

La excepción creativa: distintos modos de considerar la creatividad en el arte

Creativity – the exception: different ways of viewing creativity in art

Rodríguez González, Miguel Anxo *

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2003.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 7.01

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 223-238]

RESUMEN

El presente trabajo se enmarca en los estudios de Teoría del arte y pretende contribuir a una mejor comprensión del concepto de creatividad. Partiendo de un análisis comparativo a lo largo del tiempo y del espacio, constatamos el distinto valor concedido a lo original y novedoso en arte. Las tesis de los autores postmodernos que critican la noción de “originalidad” tienen importantes puntos de apoyo en la realidad artística de otras culturas no occidentales, que priman otros aspectos por encima del de la creatividad y aportación de novedades.

Palabras clave: Creatividad artística; Original; Imitación; Modernidad; Contemplación; Teoría del arte.

Topónimos: Grecia; Europa; China; India; Norteamérica.

ABSTRACT

This study is a contribution to the Theory of Art and aims to provide clarification of the concept of creativity. A comparative chronological and geographical analysis allows us to see the different values which have been attributed to what is original and new in art. The argument of post-modern artists who criticize the notion of “originality” can be substantiated if we consider the situation in other non-Western cultures, where aspects other than those of creativity and novelty are given priority.

Key words: Creativity in art; Original; Imitation; Modernity; Contemplation; Theory of Art.

Place Names: Greece; Europe; China; India; North America.

La especial valoración que nos merecen las obras de arte con respecto a otras producciones del ser humano parece deberse principalmente a un concepto que —siguiendo la fórmula de Wittgenstein—, nos resulta muy difícil de definir pero todos sabemos utilizarlo en el habla común: la creatividad. En el terreno de la psicología las discusiones fueron abundantes —y aún lo son— entre los que defienden que se trata de una cualidad especial de la mente, de la que están dotadas sólo algunas personas; los que prefieren entenderla como un

* Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela.

modo de utilización de los recursos del cerebro, que está al alcance de todos; y los que buscan una vía intermedia, afirmando la universalidad de la estructura mental en la que se desarrolla la creatividad, aunque sólo unas pocas personas, llegan a desarrollar esta facultad o aptitud plenamente. En todo caso, no entraremos ahora a profundizar en el debate psicológico¹.

Con la presente investigación queremos llegar a entender el significado de este concepto, partiendo de un análisis comparativo de su valoración en el mundo del arte a lo largo del tiempo y en diferentes culturas. La constatación de las diferentes interpretaciones de «creatividad» y del distinto valor concedido al trabajo creativo, tiene como consecuencia inevitable la relativización de los conceptos artísticos que rigen en la civilización occidental contemporánea². De esto fueron bien conscientes los autores que desde la postmodernidad criticaron el concepto de «original» en el mundo del arte: Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh y otros, siguiendo las tesis Roland Barthes. Desde el pensamiento postmoderno, la originalidad artística era un concepto más que discutible, pues todo artista parte de una serie de materiales previos que la historia del arte pone a su disposición. Como mucho, puede organizarlos de otro modo.

Si realizamos un análisis comparativo del pensamiento artístico en las distintas culturas que se sucedieron a lo largo del tiempo y el espacio llegaremos a un similar cuestionamiento de la primacía de los conceptos de originalidad y creatividad: estos son conceptos con un fuerte sentido histórico, privilegiados en determinados contextos, y no tenidos en cuenta en otros. El problema no es tanto si un artista es más creativo que sus contemporáneos, sino si se espera —en su contexto cultural— que sea especialmente creativo y original.

En nuestro mundo contemporáneo valoramos especialmente la novedad, la aportación original, la capacidad de cambiar las reglas del juego, incluso la irreverencia con la que los artistas juegan a saltarse las reglas. Esto, como todos los aficionados o profesionales de la historia del arte saben, no siempre fue así. La valoración y la consideración de la creatividad difiere según cual sea el momento histórico a considerar, la civilización, y el campo de la actividad humana, incluso en importantes culturas y extensas épocas de la historia se consideraron más importantes otros factores o cualidades en la apreciación del arte.

