y cultivo. En cierta manera, y en términos estéticos, cabe identificar o equiparar la MVCP con la «interiorización del mimesis», ya propugnada inicialmente por los ideales sensualistas del siglo XVIII (Arnaldo, 2003: 21). Pensamos, asimismo, que la denominación «interiorización del mimesis» es una buena manera de expresar también la «memoria visual» o MVCP.

Más allá de la mirada passiva existe la posibilidad de descubrir un nuevo potencial creativo, a través de la estimulación cognitiva de la memòria activa. Retener una pequeña cantidad de información visual durante un periodo de tiempo breve no es nada fácil, como observamos en nuestras generaciones confortables habituadas a seguir la copia mimética o dictados de los modelos y referentes visuales. Por eso nos parece un compromiso poner en práctica el ejercicio de la memorización visual tras la observación atenta para tener un mayor control cognitivo de la creatividad. Esos dibujos y notas son solo algunos ejemplos de plasmaciones obtenidas tras el cultivo de la memoria visual.











6
EL OJO
INTERIOR

Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen ante todo con tu ojo espiritual. Después lleva a la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de tal manera que la imagen actúe sobre quien la observa desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante sí, sino lo que ve en lo que tiene delante. Si no ve nada, que renuncie a pintar lo que viene de fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a las mamparas detrás las que no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte. Friedrich (cit. Argullol, 2006: 69)

119

Los ojos nos abren a la maravillosa realidad externa, pero, a la vez, nos pueden cerrar a la fantástica realidad interna. Con la oscuridad y sin visión se desarrolla la necesidad de ver a través del ojo interior al que hacía alusión Gaspar D. Friedrich. El reto reside en adentrarse en la mente más profunda para experimentar nuestra capacidad para generar imágenes abstractas, pasajeras, imposibles o utópicas; para ello, hay que tomar conciencia del mundo que se abre o que se encuentra en la más absoluta oscuridad, ya que solo así llegaremos a vislumbrar que, tras la mirada de la realidad aparente del mundo externo, hay una mirada que nos abre las puertas a una nueva realidad o mundo interior, más profunda, existente o visible solo en nuestra mente. Y al hablar de mente, nos referimos también al cerebro, que, junto con el corazón, forma este tándem indisociable de nuestra inteligencia. Según Koncha Pinós⁵⁶ (2020), el cerebro es un corazón social, es decir, dialoga con las personas de su entorno, con lo que las emociones se intercambian o interactúan. Asimismo, afirma que nuestro cerebro se modela de manera constante, día y noche, y, si bien el *mindfulness* ha servido y sirve para el cultivo de la atención plena, considera que el *kindfulness* da un paso más allá para trabajar el cultivo y la gestión de la bondad.

Por tanto, el cerebro, como órgano gestor de la mente o del «ojo interior», en un sentido metafórico, dispone de otros recursos creativos, tanto o más poderosos que los primeros, además de sus posibilidades sensoriales. A nivel pictórico, existen numerosos testimonios de artistas que han explorado el mundo mental. Como sabemos, probablemente los surrealistas fueron los más expertos (Dalí, Max Ernst, René Magrit o Kupka, por citar algunos), pero no solo ellos, ya que Joan Miró, que jamás se consideró surrealista, se adentró en el subconsciente de un modo involuntario al experimentar alucinaciones⁵⁷ durante su exilio en Francia al pasar hambre a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, es conocida la anécdota de cómo Goethe descubrió el llamado «ojo interior» en un encuentro con su amigo Schiller con motivo de una conferencia que pronunciaba Linneo.

Los dos poetas se encontraron fuera de la sala de conferencias, ambos molestos por el seco enfoque intelectual del análisis de la naturaleza. Goethe comentó su teoría de la planta arquetípica. Schiller se detuvo y le dijo: «Pero esto es sólo una idea». Y

56 Koncha Pinós trabaja codo con codo con Richard Davison, neurocientífico y una de las cien personalidades más influyentes del mundo, según la revista Time. El doctor Davison aceptó el reto que le planteó el Dalai Lama: «¿Por qué los científicos no estudian el efecto que tiene la bondad en nuestra salud?». Concha Pinós se ocupa de los efectos de la práctica de la bondad en nuestro cerebro y defiende el *kindfulness*, un paso más en el *mindfulness*, y que implica la bondad.

57 Está demostrado científicamente que, al descender los niveles de azúcar en sangre y producirse determinados problemas de circulación, empiezan a alterarse las funciones cognitivas del cerebro.

Goethe respondió pensativamente: «Entonces, gracias a Dios que puedo ver mis ideas con mis ojos». En ese momento, con esa afirmación reparó sobre una nueva facultad que tenía: de ver con el ojo interior, que podía aprehender directamente al ser dentro de la forma (Àvila, 2017).

De entrada, podríamos afirmar que, además de poder pintar con los ojos externos, que nos abre las ventanas al mundo exterior, también es posible hacerlo con el llamado «ojo interno» o del cerebro. Pero no es tan simple como parece. Courbet y Monet, en teoría, serían ejemplos del primer caso, y Cezanne del segundo. Pero según referencias del mismo Zeki, «Monet, como muchos otros artistas, pintaba con el cerebro y el ojo actuaba como conducto que transmite señales visuales al cerebro» (Zeki, 2005a: 31), y Émile Bernard parece ser que afirmó de Cézanne:⁵⁸ «Su visión pertenece más al cerebro que a sus ojos» (Gallardo, 2004) cuando se refería a la localización cerebral de la visión. Como podemos advertir, la conectiva del ojo y el cerebro es muy compleja.

En el mundo del arte y de la crítica se suele hacer un énfasis diferenciador entre «pintar con los ojos» o «pintar con el cerebro». El primer caso sería una actividad más o menos pasiva en cuanto que atañe a la visión, mientras que el segundo es un proceso activo que tiene más que ver con el intelecto y el entendimiento (Zeki, 2005b: 89). En el impresionismo predomina más la retina que el cerebro; sin embargo, el cubismo no se contenta con la impresión visual, sino que trata de penetrar en la esencia del objeto para expresar la construcción de la memoria visual experimentada (Zeki, 2005c).

Cómo mínimo desde Petrarca, considerado el padre o forjador del concepto de paisaje moderno, está en cuestión o debate la disyuntiva del binomio «mundo-alma», es decir, «mundo externo» frente a «mundo interno», o, en otros términos, «pintura visual» frente a «pintura mental». Aunque, en otras palabras, Carl Jung define muy bien estas dos tipologías psicológicas y divide a los hombres en dos categorías: «[...] los extrovertidos y los introvertidos. Los primeros son individuos que, en todos sus juicios, percepciones, sentimientos, actos y estados afectivos, sienten principalmente como motivos los factores externos. En cuanto los segundos, sus motivaciones derivan principalmente del sujeto hacia sus hechos internos» (Jung, cit. Gasch, 1987: 219).

Esta clasificación que el psicólogo suizo hace de los hombres en general pensamos que también se puede extrapolar a los artistas, los extrovertidos y los introvertidos. Sea como sea, todos estos testimonios concuerdan (aunque con expresiones distintas) en que la verdadera creatividad pictórica no se halla en la representación servil de la naturaleza externa, es decir, del mundo, sino más bien todo lo contrario, a través de una interiorización activa y cognitiva más o menos profunda, es decir, dentro de uno mismo o del alma.

En esta línea tenemos el testimonio de un artista que nos puede ayudar a comprender mejor la segunda postura, el introvertido Joan Miró (según la definición de Jung). Incluso provocó en su momento una división de criterio en la crítica catalana, los que eran partidarios de la tradición naturalista⁵⁹ y los que lo

58 Cezanne es de los pocos pintores que ha dejado constancia de cómo el pintor se instala en la pintura. Incluso llegó a ausentarse del entierro de su madre por estar inmerso en una vista de un valle al pie de Sainte Victoire, que pintó a la acuarela.

59 Que le acusaron «de evadirse de la realidad porque no la sabía captar, ni imaginar, ni siquiera copiarla de una manera documental, y que si hacía superrealismo era porque le era más cómodo» (Gasch, 19887: 167).

defendieron a ultranza, por ser de los pocos, por no decir el único en Cataluña, que supo superar la pintura naturalista, así como las sucesivas tendencias pasajeras del momento, como el cubismo o el neoplasticismo, para explorar la vía poética sensorial más original e importante, reconocida por el mismo Picasso (Gasch, 1987: 57).

En las experiencias cognitivas trabajadas nos interesa en especial la idea o conclusión de la pintura activa, o la exploración introvertida en lugar de la pasiva o extrovertida. Cuando hablamos del «ojo interior», lo hacemos metafóricamente para expresar la necesidad de explorar el mundo mental como fuente creativa de imágenes. En el mundo oriental, la denominada escuela Yi, que agrupa a tres movimientos que van más o menos de las décadas de los setenta a los noventa, distingue tres maneras o corrientes pictóricas interesantes.

En la llamada imagen mental (*Yi xiang*), el mundo exterior es interpretado de un modo subjetivo, y sus pinturas reflejan un nivel cognitivo idealizado, es decir, se sirven de los ojos para transformar lo que se ha visto según diferentes intervenciones emotivas, sensitivas y cognitivas (Minglu, 2008a: 99).⁶⁰ Sea como sea, el resultado es que podemos vislumbrar el mundo real.

La segunda corriente, denominada principio mental (*Yi li*), pertenece más a la pintura del cerebro que a la de los ojos. Su principal interés radica en la plasmación de experiencias cognitivas pertenecientes al universo mental, cultural, vital o existencial y, sobre todo, simbólico, y, desde el punto de vista occidental, estarían próximas a alguno de nuestros lenguajes surrealistas (Minglu, 2008b: 161). En este caso, estarían haciendo uso de la visión del llamado «ojo interior».⁶¹

121 La tercera corriente, llamada entorno mental (*Yi chang*), surgida a finales de la década de los noventa, se define como maximalista y dedica una atención muy especial al proceso productivo o constructivo de las obras de arte como experiencia cognitiva de contextualización mediante motivos formales concretos que, en forma de *rapport*, se van repitiendo de un modo constante, pautado y monótono. En cierta manera, podría tener su correspondencia con el minimalismo occidental (Minglu, 2008c: 223).⁶²

Según nuestra apreciación, ninguna de las tres corrientes tiene una clara dependencia o anclaje con el mundo exterior, si bien puede ser un punto de partida. No «pintan con ojos», sino que en las tres manifestaciones existe una implicación clara del «ojo interior» o «pintura del cerebro». En especial, «el principio mental, *Yi li*», que, como hemos dicho, opera mayoritariamente en la parte subjetiva y subconsciente del cerebro.

A modo de resumen podemos establecer dos líneas de investigación cognitivas basadas en el «ojo interior»:

- a) La formada por la «no visión ocular». Con los ojos tapados e inmersos en la oscuridad, forzamos visiones cognitivas diversas, oculares internas o más menos cerebrales.

60 Dentro de este grupo existen también subgrupos o matices, pero, en líneas generales, podemos citar los siguientes artistas: Yang Yushu, Zhou Maiyou, Zhao Gang, y algunos más abstractos como Zhu Jinshi, Qin Yufen o Wang Luyan, entre otros.

61 Con obras de Yu Youhan, Li Shan, Ren Jian, Zhang Jianjun, Yan Binghui, Yang Zhilin, Huang Yali y Wang Chuan, entre otros.

62 Li Xuguang, Zhou Yangmings, Zhang Fan, Xu Hongming, Zhu Xiaohe y Zhang Yu, entre otros.

- b) La que, incluso con los ojos físicos abiertos, ilumina el «ojo interior cerebral» (debido a estados y experiencias diversas), lo que da lugar a la creación de imágenes que afloran y se plasman al margen de la visión externa del mundo, o impulsan un determinado tipo de acción de modo subconsciente.

Probablemente, en este último sentido, podríamos citar un ejemplo paradigmático de «pintura del cerebro» que se manifiesta a través de un trasfondo existencial y, a la vez, maximalista, casi con seguridad por imperativos psicopatológicos. Nos referimos a Jackson Pollock, que se hizo famoso en torno de 1946 por sus cuadros horizontales sobre los que lanzaba, de manera impulsiva, chorros de pintura, arena, etcétera, con una evidente descarga energética pulsiva-irracional de agitación, y gracias a los cuales pasó a ser uno de los pintores más influyentes del movimiento informalista.

[...] en 1938 comenzó a recibir el primero de los muchos tratamientos psiquiátricos para intentar superar sus problemas de alcoholismo. Los analistas junguianos que le trataron hasta 1941 usaron sus dibujos para el proceso terapéutico. En ellos, Pollock exploró de manera obsesiva su subconsciente, en un estilo próximo a Picasso, Orozco o Miró (Thyssen Bornemisza, 2020).

Científicamente se sabe que la ingesta compulsiva de alcohol se acompaña de estados de confusión, alucinaciones y una gran agitación. Asimismo, el temblor permanente de las manos incapacita para pintar (Escudero, 1975a: 176-179). ¿Quién sabe si esta fue la razón por la que Pollock encontró el recurso del *dripping* como alternativa a sus posibles temblores? También es habitual experimentar el llamado *delirium tremens*, que se puede presentar cuando se deja de beber después de un periodo de consumo excesivo de alcohol, en especial si no se ingiere suficiente alimento. Asimismo se ha demostrado a nivel médico que se pueden generar construcciones pictóricas sobre improvisaciones perceptivas sensoriales, o alucinatorias, a las que se incorporan pequeños fragmentos de plásticos, hojas, piedras, etcétera (Escudero, 1975b: 182), características todas ellas que parecen confirmarse en los resultados pictóricos conocidos de Pollock. No obstante, el consumo indiscriminado del alcohol, por desgracia, ha servido desde siempre para aliviar o evadir a muchos artistas de otras dolencias mentales graves.

Pero no podemos obviar como contraposición a la pintura improvisada y agitada de Pollock la aportación meditativa de Agnes Martin, pautada, constante, regular, ordenada y armónica, cuyas pinturas más bien son prácticas ligadas a la espiritualidad de entornos solitarios, silenciosos, serenos y pacíficos:

[...] se basaba en una mezcla de ideas budistas zen y trascendentalitas estadounidenses. Para Martin, la pintura era un mundo sin objetos, sin interrupciones u obstáculos. Es aceptar la necesidad de entrar en un campo de visión como cruzaría una playa vacía para mirar el océano (Harris, 2016).

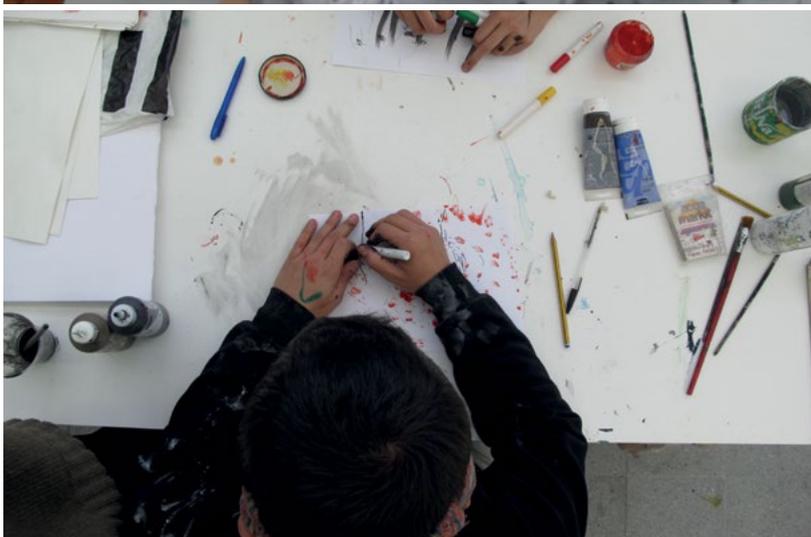
Estos son solo unos ejemplos para ilustrar las capacidades cognitivas cerebrales que demuestran que también se puede pintar a través del ojo interior, o dentro de él. Sin embargo, la experiencia que denominamos del «ojo interior», es decir, la «no visión ocular», con los ojos tapados, ha sido importante en nuestra investigación cognitiva. Como justificamos en el prefacio, es una de las exigencias que se han usado de manera estratégica para tomar conciencia del potencial creativo cerebral,

así como para provocar o estimular esta parte para compensar o contrarrestar la habitual «pintura del ojo», de modo parecido a como lo hizo la Academia de Galí, que frecuentó Joan Miró, como ya hemos mencionado. Estas experiencias tienen los siguientes objetivos:

- a) Visualización mental con los ojos cerrados mediante la estimulación háptica con identificación de objetos y materiales.
- b) Visualización de fenómenos entópticos⁶³ con la estimulación mecánica ocular de los ojos cerrados o ligera opresión de estos, como exploraron algunos surrealistas, entre ellos Salvador Dalí.
- c) Potenciación de la generación de imágenes mediante la oscuridad, o ausencia de estímulos externos, en la medida de lo posible, a fin de hacer aflorar imágenes puramente mentales o cerebrales.
- d) Estimulación de la sensibilidad hacia la captación de otros estímulos sensitivos no visuales, como pueden ser los sonidos acústicos, u olfativos de fragancias o aromas gustativos.

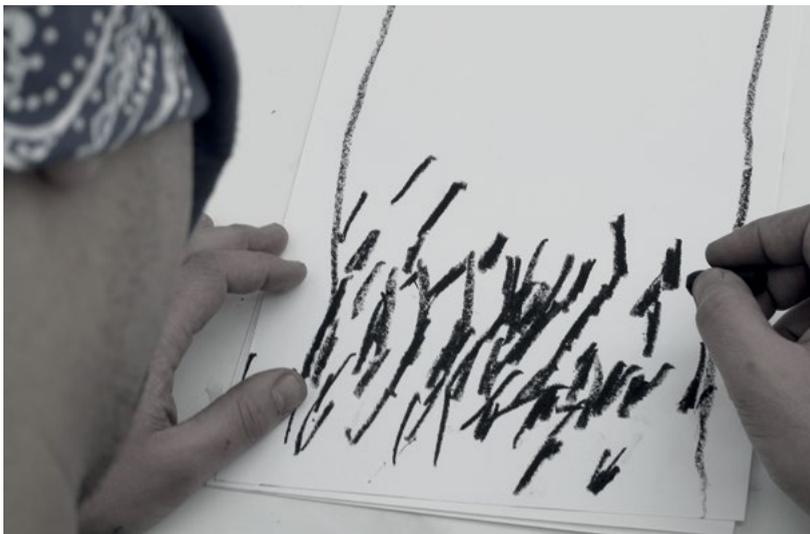
Es realmente difícil adentrarse en la mente más profunda y poder vislumbrar el mundo que se oculta en su interior con los ojos abiertos al mundo exterior; en cambio, si utilizamos el recurso de cerrar los ojos u ocultar la visión, podremos experimentar con mayor facilidad nuestra capacidad de generar imágenes abstractas, pasajeras, imposibles o utópicas. El objetivo de esta experiencia que ilustran las imágenes adjuntas es la toma de conciencia de que nuestra existencia está a caballo entre dos realidades, de las cuales la interna, u ojo interior, nos puede deparar el descubrimiento de una creatividad insondable.

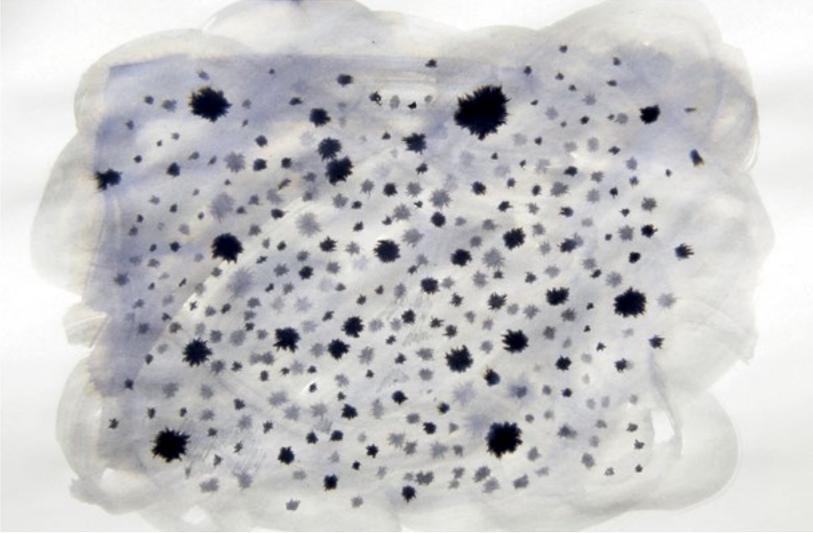
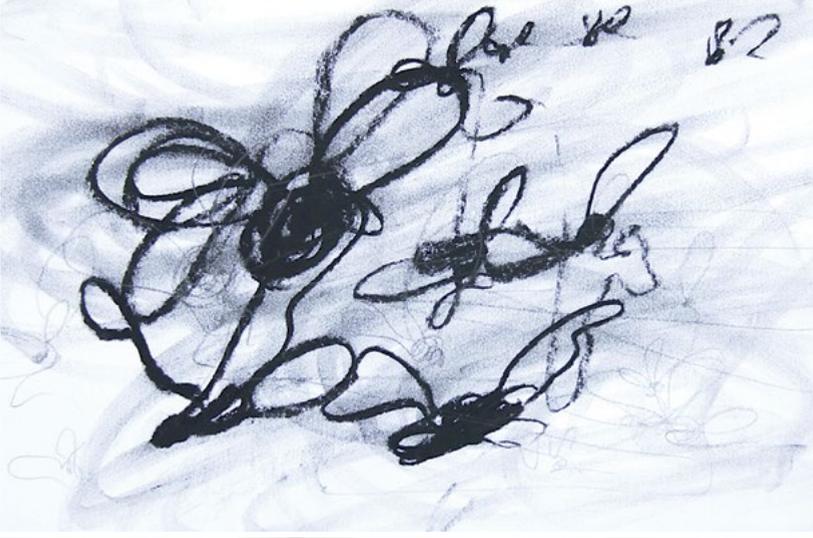






127





128





7

LA MEMORIA
NO
VERBAL

¡Qué irónico es que precisamente, por medio del lenguaje, un hombre pueda degradarse por debajo del que no tiene lenguaje!

Kierkegaard⁶⁴

Además del poder informativo visual y de su memoria, disponemos de capacidades que muchas veces pasamos por alto o dejamos de cultivar, como la llamada memoria no verbal, que varios artistas contemporáneos utilizan como recurso creativo. La capacidad para almacenar y recuperar representaciones temporales de información visual, sensorial y espacial juega un papel importante en la creatividad, de tal manera que puede constituir, por ejemplo, una experiencia de sinestesia al desencadenar un recuerdo no verbal. Esta memoria permite recuperar representaciones temporales de información que pasan o transcurren en ámbitos de experiencias sensoriales diferentes, pero que pueden interaccionar o interconectarse entre sí, como las auditivas, las olfativas, las gustativas, las hápticas, las espaciales, u otras basadas en diversas sensaciones y experiencias vividas; por tanto, la memoria no verbal es esencial en distintas profesiones, como la arquitectura, el diseño, la música u otras actividades artísticas, la crítica gastronómica, etcétera.

Tomar conciencia de que, además de la memoria visual, hay otras memorias que nos pueden ofrecer grandes sorpresas creativas sin necesidad de ver exclusivamente a través de los órganos visuales se ha convertido en un recurso cognitivo destacado, gracias a la capacidad de transposición de diferentes zonas receptoras cerebrales. De ahí que podamos memorizar y traducir diferentes estímulos sensoriales, es decir, cognitivos no verbales, y convertirlos en estímulos plásticos visuales, cromáticos, formales o estructurales, entre otros.

131

No es ninguna novedad decir que la pintura es un lenguaje artístico que tiene la facultad de expresar las emociones y las sensaciones más profundas del ser mejor que ningún otro; es más, gracias a ella se pueden expresar cosas que con mucha dificultad se podrían explicar con palabras, y se han podido diagnosticar determinadas patologías. En este sentido, en algunos centros médicos, como en algunos sanatorios mentales, la pintura se utiliza como terapia por lo que supone de liberación emocional. Sin llegar a estos extremos, también es verdad que han existido pintores que se han dado a conocer por su particular u original manera de expresarse pictóricamente, los llamados «pintores de recuerdos», aunque, a decir verdad, todos ellos tenían en común la enfermedad de Alzheimer.

A finales de 2016 se publicó un interesante artículo en la revista *Neuropsychology: What paint can tell us: A fractal analysis of neurological changes in seven artists*. En él, mediante complejos análisis fractales, los autores identificaban diferencias en cuadros de artistas con patologías neurodegenerativas. Para la realización de este trabajo analizaron obras de grandes pintores como Salvador Dalí —que padeció la enfermedad de Parkinson— o Willem de Kooning —con enfermedad de Alzheimer—, entre otros. Como principal conclusión del trabajo, los autores destacan cómo las diferentes enfermedades se ven reflejadas en la naturaleza fractal de las obras (Frontiñán, 2017a).

A una de las figuras más destacadas del expresionismo abstracto, Willem de Kooning, un pintor holandés que nació en 1904, le diagnosticaron la enfermedad de Al-

zheimer en 1989, patología que, con el transcurso de los años, fue progresando hasta que falleció en 1997, y es evidente que la enfermedad cambió su manera de pintar.

Según diferentes investigaciones, en estos años el artista perdió su capacidad de tener puntos de referencia a la hora de plasmar su obra, lo cual influyó directamente en el resultado final de ésta, en especial, todos los cuadros de las famosas bioformas femeninas [...]. Willem de Kooning compartió vida y obra con grandes pintores como Jackson Pollock o James Brooks, otro de los máximos exponentes del expresionismo abstracto, quien también padeció la enfermedad de Alzheimer (Frontián, 2017b).

Como vemos, ciertas patologías o enfermedades mentales conllevan determinadas vías de creación que, si se saben proyectar o exteriorizar de una manera no verbal, pueden convertirse en la balsa de salvación del sufrimiento de este tipo de personas, y, a la vez, transferir unas maneras creativas e información cognitiva que serían muy difíciles de obtener a través de otros medios distintos de la pintura. En este sentido, podemos citar al artista Albert Porta, conocido como Zush.⁶⁵ El cuaderno de notas, o de artista, se convierte en su lugar devoto de refugio confesional emocional, obsesivo, sexual y radiográfico —parece ser de una neurosis—, o de sus padecimientos, que lo acompañan de manera constante y persistente, por lo que sus libretas y libros son un:

Lugar de memoria, sí, pero también exploración de territorios y alejamiento real para caer, indefectiblemente, en su propia tautología: no existe la realidad sin nombre. Zush otorga a sus libros una dimensión orgánica, de modo que su conjunto no forma tanto un *corpus* teórico y artístico como un *cuero* dotado de miembros, conciencia, voluntad y memoria. Cabeza de Medusa, las partes poseen la facultad y categoría del miembro central, del Todo. Una hoja cualquiera de un libro concreto posee la huella de una emoción, la radiografía de un sujeto, la fotografía de un objeto, el recuerdo de un viaje, el materialismo monetario y el nombre de una ciudad: el sueño de un topógrafo aquejado de neurosis (Pérez, 1989: 227).

132

En este caso, el instinto creativo y la navegación por las vías mentales o psicodélicas, creadoras de mundos únicos como el de Zush/Evru, han sido explorados desde la praxis clínica⁶⁶ para potenciar la vía de la imagen libre del inconsciente creador de esta clase de artistas (Masanés, 2009: 324).

Otro tipo de padecimiento mental, como la enfermedad de Alzheimer, puede, asimismo, ser objeto de experiencia cognitivo-artística. El estadounidense William Utermohlen, nacido en 1933, ya era pintor antes de contraer la enfermedad. Dado que ya pintaba autorretratos, una vez diagnosticada esta en 1995, siguió con la misma temática de un modo más o menos constante durante los cinco años siguientes, con lo que, de manera inconsciente, ilustró de una forma didáctica la crudeza del deterioro cognitivo progresivo que conlleva esta patología, en la que el paciente acaba por perder su propia identidad (Frontián, 2017c). Es probable que estos dos ejemplos pongan de manifiesto, irónicamente, que la memoria no verbal también puede degradarse hasta la agonía.

65 Pintor autodicta nacido en Barcelona en el año 1946. Se instala en Ibiza el mismo año, donde crea su propio estado, denominado «Evrugo Mental State». Trabajó en Nueva York de 1975 a 1977 y finalmente regresó a Barcelona.

66 Como el prestigioso psiquiatra doctor Sarró, que asistió hasta su lecho de muerte a Salvador Dalí y que, según la leyenda, murió inesperadamente antes que el mismo Dalí.

Por otra parte, y otras causas, uno de los testimonios que demuestran que no se puede prescindir de la verdad de la experiencia existencial más espantosa es el del pintor Zoran Music. ¿Por qué pintaba montañas de cadáveres?

Todo empezó inesperadamente. Después de unos cuantos años en París, tuve una cierta crisis con mi trabajo. A mi alrededor solo se hablaba de pintura abstracta. Empecé a sentirme inútil y débil al lado de esta gran corriente a la cual pertenecían todos los artistas conocidos, así como los críticos más importantes. Y entonces me desvié de esta corriente. Intenté, a mi manera, hacer una pintura abstracta. Y en este intento perdí del todo mi personalidad. Es lo peor que le puede pasar a un artista, porque sin esta verdad se deja de existir. Y en esta confusión y frustración, los cadáveres volvieron a surgir (Music, 2008a: 116).

Más tarde, cuando la carga interior se convirtió en tan fuerte, cuando los recuerdos del campo volvieron a surgir, empecé a pintarlos unos cuantos años más tarde [...] todo aquello que se ha sufrido y visto, y todo aquello en lo que se ha participado resurge de nuevo [...]. Todo lo que tenía dentro de mí tenía de resurgir algún día (Music, 2008b: 124-130).