TÉCNICA E INVENCION

La «creación» es, según Étienne Souriau el «acto en virtud del cual un ser, una cosa, comienzan a existir»³, y designaría de igual modo, el ser que resulta de tal acto. Es pues necesario —aquí retoma ideas expuestas por Aristóteles, en *Metafísica*, sobre el análisis de la generación de las cosas— un agente productor, una acción u operación y un producto, resultante del trabajo del agente. Tiene que aparecer «verdadera y suficiente novedad», pero lo cierto es que la novedad absoluta no existe, y por eso Souriau afirma que «no puede pues tratarse aquí más que de una especie de umbral de novedad».

Tanto los artistas como los artesanos parten de un aprendizaje de reglas (procesos, técnicas). Las reglas son racionales, se aprenden, están sancionadas por el tiempo y la tradición,

pero además, al productor se le exige un buen dominio de ellas, y tener habilidad. Esta exigencia es común en la Antigua Grecia, en Roma, en la Edad Media, y en China: las personas habilidosas en su trabajo son especialmente valoradas, porque garantizan un buen acabado, pero no sólo por eso: lo espiritual o la divinidad se pueden expresar con más facilidad, y ciertas dosis de imaginación afloran. A lo largo de la historia del arte aparecerán algunos términos que denotan la apreciación de esta «buena manera de hacer», excelente, que no se consigue sólo con el conocimiento de las reglas o procedimientos de una disciplina: *areté*, o excelencia en la antigua Grecia; *grazzia* en la Italia del Renacimiento y Barroco; y en la China de los siglos IV a VI d. C. *qiyun shengdong* (armonía del espíritu, animación en consonancia con el espíritu)⁴. Los matices son diferentes, pero indican todos ellos la valoración de una especial y afortunada manera de trabajar y producir objetos artísticos, que sólo ciertas personas poseen, aunque muchos sean los que conocen las reglas o procedimientos de trabajo.

A partir del siglo IV a. C., los griegos son más conscientes de la evolución de su arte a lo largo de la historia, de los cambios estilísticos producidos por la aportación de novedades, y aparecen los primeros estudios comparativos y las recopilaciones⁵. Estos estudios (recogidos y adaptados más tarde por Plinio en su *Historia Naturalis*) partían de la recopilación de notas sobre las peculiaridades estilísticas de artistas griegos famosos, e indican que más que una correcta realización de sus obras, estos artistas destacaban por alguna novedad o recurso técnico que sería aprovechado en la evolución de la pintura o escultura (artes miméticas).

En Jenócrates pierde validez la noción de canon; no hay ya una idea de perfección inmutable, de modelo único para el cuerpo humano. A la excelencia en arte se puede llegar por diferentes caminos; no hay un único canon pero sí una depuración en las técnicas de representación ilusionista. Hay que considerar la importancia que en esta época adquiere el término *eurythmia*: efecto global de la composición al ser observada. La fortuna de este término implica la preferencia del efecto sobre la corrección, sobre las representaciones medidas y supeditadas a una idea de corrección. Una técnica refinada y la imaginación del artista pueden llevar a la ilusión de realidad aunque no haya seguimiento fiel de las reglas. En el mundo helenista, por primera vez, se da un reconocimiento consciente del cambio, de la novedad y del estilo personal.



1. Anónimo: *Taller del escultor*, vaso cerámico griego, ca. 500 a. C.



2. Anónimo: *Corona de Recesvinto*, oro y piedras preciosas, s.VIII, (Tesoro de Guadazar, Toledo), Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Estamos ante las primeras muestras de una clara valoración de la creatividad del artista y de su capacidad para producir imágenes nuevas. Sin embargo, esto no tiene nada que ver aún con la valoración del genio y los dones extraordinarios que se le atribuyen a ciertos artistas desde el manierismo.