La trayectoria artística de Music es indisociable de su experiencia cognitiva y existencial; de hecho, las aterradoras imágenes de Dachau quedaron impresas en su cerebro, y este condicionó su desarrollo creativo hasta el final de su vida: «Para llegar a mi pintura, a la verdadera, necesitaba pasar por la experiencia terrible de Dachau, que hizo cambiar profundamente mi manera de ser y de vivir» (Music, 2008c: 64).

133

Para contrarrestar este amargo testimonio de Music, parece oportuno reparar con brevedad el lenguaje del pintor francés de origen ruso Marc Chagall (1887-1985). Tras asimilar los movimientos vanguardistas del fauvismo y el cubismo, encontró en la memoria no verbal un refugio más genuino de motivación que en los lenguajes de las tendencias vanguardistas del momento:

[...] sus propias vivencias personales, profundamente arraigadas en su Vitebsk natal y en el hecho de pertenecer a la comunidad judía. De esta doble condición extrae Chagall su particular repertorio de imágenes, un reducido vocabulario iconográfico al que se mantiene fiel a lo largo de toda su vida. Su pintura es la encarnación de una memoria que funde los recuerdos personales con la imaginaria del folclore popular ruso, y constituye una unidad indisoluble entre realidad y fantasía, entre la lógica simbólica y la irracionalidad del subconsciente (Ruiza *et al.*, 2004).

En nuestro taller del Laboratorio de Pintura Cognitiva, hemos experimentado las posibilidades cognitivas de la memoria no verbal, con diferentes resultados. Entre ellos hay que destacar la pintura del joven Huashuai Li,⁶⁷ cuyas fuentes de motiva-

⁶⁷ Huashuai Li nació en 1988 en Cangzhou (Hebei), China. Se graduó en la Facultad de Diseño y Arte de Beijing, Instituto de Comunicación Gráfica en 2011 y obtuvo el máster de Creación Artística Contemporánea de la Universidad de Barcelona en 2013. Fue seleccionado como uno de los TOP18 artistas en la Tercera Competición de Creación de Mark Fairwhale FJ en 2015. Expuso individualmente en la Fundació Institut Confuci de Barcelona (2016) y en la Universidad de VIC, Barcelona (2017). Entre sus exposiciones colectivas, figuran: The 3rd Art Fashion Show of Mark Fairwhale FJ, 800 SHOW, Shanghai, China (2015); «East+West» International Illustrations Exhibition, Museum of Hubei Institute of Fine Arts (HIFA), Wuhan, China (2016); Young Artists Promotion Program 2017 National Young Artist Annual Exhibition, Himalaya Museum, Shanghai, China (2017); «Starry Project» - Young Contemporary Art Exhibition, Tree Art Museum, Beijing, China (2020).

ción forman parte de la memoria que se remonta a diversas experiencias vitales de su infancia. De familia humilde, vivió rodeado de animales en una casa de campo, de manera que desarrolló una empatía y un conocimiento especiales que lo llevó a expresar e interrelacionar, hasta transfigurar a las personas en animales.

El dibujo *Jerry* (una rata con una actitud piadosa) hace referencia a su vida rodeada de ratas, que habitaban en su hogar como si estuvieran en familia. La impresión que le causaron las ratas y las leyendas que le contaba su abuela sobre los roedores hicieron que desarrollase una extraordinaria imaginación. La cesta colgada con la comida para protegerla de los roedores se convierte en una imagen obsesiva y, sin poder ver su interior, imaginaba ratas misteriosas ocultas, además de una pancha de maíz, su comida preferida. El pez, símbolo del agua, y la libélula, símbolo de liberación, huida y aventura de su viaje a Europa, acompañan la composición.

Buey es un retrato de su hermana transfigurada en buey. Nació en 1985, año del buey. Además, se puede definir como terca, trabajadora, bondadosa y simpática. De nuevo, la iconografía que la acompaña forma parte de la memoria de experiencias vividas en el pasado, como la cosecha del trigo con una espiga, o el huevo de paloma, regalo de un vecino, y que perpetúa el pequeño placer de haberlo compartido con su hermana. Con una depurada técnica, Huashuai no plasma la realidad, sino la suprarrealidad grabada en la memoria explícita, a la vez que hace un alarde del poder de la memoria episódica o autobiográfica, que se almacena en las regiones del neocórtex, al sentirse sugestionado por determinados recuerdos y experiencias de su infancia y adolescencia, análogos a los vividos y tan conocidos de este periodo crucial de maduración cerebral por Salvador Dalí⁶⁸ (1981), y tan minuciosamente explicados por él mismo en su *Vida secreta*.

No cabe duda de que el entorno de la casa donde transcurrió su infancia, así como su educación, fomentaron su imaginación o unas facultades cognitivas superiores. Los científicos han descubierto que la imaginación no es un proceso cerebral simple, sino que involucra al menos a doce regiones cerebrales, según una investigación del Dartmouth College de Hanover de 2013, de manera que las células nerviosas de esas regiones forman una red neuronal compleja que representa un «espacio mental», que es donde se desarrolla nuestra capacidad de imaginar (Martínez de la Fe, 2020).

Por otro lado, Chaolun Chen,⁶⁹ también de origen chino, en su obra *Nochevieja* (de ahí el título), recrea su historia amorosa, iniciada el último día del año chino y que duró tan solo 27 días, es decir, un total de cuatro semanas, así que la imagen se dividió en cuatro secciones. A los orientales no les resulta fácil pintar una historia amorosa, y menos cuando esta tiene un principio y un final muy breves. Es interesante resaltar este aspecto, porque en él se hallan sintetizados dos sentimientos muy importantes: la felicidad amorosa y la frustración del desamor. Podemos

68 Probablemente los surrealistas sean expertos en la memoria no verbal explícita y episódica. Basta recordar los contenidos pictóricos de las experiencias vividas en la adolescencia y juventud de Salvador Dalí, o las referencias a la memoria y la temporalidad en su famosa obra del MoMa: La persistencia de la memoria, entre otras muchas más.

69 Nacido en 1989 en Henan (en el centro de China), ha vivido el periodo de mayor transformación de su país. Considera que la antigua civilización china está en su sangre. Explora los sentimientos y la cultura oriental a través de la pintura. Cursó el máster Creación Artística Contemporánea en la Universidad de Barcelona, (2015-2017).

observar dos imágenes iconográficas,⁷⁰ o figuras metafóricas: las manos y el mono. Las manos simbolizan la presencia de la novia, y su posición es la de las manos de Buda (bellas pero controlándolo todo), mientras que el mono (el autor) se siente prisionero del amor. Unas breves palabras expresivas sobre el amor y su ruptura, en un fondo gris, verde, amarillo y negro, asoman tímidamente y quieren ocultarse adrede. En este breve espacio de tiempo, el corazón del sujeto ha cambiado, motivo por el cual el último mono es distinto del primero.

Su composición secuencial enmarcada y, a la vez, expandida por las manos de su novia, con los signos tipográficos amorosos y dinámicos de su interior, plantea unos binomios pictóricos dignos de destacar. La pintura de Chaolun nos sirve para explicar cómo un suceso o experiencia vivida con intensidad puede despertar un mecanismo neuropsicológico capaz de conectar a nivel mental con lo acaecido para poderlo plasmar de un modo metafórico y simbólico. Este tipo de pintores tienen la facultad de acceder o conectar con facilidad con el subconsciente, donde encuentran la motivación de los pensamientos, deseos, imágenes y experiencias vividas, para narrarlas pictóricamente.

Como podemos apreciar, esta pintura cognitiva memorial puede llegar a ser un verdadero testimonio pintado de vida, más o menos secreta, íntima, fantástica e imaginativa.

70 En otras obras de Chaolun, se pueden observar bastantes referencias culturales a su país, como imágenes o representaciones típicas, prácticamente sin modificar, por lo que, en este sentido, está aplicando el recurso apropiacionista o Appropriation Art.

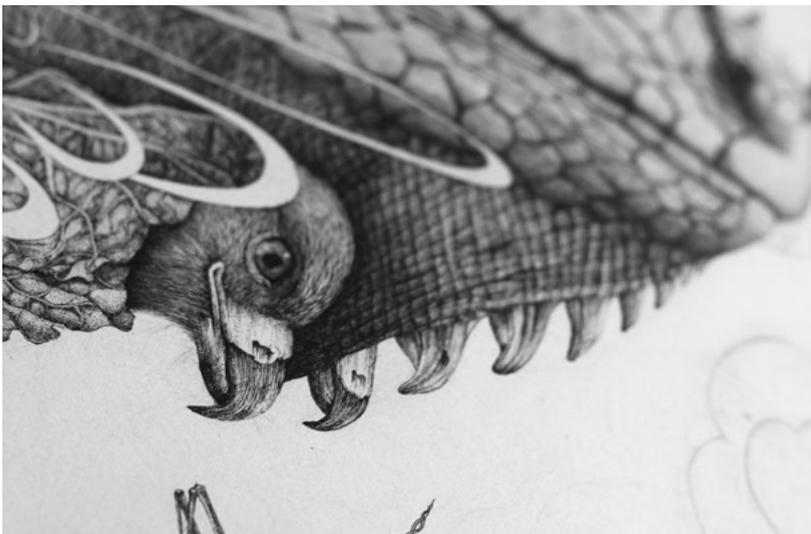
La capacidad cognitiva de almacenar recuerdos extrasensoriales perceptivos, sensitivos o tan solo memoriales suele disiparse a medida que evolucionamos biológicamente, excepto en casos aislados de individuos que tienen la capacidad de mantener viva esta fuente de memoria no verbal. Gracias a ella pueden hacer alarde de creatividad única e inefable de cualidades excelsas, sutiles, metafóricas, de experiencias que han logrado pervivir en la memoria y que a través de su plasmación pueden recobrar su interés simbólico y creativo. Tras la estimulación cognitiva memorial, los estudiantes Li Huashuai y Chaulun Chen consiguieron demostrar, a través de los trabajos ya comentados, la extraordinaria capacidad intercomunicativa de almacenaje del cerebro.







139







141





A black and white photograph showing a person's hands painting a circular object, possibly a lid or a small drum, on a speckled floor. The person is wearing a dark, textured sweater. The background is a light-colored, speckled floor. The text is overlaid on the image.

IV
EXPERIENCIAS COGNITIVAS
SENSORIALES

8
LA PINTURA
MUSICAL

*El hombre que no lleva la música dentro de sí mismo,
Aquel a quien no le conmueve la armonía suave de los sonidos,
Se encuentra maduro para la traición, el robo, la perfidia;
Su inteligencia es triste como la noche,
Sus aspiraciones sombrías como el Erebo:
No te fíes de tal hombre. Escucha la música.
Shakespeare: El mercader de Venecia*

*El sonido musical tiene un acceso directo hasta el alma.
Inmediatamente encuentra en ella una resonancia
porque el hombre «lleva la música en sí mismo».
Goethe (cit. Kandinsky 1996: 56)*

Si la música puede pintar, cómo no, la pintura puede, asimismo, hacer música.

La conciencia del poder de la música en general, y, en particular, la zen y los mantras, nos permite trascender y vislumbrar una dimensión mental de propiedades sinestésicas, como transferir las sensaciones de un dominio sensorial a otro. Nos posibilita escuchar los colores o ver los sonidos. Estos tipos de música son una de las formas que nos ayuda a limpiar los canales energéticos interiores de nuestro cuerpo a través de los sonidos y las vibraciones. Asimismo, los mantras de modalidad silábica operan de un modo similar, aquellos que se pueden cantar de manera constante y reiterada, y que producen un efecto francamente beneficioso para la salud mental, como la tranquilidad y la pacificación del espíritu. Si somos capaces de dejarnos llevar por estas músicas, podemos trascender y vislumbrar estados propicios para el desarrollo de la creatividad pictórica. Los ritmos, las cadencias, los «*rappports* sonoros» y las fugas musicales de estas músicas nos transportan, y son capaces de proporcionar respuestas pintadas en consonancia y de acuerdo con los estímulos sonoros recibidos. La música ha sido una de las fuentes de inspiración empleadas por muchos artistas contemporáneos.

145

De todos es sabido el parentesco que existe entre la música y la pintura, porque como dice Goethe: «El hombre lleva la música en sí mismo». Todo el mundo sabe que los colores cálidos se asocian a los estados de alegría y euforia, y que los fríos están relacionados con estados de tristeza y melancolía; y también se sabe que los músicos son expertos en sonorizar los estados de ánimo, del mismo modo que los pintores saben interpretar los movimientos del alma. El mismo Delacroix expresa esta analogía cromático-sensorial, como Kandinsky, que vaticinó la evolución de la pintura hacia planteamientos más abstractos hasta alcanzar composiciones puramente pictóricas y musicales (Kandinsky, 1967). Dados estos antecedentes y viendo las extraordinarias analogías existentes entre estos dos lenguajes, jamás he entendido cómo en las facultades de bellas artes no ha habido espacios docentes dedicados al estudio teórico y experimental para entender mejor las estrechas relaciones de la pintura y la música, incluso a nivel léxico. En este sentido, ya en su momento, Kandinsky (1989) alertó que: «En la pintura falta desde hace tiempo el conocimiento de la base armónica, falta una teoría establecida y aprobada, como en la música». Por otro lado, no son de extrañar sus declaraciones si tenemos en cuenta que Kandinsky se propuso conquistar la pintura o rescatarla de los postulados miméticos, por entender que, para articular una analogía entre pintura y música, era necesario reducir la gramática de la pintura al color y a la línea (Arnaldo, 2003a:

17), de modo parecido a Diderot,⁷¹ que consideró que el dibujo «da forma» y el color «da vida» (Arnaldo, 2003b: 16).

Casi todos los músicos sienten que las diversas clases de timbres sugieren similares clases de color, y que los diferentes grados de afinación producen también la sensación de los diversos colores [...]. Existe la sensación de que los sonidos pueden ser brillantes o apagados, penetrantes o sombríos, alegres o desanimados, tal y como los colores pueden ser brillantes o mortecinos, deslumbrantes de intensidad o sedantes y neutros, vibrantes o bajos de temple⁷² [...]. Muchos músicos sienten que el *la* posee un determinado color, *la* sostenido otro, el si uno totalmente distinto, y así sucesivamente para todos los semitonos de la octava [...]. En el futuro, las relaciones físicas y psicológicas entre el sonido y el color puede que sean mejor comprendidas y que constituyan la base de nuevos géneros de arte (Stokowski, 1964: 49).

Entre las analogías más destacadas entre la música y la pintura, figuran «el ritmo» como una de las grandes leyes musicales que establece claridad y orden en las composiciones, así como «el acento» o variación acentuada (Florenne, cit. en Souriau, 1998: 957). Estos conceptos se transmiten en la pintura de un modo parecido mediante el ritmo interno de la obra con sus movimientos direccionales repetitivos, así como en los toques o acentuaciones de fuerza pulsional.

La «composición modular» es otro de los recursos músico-pictóricos para expresar la vibración, que se logra mediante la repetición de una unidad métrica formal que establece acentos, señales impulso, reposos y polos de diversa intensidad, que dan la sensación de que se trata de fragmentos de color o sonidos, hecho en íntima relación con la noción temporal (Arnaldo, 2003a: 267). Es evidente que Paul Klee⁷³ fue uno de los pintores expertos en modulaciones que hallaba su inspiración en la música. «El ejemplo musical privilegiado se encuentra para él una y otra vez en el repertorio clásico, particularmente en Bach y Mozart, cuyos sistemas de notación se acomodan al concepto de racionalidad formal que ocupa al pintor» (Arnaldo, 2003b: 268). Asimismo, él mismo confiesa: «Cada vez me asaltan más los paralelismos entre música y las artes plásticas —escribía en 1905—. Pero no puedo lograr un análisis. Sin duda, ambas artes son temporales, esto se podría demostrar sin dificultad (Klee, 1987: 141).

En cuando al concepto de polifonía, o combinación de los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos de manera que formen un todo armónico, también fue estudiado por Klee, quien, en 1917, afirmó que la «pintura polifónica» supera a la música por ser lo temporal más espacial, del mismo modo que «la simultaneidad» presenta una mayor riqueza (Klee cit. Arnaldo, 2003a: 268). La simultaneidad se hacía patente mediante la superposición de capas con efectos de transparencia para conseguir la vibración del color; recurso utilizado también por

71 Con respecto a Diderot, nos parece oportuno recordar la diferenciación que establece entre las dos cualidades del color: «colores amigos» y «colores enemigos», es decir, los que difícilmente combinan o desentonan y, por el contrario, los que armonizan entre ellos.

72 Qué duda cabe que estas sensaciones tienen una clara correspondencia anímica o psíquica tanto para el músico como para el pintor, cuyas personalidades están sujetas a un extremo nivel de variabilidad sensorial.

73 Fue un excelente violinista. Entre los pintores de la abstracción que fueron también instrumentistas destacan Kandinsky, Matisse, Lyonel Feininger y Baranov-Rossin (Arnaldo, 2003: 268).

otros pintores contemporáneos como Lyonel Feininger o Robert Delaunay (Arnaldo, 2003b: 291).

La «variación» es otro concepto, característico de la música, que consiste en los cambios o modificaciones de una melodía musical, a la vez que se mantiene la estructura. Probablemente esta noción estética no ha sido tan usada en pintura. En todo caso, fue desarrollada de un modo especial por pintores «musicantes», como Alexej von Jawlensky, gracias a las analogías musicales en forma de paisajes y rostros. Cabe señalar que su compañera Werefkin,⁷⁴ también pintora, reflexionó sobre los límites de las formas reales e irreales, es decir, las fronteras del mundo y el alma, ya analizadas. En este sentido, pensamos que merece la pena la siguiente cita:

Sólo hay una medida para entender la obra de arte, y es advertir en qué medida el artista ha sabido convertirse en maestro de la vida. Cuanto más se transforman las formas de lo real en formas de lo irreal, más grande es la obra de arte. Quien es capaz de transformar una impresión visual en un cántico de colores es un maestro de la visión. Quien, con los sencillos medios del cántico de colores, puede hacer de una impresión visual la realización de sus pensamientos, es un maestro de sí mismo (Werefkin, cit. Arnaldo, 2003c: 328).

147

No obstante, cuando P. Klee recurre a la «variación», o idea de «fuga como modelo», no es, con toda seguridad, para componer gráficamente una fuga en el sentido musical del término, sino más bien para reencontrar, en el cuadro, cierto tipo de retornos, repeticiones y variaciones que son la base del lenguaje fugado. La fuga musical, según Eugeni d'Ors, determina dos tipos de composiciones donde las formas obedecen a un ritmo que, a su vez, obedece a un centro ordenador. Cuando se sitúa fuera del cuadro, tenemos una composición centrífuga, y cuando se sitúa en el interior, las composiciones tienden al contrapunto o equilibrio (Arnaldo, 2003d).

Las observaciones sobre «la línea» y «el color», tanto de Diderot como de Kandinsky, que hemos mencionado, también las hemos verificado en las experiencias sonoras musicales de nuestro taller cognitivo. El «dictado musical»⁷⁵ de las distintas melodías propuestas a los estudiantes fue transcrito automáticamente a través de dos elementos básicos: línea y color. La línea como sinónimo de gesto y forma, y el color, de vida y emoción. Vemos cómo la línea transcribe el ritmo musical, los acentos, las cadencias, las transiciones, las modulaciones, las variaciones, etcétera, y, por otra parte, el color visualiza la atmósfera ambiental, la luz o la tiniebla, la emoción, la armónica, la polifonía..., si bien es cierto que algunas de estas cualidades o nociones estéticas se funden en ambos elementos pictóricos. Es evidente que, según el tipo de música, las variaciones o acentuaciones de un elemento pictórico sobre el otro se acusan más o menos.

Cada sesión de «dictado musical» va precedida por una escucha para tomar conciencia de las características, constantes y propiedades rítmicas, tonales y armoniosas de la pieza musical con el fin de que los estudiantes se familiaricen con los registros musicales y puedan plasmarlos en su pintura del modo más preciso posible. Asimismo, los ojos cerrados facilitan una mejor cognición de los registros

74 Pintora expresionista de gran influencia en Rusia que tuvo la desgracia de padecer un grave accidente que afectó a su mano derecha, lo que supuso un impedimento importante para pintar.

75 Término que usamos para referirnos a la escucha atenta de la música para interpretarla pictóricamente.

auditivos, y el formato del soporte escogido es horizontal (cuanto más largo mejor) por considerar que se adapta o adecúa mejor a la noción temporal de la música.

En los primeros dictados musicales se utilizaron mantras por sus constantes rítmicas pulsantes y pautadas concretas, debido a su composición silábica dual, que se puede coordinar con cierta facilidad y seguir con una respiración profunda a través de la inhalación y la exhalación, a la vez que permiten la concentración, la tranquilidad y el sosiego. Además, cada palabra o símbolo ideático incide en el oyente como una nota penetrante con efectos psicofísicos por la vibración que produce en el cerebro. Una vez familiarizados con la metodología, vamos aumentando el nivel de complejidad compositiva musical. En última instancia, como sugiere Xingjiang (2004: 60), se trata de «hacer entrar la música en la pintura, pintar los motivos musicales y no las frases; pintar el placer de los sonidos y no la melodía y el ritmo».



Sabemos que con la música se puede pintar y, asimismo, como con la pintura, es posible plasmar y desarrollar partituras musicales. Sea de modo inconsciente o consciente, no podemos obviar la musicalidad de la pintura, como se hace patente en las imágenes que ilustran el resultado pictórico del poder de la resonancia anímica de la música. Desde simples instrumentos de percusión como los cuencos tibetanos hasta las más complejas melodías sinfónicas, podemos experimentar que constituyen una fuente de motivación creativa inagotable para el pintor, capaz de poner en evidencia la extraordinaria analogía espiritual de estos dos ámbitos creativos.

149

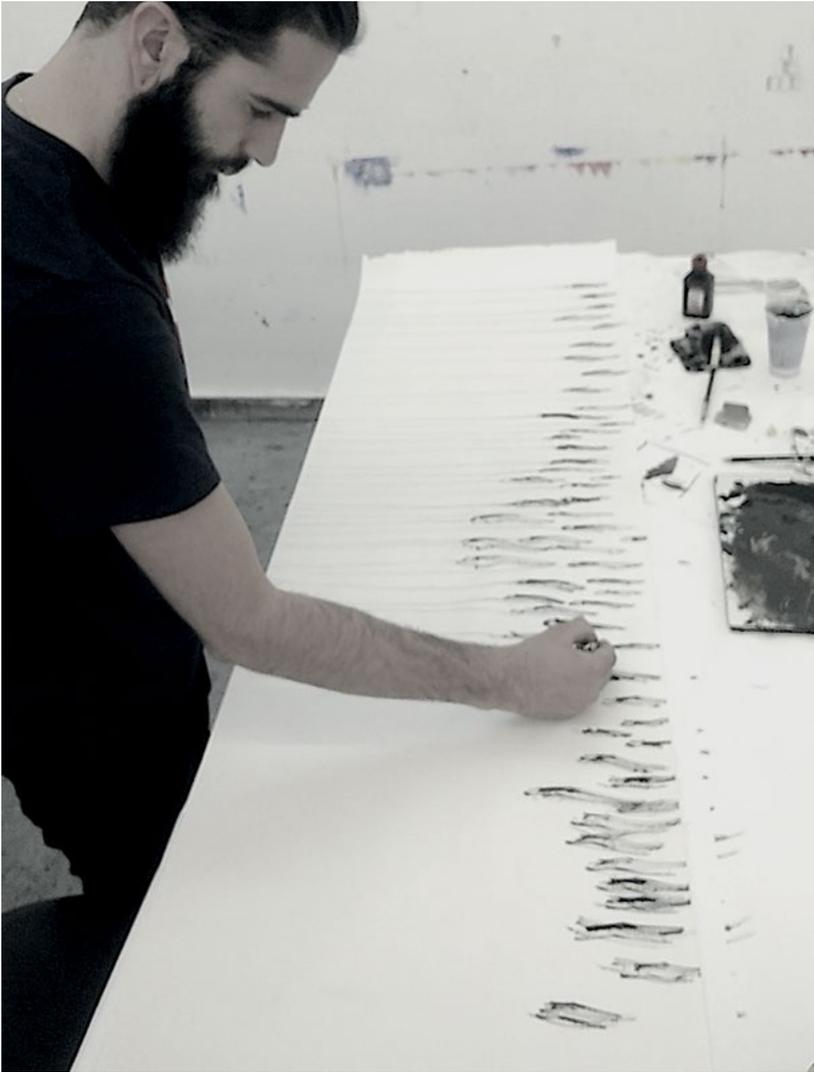






151

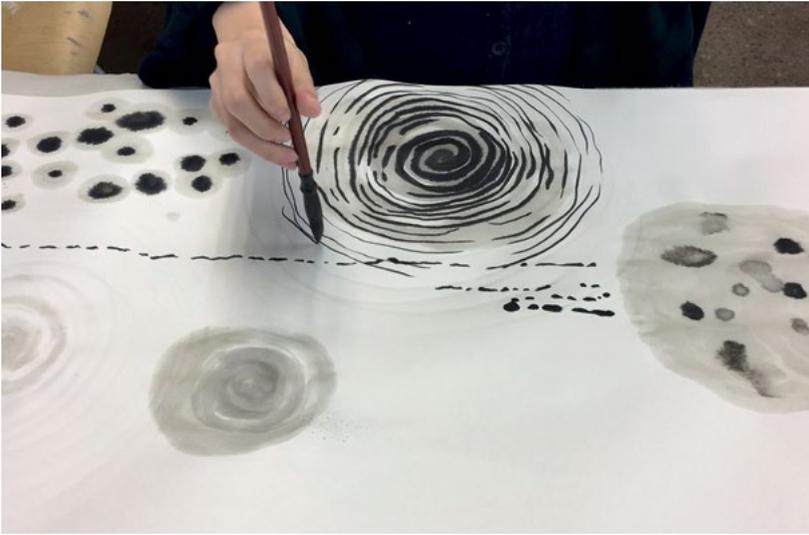




152









9
LA
MÚSICA DEL
SILENCIO

*La sabiduría consiste en diez partes: nueve partes de silencio
y una parte de pocas palabras*

Buda

No debe haber más intervención deliberada que el silencio.

*El artista debe conseguir silenciar por dentro las voces de todos los prejuicios,
debe olvidar, crear silencio, ser un perfecto resorte*

Mari, 1994: 223

Vivimos en un mundo regido por la economía y la productividad, por la atención a los mensajes informativos, comerciales y publicitarios del mundo exterior. Es tal el bombardeo de sugerencias y distracciones en el que estamos inmersos que nuestras distracciones van a más, nuestro rendimiento, a menos, y la sobrecarga cognitiva satura y agota nuestro cerebro. Cuando el nivel de presión o intoxicación se eleva más de la cuenta, nuestros circuitos neuronales pueden llegar a desconectarse para preservar la subsistencia.

Antes de la aparición del hombre sobre la Tierra, el dios silencio reinaba en todas partes, invisible y presente [...]. Dios creó el mundo en silencio; después, cuando hubo soltado sobre la esfera que giran (o que no giran) en el espacio, los elementos y los animales, empezó el ruido. Toda creación se hace en silencio; a continuación, sus fuerzas ocultas hacen nacer el ruido o, mejor dicho, los ruidos, por el ancho mundo (De Chirico, 1990: 109-111).

157

Los ruidos invaden, cada vez más, nuestras vidas, y la acumulación de excitaciones se impone en nuestra vida «moderna». Incluso las informaciones continuas de la radio y la televisión, así como determinadas músicas en los comercios, nos fatigan y perturban nuestro pensamiento. Está demostrado científicamente que el ruido tiene un efecto nefasto sobre el sistema inmunológico y cardiovascular. Sabemos que dos minutos de silencio bastan para reducir la presión arterial y el ritmo cardiaco. En sentido metafórico, se dice que el ruido mata, y es cierto.

Según el informe de la Agencia Europea de Medio Ambiente, el efecto del ruido mata a 10.000 personas al año. Se ha demostrado una relación entre la exposición al ruido, el descenso del rendimiento escolar y el aumento del riesgo de dislexia. El ruido es una grave agresión para nuestro rendimiento cognitivo (Le Van Quye, 2019a).⁷⁶

En un estudio publicado en 2013, sumergieron en el silencio a varios ratones durante dos horas diarias y observaron cómo se creaba una cantidad mayor de células nuevas en el hipocampo (Le Van Quye, 2019b). Los beneficios del silencio han sido de sobra demostrados en la meditación, necesaria e indispensable, de ahí su práctica creciente. Del silencio dependen los buenos pensamientos y la serenidad. Así pues, puede decirse que toda buena creación debe ser concebida en silencio (De Chirico, 1990a: 113).

76

Michel Le Van Quye es investigador de neurociencia en el Instituto Nacional de Salud e Investigación Médica de Francia. Ecologista y agnóstico, considera que la flexibilidad es esencial para todo organismo vivo, y lo mismo sucede con el pensamiento.

No existe nada más molesto que la gente hable mientras estamos mirando un monumento, un bello espectáculo de la naturaleza, una estatua, un cuadro, un objeto de arte, o que exprese en voz alta su opinión en el teatro o durante la proyección de una película. En lo concerniente a la pintura se la ha de mirar en silencio; desgraciadamente, hoy en día no existe ya este tipo de «amateur», de «connaisseur», que permanezca largo tiempo delante del cuadro, en pie o sentado (De Chirico, 1990b: 113).

Es evidente que resulta necesario un retorno a nuestros orígenes silenciosos de la naturaleza, o, en todo caso, al murmullo del arroyo, del viento, de los insectos o del crujir de las ramas, que producen un fenómeno psicológico, el ASMR, de acuerdo con sus siglas en inglés, que se traduce como respuesta sensorial meridiana autónoma (Le Van Quye, 2019). En este sentido, debemos de aprender del llamado *shirin-yoku* (BBC, 2017),⁷⁷ o «baños de bosque», tradición japonesa que consiste en pasear por el bosque para relajar la mente mientras se respira en silencio las fragancias de las resinas de los árboles.

El silencio no solo puede encontrarse en la ausencia total de la sensación auditiva, sino que también se puede experimentar y expresar mediante la ausencia o reducción de contenido narrativo en los lenguajes gráficos o pictóricos, o bien utilizando registros leves o atenuados. Que no haya ningún sonido o imagen no siempre significa que no experimentemos otras sensaciones. Los silencios o pausas reflexivas nos ayudan a tener una mayor claridad espiritual. Las pausas más o menos conscientes de nuestra actividad laboral nos ayudan a recuperarnos. Las pausas o silencios en un diálogo o comunicación nos permiten entender mejor el mensaje o sus contenidos. A través del silencio podemos sentir en toda la plenitud la musicalidad de la naturaleza. De manera similar, la actividad artística necesita pausas o silencios implícitos y explícitos. Las primeras para no saturar o indigestar al espectador, o simplemente para hacer más digerible la creación. La armonía es un factor que guarda relación con el silencio. Podemos afirmar que, si la armonía se define como la ausencia de cualquier batimiento o vibración acústica, el silencio, que no puede admitir ninguno, sería la forma suprema de armonía (Souriau, 1998: 992), razón por la que, en general, los lenguajes pictóricos intimistas suelen tender a lo armónico.

Los lenguajes pictóricos emplean el silencio de distintas maneras. Las composiciones minimalistas y austeras, por ejemplo, crean registros leves o atenuados en sintonía con el llamado *esprit de finesse*.⁷⁸ Y los silencios explícitos, mediante las pausas o vacíos, son necesarios, porque durante el proceso creativo, necesitamos tomar distancia de vez en cuando para captar cada estado o paso que damos para poderlos evaluar y adoptar las decisiones más oportunas para proseguir el camino. Tratamos de expresar el silencio conscientemente, en sintonía con nuestro espíritu.

77 Fenómeno muy extendido en Japón, hasta llegar a implantarse en Occidente, por sus beneficios neuropsicológicos.

78 *Esprit de finesse* ('finura', 'sutileza'): cualidad figurada utilizada en la estética para expresar lo pequeño/menudo/delgado/delicado. La finura de espíritu se da en quien sabe proporcionar los más pequeños matices y percibe las intenciones y cualidades más ocultas y sensibles. Técnicamente, evoca la habilidad y precisión de toque del pincel y refinamiento del estilo y delicadeza del oficio (Ferrater, 1979). En esta línea probablemente podríamos mencionar a la ya citada Agnes Martin.

Algunos ejemplos o intentos de plasmar el silencio que propicien determinados estados de serenidad y pacificación mística los hallamos en artistas como Rothko, un antiinformalista y antihedonista que superó los límites de la forma o concreción para adentrarse en la noche oscura, o la «claritas» de santo Tomás, es decir, el concepto etéreo de la luz a través de la experiencia místico-espiritual de la capilla de Houston,⁷⁹ y en la que podemos encontrar la inspiración por la meditación, incluso superior que la de los ritos o imágenes religiosas. Sus grandes telas «vacías» invitan al silencio y a la interiorización, aunque probablemente podrían relacionarse con la noche, el final de la vida o la antesala de la luz espiritual.

El premio Nobel de literatura del año 2000, Gao Xingjian (2004: 61), sugiere lo siguiente: «Pintar el silencio, pintar las profundidades oscuras interiores, pintar las visiones que, en el desfile del tiempo, cambian a cada instante; aunque tenues, pertenecen a tu universo interior». Por estos motivos, estamos convencidos de que hay que fomentar el silencio interior, porque, sin duda, puede ser también fuente de experiencias cognitivas creativas. No obstante, para poder pintar el silencio, primero debemos contribuir a la llamada «defunción», o contrarrestar y liberar la tormenta de los pensamientos que acechan y barran el paso a la libertad creativa:

«Pienso, luego existo», proclamaba Descartes. Paul Valéry añadía: «A veces pienso; y a veces existo». Y el *mindfulness* concluye: «No soy solo el único que pienso». Es a lo que se le llama «defunción» en las psicoterapias cognitivas: intentar disminuir la confusión entre los pensamientos y la consciencia. Comprender que los pensamientos no son sino uno de los elementos de la consciencia, no solo la consciencia entera (André, 2013: 75).

159

Somos conscientes de la extraordinaria dificultad que existe para afrontar las nociones del silencio y la vacuidad en nuestro entorno social, cultural y académico, motivo por el cual también fue uno de los retos que se plantearon e investigaron en nuestro taller.

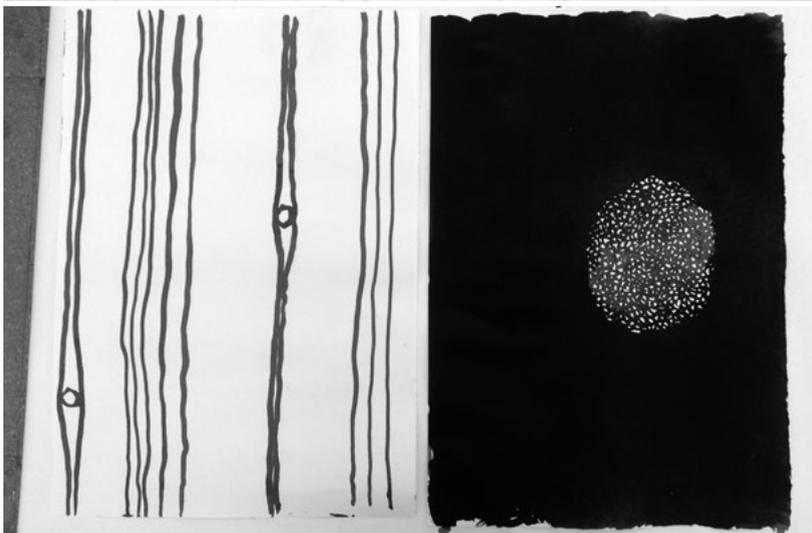
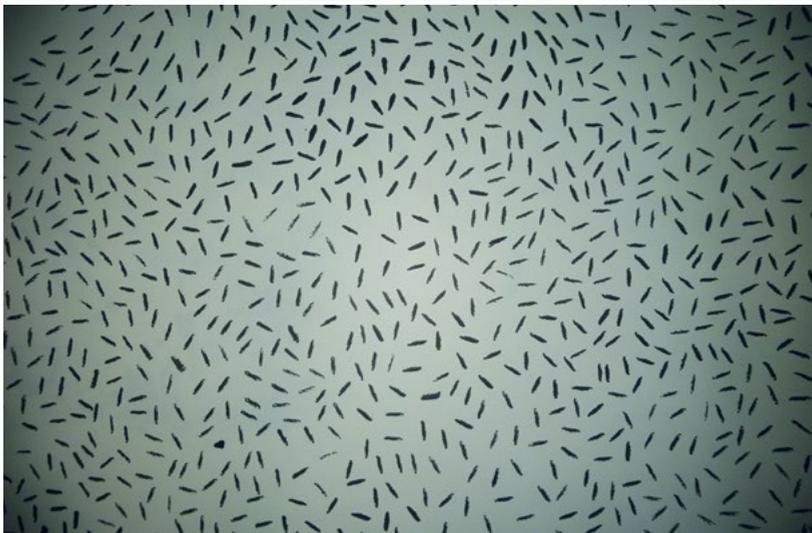
79

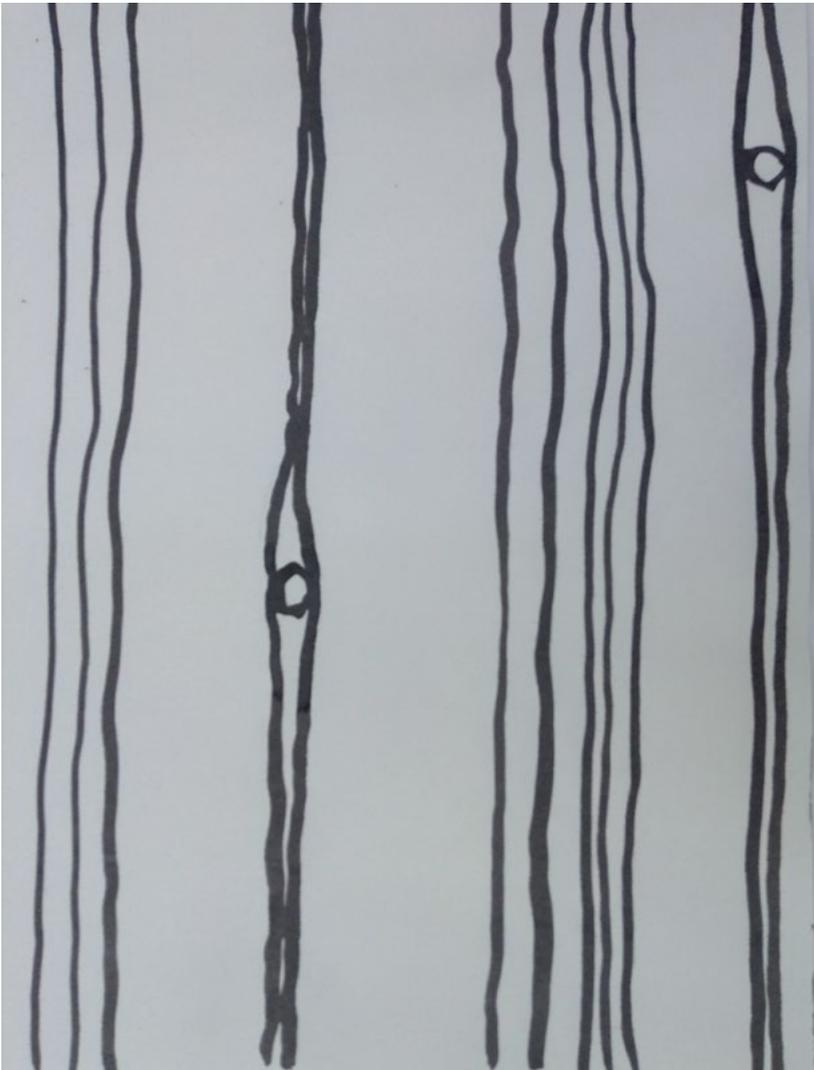
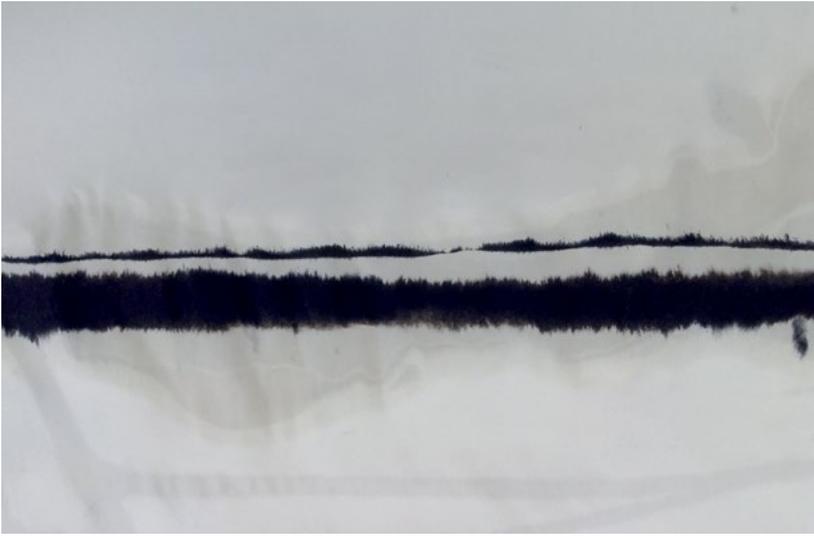
Aunque existan dudas de si todo el mundo está preparado para adentrarse en un espacio de espiritualización o simplemente de meditación concebido de manera casi religiosa para suplir los ritos e imágenes religiosas convencionales (Rosenblum, 1993: 244).

En la música, existe el lenguaje del silencio, y, de modo parecido, también en la pintura. El silencio o pacificación espiritual se impone en nuestras vidas cada vez más desequilibradas. La sabiduría oriental equiparó el silencio a la ausencia o vacío, e hizo de este un lugar de plenitud. En el Laboratorio de Pintura Cognitiva planteamos el elogio del silencio como una forma de encuentro con uno mismo y como una manera de acallar la pintura tóxica. Tras unas sesiones de relajación, investigamos las posibilidades expresivas de la música del silencio a través de la pintura.

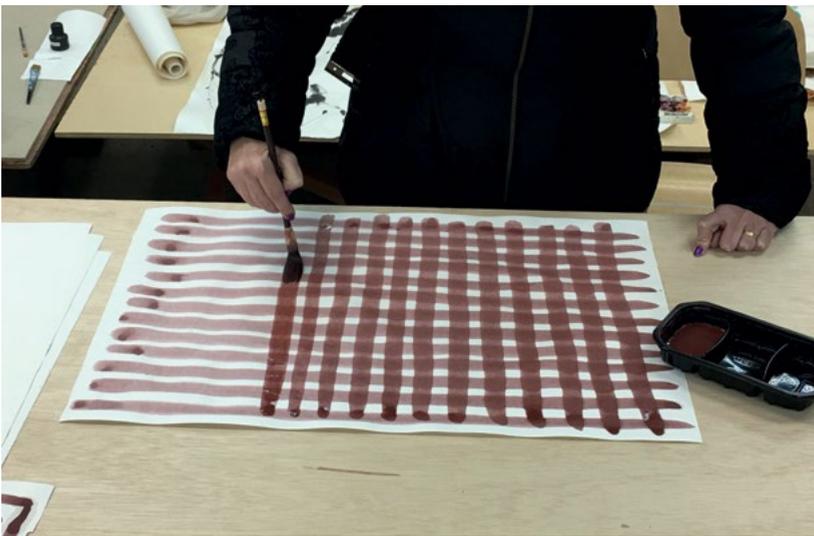


161











10
LA PLENITUD
DEL VACÍO

Es imprescindible que, de alguna manera, el verdadero vacío esté más plenamente habitado de lo que está el lleno, porque es el que, en forma de humo, nieblas, nubes, o alientos invisibles, lleva todas las cosas, arrastrándolas hacia el proceso de secretas mutaciones.

Fan Chi (cit. Cheng, 2004: 173)

En Oriente, la vacuidad permite el proceso de interiorización y transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y alteración, y de esta manera se consigue la totalidad. Intentamos que en la vacuidad se encuentre la esencia del contenido. Romper el desarrollo continuo de una composición crea de repente un vacío que permite acceder a un espacio de silencio y, a la vez, de resonancia de valor espiritual. La vacuidad ha sido el tema primordial del pensamiento estético chino, el cual entiende que, sin ella (del mismo modo que ocurre en el universo), en la pintura no circularían los alientos ni se cumpliría el yin-yang.

Tomar conciencia del verdadero sentido de plenitud ante la ausencia de resonancia en el silencio, de la complementariedad en lugar de la neutralidad, entenderlo como una entidad viva frente al que ocupa algo en un lugar; en fin, entenderlo como una concepción original del universo de tipo organicista nos permitirá captar, aceptar y comprender una dimensión que propicie la existencia y la espiritualidad, motivo por el cual es tan necesario cultivarla y tenerla presente en nuestra actividad artística occidental, tan carente de esta noción, y que durante muchos siglos nos caracterizó, el famoso *horror vacui*⁸⁰(Gras, 2014).

167

Lo verdaderamente esencial se halla sólo en el vacío. La realidad de un habitáculo, por ejemplo, se encuentra en el espacio vacío encerrado entre el tejado y los muros, no en el tejado y los muros en sí. La utilidad de una jarra de agua está en la cavidad donde se puede depositar el agua, no en la forma de la jarra ni en el material con el que esté hecha. El vacío es omnipresente porque lo abarca todo. Sólo en el vacío se hace posible el movimiento. Si alguien pudiera convertirse en un vacío donde los demás pudieran entrar libremente, se haría el amo de cualquier situación. El todo siempre puede dominar la parte (Lao-Tzu, cit. Okakura, 2016: 32-33).

De acuerdo con las afirmaciones de Lao Tzu, podríamos establecer su analogía en el ámbito de la pintura, es decir, lo que es de verdad esencial no se halla en la forma o continente del objeto o imagen pintados, sino en el contenido o vacío que configura la forma, o en los espacios vacíos de transición que los separan. La tradición pictórica occidental tiende a dirigir la mirada hacia la figura y, asimismo, a dejar de lado el fondo o vacío. ¡Lamentable error! La noción de figura-fondo equivale a la noción oriental del ying-yang o de complementariedad de términos. Por eso pensamos que es importante recalcar y recordar pedagógicamente la necesidad de prestar una atención especial al fondo, o vacío, para evitar caer en la tentación de considerarlo un espacio residual, intrascendente o banal. En este sentido merece la pena la siguiente reflexión:

80 Expresión en latín que hace referencia al miedo al vacío, empleada en la historia del arte. El término se asocia especialmente al crítico e investigador italiano Mario Praz, quien lo usó para describir la atmósfera agobiante y desordenada de los diseños de la época victoriana.

El fondo es un espacio vacío, salvo el blanco y el negro. El fondo es un espacio vacío, blanco, donde a menudo la seda o papel no es tocado por el pincel. La supresión de los elementos no esenciales y la reducción de todos los colores al blanco y negro expresan una estética expresadamente refinada. El budismo zen acentuó la importancia de expresar la existencia del mundo sin forma y sin color, de la realidad más allá de las formas y los colores fenoménicos. Los espacios vacíos están llenos de vida y dotados de cualidades sugerentes (Pascuets, 2014a: 25-26).

Esa exaltación de la plenitud del vacío difundida por el budismo zen y tan arraigada en la pintura oriental se ha convertido en una noción estética de gran valor, incluso en la arquitectura, hasta crear una corriente en la que se incluyen distintos estudios de arquitectos, «los arquitectos de la nada»,⁸¹ que investigan las posibilidades estructurales reduccionistas de los edificios para integrar en ellos su entorno más inmediato, o hacer que el paisaje del mundo exterior entre a formar parte del espacio interior habitable, para así crear el fenómeno del *Shakkei*, término japonés que significa ‘paisaje prestado’. Es como si el paisaje exterior entrara a formar parte visual del espacio interior arquitectónico, gracias a la transparencia de las fachadas. Es un método de diseño mediante el cual la práctica inexistencia de fachadas produce una continuidad entre el interior y el exterior, y también se crea una unidad entre los seres humanos y la naturaleza (Pascuets, 2014b: 23-24).

Este binomio «fuera» - «dentro» difícilmente es extrapolable en pintura; sin embargo, también existe cierta correspondencia con el concepto del «campo expandido» de la post-pintura contemporánea, defendido por Daniel Buren (Hernando, 2007a). Esa radical característica reduccionista de la fisicidad arquitectónica halla su correspondencia en la pintura, como en el referente, si cabe, aún más vacío de Robert Rauschenberg con sus *White paintings* (‘pinturas blancas’) de 1951, una serie de pinturas literalmente blancas, sin el menor signo de expresión (Hernando, 2007b).

De alguna manera estamos frente a la «no pintura», o «negación de la pintura», es decir, telas sin pintar. En este sentido, todos los que nos dedicamos a la experimentación pictórica y solemos afrontar el hecho pictórico sabemos el esfuerzo que significa entrar en el vacío de la tela o el blanco vacío del papel. «El papel blanco, la tinta, la pluma, me asustan. Sé que se alían contra mi voluntad de escribir. Si los consigo vencer, entonces la máquina se calienta, el trabajo me trabaja y el espíritu funciona» (Cocteau, 2018: 23).⁸²

Retomando a Rauschenberg y sus pinturas blancas, es probable que debamos interpretarlas a través de la estética por la estética. De modo parecido, aunque menos maximalista, podemos decir que la pintura a tinta japonesa tiene una inclinación hacia la reducción o supresión de todos los colores, salvo el blanco y el negro:

El fondo es un espacio vacío, blanco, donde a menudo la seda o papel no es tocado por el pincel. La supresión de los elementos no esenciales y la reducción de todos los colores al blanco y negro expresan una estética expresadamente refinada. El budismo zen acentuó la importancia de expresar la existencia del mundo sin for-

81 Nombre de una exposición de proyectos, acompañada de una publicación, en Casa Asia Barcelona, en el año 2014, en la se hacía patente la implantación de esta noción estética en la arquitectura, de tal manera que se convertía en un elogio a la nada, además de una reflexión filosófica existencial sobre el ser humano y la nada.

82 Nos ha parecido importante recoger esta cita de Jean Cocteau, porque es de las pocas que se encuentran en relación con el fenómeno de la entrada al vacío de la superficie del soporte artístico.

ma y sin color, de la realidad más allá de las formas y los colores fenoménicos. Los espacios vacíos están llenos de vida y dotados de cualidades sugerentes (Pascuets, 2014: 25-26).

En China, en cambio, «la pintura, en lugar de ser un ejercicio puramente estético, es una práctica que implica al hombre en su conjunto, tanto su ser físico como el espiritual, su parte consciente y su parte inconsciente» (Cheng, 1993). Asimismo, el vacío en pintura se manifiesta de otros modos; por ejemplo, en la dinastía Song, el espacio no pintado ocupa hasta dos terceras partes de la superficie pintada, por tanto, vemos que el espacio no pintado dialoga con el pintado, de manera que se establece un claro binomio de correspondencia o complicidad, característica indispensable para que el vacío no sea una simple presencia inerte, sino un verdadero espacio de recorridos entre dos mundos, el visible y el invisible (Cheng, 2005a: 69-70). Pero no hay que olvidar que la noción de vacío:

[...] nace del principio espiritual, de la pintura que tiende a convertirse en espiritualidad. Una espiritualidad esencialmente inspirada en el taoísmo, enriquecida más tarde con el aporte de la filosofía Chan (Zen en japonés). En este contexto y gracias a las obras de Wang Wei, o de Wu Daozi, nació una pintura dominada por el Vacío, que llegaría a su apogeo durante las dinastías Song y Yuan (siglos x-xiv) [Cheng, 1993, 63].

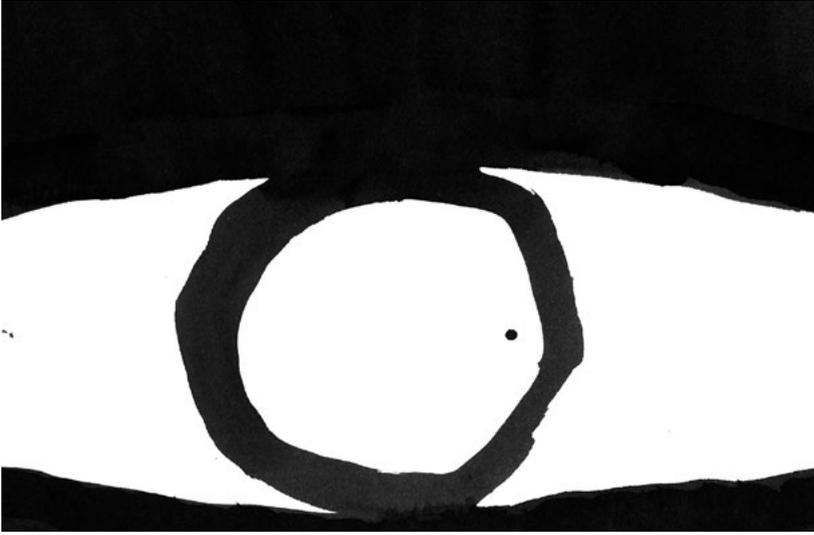
169

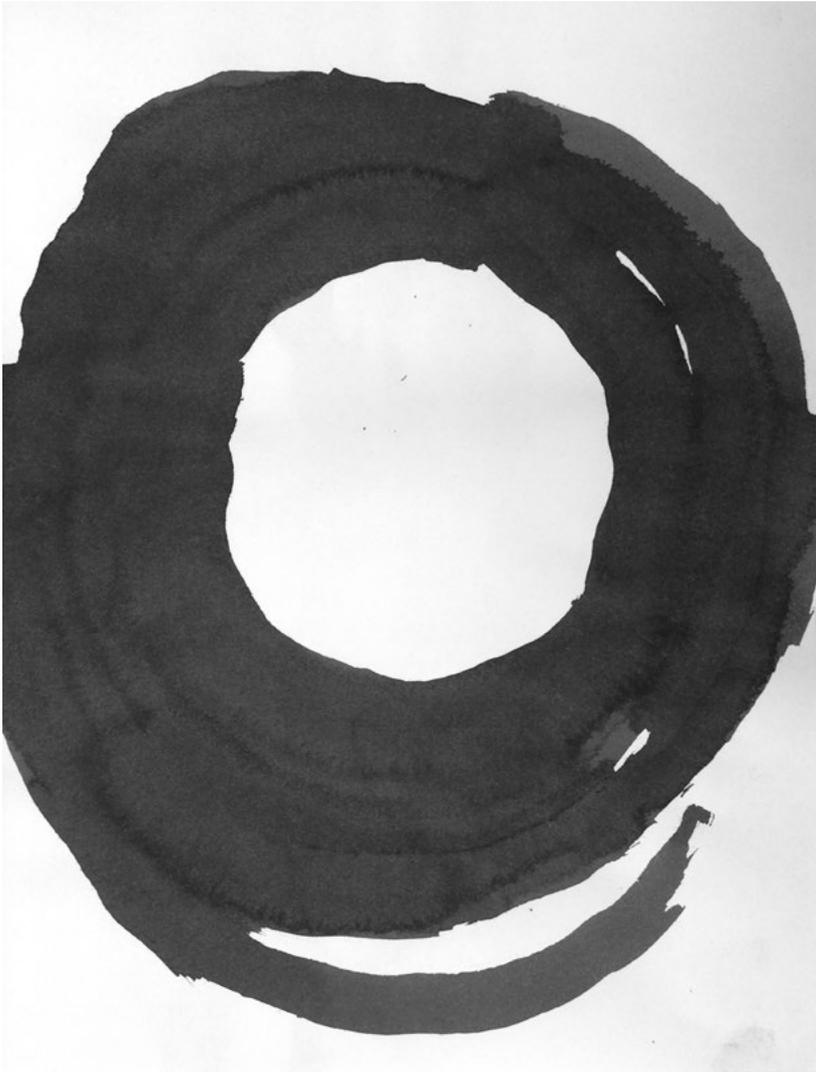
El vacío, para los chinos, sigue siendo aún hoy en día un elemento primordial para comprender el «mundo objetivo». En efecto, «el vacío, en correlación con algunas nociones como los alientos vitales, el *yin-yang*, es, sin duda, la afirmación más original, la más constante también, que haya proporcionado China de una visión de la vida dinámica y totalizadora» (Cheng, 2005b: 73-74). Aprendamos de los pintores paisajistas chinos, «que saben la manera de hacernos ver sin pintar, igual que los poetas sugieren sin decir» (Racionero, 1975: 53).

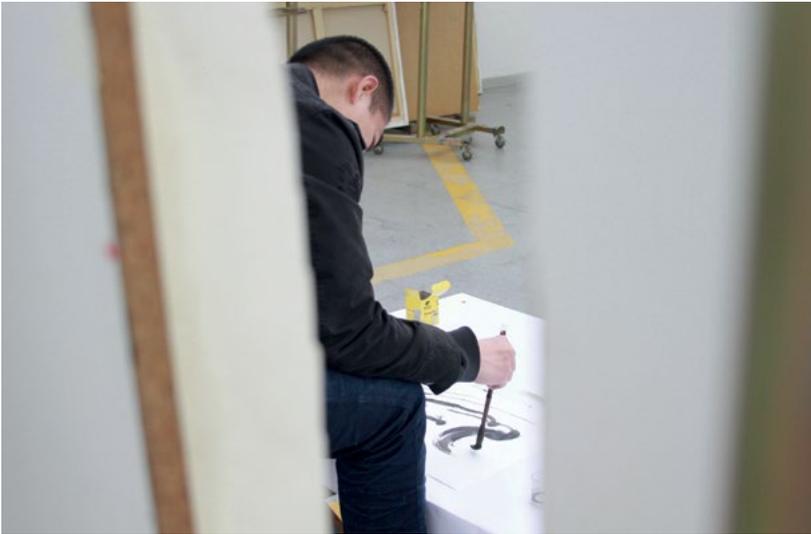
Existen numerosos testimonios, referencias y pensamientos sobre la noción de la vacuidad. Aquí solo hemos apuntado algunos como fundamento y motivación de las experiencias investigadas en ese sentido desde la experiencia o el contexto occidental.

La vacuidad ha sido, por antonomasia, la esencia del pensamiento estético chino; en cambio, no cabe explicación en el pensamiento estético occidental. Revertir el fenómeno del *horror vacui* nos parece importante para comprender mejor, no solo el principio del yin y el yang, sino también para tomar conciencia de la existencia de la plenitud y de la resonancia que se puede llegar a sentir en los espacios pictóricos con ausencia de la acción. Valgan estas imágenes para ilustrar esta vertiente cognitiva de la pintura.









The background is a dark, monochromatic composition. In the upper right, a diagonal line separates a smoother, lighter grey area from a darker, more textured area. The lower and left portions of the image are filled with a complex, wavy, and somewhat chaotic pattern of light and dark grey tones, resembling a close-up of a textured surface or a microscopic view. The overall mood is abstract and mysterious.