Durante los largos siglos de la Edad Media el fenómeno de la creatividad e imaginación del artista dejó de ser considerado desde la óptica recién conquistada por los primeros siglos de nuestra era. Y no es que dejara de ser admirada la obra de un buen artista o artesano, sino que las prioridades cambiaron: la representación ilusionista de la realidad dejó de ser el objetivo, sustituida por el simbolismo y la espiritualidad. El término *creatio* —inexistente en la Grecia antigua— designará en la Edad Media el acto exclusivamente divino de la creación a partir de la nada, desligado completamente de la labor humana⁶. Además —este punto pone en relación en esta época a occidente y oriente—, se privilegió la calidad de ciertos materiales preciosos y el trabajo minucioso del artesano. Así, se reconocía al herrero o al orfebre, más que al pintor de frescos o escultor en piedra. Lo que se valoraba en ellos era tanto su virtuosismo en el trabajo como los materiales en sí mismos. Del mismo modo que en la Antigua Grecia, la significación de arte seguía dependiendo del conocimiento de reglas, la posesión de habilidades, y el propósito productivo⁷.

EL ALIENTO DEL MUNDO

En casos como los de China e India, se percibe un desarrollo del arte muy distinto, que parece ir a un ritmo más lento. Esta lentitud tiene su origen en una valoración muy diferente de la originalidad y la novedad, que no son principios privilegiados. Otros principios estéticos tienen más importancia en sus manifestaciones artísticas.

El mundo chino desconcierta al occidental ávido de conocimientos artísticos en primer lugar por la atención otorgada a artes que nosotros consideraríamos como «menores»: tejidos como la seda, cerámicas y porcelana, caligrafía, etc. El pensamiento filosófico y las religiones orientales fueron ayudando a identificar pequeños objetos como vasijas, cuencos o vestidos con los ritos sagrados, y así la decoración alusiva a lo espiritual y el uso ritual



3. Detalle esculpido de la torana oriental de la *Stupa n° 1* de Sanchi, con Yakshini (diosa de la fertilidad). Sanchi (India), ca. 100 a. C.

contribuyeron al respeto por estos pequeños objetos. Además, el pensamiento taoísta entendiendo que lo espiritual y lo material están íntimamente unidos, no se pueden separar con claridad, de modo que un material como la arcilla (que es tierra) puede participar de lo sagrado y espiritual igual que en el occidente cristiano lo podría hacer una imagen en un templo.

«...parece que la creación artística esté aquí marcada por la búsqueda de lo perenne a través de lo efímero y fluctuante. Los materiales dan testimonio de esta fragilidad: papel, madera, laca, seda, porcelana; los temas también son ilustración, gusto de lo transitorio, importancia dada a la fluidez de una sensación, a la fragilidad de un momento, temas a través de los cuales la poesía y la pintura a tinta llegan a lo intemporal»⁸.

En los siglos de la unificación de China, después de las Guerras entre Reinos (siglos V-IV a.C.) el Taoísmo venía a superponerse al Confucianismo como religión y filosofía. Si este segundo promulgaba la obediencia al orden natural del mundo, a las jerarquías, en la familia la sumisión del hijo al padre y de la mujer al marido, el Taoísmo abogaba por el camino hacia la virtud, vía contemplación y abandono. Aparte de las implicaciones sociales y políticas de estas dos actitudes⁹, se reflejaban aquí dos modos contrapuestos en la comprensión del mundo y consecuencias en la práctica social: la obediencia a los superiores frente al abandono.

La secta *Chan* (en japonés *Zen*), surgida a partir de la combinación de aspectos del Budismo con el Taoísmo, agudizará esta percepción, y los pintores adscritos a esta religión extremarán ciertas peculiaridades como la concentración interior, el abandono de todo pensar especulativo y la serena preparación para recibir la inspiración, momento en que la

mano se soltará movida por un impulso repentino, aparentemente no controlado. Pero este lado poético o espiritual, no debería hacernos olvidar que estamos analizando una disciplina, creativa, pero disciplina al fin y al cabo. Debemos además considerar la dificultad en la aplicación de la técnica del pincel, con la concentración y destreza que exige¹⁰.