11
VISUALIZAR
EL
OLFATO

*¿Sabía que la memoria olfativa es la única que no se deshace?
Los rostros de aquellos a los que más queremos se desvanecen
con el tiempo, las voces se borran, pero los olores nunca se olvidan.*
Marc Levy⁸³

Mi genio está en mi nariz.
Nietzsche

11.1 INTRODUCCIÓN

177

La creatividad pasa por la toma de conciencia y desarrollo de las funciones fisiológicas mediante las cuales percibimos nuestro entorno y sus características. Si bien podemos considerarnos expertos en el reconocimiento y la representación artística que proviene de los estímulos visuales, en cambio, otros sentidos, como el olfato, que tenemos descuidado o dormido, pueden convertirse en una importante fuente cognitiva y de motivación. El bulbo olfatorio, que se encuentra en el sistema límbico del cerebro, es el encargado de detectar y procesar los olores que, mediante diferentes procesos químicos, estimulan las partículas aromáticas u odoríferas que desprenden los cuerpos volátiles. Las sustancias odorantes son compuestos químicos volátiles que, al ser transportados por el aire, estimulan diversas sensaciones relacionadas con los colores, las texturas, las emociones o la memoria, y actúan como un disparador o evocador de recuerdos o emociones intensas.

Aunque, con el tiempo, el olfato pasa a un segundo plano e inicia un proceso de atrofia, no obstante, en el desarrollo evolutivo humano, el órgano del olfato ha pasado de ser un instinto primario a despertar varias experiencias cognitivas hasta dar lugar a inimaginables procesos creativos de gran potencial, en particular pictóricos. Si bien es cierto que los sentidos han sido considerados innobles en nuestra cultura judío-cristiana, el olfato, en particular, se ha visto como un hijo ilegítimo. Sin embargo, las nuevas corrientes teológicas están reconociendo que existe una espiritualidad en el cuerpo, y con más razón aún si esos estímulos corporales son canalizados de un modo creativo y artístico. El teólogo portugués Tolentino (2016b) aboga por la mística de los sentidos: el tacto, el gusto, el oído y, por supuesto, el olfato, con una proyección espiritual. Parece ser que el primer contacto que tenemos con el mundo exterior se establece a través del olfato. Estudios científicos afirman que lo primero que captamos al nacer son los olores, incluso antes de que podamos ver o escuchar. Tras su primera semana de vida, el bebé reconoce a su madre por el olor, y las madres añoran el olor único de sus bebés que perdura en el tiempo (Tolentino, 35c).

Nuestro cerebro es capaz de distinguir cerca de diez mil olores diferentes que se amplían al combinarse con aromas y perfumes, y cada uno de ellos despierta en no-

sotros sensaciones que el lenguaje no siempre es capaz de expresar. Eso convierte al olfato en un sentido decisivo, aunque todo lo relacionado con él suceda de una manera tan discreta (Tolentino, 36d).

Finalmente, nuestra sociedad reivindica y difunde los olores como un valor cultural de identificación y personalidad. Los olores son algo más que una manera de percibir o entender el mundo. Son un modo de entender y de relacionarse con él, de aproximarse a él. El ámbito de los olores es el de la sutileza y los detalles, el de la singularidad (Ventós, 2011: 19).

11.2 EL ARTE OLFATIVO

Por arte olfativo se entiende aquel que se produce como resultado de la estimulación cognitiva y asociativa a partir del contacto olfativo con algunas sustancias o ambientes de componentes odorantes. Cada vez se utilizan más las fragancias para identificar marcas o estimular determinados comportamientos sociales en el ámbito comercial y empresarial y, por tanto, pensamos que el arte también puede convertirse en un importante receptor creativo de este tipo de estímulos. El uso del olfato o los estímulos olfativos como fuente de inspiración creativa en el arte, en concreto en el pictórico, no es nuevo. El olfato y la percepción olfativa, a pesar de ser invisibles, y, ciertamente difíciles de tratar como tema, han sido objeto de representación, como en la escena que Giotto pintó en 1303 en la capilla Arena de Padua, donde muestra el despertar de Lázaro con unas mujeres que se tapan la nariz para protegerse del olor del cadáver al abrirse la tumba, tema que, más tarde, en 1313, repetiría en la iglesia de San Francisco de Asís. En este sentido, cabe destacar la pequeña historia del olfato de Lange (2011) sobre fragancias, hedor y sentidos.

178

Las primeras experiencias de esta naturaleza se empezaron a introducir en el arte contemporáneo del siglo xx de una forma tímida e incipiente; sin embargo, ahora han despertado interés en el mundo del arte por el amplio abanico de posibilidades que ofrece el olfato. La memoria olfativa es una de las más fieles: los olores no se borran del recuerdo con facilidad, y algunos nos acompañan toda la vida. «Pensamos que el arte puede contribuir de modo directo a hacer visible este tipo de experiencias cognitivas personales —y, por tanto, únicas e intransferibles—, que pueden derivar hacia una multiplicidad de lenguajes artísticos, más creativos e innovadores, mediante las asociaciones, la memoria y otros recursos.

Es probable que una de las primeras manifestaciones destacadas llevadas a cabo en la península Ibérica fuera la exposición «Sugestiones olfativas», presentada en 1978 en la Fundación Joan Miró de Barcelona (Combalia, 1978), que supuso un estímulo para la mayoría de artistas, como Ernesto Ventós, quien tuvo la idea de crear una colección de arte, y, para ello, se puso en contacto con distintos artistas, a los que les encargó expresamente que evocaran sensaciones olfativas. En la mayoría de los casos, las obras, como es lógico, tienden a la abstracción, con lo que existe una analogía entre la sensación producida por el aroma y lo visual del cuadro. De

esa manera se creó la colección OlorVisual,⁸⁴ que tal vez constituya uno de los referentes artísticos más elocuentes sobre la relación o asociación de olor y pintura. Por otra parte, y de modo sintético, parece oportuno mencionar:

- Nasevo: seudónimo de Ernesto Ventós, perfumista y artista de varias obras que giran en torno a la nariz como *leitmotif* (Altaió, 2015).
- Wolfgang Laib experimenta con aromas de chocolate o leche vertidos directamente sobre el mármol, con lo que el deseo olfativo de los olores dulces se suma al deseo táctil de la superficie líquida y brillante [consulta: 5 de marzo de 2017]. Disponible en www.blueprojectfoundation.org/images/prensa/ndp_laib_cast.pdf.
- Eduardo Kac realizó, en 2011, un libro y una caja con doce aromas, *Aromapoetry*, de tal modo que cada página del libro conserva los aromas en una nanolámina de cristal mesoporoso que permite al lector percibir las diferentes esencias al pasar las páginas. Según afirma Kac, se trata del «primer libro escrito exclusivamente con olores, un libro para ser leído con la nariz» (Fundación Telefónica, 2014).
- Sissel Tolaas trabaja con olores corporales y urbanos, así como con conceptos como el dinero o el miedo. Una de sus obras más conocidas consiste en una pared «pintada» con feromonas del sudor de varios hombres en situaciones extremas. Tiene un trasfondo tecnológico y científico [consulta: 06 de marzo de 2017]. Disponible en sxpweb.files.wordpress.com/2011/11/11-publicacion_sxp2011-arte_olfativo2_blanca_rego.pdf.
- *Peter de Cupere* trabaja con International Flavors and Fragrance (IFF), que le proporciona los aceites esenciales para sus instalaciones. En la actualidad es el responsable de Art Sense(s) Lab' del Departamento de Bellas Artes de la Universidad PXL-MAD Hasselt, Bélgica. Se trata de un programa universitario dirigido a estudiantes de artes plásticas, cuya reflexión y práctica giran en torno al gusto, al olor y al tacto, pero no a partir del clásico prejuicio que los clasifica como «sentidos menores» o de inferior valía cognitiva, sino

179

84 Esta constituida por los siguientes artistas: Carmen Calvo, Evru, Albert Ràfols-Casamada, José M. Berenguer, Roland Fischer, Manuel Esclusa, Enrique Marty, Valentí Vallhonrat, Mario de Agyuavives, Fernando Prats, Ixone Sádaba, Oleg Dou, José M. Sicilia, Moisés Villèlia, Fabian Marcaccio, Pablo Palazuelo, Antoni Tàpies, Manuel Armengol, Clare Woods, John Coplans, Daniel & GeoFuchs, Zhang Huan, Ben Jakober & Yannick Vu, Marina Núñez, Bill Durgin, Antoine Laval, Javier Peñafiel, Pedro Calapez, Jean-Baptiste Huynh, Miquel Mont, Teun Hocks, Sean Scully, Christo, Jane Hammond, David Rodríguez Caballero, Mayte Vieta, Nana Hänninen, Charles Sandison, Juan Hidalgo, Gabriella Gerosa, Anthony Caro, Antoni Llena, Pep Agut, Txomin Badiola, Pere Noguera, Adolf Schlosser, Tom Carr, Yasumasa Morimura, Jaume Plensa, Miquel Barceló, Pedro G. Romero, Soledad Sevilla, Javier Arce, Carlos Cid, Pello Irazu, Carles Congost, Douglas Gordon, Hannah Collins, Stephen Dean, Hugo Fontela, Xavier Mascaró, Miguel Ángel Campano, Jessica Stockholder, Joan Fontcuberta, Eva Lootz, Ernesto Neto, Alfons Borrell, Edgard Negret, Perejaume, Wolfram Ullrich, Daniel Canogar, Joana Cera, Alex Jasch, Jacques Villeglé, Frederic Amat, Pep Duran, Claus Goedicke, Fleur Noguera, Carlos Pazos, Ángel Alonso, Eduardo Chillida, Rebecca Horn, Marina Vassileva y David Ybbernon. Conservadora: Cristina Agapito.

como «sentidos próximos», y, como tales, intenta explorarlos y pensar la infraestructura para poderlos presentar.⁸⁵

11.3 EXPERIENCIAS OLFATIVAS

Si bien es cierto que existen individuos con un sentido del olfato más desarrollado y son capaces de distinguir matices de olores que la mayoría de los humanos no somos capaces de detectar,⁸⁶ también es verdad que no hay que ser un experto; solo hay que aprovechar los estímulos olfativos para que nuestro cerebro se encargue de procesarlos a nivel cognitivo hasta convertirlos en experiencias visuales creativas. «Investigamos los estímulos olfativos, porque la vida es olor, incluso la muerte huele, o los humanos, los animales, las plantas o algunas piedras, porque el olor entra en nosotros e impone su presencia» (Ventós, 2011: 18).

Una de las experiencias sensoriales típicamente japonesas es el «arte del incienso», o, lo que es lo mismo, la vía del incienso que, de un modo parecido al arte del té o de los adornos florales del ikebana, es una forma de camino sensorial espiritual que se remonta al siglo xv. En Japón se tiene la creencia de que conduce al despertar, a diferencia de Europa, donde el perfume se utilizaba para disimular el mal olor (Nakagawa, 2008a: 112). El arte del incienso se iniciaba con un juego a partir de un poema llamado *waka*, con tres inciensos asociados a tres episodios del paisaje del poema, de manera que los participantes tenían que hacer el esfuerzo de «escuchar», como lo denominaban ellos, los tres perfumes asociados al paisaje del poema ordenados; además, luego les ofrecían los perfumes desordenados para comprobar si eran capaces de memorizarlos y reconocerlos según la asociación (Nakagawa, 2008b: 113-114).

180

85 Según George Simons. Recuperado de Revista SMIL: www.revistasml.cl/arte-olfativo el 06 de marzo de 2017. En la actualidad inexistente.

86 En este sentido, permítanme una anécdota que me llamó la atención. Cuando mi hijo, que entonces tenía unos ocho años, vino al estudio donde pintaba, me sorprendió al comentar que cada cuadro olía de un modo distinto. ¿Cómo es posible?, me pregunté, si en todas las pinturas he empleado los mismos materiales y prácticamente he utilizado la misma técnica? Yo solo distinguía el olor del estudio, es decir, un olor generalizado de materiales de pintura. En cambio, él ¡podía asociar olores distintos en cada cuadro!

11.4 METODOLOGÍA

De manera análoga al «arte del incienso» japonés, aunque sin poema, nuestra experiencia olfativa supuso el reto de memorizar y asociar las fragancias que se habían oído o escuchado, para encontrar la manera de expresarlas o plasmarlas pictóricamente. Las experiencias olfativas que realizamos en nuestro laboratorio⁸⁷ fueron posibles gracias al asesoramiento técnico y logístico de Marc Corbella Boada⁸⁸ y a la colaboración de las empresas multinacionales International Flavors and Fragrances (IFF)⁸⁹ y Lucta,⁹⁰ que aportaron los aceites esenciales exclusivos creados para la ocasión. Se olieron cuatro fragancias en el siguiente orden: 1: *Cedrus atlantica*; 2: *Ozofleur*; 3: *Carrot heart*; 4: *Amber strem*, en cuatro sesiones distribuidas de dos en dos. Es decir, las dos primeras en un día y las dos restantes en un segundo día, con una participación de veinte y quince estudiantes, respectivamente. La duración de cada sesión fue más o menos de una hora, incluyendo oler, cumplimentar la ficha analítica y plasmar la experiencia en acuarela sobre papel.

Desde el punto de vista metodológico se dieron las siguientes pautas:

1. Identificación de la fragancia. Se aconsejó cerrar los ojos para centrar la atención en el órgano olfativo y mitigar otros estímulos sensoriales.
- 181 2. Identificación de las diferentes características de la fragancia: cromáticas, sensaciones y asociaciones.
3. Anotación de los registros percibidos en la ficha analítica.
4. Proceso de plasmación pictórica. Posibilidad de estudios previos y obra definitiva.
5. Puesta en común. Análisis y valoración de los resultados.

87 Puede verse una muestra de las sesiones y de los trabajos sobre el arte olfativo en: <https://vimeo.com/166978925>, así como en la noticia que apareció en el portal de la web de la Universidad de Barcelona el 17/06/2016, con respecto a la creación de un posgrado sobre arte olfativo: www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticias/2016/06/047.html

88 Licenciado en química analítica y orgánica, máster europeo en fragancias y cosméticos, y evaluador técnico de fragancias en IFF (Holanda), en la actualidad es diseñador en el desarrollo de fragancias en KAO Corporation de Tokio.

89 Multinacional con más de 120 años de experiencia y cerca de 28.000 productos relacionados con el olor, el sabor o el tacto.

90 Lucta es una empresa catalana que se dedica a la fabricación de fragancias, aromas y aditivos para alimentación animal, fundada en Barcelona en el año 1949.

11.5 RESULTADOS

- 1: *Cedrus atlantica*
Cromatismo: marrones, ámbar y también algún amarillo y verde.
Sensaciones: paisajes verdes, mojados, frescos y húmedos con vegetación.
Asociaciones: bosque, arbusto, tierra mojada, piña, resina, madera y bosque de pinos, concretamente del País Vasco.

- 2: *Ozofleur*
Cromatismo: sobre todo colores frescos, como verdes y azules, pero también en menor medida los cálidos, como amarillo, ocre y naranja, así como gris y blanco.
Sensaciones: volátil, etéreo, frescura, humedad, fluidez, ligereza, vitalidad, serenidad.
Asociaciones: espacio amplio, lluvia, aire libre, oxígeno, polen, agua de colonia, naftalina, primavera, papel de acuarela con aguadas transparentes.

3. *Carrot heart*
Cromatismo: sobre todo colores cálidos, como amarillo, naranja, marrón, rojo, siena, pardo y algún verde.
Sensaciones: frescura, apetito, gustativo, comestible, intenso, dulce, fuerte.
Asociaciones: formas alargadas, frutas, fragancia doméstica, bebida alcohólica (whisky, gin tonic, anís), recuerdo de fiesta, fin de semana, visiones borrosas, infancia (bautizo), nenúfar, mobiliario doméstico.

4. *Amber strem*
Cromatismo: gamas frías, de azules, verdes, púrpura, turquesa, violeta, grises, fuerte, oscuro y negro.
Sensaciones: confusión, desagradable, borroso, limpieza, festivo, tóxico, saturación.
Asociaciones: tonos transparentes y cristalinos, fondo del mar, producto químico (disolvente o de limpieza), alcohol, habitación de hotel.

11.6
CONCLUSIONES

A fragancias más concretas, familiares, tangibles y reconocibles, como *Cedrus atlantica* y *Carrot heart*, en teoría, mayor concreción asociativa, lo que no quiere decir que el resultado pictórico siga la misma tendencia. A fragancias más intangibles o desconocidas, como *Ozofleur* y *Amber strem*, mayor indefinición o abstracción en su plasmación. En cierto modo es normal, dado que los participantes no eran expertos olfativos. Resulta más fácil describir verbalmente las asociaciones cromáticas y las sensaciones que plasmarlas en pintura, donde se aprecia una mayor complejidad y abstracción en los resultados. Sea como sea, en líneas generales, las fichas analíticas se aproximan más a la descripción de los tres apartados de las fichas que a las plasmaciones pictóricas. Otro dato que hay que tener en cuenta es que, a pesar de la aproximación con el origen de las fuentes de las fragancias 1 y 3, los lenguajes expresivos a nivel pictórico tienden a la abstracción. Pero las fuentes de las fragancias más desconocidas, 2 y 4, prácticamente no se diferencian de las anteriores a nivel estilístico. De forma individual y excepcional, las fragancias se plasmaron de un modo concreto o figurativo. Asimismo, se observan dos líneas expresivas pictóricas: a) las que intentan reflejar con la máxima fidelidad posible las fragancias según sensaciones y asociaciones y, b) las que, a partir de la identificación personal de los estímulos olfativos, tienden a la recreación o idealización.

183 Conclusiones 1: ningún participante logró identificar en concreto *Cedrus atlantica*, si bien existe un consenso generalizado de tonalidades tostadas, así como las sensaciones de humedad y frescor. Las asociaciones también responden en coherencia con el ámbito del bosque y sus elementos. Podemos considerar que el entorno de esta fragancia ha sido bien interpretado.

Conclusiones 2: ningún participante logró identificar en concreto *ozofleur*. Se aprecia cierta disparidad en lo cromático; en cambio, en cuanto a las sensaciones y asociaciones, se advierte un mayor consenso, con recuerdos de lo etéreo, aire libre, oxígeno y las sensaciones de fluidez y volatilidad.

Conclusiones 3: ningún participante logró identificar en concreto el *carrot heart*. Podríamos cuantificar en un 75 % el predominio de las gamas cálidas y en un 25 % las gamas contrarias. Existe un consenso de sensaciones de comestibles dulces e intensas. Asimismo, observamos coherencia en las asociaciones relacionadas con frutas o recuerdos comestibles y de licores.

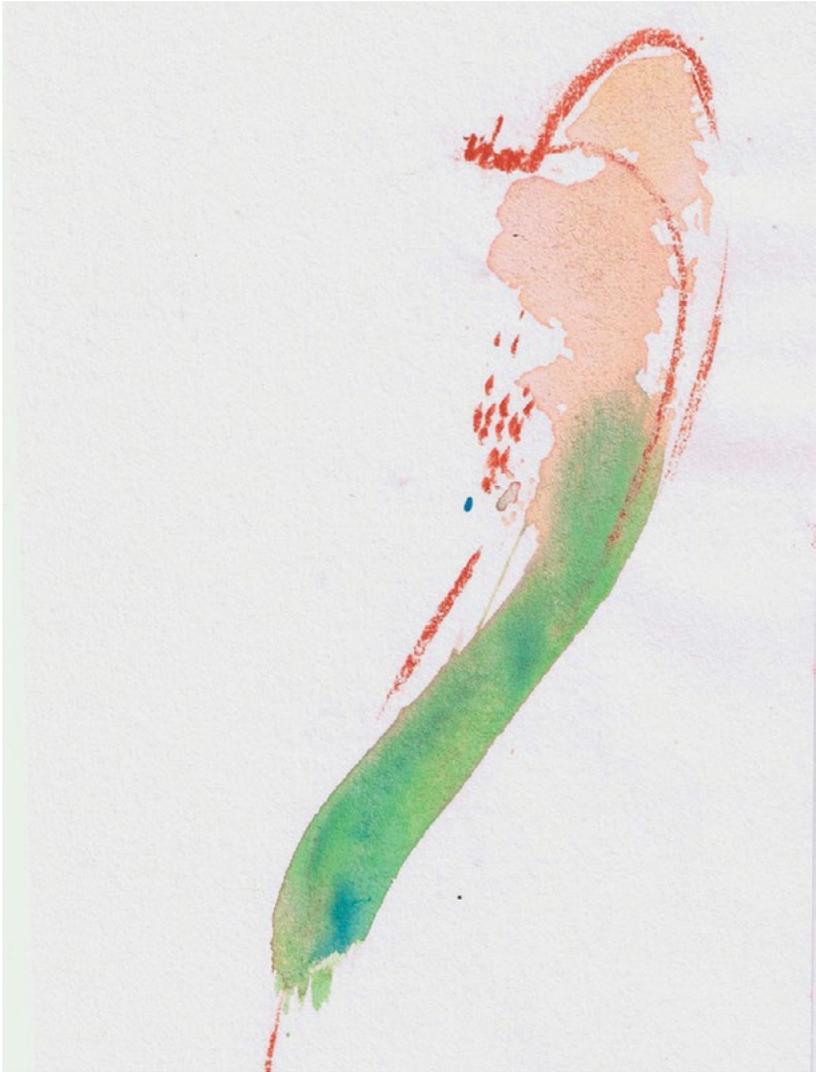
Conclusiones 4: ningún participante logró identificar en concreto *amber strem*. Parece que a nivel cromático hay más variedad de interpretaciones de difícil cuantificación, pero existe una tendencia hacia la gama cromática fría, siendo la cálida más minoritaria, lo cual indicaría una desviación en lo cromático. Las sensaciones son también diversas, con inclinación por la saturación y la confusión; ahora bien, las asociaciones tienden a recuerdos de productos químicos.

Esta fue una de las experiencias más destacadas realizadas en el Laboratorio de Pintura Cognitiva. Con la colaboración de International Flavors and Fragrances (IFF), pudimos investigar el papel creativo del olfato a través de varios aceites esenciales elaborados ex profeso. Las imágenes adjuntas ilustran diferentes momentos de las sesiones dedicadas al arte olfativo: preparación de las fragancias, distribución, «cata», plasmación y conclusiones. Asimismo, vemos una pequeña muestra de los resultados pictóricos obtenidos a partir de las fragancias *Cedrus atlantica*, *Ozofleur*, *Carrot heart* y *Amber strem*.





187





188

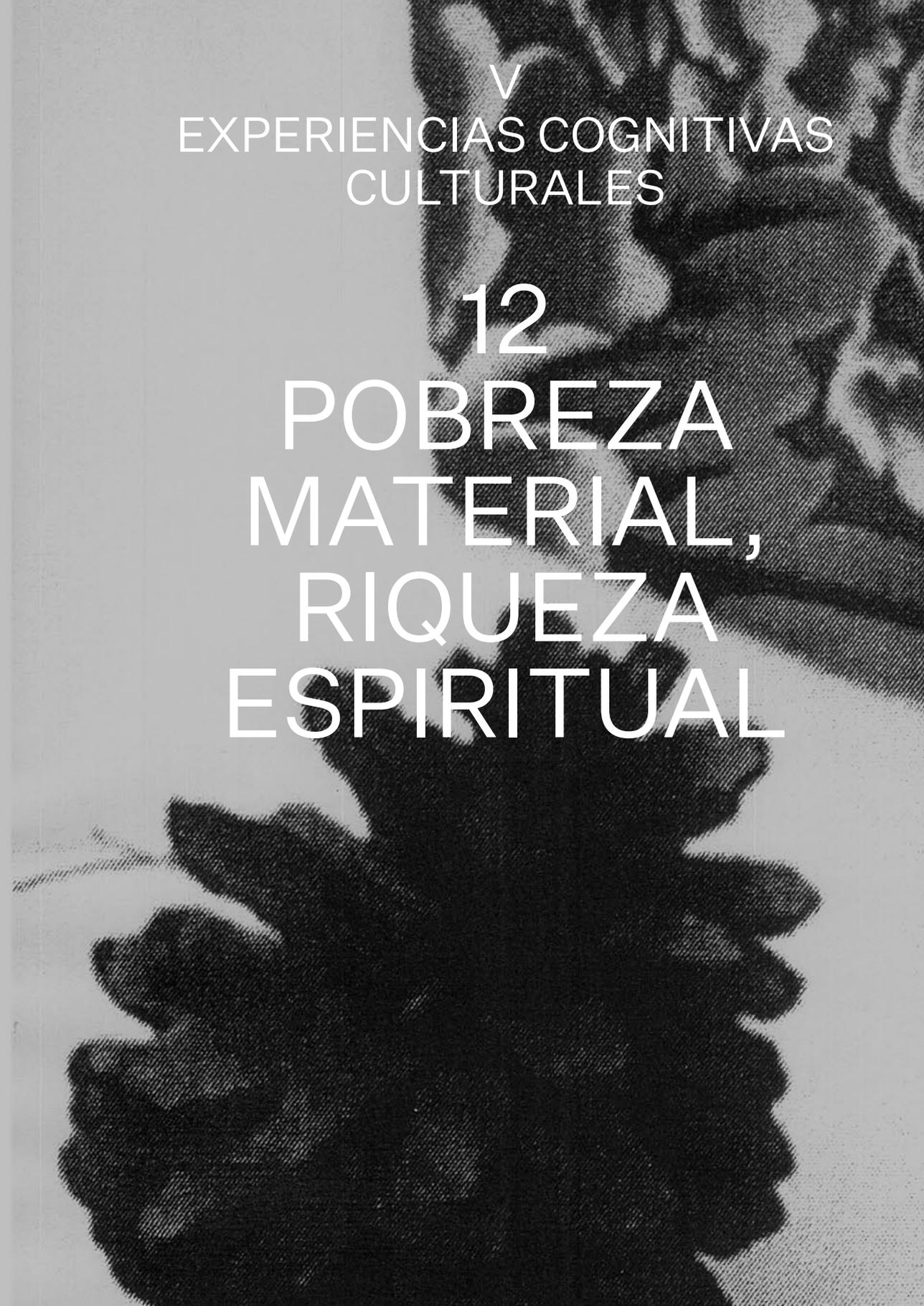






190





V
EXPERIENCIAS COGNITIVAS
CULTURALES

12
POBREZA
MATERIAL,
RIQUEZA
ESPIRITUAL

*El wabi-sabi es lo intrascendente y oculto, lo provisional y efímero:
cosas tan sutiles y evanescentes que resultan invisibles para la mirada ordinaria.*
Koren (1997: 50)

En el mundo actual, donde lo material se ha convertido en el máximo objetivo de nuestras vidas, conviene recordar que en las cosas más modestas y humildes podemos encontrar el secreto de una belleza y una paz perdidas, de tal manera que nos desvelan una dimensión de extraordinaria riqueza espiritual. Las cosas u objetos *wabi-sabi* son la expresión del tiempo congelado. Sus cualidades materiales, irregulares, íntimas, sin pretensiones, toscas, turbias, simples, frágiles, desgastadas, marchitas, imperfectas, mudables, incompletas etcétera, constituyen el testimonio de su vida alterada, así como determinado conocimiento del universo, al tiempo que nos transmiten una estética genuinamente natural de un gran poder de sugestión y riqueza espiritual que se ha convertido en la quintaesencia de la estética oriental.

Dejémonos cautivar por la contemplación de los objetos cotidianos pequeños, humildes. Acariciémoslos, observémoslos, para redescubrir su vida, su historia, su vinculación con nosotros, y, poco a poco, dejemos fluir los pensamientos y quedémonos con la esencia del objeto sin pedirle más que su presencia silenciosa. En este sentido, queremos aprovechar para restablecer el diálogo y valorar, una vez más, la riqueza espiritual del legado oriental.

193

Uno de los valores de la cultura japonesa que sorprenden y, a la vez, llaman la atención es el que se conoce con el nombre de *sabi*, condición contemplativa solitaria indispensable para crear el estado de ánimo propicio de concienciación del mundo. Ese estado específicamente contemplativo, en especial de la naturaleza, ha sido equiparado con el estado anímico occidental de la melancolía (Lowenstein, 2007: 49), que tanta repercusión tuvo en el movimiento romántico. Ahora bien, parece que existen diferentes interpretaciones sobre estos dos misteriosos términos. Para Koren (1997a), *sabi* significa 'frío', 'flaco' o 'marchito', y lo suele asociar a cualidades que aluden a lo material y lo externo. Mientras de *wabi* es una manera de entender y vivir la naturaleza, más bien en solitario y con un estado de ánimo deprimido, ensimismado y melancólico. Es decir, lo contrario de lo que nos explica Lowenstein; por tanto, nosotros adoptaremos la definición de Koren (1077b: 21-23), aunque parece ser que también es provisional. Entendemos el *wabi* como un modo de vida fundamentado en la observación y atención plena en la percepción consciente de las cosas, mientras que *sabi* indicaría más bien las cualidades sensoriales más sutiles, pobres, humildes, imperfectas y que han sufrido una determinada mutación temporal. En resumen, entendemos el *wabi-sabi* como una manera o una actitud de vida humilde y solitaria que goza con la imperfección de la «belleza» de las cosas, especialmente de la naturaleza. En una palabra, el lema del *wabi-sabi* es: «Pobreza material, riqueza espiritual» (Koren, 1997c: 59).

El concepto japonés de estilo *wabi*, que expresa un sentimiento genuinamente budista de lo bello, reúne lo incompleto, lo imperfecto, lo efímero, lo frágil, y lo insignificante: por eso, los cuencos de té deben transmitir el sentimiento *wabi*, no pueden tener un aspecto perfecto o impecable [...]. *Wabi* se contrapone a lo esplendoroso, lo perfecto, lo grande, lo exuberante, lo extenso y lo invariable. Bello es un cuenco de plata cuya superficie pierde brillo y se opaca. Bello no es lo reluciente, lo

transparente o lo cristalino, sino lo mate, lo nuboso, lo rodeado de nubes, lo traslúcido, lo sombrío (Han, 2019: 53-56).⁹¹

Ciertamente, esta filosofía ideal de la cultura japonesa,⁹² basada en la atención plena por la belleza que emana de lo más humilde, «rústico», imperfecto, usado o desnudo, choca con los ideales de vida del mundo capitalista occidental, más distraídos y sugestionados por un gusto estético más pulido, adornado y resplandeciente. «Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera» (Tanizaki, 1994a: 28). Cuesta entender este ideal ambivalente de la belleza japonesa. Por un lado, el *wabi* preconiza cualidades sensitivas y sensoriales que, para nosotros, son tristes y decadentes, hasta el punto de que se aproximan a la noción de la muerte y, por otro lado, buscan ideales de belleza bucólicos, luminosos, cromáticos y vitales, como la contemplación de los cerezos en flor. También nos cuesta entender la concepción de los espacios habitables *wabi*, aunque, con el tiempo, se han abierto, ventilado e iluminado.

En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar tan sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato, interpretación totalmente legítima desde su punto de vista, pero que demuestra que no ha captado en absoluto el enigma de la sombra [...] precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. Y para que esta luz gastada, atenuada, precaria, impregne totalmente las paredes de la vivienda pintamos a propósito con colores neutros esas paredes enlucidas (Tanizaki, 1994b: 45).

194

No podemos dejar de pensar en cierta analogía entre ese ideal japonés de belleza austera y humilde, y algunos ambientes monacales occidentales similares, regidos por principios o reglas de vida austera, como los cistercienses. En todo caso, no nos parece una mala idea tomarnos un receso *wabi-sabi* como experiencia cognitiva de toma de conciencia de la espiritualidad que albergan los elementos de la naturaleza que siguen su curso vital y que raramente tenemos en cuenta hasta que caen a nuestros pies; por ejemplo, las hojas de los árboles al atardecer y sorprendernos por la belleza que hay en ellas por su estado de pureza y originalidad. Estos son precisamente algunos de los valores espirituales immanentes del *wabi-sabi* que solo podemos encontrar a través de la observación atenta de la naturaleza: su carácter mudable, todo se gasta y todo tiene un fin; su imperfección, nada es perfecto; la complejidad y la irregularidad forman parte de la belleza; nada es completo o está acabado, la noción de conclusión no tiene cabida en el *wabi-sabi*, incluida la fealdad, que es un valor ambivalente de la espiritualidad *wabi-sabi* (Koren, 1997: 46-51).

91 Byung-Chul Han, filósofo y teórico cultural coreano afincado en Alemania, relaciona el ideal de belleza oriental con la noción de «la ausencia» y admite, tras su análisis, las diferencias radicales de las estructuras de pensamiento entre Oriente y Occidente.

92 En cierta ocasión, una mujer japonesa alabó unos zapatos que llevaba, ante mi sorpresa por tal admiración. ¿Qué fue exactamente lo que vio en ellos o le llamó la atención? Ciertamente no eran nuevos, más bien todo lo contrario; tenían impregnada la pátina del tiempo y el cuero estaba levemente gastado y agrietado. Observó en ellos la belleza del principio de la existencia de un caminante común.

Creemos que la observación es una premisa para poder entrar en la creatividad. Recuperar este hábito nos puede deparar extraordinarias sorpresas. Cómo, si no, Chongzi Pang ha descubierto todo un microcosmos de seres con un lenguaje no verbal que convive con nosotros. Sin prestarles atención, pasan desapercibidos, hasta que alguien explora todos los insectos que rondan por el jardín en torno a su casa. Estamos ante un trabajo científico de campo que describe con minuciosidad todos movimientos, comportamientos y ciclos evolutivos de la vida de sus insectos. El lema *At the place you neglected, there is another extraordinary Word*, es decir, 'En el lugar que descuidaste, hay un mundo extraordinario' (Zhu, 2013), sintetiza muy bien la idea y el espíritu del *wabi-sabi*.

No nos gustaría buscar relaciones o ejemplos artísticos para ilustrar esta experiencia por el simple hecho de justificarla. Tampoco quisiéramos caer en la tentación de citar artistas o exponer soluciones gratuitas para no desvirtuar su verdadero sentido. Evidentemente, podemos mencionar algún tipo de manifestación artística, algo que haremos solo con el propósito de no dar pautas de conducta creativa, sino como una simple aproximación y porque, de hecho, entendemos que en ellos se reflejan, de alguna manera, los principios del *wabi-sabi*. En esta línea, no puedo dejar de recordar el trabajo de una estudiante de doctorado que, por desgracia, nos dejó de forma inesperada. Antes de emprender su último viaje, tuve la ocasión de hablar con ella sobre un trabajo performativo suyo, *Silverseeds*.⁹³ El fruto del árbol de la tipuana se forma a partir de una floración amarilla espectacular que da lugar a entre una y tres semillas de color rojizo. Si hasta este punto la naturaleza nos ofrece ya una experiencia penetrante, a partir de este momento, y coincidiendo con el otoño, tiene lugar un ritual que es un misterio todavía más fascinante. Su fruto, ya seco, se desprende del árbol para iniciar un viaje por aire que, gracias a su estructura alada, crea una danza orgánica que precede a su acoplamiento. Esa danza vertical une cielo y tierra en forma de espiral hasta que penetra en la tierra para su fecundación. A mi entender, todo el proceso es digno de seguimiento, de modo parecido al *hanami*,⁹⁴ o contemplación de los *sakura*,⁹⁵ o cerezos en flor de Japón. Un análisis minucioso de la estructura de la semilla, de carácter escultural, deviene para la artista una experiencia poética que hace que se convierta en alas plateadas como las de los ángeles y, a partir de ahí, es fácil imaginar una *performance* con infinidad de alas de ángel suspendidas e iluminadas en la oscuridad.

Sin pretender establecer una clara analogía, tan solo por aproximación, parece oportuno citar el movimiento *arte povera*,⁹⁶ y, en particular, a Giuseppe Penone, que, según afirma: «Parto de la observación sistemática de la naturaleza para analizar y revelar la relación entre el ser humano y el mundo que le rodea, e intento transmitir las pequeñas sorpresas que nos deparan los elementos naturales» (Bosco,

195

93 La exposición performativa de la artista Montserrat Vilà se realizó en el Centro Cultural Ca l'Estruch de Sabadell, Barcelona, el 22 de octubre de 2009, y su estudio, que se denomina La danza de Tat, aparece en Corbella (2012: 104-106).

94 Experiencia contemplativa de carácter sagrado en Japón que consiste en las flores de la primavera.

95 Nombre del cerezo ornamental típico de Japón.

96 El arte povera surgió en Italia en 1967, cuando se realizaron dos importantes exposiciones en Turín en las que participaron diversos artistas que representaban este movimiento. La denominación de arte povera se debe al crítico Germano Celant, y hace referencia a toda una serie de manifestaciones que se caracterizan, principalmente, por el empleo de materiales pobres.

2004). Sus aportaciones creativas más emblemáticas son unos largos troncos de árboles procedentes del Piamonte, su lugar de origen, que se van despojando de las capas epidérmicas de corteza hasta llegar al corazón y a las arterias ramificadas, que preserva como la esencia del alma del árbol, aunque me temo que adquieren una dimensión más escultórica. Existen más representantes en este movimiento y de otros, pero me gustaría preservar la pureza esencial de la naturaleza y su espíritu para no caer en acciones o acumulaciones de materiales y objetos pensados más en un sentido simbólico que espiritual, que posiblemente derivan de la idea de los *objet trouvé*.⁹⁷

En el Laboratorio de Pintura Cognitiva, tratamos de fomentar la atención plena por el universo *wabi-sabi* a través de la vía empática de la percepción y exploración de elementos naturales y otros objetos que forman parte de este universo. Para ello, es preciso un determinado estado de plasticidad mental de aceptación para poder observar la naturaleza de un modo sorpresivo y saber descubrir los valores espirituales de la belleza desapercibida, escondida o desconocida, discreta, silenciosa y pura... En un segundo nivel, se aborda el análisis de las propiedades morfológicas, estructurales y cromáticas de los elementos seleccionados y, en un tercer nivel, intentamos que esta experiencia que surge de la naturaleza culmine en el retorno a los sentimientos y a la visión introspectiva que conduce a la dimensión espiritual.

97 Arte realizado con el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en la vida cotidiana, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados.



Sirvan estas imágenes para ilustrar el proceso desarrollado en el laboratorio sobre el fomento de la atención plena por el universo wabi-sabi a través de la vía empática de la percepción y exploración de algunos elementos naturales y otros objetos que forman parte de este universo. A partir de la selección al azar de algunos elementos naturales para evitar cualquier apego o conocimiento de la pobreza material, nos dejamos llevar por la sorpresa y el consiguiente análisis para adentrarnos en la proyección cognitiva más insondable de la riqueza espiritual inmanente contenida en la pobreza material revestida del tacto humano y la pátina del tiempo.

197





198





13
LA
IDENTIDAD
PICTÓRICA
DE LA
ESCRITURA

*Las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre:
el padre el lápiz afilado y la madre la imaginación.*
Carmen Martín Gaité⁹⁸

La caligrafía no tan solo puede entenderse en el sentido de escritura literaria, sino también en el pictórico, con una identidad poético-plástica de extraordinaria sugestión. Por tanto, en este capítulo, destacaremos las características de la escritura con una analogía claramente artística. El término caligrafía procede de las palabras *graphein* ('escribir') y *kallos* ('bello'). Según Albertin Gauer, solo tres civilizaciones han producido una auténtica caligrafía: los árabes, los chinos y la civilización occidental, que se basó en el alfabeto romano y la iglesia cristiana (Priante, 2006: 23-24). La escritura no sigue una evolución histórica, sino que va modificándose en función de los movimientos culturales, y es parte y referente cognitivo de estos.

Como sabemos, en sus orígenes, la escritura era ideográfica, es decir, las imágenes correspondían a ideas. Un árbol podía significar solo árbol o algún aspecto relacionado con él; una casa, lo mismo, podía significar un hogar o un lugar de refugio. En cambio, la escritura alfabética es algo más complicado, ya que las ideas producen una traslación a sonidos para convertirse en palabras o formarlas. Los dos tipos se usaban a la vez y, como en China, los signos ideográficos siguen manteniéndose.

Desde el punto de vista de la *kalos*, nos llama la atención sobremanera el carácter estético de las caligrafías árabe, china y las que se han incorporado recientemente (de difícil definición, o digamos, ilegibles), gracias a las investigaciones que se producen del campo de las bellas artes. Parece ser que el Corán es el primer libro escrito en árabe clásico que existe en la historia, y presentaba una escritura rítmica muy parecida a la poesía. Se sabe que determinados tipos de música, como las tradicionales iraníes o las orientales, nacen de los ritmos de la naturaleza y de los cánticos de la palabra mística; por tanto, existe una relación rítmica musical en este tipo de escrituras. No es de extrañar, entonces, que los sonidos de estas músicas motiven y sean capaces de transmitir una gran energía que, en forma de ritmos y cadencias, se refleja en las formas de caligrafía pintada, con un poder de sugestión tan grande que pueden hacer que vuele el alma; por eso, la escritura árabe, en general, tiene tantas connotaciones y utilidades artísticas.

El desarrollo de la caligrafía como arte va ligado al hecho de que el islam prohíbe la adoración de representaciones figurativas y es así como la caligrafía ofrece en los lugares sagrados un sustituto a la decoración figurativa. En lugar de representar a Dios o al profeta, o cualquier otro motivo figurativo relacionado con la religión, el arte islámico los sustituye por la representación caligráfica de sus nombres, o por frases extraídas del Corán, particularmente la *basmala*.⁹⁹

De forma análoga, cuando nos dejamos llevar por la ingravidez de los ritmos musicales, nuestra receptividad espiritual puede llegar a fluir a través de la caña biselada para llegar a reconocer incluso nuestra verdadera identidad espiritual y creativa, y

98 Escritora española que perteneció a la llamada Generación de 1950.

99 Fórmula ritual islámica con la que se inician las suras, o capítulos del Corán, que los musulmanes utilizan también para comenzar distintos tipos de documentos o acciones, y como motivo ornamental. <https://mundoislam.com/islam/2019/10/08/basmala-llave-prosperidad>.

proyectarse en la caligrafía pintada. En este sentido, en el Laboratorio de Pintura Cognitiva se han practicado experiencias caligráficas artísticas.

Hay que reconocer que la caligrafía como arte de escribir con letra bella y correctamente formada según diferentes estilos, con unos rasgos característicos personales, no está muy en uso en Occidente. Hace una década era objeto de práctica y estudio durante el período formativo, así como un signo de distinción, personalidad y cultura, y no digamos de belleza, mientras que hoy día vemos que se ha dado paso al predominio de la escritura de teclado. No obstante, en Oriente y en China en particular, la caligrafía no solo ha sido objeto de culto y veneración a pesar de los avances tecnológicos, sino que se ha mantenido viva e inclusive presente desde la antigüedad en los principales museos como un valioso testimonio artístico, espiritual y patrimonial (Corbella, 2016a).

Además del dominio de los llamados «cuatro tesoros del estudio», expresión que se refiere a los cuatro elementos materiales: el pincel, la tinta, el papel y la piedra donde se disuelve y deposita, la belleza se debe a los «ocho principios de Yong», es decir, sus trazos o gestos principales: horizontal, vertical, caídos a la izquierda, caídos a la derecha, puntos ascendentes, ganchos, doblados y rúbrica (Corbella, 2016b), que se representa claramente con trazos gruesos o finos, angulosos o redondeados, fuertes o ligeros, tinta espesa o clara, fluidos o estacionarios. Las combinaciones de todos estos ritmos expresan emociones mediante su propio ritmo, cambios de grosor de tinta y diferentes rasgos. El valor de sugestión de los trazos caligráficos, la complejidad del movimiento y el carácter complementario de sus formas abiertas y cerradas se extendió sobre todo a las artes de la cerámica y de la pintura tradicional china, hasta llegar a la pintura contemporánea. En esta línea, el virtuoso calígrafo chino Ching-Hua Liao¹⁰⁰ desarrolló una serie de escrituras pictográficas con palabras y frases, que son, a la vez, virtudes y proclamas relacionadas con las buenas maneras de vivir que difundió Lao Tse a I Ching u otros filósofos como el taoísta Chuan Zhi.

202

Pero la verdadera unión de la pintura y la poesía se encuentra encarnada en la personalidad de Wang Wei (h. 700-761), considerado uno de los mejores poetas chinos, además de ser el iniciador de un nuevo arte, conocido hoy en día con el término de «pintura china», y, en concreto, por el paisaje monocromo a la aguada y con pincel de caligrafía. Su Dongpo (1036-1101), conocido letrado y artista genial, comentó acerca de él: «En cada poema de Wang Wei, hay una pintura, y en cada una de sus pinturas hay un poema» (Ryckmans, 1993: 133).

Por otra parte, ya en la edad contemporánea, la riqueza expresiva e innovadora de la escritura china artística va más allá de los trazos humanos. Así, el artista *Zhu Yingchun observó cómo una cigarra* que pasaba por casualidad por su *libreta de bocetos* dejaba a su paso sobre el papel las *marcas en tinta de sus patitas*. A partir de este momento surgió una verdadera investigación sobre las posibilidades gráficas y expresivas de la escritura que eran capaces de hacer los insectos. Puso trampas en su jardín con pequeños estanques de tinta extraída de colorantes vegetales para después recoger los rastros que dejaban sus movimientos sobre un lienzo. Ordenó y sistematizó una infinidad de jeroglíficos; incluso llegó a crear una aproximación

100 Profesor de la Universidad Nacional Dong Hua (UNDU) de Taiwán, expuso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona en 2016. Con tal motivo se editó un libro de bibliófilo (Corbella, 2016).

a un hipotético idioma de insectos, una especie de piedra de Rosetta invertida, y cada especie, naturalmente, según su constitución, tenía su propia firma o garabato único.

Los resultados de esta investigación los reunió en el libro *The Language of bugs* (Zhu, 2017),¹⁰¹ un verdadero manual o vademécum de «poemas de oruga», trazos que parecen personajes retorcidos y que han sido creados por estas moscas amanuenses, avispas escribas, mantis artistas y escarabajos escritores, cuyo resultado recuerda muchísimo a la caligrafía china, a un idioma simbólico y arcano, un misterio cuneiforme que parece contener el enigma de un significado perdido (Rada, 2018).

Las pequeñas criaturas de la naturaleza, como hormigas, caracoles y otros insectos, se han convertido en el tema principal de las obras artísticas de Zhu Yingchun (2016) durante estos últimos años con el objetivo de estudiar las características estéticas y armoniosas, así como las lentas huellas de los insectos, en consonancia con los valores de la cultura tradicional china, dado que esta nueva tipografía se asemeja a una hibridación de caracteres continental.

Al estudiar la escritura debemos considerar su elemento esencial. El trazo que se evidencia por algún tipo de linealidad es, por tanto, la línea y sus cualidades grafológicas, que recogen la parte más vital del calígrafo o pintor. Jean Cocteau (2018: 168) entendía que «la permanencia de la personalidad emite una nota continuada que no perciben ni la oreja ni el ojo. Es el estilo del alma, por decirlo así, y si esta línea cesa de vivir en ella misma, si solo dibuja un arabesco, el alma se ausenta y el escrito muere». Por tanto, la escritura tiene un valor identificador de los rasgos fundamentales de la personalidad de los individuos. Por este motivo ha surgido la metodología de análisis grafológico, que permite desvelar aspectos no visibles o del inconsciente, de ahí su conexión (en parte) con otros tipos de escritura (no común) o pictográfica contemporánea occidental, conocidos como «escrituras automáticas», que practicaron en especial los surrealistas como André Breton o Salvador Dalí.

Estas escrituras no provienen de la consciencia, sino todo lo contrario, son escrituras que nacen como sugerencia del psicoanalista Freud, para que aflore el inconsciente dejando fluir los pensamientos sin ningún tipo de coerción moral ni social. Incluso en ocasiones se pueden realizar en estado de trance. Desde el punto de vista literario, se trata de un método defendido y usado principalmente por André Breton y los surrealistas durante la primera mitad del siglo xx, al considerar que, de esa forma, el yo del poeta se manifiesta libre de cualquier represión y dejando crecer el poder creador del hombre fuera de cualquier influjo inhibitorio.

Por tanto, son muchas las posibilidades pictóricas, caligráficas, grafológicas y rítmicas de la escritura según su fuente u origen. Las experiencias de este tipo realizadas en el LPC se centran en el ritmo de las músicas tradicionales iraníes.

203

El arte de escribir, es decir, la caligrafía, se ha considerado en Oriente el fundamento de la pintura, de ahí su presencia simultánea en tantas manifestaciones pictóricas. Las imágenes adjuntas ilustran el proceso creativo basado en las propiedades pictóricas, caligráficas, grafológicas y rítmicas de la escritura, desarrolladas en el Laboratorio de Pintura Cognitiva a partir de un soporte auditivo de ritmos tradicionales de música iraní. Notas, compases, ritmos, cadencias y fugas son plasmados mediante la batuta del pincel.







207





208





14
LA
SORPRESA
DEL HAIKU

Lo que produce sorpresa y admiración no es una entidad, sino la pura existencia, el simple y desnudo estar en el ser, el puro y simple sentirse siendo.
Trias (2001: 59)

El objetivo del haiku no es la belleza, es algo mucho más profundo y vasto, es el significado, un significado poético, «un toque de sorpresa suave», que el poeta recibe cuando nace el haiku, y que el lector descubre cuando renace en su mente.
Manzano / Takagi (1985: 17)

De nuevo estamos ante una experiencia cognitiva de primer orden mental y cultural procedente de Japón. Según Vicente (Haya, 2004a:84),¹⁰² desde el punto de vista de la concepción del haiku, los occidentales somos enfermos mentales, por la simple razón de que no sabemos atender al mundo. En la actividad docente, he podido constatar que la mayoría de proyectos pictóricos de nuestros alumnos giran en torno a numerables sentimientos, situaciones de problemática psicológica compleja y obsesiva que suceden dentro de nosotros mismos, en nuestra mente o en nuestro alrededor. Entonces la pintura se convierte en la válvula de escape de las ideas fijas internas de cada individuo, es decir, se condena el narrar permanente los sentimientos sin pensar ni sentir en la pintura. Entonces, el profesor se ve obligado a ejercer más de psicólogo que de pintor docente. Por desgracia, por lo general, solo nos interesa lo que nos afecta directamente, y todo, o casi todo, alimenta egocentrismo, egoísmo y frustración.

211

La educación japonesa trata de acolchar nuestro interior, de no dejar que se nos desarrolle un mundo psicológico complejo que nos aparte de la sensación directa y continua de nuestro exterior. En Japón el «yo» del hombre es aquello con lo que se percibe el mundo, mientras que para nosotros el «yo» es todo ese mundo psicológico sutil que se ha ido generando en nuestro interior. En Japón el «yo» es la unificación de los sentidos corporales, y en Occidente el «yo» es eso que se ha definido en nosotros frente al mundo (Haya, 2004b: 84).

El poeta es especialista en captar el momento del mundo donde se desenvuelve, por eso «es fundamental que nos demos cuenta de que en la poesía del haiku lo que importa está fuera del hombre y no lo que sucede dentro» (Haya, 2004c: 83).

No prestamos suficiente atención a lo que nos rodea, más bien estamos ocupados o atrapados en nuestros pensamientos y rutinas diarias. Si tomamos conciencia de la atención plena, descubriremos que nuestro mundo está por descubrir, y cuando conseguimos entrar en esta dimensión, aparece la sorpresa y, con ella, la dimensión sagrada de nuestro mundo. Es así como aparece la versión poética en apariencia más simple y directa, sin contaminación del haiku.

Es posible que la definición más precisa que se ha hecho del haiku provenga del poeta Matsuo Bashô (1644-1694): «simple y llanamente es lo que está sucediendo en este lugar y en este momento» (cit. Maillard, 2006a). Tan solo una mirada inocente es capaz de admirar y contemplar las cosas cotidianas como si las

102

Doctor en filosofía, traductor de infinidad de haikus originales y máximo especialista en nuestro país que cuenta con numerosas publicaciones sobre un análisis en profundidad de la versificación poética del haiku.

viésemos por primera vez. La contemplación que favorece el haiku es un estado de presencia que nos hace desarrollar una forma de estar y, por tanto, un modo de vida. Tomar conciencia del aquí y ahora nos puede descubrir muchos aspectos de la vida, que pueden revertir en nuevas formas de lenguajes creativos, porque el haiku no solo es escrito o verbal, también puede, y debería ser en nuestro caso, pintado.

Lo que planteamos en el Laboratorio de Pintura Cognitiva no es pintar o ilustrar un haiku (que se podría), ya que creemos que se quedaría en una mera interpretación. Lo que en realidad interesa es forzar la experiencia cognitiva de salir de nuestro submundo para entrar en el mundo que nos cobija, que es donde está verdaderamente el reto, ponerse en la piel del poeta del haiku en la medida de lo posible dada nuestra condición de occidentales. ¿Qué nos enseña el haiku? Transmitir con la mínima expresión posible la esencia de la realidad captada. Qué duda cabe de que deberíamos poder aplicar esta experiencia cognitiva a la pintura. En mi caso, mucho antes de que conociera en profundidad los haikus, con motivo de una exposición individual en Barcelona, un crítico de prestigio comentó en una nota de prensa la analogía de mi pintura con los haikus. En aquel momento, la verdad es que no reparé en por qué, y le pedí que me lo explicara. Me respondió que por la temática natural y, sobre todo, por la esencia de los elementos selectivos de los paisajes pintados. A partir de este momento, sentí la necesidad de estudiar este tipo de composición poética. Tuve la gran suerte de conocer y tener como profesor a uno de los mejores, un experto en haikus, Vicente Haya, quien me introdujo en el conocimiento de este tipo de verso, y me sirvió para tomar conciencia de que, en efecto, el comentario del crítico tenía razón de ser. Esa pintura de manera instintiva busca atenuar el timbre cromático, reducir las voces de las formas, propagar los silencios, sugerir en lugar de narrar, despojar en vez de vestir. Con modestia, pienso que son características metafóricas que concuerdan o están en sintonía con el espíritu del haiku. Es probable que esta sea la razón por la que parece que mi pintura tiene una conexión empática con la mirada oriental.

212

El haiku propicia un estado de contemplación basado en el presente. De forma análoga, la pintura probablemente debería centrarse más en el presente. En este sentido, podemos afirmar que la poesía del haiku es de corazón: «Los versos de algunos poetas están excesivamente elaborados y pierden la naturalidad que procede del corazón. Lo que viene del corazón es bueno, la retórica es innecesaria» (Villalba, 1983: XII). Porque, a diferencia del cerebro o mente, el corazón solo vive el presente, mientras que la mente está una y otra vez deambulando entre el pasado y el futuro, motivo por el cual existe tanta demanda de meditación, porque cada vez hay más necesidad de buscar la forma de encontrar un equilibrio entre estos dos tipos de direcciones mentales. De hecho, el *mindfulness* está pensado para unir o integrar la mente y el corazón, y así favorecer el cultivo de la «atención plena» (André, 2013). Como podemos ver, existen muchos propósitos afines entre el haiku y el *mindfulness*, que nos parecen ideales para extrapolarlos al mundo de la pintura y que nos pueden ayudar a prestar más atención al mundo de fuera y evitar que nos sumerjamos en los fondos psicológicos complejos de los humanos, entre otras razones estéticas.

El haiku se fundamenta a partir de una profunda experiencia cognitiva, y para que salte la chispa de la inspiración, algo tiene que llegar a lo más profundo de nuestro corazón. Si no hay nada que llegue a afectarnos de verdad, es decir, si no existe ninguna experiencia cognitiva, el haiku no es válido. El haiku está concebido

para comunicar una impresión profunda. Por tanto, si no lo logra, fracasa (Haya, 2007a: 11). De modo semejante, podemos suscribir esta concepción y vaticinar el fracaso de la pintura. Asimismo, si en el haiku se evidencian «nuestras maneras de ser, nuestras virtudes y defectos, y cualquiera puede fácilmente verlos allí» (Haya, 2007b: 11), compartimos la misma reciprocidad de que la verdadera pintura es depositaria de nuestras virtudes y defectos.

Tres son los requisitos fundamentales o nociones estéticas de los haikus que tienen su analogía con la pintura: «esencia», «sugerencia» y «silencio». La esencia es el factor determinante, lo indisoluble que va unido a la naturaleza de un determinado paisaje. En cuanto al silencio, ya nos hemos referido a él en muchas ocasiones, pero la facultad de sugerir es mucho más sutil de lo que parece a simple vista.

La sugerencia poética se asemeja a las ondas que se propagan concéntricamente en la superficie cuando una piedra cae en un estanque, o a las que se transmiten por el aire después de que el badajo haya golpeado el bronce de una campana. La resonancia alcanza el corazón del oyente y, cuanto más ancho sea el radio desde el lugar del impacto al de la recepción, tanto mayor será el espacio de resonancia (Maillard, 2006b).

Según la tradición filosófica oriental, si todo está explicado, narrado o representado, no tiene misterio, ni enigma ni sorpresa, por eso, consideramos que estas virtudes típicas del haiku deberían de servir de igual modo para la pintura. «Lo más importante en el haiku: *no es lo que dice sino lo que no se dice*. Por eso el haiku no nos comunica nada a nivel simbólico, sino que más bien despierta en nosotros una consciencia trans-simbólica, imposible de definir» (Villalba, 1983: VI). Por tanto, pensamos que existe una relación de esta idea con el principio del vacío, y este, a su vez, está vinculado con la ausencia. El vacío y la ausencia marcan o están presentes en casi todas las cosas cotidianas de la vida japonesa, incluso en la cocina o la comida:

Zhuang Zi diría que el arroz se adapta a cada plato, a cada sabor porque está vacío, porque no tiene en sí un sabor. El arroz parece vacío como el fondo blanco de la pintura con tinta del Lejano Oriente. Los coloridos cuencos con majares parecen cuencos con pintura. También en el plato táctil el arroz está vacío (Han, 2019: 61).

Apreciamos que estos principios y nociones estéticas orientales probablemente se manifiesten de un modo más elocuente en la pintura, tan bien tratada y desarrollada en el arte oriental, en especial por sus componentes de plenitud misteriosa y enigmática. El espíritu del pintor y del poeta oriental son equivalentes. Veamos cómo expresa la experiencia cognitiva uno de los principales poetas de haikus japoneses, Matsuo Basho:

[...] vivió la poesía que escribió y escribió la poesía que vivió [...] experimentó la soledad, el frío, el desaliento y de todo ello supo extraer la fuente de su inspiración. La naturaleza fue un factor determinante en la vida y en la obra de Basho. Veía en ella al auténtico maestro viviente. La sucesión de las estaciones era el ritmo de su respiración (Villalba, 1983: XII).

No obstante, este tipo de experiencia cognitiva total no es exclusivo de Oriente. En Occidente también existen testimonios de compromiso o simbiosis total entre

el arte y la vida, y viceversa. Un buen ejemplo de ello, que además preconizó con justicia la idea del «arte total», fue Antoni Gaudí, para quien (como Goethe con *Faust*) la Sagrada Familia se convirtió en la mayor obra de su vida, en la que trabajó exclusivamente durante cuarenta y tres años (Carandell; Vivas, 1977).