Michael Sullivan apunta a que en arte esto se reflejaba igualmente en una consideración totalmente distinta de la creación y función social de lo producido: el Confucianismo entiende que el arte tiene una función moral y didáctica, atendiendo a jerarquías, y estableciendo las divisiones consecuentes¹¹. El Taoísmo, sin embargo, valora la imaginación, el momento fugaz de inspiración, el aliento poético. De la fusión de estas corrientes nacieron postulados estéticos como los del crítico Xie He, que en un tratado titulado *Guhua pinlu* (Pintores antiguos) escrito hacia el final del periodo de los Tres Reinos y Seis Dinastías (220-580 d.C.), establece los principios fundamentales para el juicio de la buena pintura, entre los que destaca la armonía del espíritu, el buen uso del pincel, la fidelidad en la copia, la buena composición y la perpetuación de los modelos clásicos¹².

De estos puntos nos interesa destacar el profundo respeto por la tradición, por los antiguos maestros, por los antepasados —aquí podemos entrever el influjo confuciano—; la recomendación de conocimiento de la disciplina, de la técnica; y la idea de captación de lo espiritual, del *Qi* o «espíritu cósmico». Sullivan destaca esta especial atención por el concepto de *Qi*: es el aliento que da vida, que se manifiesta en el soplo del viento, en la bruma, el movimiento de los árboles, las cascadas, el crecimiento de las plantas¹³. Con este concepto se unen lo animado y lo inanimado y el pintor debe intentar captarlo en el momento de inspiración, que es de comunión con la naturaleza.

Gombrich nos pone en guardia contra las interpretaciones simplistas que quieren ver en la pintura china la mera plasmación de un momento, de forma totalmente espontánea y sin preparación previa. Citando un manual clásico de pintura china del siglo XVII nos ofrece una visión desde la práctica de los talleres, con aprendices, en la que se empieza insistiendo en el carácter progresivo del aprendizaje¹⁴:

«Al aprender a escribir, uno empieza con caracteres sencillos hechos con unos pocos rasgos, y luego pasa a los caracteres complicados con muchos trazos. Del mismo modo, al aprender a pintar flores, uno empieza con las que tienen pocos pétalos y luego pasa a las de muchos pétalos, y avanza desde las hojas pequeñas hasta las grandes, desde tallos únicos a ramos (...). Cuando el principiante ha aprendido los pasos básicos, se encuentra ya en el camino para adquirir experiencia y habilidad».

Y pasa luego a relatar máximas que el principiante aprendía de memoria sobre cómo se debe pintar un tallo, los pétalos o el cáliz de una flor: pincelada rápida, poca tinta, etc. Esto en lo que se refiere a la formación del joven pintor. Pero incluso si centramos nuestra atención en la práctica de pintores maduros, adscritos a la filosofía Taoísta, encontraremos que la espontaneidad que era no sólo un recurso técnico, sino una máxima que debía regir sus vidas, sobrevenía tras un largo aprendizaje y disciplina personal. Esta espontaneidad no tenía nada que ver con el gesto de la pintura *action painting* occidental, ya que exigía un aprendizaje largo, concentración derivada de la meditación; no se trataba de una súbita manifestación incontrolada del subconsciente.

Autores como Pierre Ryckmans nos advierten ante el prejuicio occidental con respecto a la falta de novedad en arte: la pintura de las dinastías Ming (siglos XIV-XVII) y Qing (XVII-XX) fue tratada con desinterés por parte de estudiosos occidentales del arte chino por este motivo. El historiador occidental parece buscar una historia confeccionada a partir de la suma de novedades, y cuando se encuentra con una fase en la cual la pintura y otras artes se ocupan de copiar a los maestros o el estilo de otras épocas, el desconcierto aparece y casi inmediatamente una valoración negativa de este arte¹⁵.