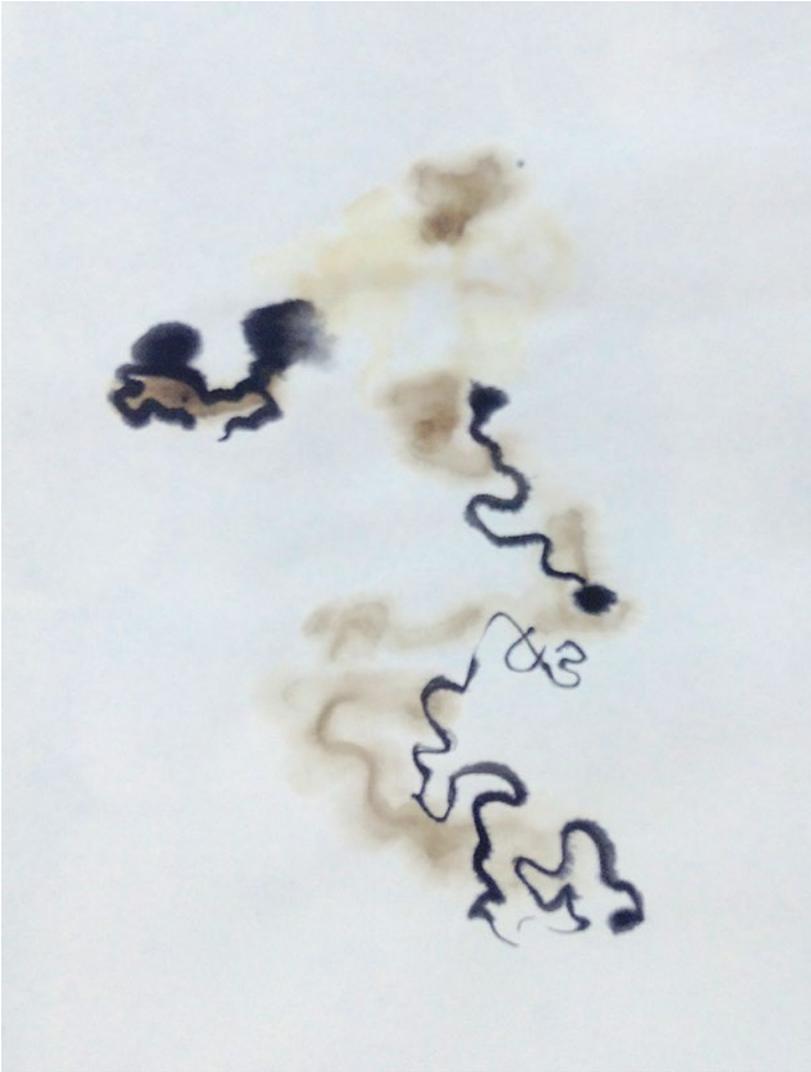
Pero sin alejarnos del contexto, es verdad que «pocas palabras bastan para expresar unos benditos instantes, y los milímetros, y las sombras de las cosas pequeñas», como decía Fernando Pessoa (2013). Con pocas palabras, de hecho, unas 5-7-5 sílabas, nos hemos propuesto plasmar su analogía pictórica tras una exposición oral y escrita, que nos conmovió, de una selección de haikus de Basho (1644-1694), Buson (1715-1783), Issa (1763-1827) y Santoka (1882-1940), a partir de experiencias o motivaciones profundas relacionadas con aspectos de la naturaleza.



Estas imágenes son el resultado de algunas experiencias llevadas a cabo en torno a la toma de conciencia de lo que acontece fuera de nuestra existencia, de modo parecido o tomando como ejemplo el método del haiku japonés, que intenta acallar o evitar la tendencia sentimental que suele dominar las vidas en Occidente. Una vez más, lo más sencillo o insignificante suele pasar desapercibido. Gracias a la atención plena, podemos llegar a sorprendernos de la extraordinaria belleza que alberga lo más sutil y pasajero. Son evidentes las analogías poéticas versificadas y pictóricas.

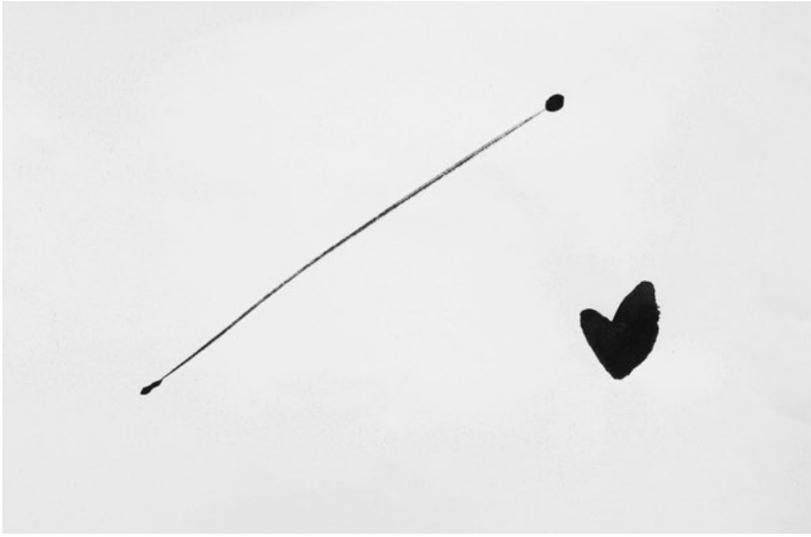
215





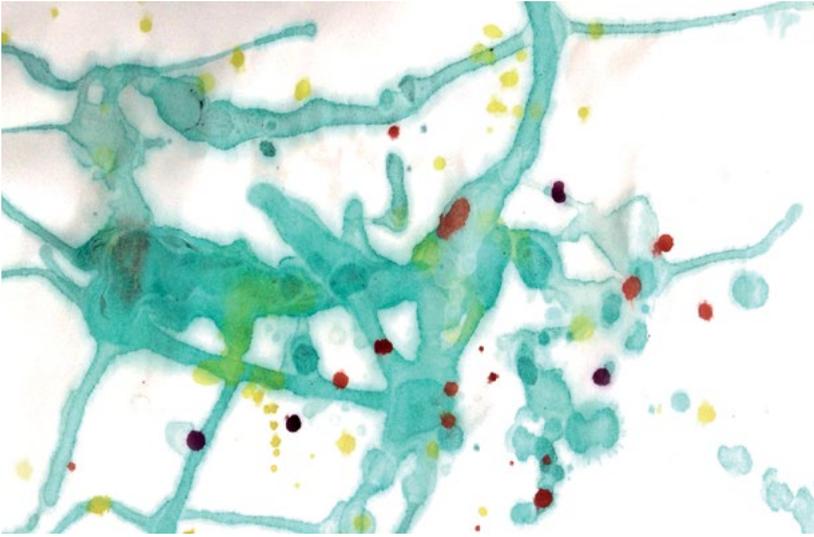
216





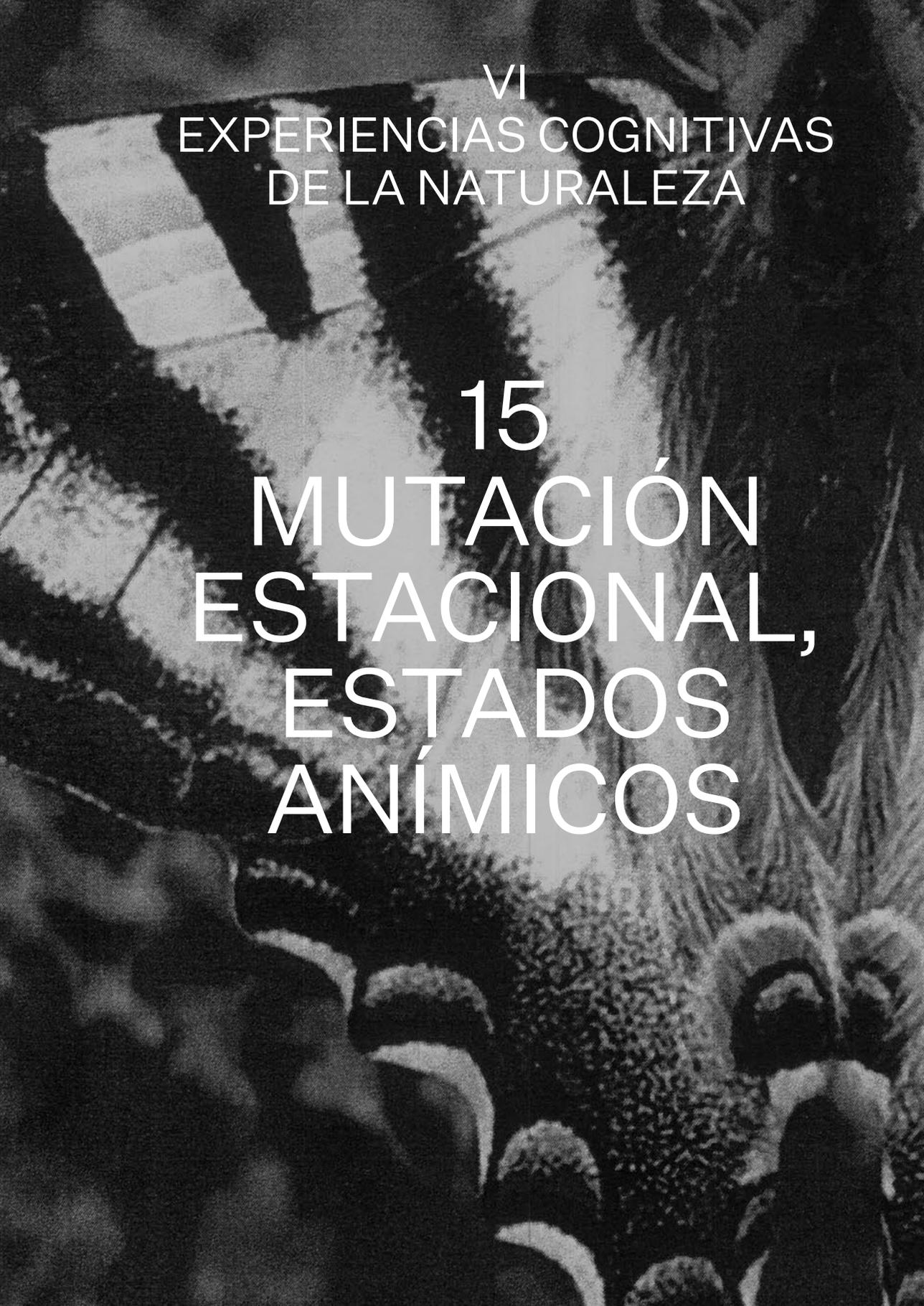
217





218





VI
EXPERIENCIAS COGNITIVAS
DE LA NATURALEZA

15
MUTACIÓN
ESTACIONAL,
ESTADOS
ANÍMICOS

*El hombre de corazón se encanta con las montañas;
el hombre de inteligencia disfruta del agua.*
Confucio (cit. Cheng, 2005: 237)

Desde siempre, el hombre ha mostrado interés y preocupación por el tiempo. Existe toda una tradición popular de dichos y refranes sobre los diferentes fenómenos atmosféricos. Nunca hasta ahora habíamos tenido tanta información y estamos tan pendientes del tiempo y sus predicciones, pero, a pesar de todo, hacemos caso omiso de las transformaciones y alteraciones meteorológicas que producen el cambio climático, y vivimos sin valorar o sentir en profundidad sus manifestaciones cambiantes. Como máximo, mostramos nuestra perplejidad pasajera ante alguna puesta de sol u otros aspectos muy bellos que nos depara la naturaleza. Sea como sea, vivimos cada vez más en desarmonía con la naturaleza. En Occidente predomina la idea de la llamada «conquista de la naturaleza». Escalar montañas, navegar por acantilados, etcétera, como si el hombre quisiera desafiar las fuerzas de la naturaleza para su goce, dominio y servicio. Mientras, en Oriente, «por el contrario, la naturaleza ha sido nuestra amiga y compañera, en la que siempre hemos confiado plenamente a pesar de los frecuentes terremotos que asolan nuestro país. La idea de la conquista es aborrecible» (Suzuki, 2006: 222).

Tomar conciencia de que formamos parte de la naturaleza y que para no perder el equilibrio debemos caminar en sintonía con ella nos servirá para conectar los estados anímicos con las diferentes y variadas estaciones multicolores de la naturaleza, porque la «naturaleza está en el interior», dice Cézanne.

221

Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué a su vez no podrán suscitar un trazado, también visible, en el que cualquier otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo? (Merleau-Ponty, 1985: 19).

Las cuatro estaciones, bien diferenciadas, han inspirado a artistas a lo largo del tiempo, en particular en Japón, donde la observación de las flores del cerezo se ha convertido en un rito ceremonial social, casi sagrado por las connotaciones vivificantes y caducas a la vez, por su breve pervivencia temporal. Los estados de ánimo son sentimientos sostenidos, de menor intensidad que los de las emociones, y, sin embargo, tienen su origen en vivencias más bien indefinidas. Mientras en Occidente hacemos una profusión de manifestaciones emotivas, en Oriente prefieren hacer insinuaciones vinculadas o relacionadas con la naturaleza. Vale la pena prestar atención a esta lección.

Aprendamos de los grandes maestros orientales como Jing Hao,¹⁰³ quien entendía que los ritmos de la pintura, para ir bien, deben seguir los ritmos de la naturaleza, si bien los recursos técnicos nos pueden ayudar. Si sabemos conducir y respetar sus propiedades, entonces seremos los primeros sorprendidos al constatar cómo montañas, ríos, cielos y mares son el reflejo de nuestros estados de ánimo. Además, Jing Hao introdujo el principio de «percepción» (*si*), que entendía la omi-

103

Jing Hao (h. 855-915) fue un pintor y teórico chino del periodo de las cinco dinastías y diez reinos del norte de China.

sión de todo, salvo de los fundamentos básicos. Se trataba de un principio selectivo según el cual la idea era despojada de todas las notas temporales y accidentales, y se prescindía de todos los accesorios descriptivos hasta que solo quedaba la desnuda realidad de su esencia (Rowley, 1981a). Este principio selectivo también tiene su analogía en el campo poético de los haikus.

No podemos olvidar que el paisaje no puede desmarcarse de las leyes de la naturaleza, es decir, del clima, de los cambios estacionales y de sus mutaciones constantes. Esa misma correlación o interdependencia debería de existir entre el paisaje y el hombre. Cuando un pintor chino pinta un paisaje no se limita a representar lo que ve, sino que también es un analista de lo que visualiza, y sabe por qué es de una manera u otra al cabo de unos días; es más, anota o explica sus observaciones en la propia pintura, hábito que aún pervive hoy en día. Esa implicación del pintor chino con la naturaleza explica los ritmos de esta que preconizaba Jing Hao, así como la forma de asumir o vivir el paisaje desde la naturaleza, que se llevaba a la práctica con una vida muy similar a la del campesino, es decir, a través del contacto directo con el medio natural. Para los chinos, la auténtica comunión solo se podía dar entre iguales (Rowley, 1981b: 42). No hace falta decir que en la pintura occidental no existe, por lo general, esta concepción y concienciación necesaria de la comunión del pintor con la naturaleza. «Los europeos resaltaron el disfrute de la naturaleza por el hombre, a veces no más allá del nivel de la excursión o la comida campestre —excepto los paisajes nórdicos—; los chinos demostraron la posibilidad de una relación más profunda entre el hombre y la naturaleza» (Rowley, 1981c: 41).

Mientras que el yo del pintor chino se mantiene pasivo para no adulterar la esencia de la visión de la naturaleza (Rowley, 1981d: 43), la visión del pintor occidental está dominada por su yo, con lo cual su ego predomina en la esencia pura del medio natural. Solo ha habido un momento en la historia cuando parece que ambas visiones sobre la naturaleza convergen. Fue en el romanticismo, cuando predominaron en mayor medida la intuición y la imaginación antes que la razón, y ambas elevaron la libertad a categoría de culto. Se sentía placer por la soledad y la meditación, y se buscó el misterio más allá de la existencia (Rowley, 1981e: 43).

222

Las estaciones del año, las horas del día, las edades del hombre: todos ellos son temas universales de la historia del arte y de la historia de la cultura europea. Pero así como antes de 1800 se refirieron a la inclusión del hombre en el eterno ciclo de la naturaleza y la voluntad de su Creador [...] en torno a 1800 esa perspectiva se trastocó: los ciclos de la naturaleza se convirtieron en el reflejo y la imagen del espíritu y el ánimo del sujeto [...]. En las bellas artes, el primer ciclo de *Las estaciones*, realizado en 1803 por Gaspar David Friedrich (1774-1840), es el que marca la transformación en todo un concepto de la modernidad de lo que era un tema de importancia en la tradición (Altcappenberg, 2007: 33).

En Occidente, el yo está directamente implicado en la visión de la naturaleza, y sus cuatro principios básicos se resumen del siguiente modo: un yo agresivo; la emoción activa de la rebeldía; el anhelo de lo insólito y la psicología del escapismo. Aspectos todos ellos contrarios a los principios del taoísmo chino, donde el yo se considera que debía de mantenerse de un modo pasivo (Rowley, 1981a: 43). Pero, además, basta observar las diferencias recurrentes inspiradoras de las cuatro estaciones en el estilo de Ma Yuan y Xia Gui, y *Las cuatro estaciones del año* de Gaspar David Friedrich. En los dibujos de Friedrich, encontramos la presencia humana, por

lo que, en el fondo, podemos considerar que los paisajes son antrópicos, mientras que, en los de los primeros, no existen referencias humanas y se intenta que los ritmos naturales de cada estación reflejen el estado anímico análogo, y se enfatiza en ello. Jing Hao ideó un método para hacer que el paisaje resulte convincente no por su apariencia física, sino por los estados de ánimo que causan los cambios de las estaciones.

La montaña primaveral se halla envuelta en un velo continuo de neblina y bruma ensoñadoras, y los hombres están alegres; la montaña veraniega abunda en follaje umbrío, y los hombres están en calma; la montaña otoñal es serena y apacible, en ella las hojas se caen y los hombres adoptan una actitud solemne; la montaña invernal está cargada de nubarrones y se levanta solitaria, y los hombres están tristes [...]. La vista de tales montañas pintadas suscita en el hombre estados de ánimo similares. En realidad, es como si se encontrase en las montañas mismas (Rowley, 1981b: 67).

De modo análogo, Guo Xi y Han Zhuo clasificaron las montañas, las aguas, los árboles, las brumas y los vientos de acuerdo con los cambios de las estaciones, de modo que «las montañas deben ser “tranquilas y embriagadoras” en primavera, “frescas y verdes” en verano, “claras y nítidas” en otoño y “melancólicas y suaves” en invierno». Incluso la importancia de los estados de ánimo indujeron a la dinastía Ming a asignar para cada mes los temas más adecuados de acuerdo con sus estados de ánimo más característicos (Rowley, 1981c: 37).

223

Esa comunión empática emocional con la naturaleza es aún mayor en Japón, donde su observación y culto fueron cultivados a lo largo de los siglos, y todavía hoy los fenómenos relacionados con las flores siguen siendo un orgullo nacional y un ritual de contemplación (*hanami*), como la observación de la luna en primavera (*tsukimi*), las hojas rojas del atardecer (*koyo*), y, naturalmente, la forma literaria más íntima y mínima relacionada con las estaciones a través de los haikus (Lowenstein, 2007: 116), ya tratados en el capítulo anterior. Sin embargo, nos gustaría destacar que las sugerencias de los haikus en el *Haiku de las cuatro estaciones* de Matsuo (Baschō, 2002) son acotaciones puntuales, si se desea efímeras, de sensaciones y percepciones de los seres que habitan en la naturaleza y su diálogo con los fenómenos que acontecen según cada estación del año, mientras que el yo humano solo hace acto de presencia a través de su observación o interpretación, pero jamás entra a formar parte de la escena.

*Secretamente por la noche
los gusanos en las castañas
bajo la luna.*

*El nido de cigüeñas
entre las hojas
del cerezo.*

*Sol púrpura y ardiente
pero el viento
es de otoño.*

*El sonido de la campana
se expande en la bruma
del alba.*

*Ni una gota de rocío
cae del crisantemo
helado.*

*Se ha escondido
en el bosque de bambú
el viento de invierno.*

No podemos pasar por alto al taoísmo, aunque solo hagamos una breve referencia a él. Los historiadores chinos han hablado siempre de él como «el arte de estar en el mundo» (Okakura, 2016a: 31). En mi opinión, esta concepción de la vida es extraordinaria, aunque para nosotros parezca bastante inverosímil pensar en una forma artística de estar en el mundo. Para el taoísmo, el arte de vivir radica en un constante reajuste con nuestro entorno. Acepta las cosas de este mundo tal cual son, pero la idea de procurar la belleza por encima de todo para superar las dificultades y sufrimientos de nuestro mundo (Okakura, 2016b) nos parece aún más importante y nos aproxima a la comprensión de los haikus. El respeto que sienten por la totalidad sin perder la individualidad, por el vacío como espacio de subsistencia y por el valor de la sugestión como principio del arte son claves para entender «el arte de estar en el mundo». El arte oriental, menos «yoísta» y egoísta que el occidental, tiene presente que el arte de pintar o de hacer poemas no comienza y termina en uno mismo, sino que empieza en uno y concluye en el otro, en el espectador a través del vacío, cuya idea, que ya se apuntó estratégicamente, tiene que llenar o completar el espectador. Así se cumple esa idea totalizadora (yo diría integradora), porque invita a los demás a ser partícipes de la emoción estética, de la sugestión o de la sorpresa del haiku.

En lo que respecta a las experiencias cognitivas, la naturaleza nos puede deparar grandes sorpresas si sabemos despojarnos de nuestro yo, y, de modo parecido a los poetas y pintores orientales, si nos dejamos llevar por los ritmos propios de la naturaleza en lugar de por los de nuestra sangre.



Nuestra vida des-armónica con la naturaleza, su explotación imparable, los consiguientes cambios climáticos y la aparición de nuevas pandemias nos están llevando al límite de nuestra existencia. El arte no puede permanecer al margen de esta realidad, de manera que nuevos movimientos como la ecopintura se hacen eco de la concienciación de las mutaciones naturales y sus repercusiones anímicas, tan enraizadas en culturas como la nipona. Estas imágenes quieren tan solo establecer una aproximación y hacer un elogio cognitivo de la naturaleza por la extraordinaria influencia y dependencia que tiene en el hombre y su creatividad.



226





227





228



A black and white photograph of a beach scene. The foreground shows a sandy beach with some dark spots, possibly rocks or debris. The middle ground is dominated by waves crashing onto the shore, creating white foam. The background shows the ocean extending to the horizon under a clear sky. The text is overlaid in the center of the image.

16
HABITAR
LA
NATURALEZA

*He decidido hacer arte andando,
utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días.*

Richard Long

La tierra bajo mis pies no es más que un inmenso periódico desplegado.

André Breton

231

No es lo mismo interactuar en una superficie plana y delimitada que hacerlo en un espacio abierto donde habitan elementos naturales y seres vivos que están en constante movimiento y mutación por la acción de las mismas fuerzas de la naturaleza. Tomar conciencia de que no estamos fuera, sino dentro del propio entorno y hábitat, nos ayuda a ver las cosas y a los seres de otra manera, y a interactuar de una forma no tan pasiva y más activa, gracias a los estímulos directos que recibimos de la misma naturaleza. «Si el hombre es naturaleza, su lugar está allí, en el espacio denso y vegetal o estéril. Selva o desierto, todo es lo mismo. Lo importante es vivir en la casa inmensa del afuera. Allí todo es uno y poseemos. Somos eso que se ve, que se siente, que se oye» (Bilan, en Kongtu, 2012: 113). Esa necesidad de habitar la naturaleza para obtener beneficios para la salud ha sido estudiada científicamente en 1982 en Japón, gracias a un programa nacional de salud llamado *shinrin-yoku*, que significa pasar más tiempo entre los árboles, para estudiar los efectos físicos y psíquicos del «baño de bosque». Además del aire fresco, los aceites que generan los árboles como protección contra gérmenes e insectos, llamados *phytoncides*, ayudan a nuestro sistema inmunológico. En este sentido, se ha llegado a la conclusión de que el bosque reduce la presión arterial, los latidos del corazón y las hormonas del estrés, por tanto, disminuye la depresión y aumenta la energía (Livini, 2016).

Varios artistas han cultivado los efectos de la naturaleza a nivel cognitivo, motivacional y creativo, entre los que destaca Antonio Gaudí. Son numerosas las referencias contrastadas de la vocación del arquitecto por la observación de la naturaleza, su inmersión cognitiva a través de la Asociación de Excursionistas de Cataluña y su constatación y obsesiva implementación de los principios y leyes de la naturaleza en toda su producción arquitectónica. Asimismo, este interés se hace patente en testimonios verbales o escritos: «La creación continúa incesantemente por mediación de los hombres; el hombre no crea: descubre y parte de ese descubrimiento. Los que buscan las leyes de la naturaleza para formar nuevas obras colaboran con el creador» (Gaudí, 2003-2020). Sus aportaciones creativas según la idea del «arte total», o integración de las artes, siguen estando aún hoy en día vigentes, y todavía las tienen en cuenta los estudios de arquitectura más prestigiosos del mundo gracias al Laboratorio Arquitectónico de la Sagrada Familia.

Algunos artistas contemporáneos han descubierto en la inmersión en la naturaleza una fuente de inspiración inagotable para la creación que les ha llevado a explorarla y experimentarla de una manera por completo cognitiva, aunque muchas veces resulte efímera. Es importante explorar otras maneras creativas, más interactivas y menos unidireccionales, para tomar conciencia de que nuestra proyección creativa no es tan solo frontal hacia una superficie, sino que también puede ser multidireccional y espacial.

Hace poco se ha reconocido que una de las primeras acciones estéticas humanas se halla en el recorrido al caminar, puesto que se adentra en los territorios para desarrollar construcciones y acciones a partir de los propios elementos

naturales existentes en él. En efecto, basta recordar las construcciones de piedra seca para aprovechar mejor los recursos de la tierra en las laderas de las montañas o las chozas de este mismo material para resguardarse de las tormentas durante las labores del campo a pleno día. «Andar es un arte»,¹⁰⁴ dicen algunos, que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. A partir del simple acto de caminar se han desarrollado las relaciones más importantes que el hombre ha establecido con el territorio¹⁰⁵ (Careri, 2009a: 20). Los menhires, por ejemplo, que aparecen por primera vez en el Neolítico, constituyen los actos más sencillos y, a la vez, más innovadores de transformación física del paisaje: una gran piedra colocada en posición horizontal en el suelo puede adquirir una presencia inusitada con grandes connotaciones simbólicas cuando se inserta en la tierra, con lo que se establece un nuevo sistema de relaciones con el espacio o paisaje circundante (Careri, 2009b: 52).

Henry David Thoreau, quien se consideraba a sí mismo un «inspector de ventiscas y diluvios», defensor del «pensamiento salvaje», es un buen ejemplo y testimonio de la interacción, inmersión y conexión humana con la naturaleza.

En una palabra, todas las cosas buenas son salvajes y libres. Hay algo en unos acordes musicales, sean producidos por un instrumento o por la voz humana —por ejemplo, el soplo de una corneta en una noche de verano— que, por su salvajismo, hablando sin ánimo de ironizar, me recuerda a las voces que profieren los animales salvajes en sus bosques originarios. Puedo entender mucha naturalidad. Dadme por amigos y vecinos hombres salvajes, no hombres domesticados. La naturaleza de un salvaje no es sino un pálido símbolo de la terrible ferocidad que conocen los hombres buenos y los amantes (Thoreau, 2010: 42-43).

232

La corriente contemporánea del *land art*¹⁰⁶ ha descubierto, gracias al hecho de andar, los orígenes arcaicos del paisajismo y las relaciones entre el arte y la arquitectura rural o popular, haciendo que la escultura se apropie de los espacios y medios naturales. Richard Long¹⁰⁷ realizó, en 1967, la *Line made by walking*, una línea cavada en la hierba de un prado para dejar un rastro en el suelo (Careri, 2009a: 23), un acto que, en realidad, es algo habitual para el campesino anónimo cuando cultiva el campo, ya sea de forma manual o mecánica, sin que le prestemos la menor atención.

104 Henry David Thoreau (1817-1862) sostiene que emprender caminatas con frecuencia es algo esencial para mantener una relación saludable con uno mismo y con el planeta. Según él, no es una simple forma de ejercicio, sino una empresa y aventura. Caminar se ha puesto de moda en nuestra sociedad sedentaria. Thoreau se considera uno de los padres fundadores de la literatura estadounidense y pionero de la ecología y de la ética ambientalista. Escritor, filósofo anarquista y naturalista, se le conoce en todo el mundo por su obra *Walden* (1854) y su tratado *La desobediencia civil* (1866).

105 En este sentido, me viene a la mente la anécdota de la génesis de un proyecto del arquitecto catalán Albert Viaplana, que tenía por costumbre visitar el lugar donde se tenía que realizar la obra. Esto es normal, pero de repente empezó a llover y el agua dibujó en el suelo unos regueros o surcos que fueron el detonante de las bases del proyecto.

106 El *land art*, *earth art* o *earth work*, según la propuesta de Robert Smithson, es una corriente de arte contemporáneo en la que el paisaje se une a otras manifestaciones artísticas. Utiliza material de la naturaleza, como madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua etcétera, para intervenir en sí misma. La obra, generalmente de carácter efímero, se genera en el mismo lugar y se sitúa entre la escultura y la arquitectura, y cada vez más juega un papel determinante en el espacio público contemporáneo.

107 Escultor, fotógrafo y pintor inglés, de fama internacional, y, en especial, en el arte inglés contemporáneo. Practicó y destacó en el *land art*, o arte natura, junto con Walter de Maria, Robert Morris y Robert Smithson.

Sin embargo, esta simple acción de Richard Long (efímera puesto que, al crecer de nuevo la hierba, la línea desaparece) se consideró un episodio fundamental del arte contemporáneo (Careri, 2009b: 146). Para Long, la naturaleza es una Tierra Madre inviolable, por la cual es posible andar, dibujar figuras y mover piedras, pero no transformarla radicalmente. En este sentido, se distancia del *land art*, que se considera mucho más agresivo y tecnológico. Entendemos las intervenciones de Long como paseos, caminatas, recorridos por territorios, que, en cierta manera, suplen el soporte de la tela, aunque también ha desarrollado grandes murales maximalistas con materiales extraídos de la tierra.

Se podría decir que mi trabajo es un equilibrio entre los patrones de la naturaleza y el formalismo de lo humano, ideas abstractas como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y los patrones del mundo, y eso es realmente la clase de temas de mi obra (Long, 2015).

El cuerpo es un instrumento para medir el espacio y el tiempo. Long mide mediante el cuerpo sus propias percepciones, así como las variaciones de los agentes atmosféricos; utiliza el andar para registrar los cambios de dirección de los vientos, de la temperatura, de los sonidos. Medir significa individualizar puntos, señalarlos, alinearlos, circunscribir espacios, colocarlos entre intervalos formando ritmos y direcciones. Y, detrás de todo ello, Long descubre también una raíz primordial: la geometría como *medida del mundo* (Careri, 2009c: 150).

233 En el mismo sentido, Hamish Fulton¹⁰⁸ es otro artista que hace caminatas, pero su andar es como el movimiento de las nubes, no deja huellas en el suelo ni sobre el plano (Careri, 2009f: 154). Se trata de experiencias cognitivas, podríamos llamarlas meditativas, sobre el andar, de manera que su cuerpo es tan solo un instrumento perceptivo y sus manifestaciones son plasmaciones basadas en sensaciones de los lugares, que visualiza al modo de haikus, a través de fotografías esenciales y leves registros gráficos. «Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...]. Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos (Fulton, cit. Careri, 2009d: 145).

Por otro lado, las intervenciones de Robert Smithson son mucho más radicales y aparatosas que las de Long, dado que inciden mecánicamente en el territorio —es posible que discutibles desde el punto de vista ecológico—, al tener que remover y transportar grandes volúmenes de tierra de un lugar a otro, y con la ayuda de maquinaria pesada, para conseguir las monumentales construcciones de tipo estructural sin ninguna utilidad aparente.

Si las intervenciones de Smithson se pueden considerar arquitectónicas, las de Andy Goldsworthy¹⁰⁹ tienden a ser escultóricas, ya que se sirve de la naturaleza a través de las experiencias cognitivas que es capaz de adquirir mediante la manipulación de elementos como piedras, maderas, troncos, hojas, pétalos, hielo, agua, etcétera, con los cuales erige estructuras con una vocación escultural y estructural constructiva *in situ*, es decir, dentro del propio contexto natural donde ha hallado los materiales, que considera más propicios para su manipulación.

108 Su única razón de ser es caminar. Partiendo de una premisa ecológica, y es posible que zen, se ha convertido en guía sobre la práctica estética de caminar.

109 Escultor, fotógrafo y ecologista británico, residente en Escocia, que realiza arte en los emplazamientos naturales.

Mirar, tocar el material, el lugar y la forma son inseparables. Es difícil precisar dónde termina uno y empieza otro. La energía y el espacio alrededor del material son tan importantes como la energía y el espacio que tiene en sí mismo. La climatología —lluvia, sol, nieve, granizo— es este espacio exterior hecho visible. Cuando toco una roca, estoy tocando y trabajando el espacio a su alrededor. El trabajo no es independiente de lo que le rodea y la forma de encajar en él indica la manera en la llegó a estar ahí (Goldsworthy; Riedelsheimer, 2008).

Las creaciones de Goldsworthy nacen con la voluntad cognitiva de entender la naturaleza al participar directamente de ella de una manera íntima, en comunión. Por tanto, solo se pueden encontrar en paisajes naturales, de tal manera que los fenómenos meteorológicos de la misma naturaleza se encargan de destruirlas, derretirlas o llevárselas, si se trata del viento y de las corrientes de agua, con lo que la mayoría de las veces tan solo queda la memoria visual fotográfica o del dibujo, o bien anotaciones gráficas.

Sea como sea, las relaciones del hombre con la naturaleza han cambiado. La propia naturaleza está en continuo cambio, y parece que el hombre cada vez es más consciente del valor estético de los elementos naturales que constituyen el paisaje, hasta el punto de percatarse de su arquitectura paisajística, así como de su fuente de cognición, con infinitud de posibilidades creativas.

A pesar de las limitaciones de espacio del Laboratorio de Pintura Cognitiva para llevar a cabo una experiencia de inmersión en la propia naturaleza, a partir del estudio de los antecedentes expuestos y con la voluntad de los estudiantes de ir al encuentro de la naturaleza, queremos destacar el proyecto del estudiante Bernat Soler,¹¹⁰ y señalar, a la vez, la premisa cognitiva que nos parece fundamental en este tipo de experiencias, la contemplación. El proyecto *Agua, fuente, círculo. Contemplación, y acción* ilustra muy bien el proceso contemplativo desde el inicio hasta el final. Nace en torno al agua de la fuente de los claustros medievales para extraer el símbolo circular que, como nexo de unión, lleva de nuevo al agua. Si bien en un principio el agua se halla en una fuente circular, al final vemos cómo la forma circular es diluida por el agua misma. De hecho, el proceso contemplativo se ha expresado metafóricamente mediante el movimiento circular por su uniformidad y centralidad.

234

Uniformidad y centralidad son las notas que se destacan en la contemplación. «Para que el alma llegue a esa uniformidad es necesario vencer estos dos obstáculos: el que proviene de la diversidad de las cosas exteriores, y se vence apartándose el alma de esas cosas; por eso se pone en primer lugar en el movimiento circular del alma el recogimiento hacia sí misma (Cruz, 2015a).

110 Bernat Soler nació en Vilanova i la Geltrú, Barcelona, en 1992. Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2015), en la especialidad de Grabado y estampación (Sección de Grabado, Departamento de Pintura), estudió calcografía y litografía en el Conservatorio de las Artes del Libro (ESDA Llotja, Barcelona).

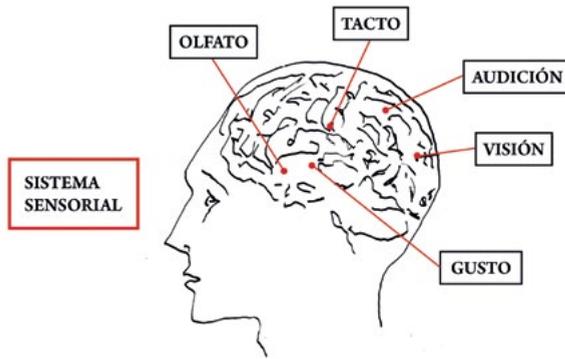
Vemos como estos dos conceptos que nacen de la contemplación se propagan de una manera maximalista¹¹¹ hasta su disolución. El agua con su forma circular se convierte en el centro del proceso creativo y activo efímero para devenir materialización poética. Es testimonio de una manera de sentir y, especialmente, de bienestar cognitivo. La repetición modular del círculo acuoso se convierte en la línea de investigación y contemplativa a la vez, de manera que el proceso nos va descubriendo con mucha sutileza nuevos estados y variaciones poéticas. En el contexto de la playa, la forma circular que surge de una implicación corporal activa es modelada y transformada poco a poco por el vaivén de las olas. En este punto, la arena de la playa bebe hasta engullir el agua con la consiguiente fusión de los elementos tierra (arena) y agua. Estas dos maneras de procesar el módulo circular de raíz contemplativa, la reposada y la silenciosa del estudio, se complementa con la *performativa* de la naturaleza, de manera que el círculo (contemplación) es el vínculo visible de la comunión que existe entre esta manera común de estar en los dos medios en los que coexiste en un mismo plano.

Según Cruz (2015b), la inteligencia ejerce dos tipos de actos. Uno que recibe la forma inteligible del objeto y, por tanto, se dirige a él para conocerlo. Se trata de una acción intelectual en esencia cognoscitiva o contemplativa; en cambio, el segundo actúa sobre todo en el objeto para hacerlo o construirlo formalmente; es, pues, una acción intelectual ante todo práctica, efectiva, que incide en las facultades humanas para dirigirlas. Así pues, contemplar y operar se convierten en los dos estilos intelectuales ineludibles de todo artista, en especial de los que interactúan con la naturaleza, como el modesto proyecto de Bernat Soler que pone de manifiesto, para concluir con la siguiente reflexión:

Sin ser plenamente consciente, este «hacer crecer el alma» de Kurt Vonnegut ha terminado por devenir el centro en la propia práctica artística, y este proyecto que ahora termina es un ejemplo claramente paradigmático. Desde hace tiempo se ha trabajado a la luz de una intuición según la cual, en primera instancia, uno no hace arte para nadie más que no sea para uno mismo. Por tanto, la pintura contemplativa y las acciones en la playa están intensamente vinculadas con la investigación espiritual personal (Soler, 2014).

235

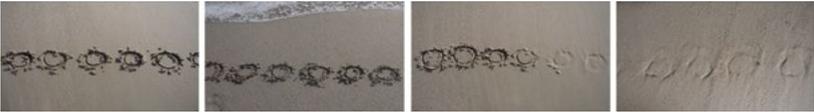
111 La experiencia maximalista es una línea de investigación que busca la plasmación del orden, por cierto, muy trabajada y en sintonía con la manera mística oriental caracterizada por sus constantes sencillas, inmutables y zen. En este sentido, pensamos que es un buen ejemplo la obra del artista chino Li Shan, figura representativa del círculo artístico de la vanguardia de Shanghái, que explora el lenguaje del arte abstracto oriental desde la década de los ochenta (Minglu, 2008: 172).



Durante mucho tiempo, la pintura se ha entendido desde el espacio cerrado del estudio y del lienzo sobre un caballete. Poco a poco, el artista se ha abierto y la luz se ha mezclado en la pintura hasta que ha descubierto que, el propio espacio natural con una adecuada inmersión, puede ser el marco donde desarrollar prácticamente sin límites un diálogo directo con los propios elementos naturales. Mirar el mundo, escucharlo, olerlo, tocarlo... Habitar la naturaleza activa el sistema sensorial. Con estas premisas, el Laboratorio de Pintura Cognitiva ha hecho una incursión en la naturaleza, y con estas imágenes, Bernat Soler desarrolla una serie de acciones en la playa, donde encuentra su morada cognitiva espiritual, para adentrarse en la pintura contemplativa.



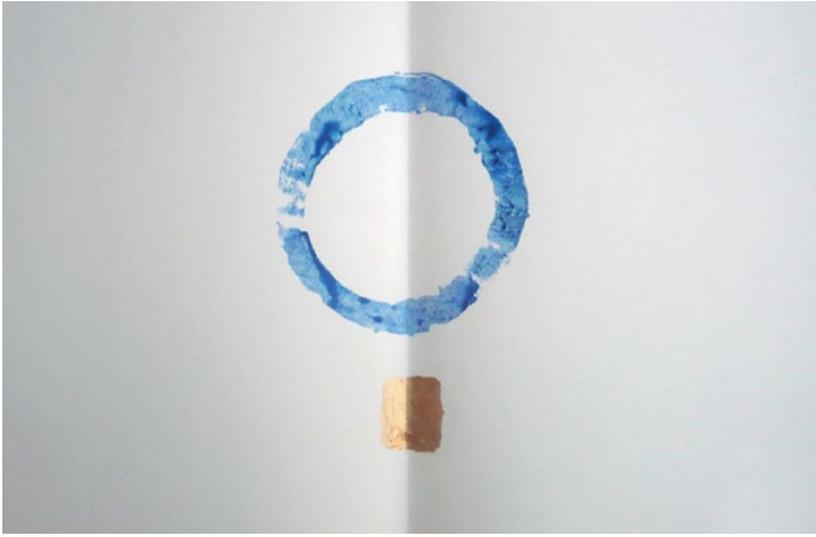
237



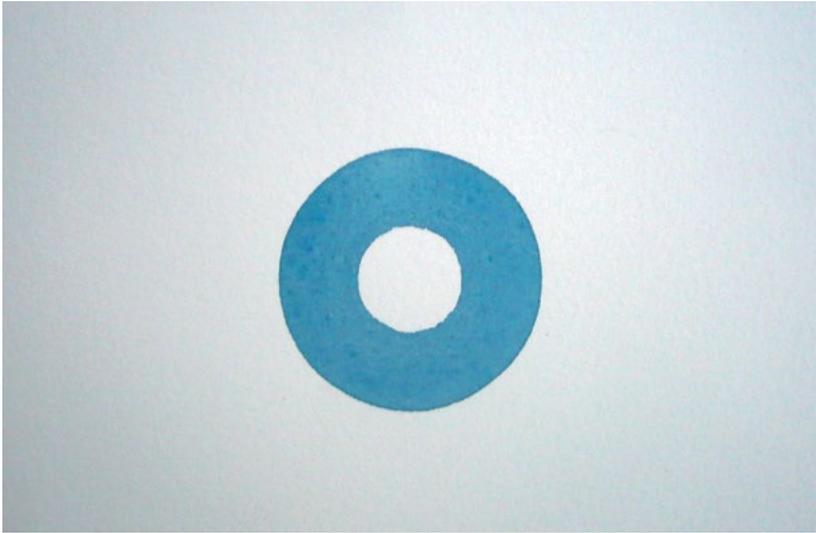
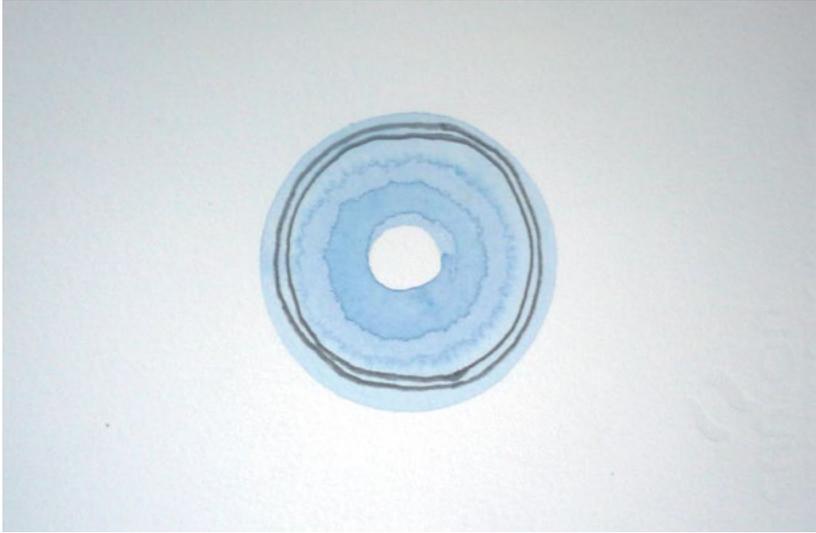


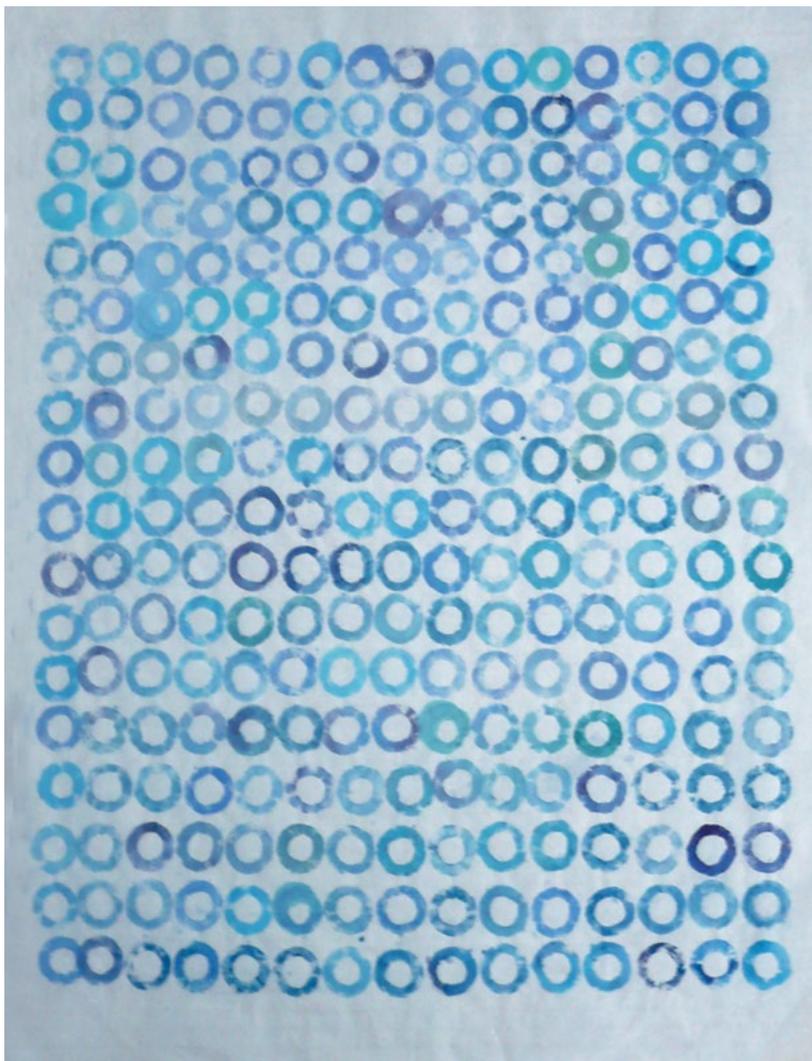
238





239







17
EL ARTE
DEL
AGUA

Si hay magia en este planeta, se encuentra contenida en el agua.

Loran Eisely¹¹²

El hombre de entendimiento se deleita con el agua.

Cit. Cheng (2005: 163)

El agua es uno de los principales elementos de la naturaleza, por no decir el más importante, dado que dependemos total y vitalmente de ella. De hecho, somos sobre todo agua. El 70 % de nuestro cuerpo es agua, y el 70 % de la superficie terrestre también está cubierta de agua. Podría decirse que todo nuestro universo gira alrededor del agua; es más, también está comprobado su poder sanador, así como su receptividad, hasta llegar alterarse la estructura molecular de modo especial mediante las vibraciones de la música, pero también de las palabras, los pensamientos y las emociones, según las investigaciones realizadas por el doctor Emoto (2007) desde hace más de veinte años.

243

Vale la pena estudiar las propiedades y los efectos del agua en la creatividad pictórica, ya no tanto como medio diluyente de los pigmentos de la acuarela, sino también como elemento en sí, valiéndose de su estado fluido y otras cualidades estéticas diversas, así como de sus numerosos efectos sensoriales y sensitivos, que nos transportan y sumergen en gran infinidad de sensaciones. Como sabemos, el agua ha ocupado un lugar destacado en la creatividad artística en todos los tiempos, no solo como un elemento consustancial del paisaje, sino también a través de muchas otras formas de expresión y concepción; más aún en la actualidad debido a la disolución de las fronteras entre los lenguajes y por el hecho de encontrarnos en la era de la transversalidad e interrelación entre las diferentes áreas de conocimiento, hasta el punto de que, como podemos ver en esta recopilación de experiencias cognitivas, el arte está inmerso o implicado en nuestro cuerpo y en la ciencia. En una palabra, agua y arte forman una simbiosis cada vez más indisoluble, como se hace patente en el lema *Aqua et ars in unummiscetur*.¹¹³

Muchas veces nos hemos preguntado el porqué de la insistente presencia del agua en diferentes estados en las pinturas orientales. Parece que existe una clara relación entre el tao y el agua, que proviene del pensamiento de Tao Te King: «El gran Tao es como un río que fluye en todas las direcciones» (Racionero, 1993). Por eso, el agua es considerada la metáfora del taoísmo y, por ende, se encuentra implícita en las artes y en la pintura en particular. Según las definiciones tradicionales, tao significa 'principio', 'origen'. Es la causa sin causa, principio y fin de todo lo manifestado. De ahí su equiparación con la idea de camino o ley universal, camino circular que parte y termina en el mismo punto: el tao. Así, ciertos filósofos chinos milenarios expusieron unas ideas y unos modos de vida conocidos con el nombre de taoísmo. Zhuangzi, sugiere: «No es prudente situar los afectos en otras cosas que no sea la totalidad de la naturaleza. Solo la contemplación de esta puede liberar al hombre del miedo y de la decepción» (Needham, 1985). Esa es una de las grades

112 Antropólogo, escritor, científico, ecologista y poeta estadounidense que publicó libros de ensayo y biografías durante las décadas de los cincuenta a los setenta.

113 Así quedó explícito en el título de la Primera Jornada Internacional denominada «El arte del agua: aqua et ars unummiscetur», organizada por el Instituto de Investigación del Agua de la Universidad de Barcelona, con la participación de Teresa-M. Sala, M. Rosa Vives, Han Yu Chi, Àlex Nogué, Basia Irland, Cristina Iglesias, António Quadros Ferreira (Corbella, 2016).

aportaciones del pensamiento de la pintura china a través del taoísmo, al convertirla en una manifestación psíquica de contenido espiritual, en lugar de conformarse con la mera reproducción del aspecto exterior del mundo (Cheng, 2005a: 171).

Probablemente uno de los artistas que ha sabido interpretar mejor las virtudes fluidas del agua mediante la pintura sea Ma Yuan, al reflejar el verdadero espíritu del tao. En sus pinturas no solo hay agua, sino también relaciones del agua con el aire, con las nubes, con el cielo o con el sol, entendidos como una unidad, puesto que para el taoísmo no hay dualidad, solo está en nuestra mente ilusoria. Por eso, en China, el agua no se entiende sin los otros elementos que la acompañan o rodean, como la montaña o el valle. Agua y montaña forman el llamado paisaje total, por tanto, no deben entenderse en términos comparativos, sino que encarnan las leyes del universo. A pesar de su aparente oposición, estas dos entidades tienen una relación recíproca, se complementan entre sí. Shitao, uno de los famosos pintores de la dinastía Qing (siglos XVII-XIX), autor de *Palabras sobre la pintura*, manifiesta:

El Mar posee inmensidad, la Montaña posee ocultación. El Mar engulle y vomita; la Montaña se inclina. El Mar puede manifestar un alma; la Montaña puede vehicular un ritmo; la Montaña puede apoderarse del Mar; el Mar puede engullir y salpicar la tierra. Por eso, el que mira el Mar en detrimento de la Montaña, o la Montaña en detrimento del Mar, tiene, en verdad, una percepción obtusa de la naturaleza. Yo percibo: la Montaña es Mar; y el Mar es la Montaña. Montaña y Mar conocen la verdad de mi percepción; todo reside en el Hombre (Cheng, 2005b: 233-234).

Por eso, en la pintura de paisaje china casi siempre hace acto de presencia el agua, ya sea en forma de río, de mares o de nubes, y también la montaña, de modo que se hermanan y funden en el vacío, que los une para formar la unidad del tao. De modo análogo, podemos citar a otros artistas que han sabido interpretar estas virtudes fluidas y espirituales del agua, como Ma Yuan (1160-1225), con sus olas imbricadas en los momentos más furiosos y también tranquilos; o Xia Gui (1195-1224), que, de una manera parecida, hace que nos emocionemos al ver sus olas turbulentas con sus movimientos anímicos más existenciales, o el popular artista japonés Katsushiba Hokusai (1760-1849), ante las sublimes y gigantes olas en torno al monte Fuji, que nos hace sentir una extraordinaria exaltación, a la vez que nimiedad humana (Corbella, 2017a: 15). Sin embargo, este sentido taoísta del agua también ha llegado a nuestros días a través de las obras de Hiroshi Senju, primer artista asiático galardonado en la Bienal de Venecia de 1995, con una enorme cascada mural, situada en el Pabellón de Japón, de 3,4 metros de alto y 14 metros de ancho, *The Fall*, que simbolizaba la caída del hombre o expulsión de Adán y Eva del paraíso, según la teología cristiana. La pintura diluida con pigmentos naturales se escurría por la superficie de una tela, convirtiéndola en una auténtica cascada, que recordaba las cortinas de las cascadas de agua corriente en las que se podía sentir una sensación de calma y serenidad. A nivel escultórico y medioambiental, cabe destacar las esculturas urbanas en forma de estanque de Cristina Iglesias, donde el agua física aflora, aparece y desaparece como por arte de magia de entre las texturas de bronce de sus paredes, de modo que nos hace tomar conciencia de que estamos inmersos en un vaivén de aguas en constante mutación, cuyo origen es desconocido, lo mismo que su devenir (Corbella, 2017b: 55-59).¹¹⁴

114 En dicho libro puede verse un ensayo sobre las características estéticas de su obra, con el título Los misteriosos flujos del agua en la escultura de Cristina Iglesias.

Ciertamente, el reconocimiento del valor artístico del agua en el arte contemporáneo se hizo patente en la exposición que tuvo lugar en Santiago de Compostela, *Agua doce. Cuando el agua es arte* (Sueiro, s.f.), realizada por la Ciudad de la Cultura de Galicia, que reunió a 140 artistas internacionales para mostrar la relación del hombre y el agua, entre los cuales se encontraban David Hockney, Gerhard Richter, Martín Chirino o Chema Madoz.

El agua como punto de partida, de relación y de llegada, también ha sido tratada por António Quadros Ferreira (2016) en un sentido más formal y estructural. Su proyecto, *30 pinturas brancas*,¹¹⁵ se desarrolla en un formato común o ventana cuadrada, donde la línea curva entendida como elemento modular posicional y reiterativo, *repeating patterns* (Nakamura, 2010), va describiendo recorridos y ritmos equivalentes a los movimientos de las olas del mar, en un sentido metafórico o no tanto, dado que el agua en movimiento tiene la virtud de ondear ordenada y aleatoriamente para extenderse o expandirse hasta el infinito o límites del campo visual, lo que confirma la importancia del agua (sin significados) en la construcción de un discurso artístico, basado en la experiencia pautada, a la vez que armónica y en el proceso productivo. Su obra se podría definir como racionalista, o tal vez metafísica, o incluso minimalista en lo externo, aunque yo me inclinaría por «maximalismo»¹¹⁶ o «meditación en la contextualización» del proceso constructivo pictórico. Pero también podemos afirmar que su pintura no tiene nada de subjetiva; todo lo contrario, podemos considerar que sus pinturas son objetivas y, por tanto, es un pintor que se encuentra en el vacío, y, como consecuencia, está del todo limpio, y solo desde el silencio surge la posibilidad de la creatividad (Osho, s.f).

245

Las *pinturas brancas* de António Quadros Ferreira se construyen a partir de un conjunto de rasgos independientes que constituyen un sistema coherente que funciona como un método estructural de organización y, a la vez, de transformación, progresión y configuración interna del campo visual de la pintura, de modo que los rasgos modulan el espacio, creando zonas abiertas y cerradas, con salida y sin ella, continuas y discontinuas. Estos rasgos lineales, como las notas musicales, se propagan indefinidamente sin límite, por tanto, asimila la noción temporal de eternidad y, con ello, alcanza el privilegio del arte que, según los versos de Théophile Gautier: «Todo pasa. Sólo el arte robusto / tiene la eternidad...» (Souriau, 1998: 545). António Quadros Ferreira se instala fuera de la dualidad sujeto/objeto, y estoy convencido de que su yo se disuelve con el objeto en esa actitud meditativa que logra una conciencia no dual y, con esa unicidad, la espiritualidad (Wilber, 1987).

El impacto personal por un determinado conocimiento de las estéticas orientales zen y taoísta (si se me permite) ha tenido una repercusión en mi obra. A raíz de la exposición realizada en 2019 en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa, su comisario pronunció las siguientes palabras: «[...] *la navigatio vitae*, o viaje vital, probablemente está tan enraizado en nuestros corazones por la presencia constante de embarcaciones en nuestros puertos» (Quadros Ferreira, 2019:

115 Proyecto artístico de investigación expuesto en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa y en el Palacio de los Vizcondes de Balsemao de Oporto en 2003, y, asimismo, presentado en la Jornada Internacional de Arte del Agua celebrado en la Facultad de Bellas Artes en 2016, con el patrocinio del Instituto de Investigación del Agua de la Universidad de Barcelona.

116 La noción maximalista, prácticamente irreconocible en Europa, surgió a finales de la década de los noventa en la estética china, como espejo de la meditación individual silenciosa, en oposición a la simple expresión y el símbolo (Minglu, 2008: 89).

10),¹¹⁷ expresión latina que le inspiró el título del proyecto expositivo constituido por treinta y ocho obras sobre «mares», cuyas distintas olas afloran a través de las acciones y reacciones naturales del agua y los pigmentos que se entremezclan y fluyen, como si del agua de los propios mares se tratara.

Personalmente, entiendo el agua, no desde el punto de vista estrictamente temático, ni tampoco como el simple marco físico que nos permita entrar en una determinada acción creativa. Para mí es alguna cosa más. Como todo elemento natural, el agua es una parte esencial, omnipresente, cósmica, que nos produce muchos sentimientos. Antes de todo, hay que establecer una relación de connivencia, para poder entrar en el agua y saborearla de manera conceptual, física y mentalmente, para darle la verdadera vida dentro del soporte pictórico y así hacer posible la máxima que trastoca los términos, es decir, que la realidad puede llegar a imitar la pintura, o, como mínimo, ser tan verdadera como la naturaleza misma (Corbella, 2014: 83).¹¹⁸

Como manifiesta António Quadros Ferreira (2019a: 56), «los “caminos de agua” o *navigatio vitae* son caminos de investigación entendida como proceso: en estado de estructura de palimpsesto performativo, donde el agua es a la pintura, y la pintura es el pintor». De esa manera, confirma, una vez más, el principio tan deseado de fusión del pintor «yo» con el «objeto», que se preconiza desde el taoísmo.

Suportada na cor *blau* todo o projeto Mare de Corbella conforma-se como exercício de *paisagens em trânsito*, de formato horizontal e que permite ao *desenho da água da pintura viajar*, ainda no entendimento de uma espécie de pintura de *lansdscape*, ou a ideia da pintura enquanto planta (aérea) que potencia a perspectiva e o movimento cinematográfico. Pintura que sendo de *lansdscape* é também de *espacillimité* (Quadros Ferreira, 2019b: 46-47).