En el contexto de las artes en la India, vemos que la actitud de desinterés ante las novedades es la misma. En estas civilizaciones pervivió una concepción de las artes en que primaban otros aspectos más espirituales y relacionados con la actitud personal ante la vida y la religión, y por esto, la independencia o capacidad para alterar las reglas y aportar diferencia por parte del artista no se consideraron oportunas. Ananda Coomaraswamy vio en esto una característica que aproximaba la visión oriental sobre las artes —ejemplos de India y Extremo Oriente— a la imperante en el occidente cristiano medieval. Así, afirma en relación al desconcierto que a los estudiantes e investigadores occidentales produce la aparente ausencia de novedades en el arte hindú a lo largo de los siglos:

«Por su carácter exclusivamente profesional y su control formal, y por la ausencia total del concepto de la propiedad privada en las ideas, la variedad en la cualidad y el tema que puede encontrarse en las obras orientales de uno y el mismo periodo o escuela es menor que las que pueden verse en el arte europeo del tiempo actual, y además de esto, ha habido una adhesión a temas y fórmulas idénticos durante largos periodos. (...) Aquí está implicada toda la cuestión de la distinción entre original o novedad e intensidad o energía; bastará decir que cuando hay comprensión, cuando los temas se sienten y el arte vive, no tiene ninguna importancia el que los temas sean nuevos o viejos»¹⁶.

El artista, en estas civilizaciones, no será tanto un creador como el intérprete de unas formas de lo divino, un trabajador especializado que realiza productos buenos para propiciar la comunión con lo espiritual. De ahí que su trabajo se relacione tanto con el ritual sagrado. Esta ausencia de «propiedad privada de las ideas» tiene mucho que ver con un concepto más social y comunitario del trabajo del artista: lo importante es que realice bien su trabajo, no que se distinga por su originalidad. Gordon Becker plantea, en un ensayo sobre creatividad en artes y ciencias, que el mundo oriental estuvo siempre más atento a «descubrir» que a «inventar». Esto tendría que ver tanto con las filosofías budista y taoísta, como con el especial protagonismo de la individualidad en el occidente moderno y contemporáneo¹⁷.

NOVEDAD Y MODERNIDAD

La novedad y el estilo personal empiezan a convertirse en valores a destacar en los artistas a partir del Renacimiento. Se percibe un cambio en el ritmo, aceleración de los acontecimientos a medida que la conciencia de «lo moderno» se va asentando. Una serie de conceptos empiezan a ser utilizados profusamente en los juicios estéticos por parte de artistas y teóricos del Renacimiento y Barroco, de los cuales *invención* se nos presenta



4. Leonardo da Vinci: *Retrato de dama (La Gioconda)*, óleo sobre tabla, 1503-1506. Museo del Louvre, París.

como el más adecuado para la apreciación de lo original, la novedad aportada por el artista. Pero invención tampoco significaba entonces lo mismo que ahora: se refería a la selección de un tema literario y a su tratamiento en una composición determinada, elaborada por el artista. Los temas ya estaban y eran surtidos por las sagradas escrituras, la historia o la literatura —especialmente la clásica—. Lo novedoso sería el tratamiento dado en las obras de arte figurativas.

Los artistas renacentistas buscaron desde muy pronto revestir de un carácter científico a su arte, y de ahí las consabidas alusiones a la corrección anatómica, la ciencia de la perspectiva y la erudición que les debía acompañar —Alberti, Leonardo y Durero, entre otros, abogaban por ello—. Artistas científicos, sí, pero el culto a la individualidad hacía que se empezaran a distinguir por el peculiar modo de ilustrar los temas escogidos. Aún existiendo una cierta dependencia con respecto a las fuentes literarias, pronto se empezó a alabar ese plus de inventiva que el artista poseía. Ese plus se identificó con el término *invenzione*.

Autores como Leonardo da Vinci muestran en sus escritos una falta de definición en la utilización de «invención». En sus notas sobre la pintura utiliza indistintamente «invención» e «imitación» para referirse a la representación de los seres y las cosas:

«Si desprecias la pintura, única imitación de todas las cosas evidentes de la naturaleza, desdeñas una invención sutil, invención que sirve para considerar con filosofía y con fina especulación todas las cualidades de la forma: islas, plantas, mares, animales, hierbas, flores, rodeadas todas ellas de sombras y de luces»¹⁸.

En un autor de tanta trascendencia como Leonardo apreciamos que si bien la confusión en los términos plantea un problema de claridad conceptual, hay plena conciencia de que en pintura, dibujo y escultura al artista se le piden dos cosas principalmente: que imite bien la naturaleza y que lo haga poniendo especial atención en la *maniera*, al modo particular, original. Así pues, las artes figurativas se encuentran entre las ciencias y la creación poética. El artista no es un simple copista, se le exige algo más.

Si el arte es un tipo especial de juego, en el que se exige el conocimiento de reglas que

permiten operar o actuar dentro de ellas con un cierto margen de libertad e improvisación, los genios serían aquellos que inventan una nueva jugada, que sorprenden de tal modo las expectativas de los que conocen la disciplina que llegan a hacer modificar las mismas reglas. El trabajo de uno de estos genios del arte —así como el de un científico o un jugador extraordinariamente creativo— se desarrolla dentro del marco de la disciplina y llega a producir la alteración de algunas de sus normas o preceptos¹⁹. Con el advenimiento de la llamada Edad Moderna la coyuntura fue sensiblemente más favorable para la introducción de cambios y novedades, empezando por los estilos individuales.

El significado de lo «moderno» no dejó de cambiar a lo largo de los últimos siglos en occidente. Raimond Williams apunta a que en el siglo XVI se utilizaba el término como sinónimo de «actual», para diferenciarse de la Edad Media y Antigüedad; en el Siglo de las Luces indicaba «reforma y mejora» («*updating and improvement*»); hacia finales del XIX se empezó a entender como «lo más actual», frente a lo establecido y aceptado en la sociedad en el momento presente²⁰. Hacia mediados del siglo XX, especialmente en el ámbito anglosajón, pasó a denominar, en visión retrospectiva, todo un movimiento artístico y cultural que abarcaba desde 1890 hasta 1940. En todo caso, siempre que aparece este término lo hace en referencia a la contraposición de dos modelos —culturales, artísticos, sociales, etc.— uno reciente y otro firmemente asentado. Una diferente actitud también parece diferenciar estas dos épocas o modelos.

Lo constitutivo de las sociedades tradicionales sería la conservación y continuidad de creencias y prácticas. Aún siendo erróneo pensar que éstas estuvieron siempre ahí, inalteradas, desde la noche de los tiempos, las variaciones a las que se vieron sometidas no serían tan profundas o radicales como para alterarlas de modo significativo. En lo esencial, estas prácticas y creencias seguirían siendo las mismas de generación en generación. Los padres, maestros, y las «autoridades» en última instancia, serían los garantes de esta preservación y continuidad. De este modo, según Giddens, la tradición ancla otro de los fundamentos de las sociedades: la memoria colectiva.

Jörn Rüsen, en un artículo sobre la historiografía alemana del siglo XIX destacaba el cambio que se produjo desde el siglo de las luces²¹. Si la tradicional interpretación de la historia se basaba en la duración o en el bagaje de ejemplos —hechos y figuras ejemplares, dignos de imitación— desde la Ilustración se estudiarán la sucesión de cambios, hechos que



5. Eugène Delacroix: *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, 1839. Museo del Louvre, París.

muestran las contradicciones internas de las sociedades y propician las transformaciones