246

El agua es un elemento de recursos naturales y cognitivos a la vez, inagotables y también, a veces, incontrolables, con un gran impacto y poder de sugestión. Sumérjamonos en el agua y dejémonos llevar por sus efectos para constatar cómo dentro de este medio también es posible, tal vez debido al reflejo, descubrir valles, montañas y otras morfologías que se encuentran en la naturaleza alimentadas por el agua. En esta línea de investigación se enmarcan las experiencias llevadas a cabo en el Laboratorio de Pintura Cognitiva, gracias a la colaboración de la profesora Yu Chi Han, que nos permitió tener una aproximación a la técnica *Shuituo*, centrada en el agua, dado que esta actúa como soporte y, al mismo tiempo, aglutinante de la tinta china, que con cierto dominio y control, se logra traspasar al papel Xuan sumergido en un recipiente de agua. De hecho, los resultados impresos están sujetos al comportamiento de las propiedades fluidas del agua y de la tinta según su densidad. La segunda técnica sigue un proceso indirecto como la anterior, pero, en

117 Este libro, en general, es un ensayo reflexivo sobre la obra de Domènec Corbella y, en particular, sobre el arte del agua, y constituye una contribución crítica y posibilitadora de un mayor conocimiento de sus orígenes y sus motivaciones, que tienen su razón de ser en los diferentes movimientos anímicos de las etapas evolutivas.

118 Cita traducida del catalán, que pertenece al ensayo redactado con motivo del proyecto pictórico investigador sobre el agua, llevado a cabo bilateralmente entre la Universidade de Porto y la Universidad de Barcelona, con el título *Água: Porto / Aigua: Barcelona*, en 2013.

este caso, se utiliza una matriz de papel previamente entintado para proceder a su impresión sobre el soporte de papel definitivo (Han, 2016a: 39).

Conocíamos las propiedades sanadoras del agua, pero ¿quién podía imaginar que el agua también tiene la facultad de pintar sin usar pinceles? Los flujos y las manchas de tinta más densos que el agua se mueven en el fluido hasta quedar impresos en el papel sumergido en él. Las configuraciones o composiciones que se logran obtener dependen de la rapidez y la habilidad que tengamos al mover el papel. Sea como sea, la sorpresa está asegurada, porque la simbiosis agua y tinta es capaz de expresar sentimientos de espiritualidad imprevistos, vinculados a la naturaleza del paisaje (Han, 2016b: 39-41).

El agua ha sido una línea de investigación del Laboratorio de Pintura Cognitiva, con el apoyo del Instituto de Investigación del Agua de la Universidad de Barcelona, que ha contado puntualmente con la colaboración de la profesora Han Yu Chi, lo que nos permite conocer mejor diversas técnicas orientales, en particular la *Shuituo*, en la que el agua actúa con una doble función: como sostenedor y, a la vez, aglutinante de la tinta china, de modo que, con cierto dominio y control del papel Xuan sumergido, logramos que la tinta y todos sus efectos fluidos queden impresos en él. Las imágenes ilustran distintos momentos del proceso pictórico.

248

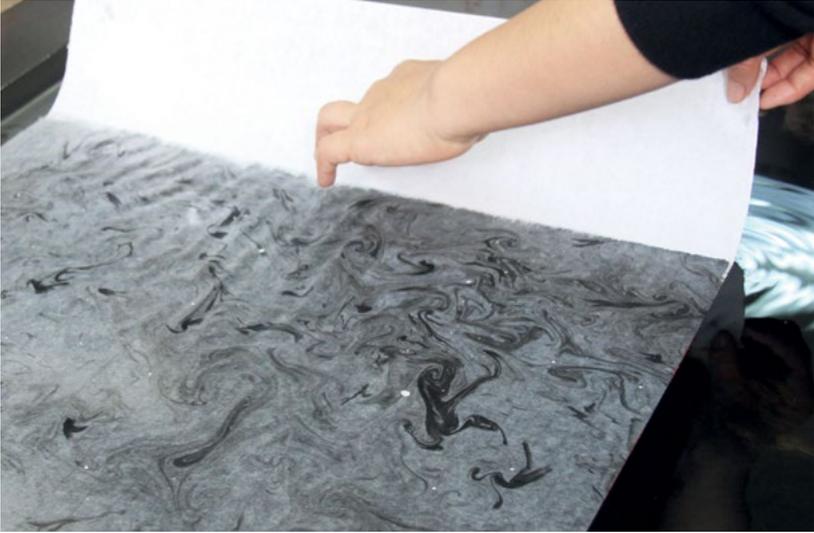




249

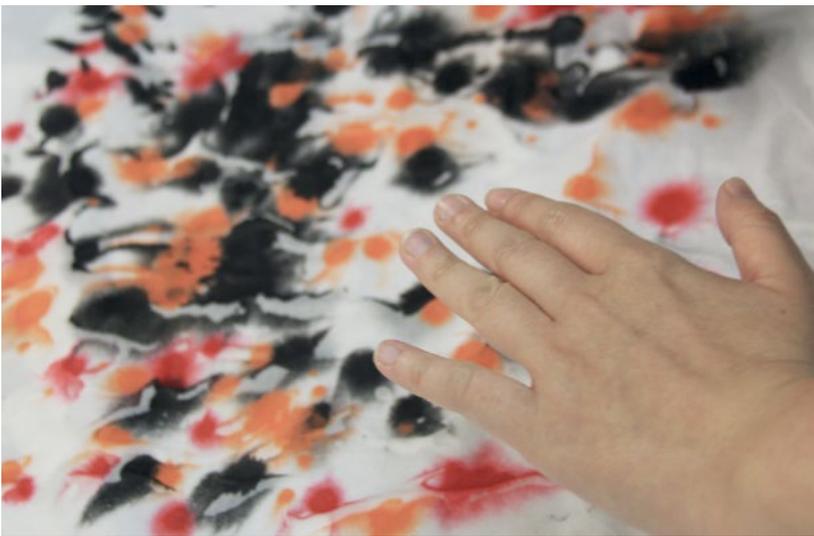






251







VII
EXPERIENCIAS TRANSFERIDAS

18
UNLIMITE
POWER
OF PAINTING

Han, Yu-Chi¹¹⁹

Creemos que el verdadero arte alcanza el espíritu humano en la medida en que invita a los observadores a participar en una profunda experiencia de vida. En el otoño de 2014, la Universidad Nacional Dong Hwa (NDHU; 國立東華大學) de Taiwán tuvo el honor de invitar al doctor Domènec Corbella para que diera a conocer las investigaciones y metodologías artísticas que llevaba a cabo en el Laboratorio de Pintura Cognitiva de la Universidad de Barcelona, que se centraban en experiencias de estimulación y concienciación sensorial, mental, corporal, cultural y medioambiental. Asimismo, tuve la oportunidad de seguir con interés sus investigaciones sobre la «noción espiritual» en la pintura, tema que impartía en un curso de doctorado de la Facultad de Bellas Artes, y que me sorprendió por la cercanía o conexión conceptual con la pintura tradicional china. Con estos antecedentes, dispusimos organizar el workshop intensivo, denominado *Unlimate power of painting*, con una clara implicación vital de numerosos participantes, tanto estudiantes como profesores de nuestra universidad.

255

Con un enfoque innovador basado en la interrelación y la concienciación de diferentes experiencias cognitivas, pudimos sentir la vibración espiritual de la creatividad a través de la pintura. La finalidad última de estas experiencias realizadas con distintos medios materiales y técnicos no era tanto producir obras de arte terminadas con una finalidad exclusivamente estética y expositiva, como la de tomar conciencia de ellas a través de la identificación y el reconocimiento táctil, morfológico, estructural y olfativo de diferentes elementos de la naturaleza, con los ojos vendados, con la finalidad de aguzar las partes sensoriales implicadas, así como de la mente. Por otra parte, tuvimos la oportunidad de adentrarnos en la agudización del sentido del oído y las experiencias creativas sonoras a través de interrelaciones, analogías, correspondencias e interpretaciones de notas, acordes, registros y ritmos de diferentes melodías musicales, junto con la pintura.

En el espacio circular o ágora abierta del campus universitario, tuvieron lugar unas sesiones performativas precedidas de tablas de relajación y concentración con el objetivo de que los participantes pudieran entrar en una introspección fisiológica y conectar con el cuerpo, para sentir o identificar el campo magnético y, en particular, la energía del corazón, la cual discurre por el canal del nervio del pericardio hasta la mano y, por último, a través del pincel en el soporte, para proyectarse pictóricamente de un modo directo, natural y desinhibido.

El método de creación artística que defiende el profesor Corbella coincide con las ideas del equilibrio y la armonía que el arte chino ha demostrado a lo largo de tiempo. Las interacciones entre el sujeto (espíritu interior) y el objeto (imagen externa) han sido plasmadas a través del arte en un intento de lograr la unidad con el universo, buscando la armonía del cuerpo y la mente, lo racional y lo emocional, lo material y lo espiritual. La característica principal de las pinturas chinas es que expresan este estado de fusión o integración con lo natural. Durante el proceso creativo, se desarrolla y explora el pensamiento interno la creación pictórica. El pintor no solo persigue el análisis de la percepción o la conciencia de la cognición, sino que también debe trascender los condicionantes externos que miran o ven nuestros ojos, para poder expresar su arte en un estado más puro donde tanto el ojo interior del espíritu como el del universo están completamente integrados.

El *workshop Unlimate power of painting* despertó la consciencia de los estudiantes a honrar el espíritu personal, escucharlo y entenderlo como una guía interior para ser más creativos. Fue así como el profesor Corbella nos enseñó a superar

las limitaciones que nuestra mente lógica nos impone para situarnos en el campo de la intuición, una facultad que no depende del intelecto, sino del desarrollo de nuestra conciencia. De este modo, el pintor encontrará la voz creativa personal para traducirla de una forma más vital y genuina si queremos ayudar a transformar el mundo. Mediante esta visión holística, la pintura podrá recuperar su valor social y reencontrar su lugar en nuestras vidas y en el mundo si persistimos en la necesidad de seguir desarrollando perfiles de educación artística análogos o similares.

Uno de los compromisos de investigación pasa por la transferencia del conocimiento. En este sentido, algunas de las experiencias del Laboratorio de Pintura Cognitiva se han expuesto en diversas universidades a través de congresos y de *workshops*, en especial los realizados en Oriente, por encontrar cierto paralelismo con el equilibrio y la armonía que el arte chino ha demostrado a lo largo del tiempo. Las imágenes siguientes ilustran algunas de las sesiones realizadas en 2014 en National Dong Hwa University en Taiwán; en el Institut Seni Indonesia Denpasar y en la Green School de Bali Indonesia.





258





259





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2014). *MetaMétodo. Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Barcelona: Comanegra.
- Altaió, V. (2015). *Nasevo. El hombre que confunde color con olor*. Barcelona: Comanegra.
- Altcappenberg, H. T. (2007). «En la cuna del Romanticismo: Las estaciones del año (1803) de Gaspar David Friedrich». En: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March.
- André, C. (2013). *Meditar día a día*. Barcelona: Kairós.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- Arnaldo, J. (2003). «Música pura y pintura sin tema». En: *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós.
- Bashō, M. (2002). *Haiku de las cuatro estaciones*. Madrid: Miraguano.
- Berger, J. (2016). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Viena.
- Bilan, G. En: Kongtu, S. (2012). *Las veinticuatro categorías de la poesía*. Madrid: Trotta.
- Byung-Chul Han (2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Carandell, J. M. (1997). *El temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Triangle Postals.
- Careri F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casacuberta, D. (2014). «Metamétodo: entender las investigaciones artísticas». En: *Metamétodo- Metodologías compartidas en procesos artísticos*. Barcelona: Comanegra.
- Cheng, F. (1993). *Vacío y plenitud*, col. «El paseante», n.º 20-22. Madrid: Siruela.
- (2005). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
- Chipp, H. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cocteau, J. (2018). *La dificultat de ser*. Pollença: El gall editor.
- Corà, B. (2003). *Daniel Buren, in situ*. Turín: Testo e immagine.
- Corbella, D. (1993). *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona (1939-44)*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona; (1997). Taipei: Artist Publishing Co. (edición china).
- (2009). *El espíritu en la creatividad artística*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- (2012). *Des del cor de la pintura. Assaigs d'art i de recerca estètica*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2013). «Meditacions estètiques sobre l'aigua i la pintura». En: *Água: Porto / Aigua: Barcelona. Oporto: Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedade. I2ADS / Edicions de la Universitat de Barcelona*.
- (2016). *Cal·ligrafies xineses*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

- (2016). *L'art de l'aigua. Aqua et ars in unum miscentur*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona / Porto: Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedade. I2ADS.
- (2017). *L'aigua i l'espai públic*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Experiencia Óptima: Estudios psicológicos del Flux de la Conciencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Dalí, S. (1981). *Vida secreta de Salvador Dalí*. Girona: DASA.
- De Chirico, G. (1990). *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Delannoy, L. (2017). *Neuroartes, un laboratorio de ideas*. Santiago de Chile: Ediciones / Metales pesados.
- Dierssen, M. (2019). *El cerebro del artista. La creatividad vista desde la neurociencia*. Barcelona: Shackleton Books S.L.
- Drouot, P. (2011). *La revolución del pensamiento integral*. Barcelona: Luciérnaga.
- Duncan, I. (1927). *Dancing in Relation to Religion and Love*. Nueva York: Theatre Arts Monthly.
- Duran, Y. (2013). *Enamorada del silencio*. Madrid: Trompa de elefante.
- Eisner, E. (2011). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.
- Emoto, M. (2007). *Mensajes del agua*. DVD. ISAAN Entertainment S.L.
- Epes Brown, J. (2007). *El arte del tiro con arco*. Palma de Mallorca: José J. de Olaneta.
- Escudero, J. A. (1975). *Pintura psicopatológica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ewing, William A. (1996). *El cuerpo*, Madrid: Siruela.
- Ferrater, j. (1979). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Florenne, L. cit. en Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal.
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias en el s. xxi*. Barcelona: Paidós.
- Gasch, S. (1987). *Escrits d'art i d'avanguardia (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Gilbert, P. (2015). *Terapia centrada en la compasión*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Goldsworthy, A. (productor); Riedelsheimer, T. (director), (2008). *Ríos y mares*. Madrid: Karma.
- Gras, M. (2014). «Elogio de la nada». En: *Los arquitectos de la nada*. Barcelona: Casa Asia.
- Hall, J. (2017). *Respire: Técnicas de respiración sencillas para una vida más tranquila y feliz*. Barcelona: Blume.
- Han, B. C. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Han, Y. C. (2013). *Mo Tao / Mareas de tinta. La espiritualidad china en el paisaje inter-marea de Taiwán*. (tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- (2016). «DUO. La simbiosis pictórica». En: *L'art de l'aigua*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona / / Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedade. (I2ADS).
- Haya, V. (2004). *El espacio interior del Haiku*. Barcelona: Shinden.

- (2007). *Haiku-dó. El haiku como camino espiritual*. Barcelona: Kairós.
- Hegel, G. W. E. (2017). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Hernando, J. (2007). Daniel Buren. *La postpintura en el arte expandido*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura.
- Juniper, A. (2003). *Wabi-sabi: l'art japonés de la impermanència*. Boston: Tuttle.
- Kandinsky, W. (1979). *Kandinsky, trente peintures des musees sovietiques*. París: Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne.
- (1996): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, W. y Marc, F. (1989). *El jinete azul*. Barcelona: Paidós.
- Koren, L. (1997). *Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Barcelona: Hipòtesi-Renart.
- Kuspit, D. (2007). *Emociones extremas*. Madrid: Abada.
- Lange, B. (2010). «Duften, Stinken, Sinnen». En: *Mitallen Sinnen. Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen in der Kunst*. Leipzig: Paperback.
- Le Van Quyen, M. (05-11-2019). «El silencio es esencial para regenerar nuestro cerebro», *La Vanguardia*.
- López, E. (2011). ¿Qué es exactamente la memoria visual? IOA: <http://oftalmologia-avanzada.blogspot.com/2011/09/memoria-visual-que-es-la-memoria.html>.
- Lowenstein, T. (2007). *Haiku*. Barcelona: Blume.
- Maillard, C. (2006). *Orinar en la nieve*. Madrid: Miraguano.
- (2008). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- Manzano, A.; Takagi, T. (1985). *Haiku de las estaciones*. Barcelona: Teorema.
- Mari, A. (1994). *Formes de l'individualisme*. Valencia: Eliseu Climent.
- Marquier, A. (2010). *El maestro del corazón*. Barcelona: Luciérnaga.
- (14-03-2012). «El corazón tiene cerebro», *La Vanguardia*.
- Masanés, C. (2009). «Heterodoxas. Visionarias entre visionarios». En: *Il·luminacions, Catalunya visionària*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Minglu, G. (2008). *L'Escola Yi. Trenta anys d'art abstracte xinès*. Barcelona: Fundació “la Caixa”.
- Miró, J. (1980). *Carnets catalans*. Barcelona: Polígrafa.
- Mondrian, P. (1983). *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: CCECA.
- Mulligan, B.A. (2017). *The Dharma of Modern Mindfulness*. Oakland: New Harbinger.
- Music, Z. (2008). *Zoran Music de Dachau a Venecia*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Nakagawa, H. (2008). *Introducción a la cultura japonesa*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Nakamura, S. (2010). *Pattern dal mare e dal cielo*. Módena: Logos.
- Needham, J. (1985). «El sentido taoísta de la naturaleza», *El Paseante*, núm. 20-22.
- Okakura, K. (2005). *El libro del té*. Barcelona: Kairós.
- Onfray, M. (2007). *La força d'existir*. Barcelona: Edicions de 1984.

- Osho (2007). *Intuición. El conocimiento que trasciende la lógica*. Barcelona: DeBolsillo.
- Parra J. (2005). *Tendencias de estudio en cognición, creatividad y aprendizaje*. Serie Estados del Arte. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Pascuets, J. R. (2014). «Encarando el siglo xxi». En: *Arquitectos de la nada*. Barcelona: Casa Asia.
- Pastori, J. P. (1983). *A corps perdu. La Dansenueau XXe. siècle*. Lausanne: Pierre-Marcel Favre.
- Pérez, L. F. (1989). «Lugar de memoria». En: *Els llibres de Zush*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Pessoa, F. (2013). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Poli, F. (1995). *Minimalismo, Arte povera, Arte concettuale*. Roma-Bari: Laterza.
- Punset, E. (2004). *Adaptarse a la marea*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2009). *El alma está en el cerebro*. Madrid: Santillana.
- Quadros Ferreira, A. (2011). *Fazer falar a pintura*. Oporto: U. Porto editorial.
- (2016). «30 Pinturas brancas». En: *L'art de l'aigua*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona / Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedades (I2ADS).
- (2017). *Pensar o fazer da pintura*. Oporto: Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedade. I2ADS / Edições Afrontamento.
- (2019). *Domènec Corbella. Navigatio vitae*. Oporto: Edições Afrontamento / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Quadros Ferreira y A. Corbella, D. (2013). *Água: Porto / Aigua: Barcelona*. Oporto: Instituto de Investigaçãem Arte, Design e Sociedade. I2ADS / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Racionero, L. (1975). *Textos de estética taoísta*. Barcelona: Barral editores.
- Rainer, R. (1986). *Arnulf Rainer at the Abbazia di san Gregorio*. Viena: Ulysses.
- Ramos, S. (1964). *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa-Calpe.
- Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rowell, M. (1993). *Joan Miró, campo de estrellas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ryckmans, (1993). «Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica». En: *El paseante*, núm. 20-22. Madrid: Siruela.
- Santóka, T. (2006). *El monje desnudo*. Madrid: Miraguano.
- Serrano, S. (2012). *L'actitud positiva*. Barcelona: Ara llibres.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Stokowski, L. (1964). *Música para todos nosotros*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Suzuki, D. T. (2006). *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: RBA.
- Taine, H. A. (1958). *Filosofía del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Tanizaki, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tapiés, A. (1989). *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.
- Thoreau. H. D. (2010). *Caminar*. Madrid: Árdora.
- Tolentino, J. (2016). *Hacia una espiritualidad de los sentidos*. Barcelona: Fragmenta.
- Van Doesburg, T. (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia: COAATM.

- Ventós, E. (2011). «El món de l'olor». En: *Olor, color: química, art i pedagogia*. Barcelona: ACTAR / Arts Santa Mònica.
- Villalba, F. F. En: Basho, M. (1983). *Haiku de las cuatro estaciones*. Madrid: Miraguano.
- Watts, A. (1985). *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós.
- Wilber, K. (1987). *Los tres ojos del conocimiento*. Barcelona: Kairós.
- Xingjian, G. (2004). *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El cobre.
- (2008). *Después del diluvio*. Barcelona: El cobre.
- Zambrano, M. (2012). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Eutelequia.
- Zeki, S. (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: A. Machado Libros.
- Zhu, Y. (2013). *Chongzi Pang*. Publishing & Media, Insight Media.
- (2017). *Bugs' Book*. Guangxi Normal University Press.
- ZiQi (1993). En: Zhuangzi. «Pensamientos», *El Paseante*, núm. 20-22, Madrid: Siruela.

PÁGINAS WEB

265

- Anastasi (2013): Nueva York: MoMa. Recuperado de: www.moma.org/collection/works/90658?artist_id=155&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, el 11 de marzo de 2020.
- Avila, C. (2017): *Goethe y el ojo interior*. Recuperado de: www.carlesavila.com/quienes-somos/carles-avila/.
- Ballester, M. (2013). *Promoart*. Barcelona. Recuperado de: www.promoart.cat/es/artistas/manel-ballester, el 7 de mayo de 2020.
- (2020). «La intel·legència del cor. Barcelona», *L'ofici de viure*. Recuperado de: www.ccma.cat/catradio/lofici-de-viure/, el 6 de mayo de 2020.
- BBC, Mundo (2017). Recuperado de: es.wikipedia.org/wiki/Ba%C3%B1o_de_bosque, el 14 de marzo de 2020.
- Bosco, R. (2004). *Giuseppe Penone presenta su arte entre la naturaleza y el hombre en Barcelona*. Recuperado de: elpais.com/diario/2004/10/01/cultura/1096581611_850215.html, el 16 de marzo de 2020.
- Casafont, R. (2020). «La intel·legència del cor. Barcelona», *L'ofici de viure*. Recuperado de: www.ccma.cat/catradio/lofici-de-viure/, 6 de mayo de 2020.
- Cognifit (sin fecha). *Memoria visual a corto plazo. Habilidad Cognitiva. Neuropsicología*. Recuperado de: www.cognifit.com/es/habilidad-cognitiva/memoria-visual, el 13 de enero de 2020.
- Combalia, V. (1978). *La fundación Miró: olor de multitud*. Recuperado de: elpais.com/diario/1978/12/07/cultura/281833212_850215.html, el 5 de marzo de 2017.
- Cruz (2015). *Un estilo inteligente de vida: La contemplación*. Recuperado de Ley natural: www.leynatural.es/2015/02/10/un-estilo-inteligente-de-vida-la-contemplacion/, el 11 de junio de 2020.
- Experiencia en China (2012). Recuperado de: www.experienciaenchina.com/estructura-del-ideograma-en-la-caligrafia/, el 17 de marzo de 2020.

- Frontiñan, J. (2017): *Los pintores de recuerdos*. Recuperado de Principia: principia.io/2017/03/02/los-pintores-de-recuerdos.IjUzNiI/, el 3 de marzo de 2020
- Fundación Telefónica (2014). El arte olfativo de Eduardo Kac. Recuperado de: vida.fundaciontelefonica.com/blog/el-arte-olfativo-de-eduardo-kac/, el 6 de marzo de 2017.
- Gallardo, V. (2004): *Hábitos delirantes de 10 pintores extravagantes*, «El Mundo». Recuperado de: www.elmundo.es/metropoli/arte/2019/02/04/5c581065fdddff1d338b46b6.html, el 5 de marzo de 2020.
- Gaudí, A. (2003-2020). *Gaudí y la armonía*. Madrid: Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: cvc.cervantes.es/actcult/gaudi/armonia.htm, el 3 de abril de 2020.
- Harris, J. (2016): *Agnes Martin, american, born Canadá*. 1912-2004. Nueva York. Recuperado de: MoMa: www.moma.org/artists/3787 , el 5 de marzo 2020.
- Livini, W. (2016). *The Japanese practice of 'forestbathing' is scientifically proven to be good for you*. Recuperado de WorldEconomicForum: www.weforum.org/agenda/2017/03/the-japanese-practice-of-forest-bathing-is-scientificially-proven-to-be-good-for-you/, el 18 de mayo de 2017.
- Long, R. (2015). Recuperado de: es.wikipedia.org/wiki/Richard_Long, el 1 de abril de 2020.
- Martinez de la Fe. (2020). *El cerebro modula nuestras fantasías*. Recuperado de: Tendencias científicas: www.tendencias21.net/El-cerebro-modula-nuestras-fantasias_a45875.html, el 26 de mayo de 2020.
- Osho (Sin fecha). *Arte, creatividad y meditación por Osho*. Oshoakeed. Buenos Aires. Recuperado de: oshoakeed.com.ar/textos-osho/arte-creatividad-y-meditacion/, el 4 de mayo de 2020.
- Pérez Tamargo, I. (2016): *Los dos lados del cerebro: la lateralidad no solo está en la mano*. Recuperado de: www.sabilis.com/blog/lateralidad/, el 6 de marzo de 2020.
- Pinós, K. (2020). «La intel·legència del cor», L'ofici de viure. Recuperado de: www.ccma.cat/catradio/lofici-de-viure/, 6 de mayo de 2020.
- Rada, J. (2018). *El lenguaje de los insectos*. Recuperado de Trasdós: blogs.20minutos.es/trasdos/tag/zhu-yingchun/, el 17 de marzo de 2020.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Marc Chagall. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de: biografiasyvidas.com/biografia/c/chagall.htm, el 3 de marzo de 2020.
- Sala, G. y Gobet, F. (2017): ¿Tienen las personas zurdas más talento que las demás? Recuperado de: elpais.com/elpais/2017/06/27/ciencia/1498555216_069894.html, el 6 de marzo de 2020.
- Sueiro, M. (sin fecha). *Agua Doce. Cuando el agua es arte*. Recuperado de: elmundo.es/cultura/2014/03/21/532c395bca4741e4278b457.html, el 5 de enero de 2017.
- Thyssen Bornemisza (2020). Recuperado de: www.museothyssen.org/coleccion/artistas/pollock-jackson, el 2 de marzo de 2020. Yingchun (2016). *Artist Zhu Yingchun talks about his practice*. Video. Recuperado de: vimeo.com/185977449, el 17 de marzo de 2020.

Finis coronat opus

Domènec Corbella

Domènec Corbella Llobet nace en Vallfogona de Riucorb (Cataluña) el 1946. Profesor catedrático de pintura de la Facultad de Bellas Artes y profesor emérito de la Universidad de Barcelona, donde ha sido docente e investigador del 1975 al 2019. Tras licenciarse en pintura en la misma facultad (1969), amplía estudios en la Universidad Internacional del Arte, así como en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Obtiene el doctorado con una tesis sobre Joan Miró (1985), publicada en el año Miró (1993), y traducida al idioma chino el 1997. Profesor del máster oficial de Creación Artística Contemporánea de la UB, como director del Laboratorio de Pintura Cognitiva (2009-16). Miembro del Instituto de Investigación del Agua (IdRA) de la UB, en el que fue coordinador científico de la Conferencia Internacional sobre el Arte del Agua (2015) y del Simposio Internacional sobre Agua y Espacio Público (2016). Así mismo, ha colaborado en varias ocasiones en las siguientes instituciones de Portugal: *Comissão de Avaliação Externa de Belas Artes/Artes Visuais* (A3ES); *Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Universidade do Porto* (i2ADS) y ha participado en el proyecto investigador: *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura* (BCIP).

Como artista pintor, realiza su primera exposición personal en el *Palazzo Strozzi* de Florencia (1971), seguida de sesenta más, entre nacionales e internacionales, de las que destacan: la Fundación “la Caixa” (Barcelona, 1982); Museo de Arte Moderno (Tarragona, 1992); *Palazzo delle Statue* (Arezzo, 2005); *Galerie d'Art Contemporaine. Université de Toulouse Jean Jaurès* (2007-08); Galería del Paraninfo de la Universidad de Barcelona (2013); *Liangzhu Center of Arts* de Hangzhou, (China, 2017) y la *Sociedade Nacional em Belas-Artes* de Lisboa (2019). Ha publicado diferentes ensayos metodológicos i estéticos sobre pintura contemporánea, y cuenta con dos antologías de su obra pictórica y varios ensayos, de los que destaca el de António Quadros Ferreira: *Navigatio vitae* (2019).

www.domenecorbella.com

La pintura como experiencia cognitiva es un manual que induce a reflexionar desde la práctica sobre las experiencias basadas en la concienciación de los procesos cognitivos, llevadas a cabo en el Laboratorio de Pintura Cognitiva de la Universidad de Barcelona tras estimular, potenciar y canalizar la investigación pictórica. Incluye dieciocho actividades para aprender a cultivar y descubrir factores cognitivos de tipo fisiológico, mental, sensorial, cultural relacionados con la naturaleza que conllevan una toma de conciencia sobre diferentes partes y propiedades de nuestro propio ser. Explora aspectos interculturales que la globalización nos ha dado a conocer, así como algunos fenómenos naturales que es necesario observar con atención para redescubrirlos al servicio de la creatividad artística. En resumen, el objetivo del libro es impulsar el ejercicio de la pintura en un sentido cognitivo poco trabajado, reflexivo y multidisciplinar, con aportaciones de los profesores António Quadros Ferreira, Sebastià Serrano, Carme Junqué, Josep Vallverdú y Han Yu Chi, que nos muestran como una reducción adecuada de la inhibición cognitiva puede abrir nuevas posibilidades creativas más ricas y plenas. Esta obra es una muestra del compromiso docente y de investigación, después de más de cuarenta años de dedicación, de Domènec Corbella, ahora profesor emérito de la Universidad de Barcelona.

i2ADS.

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions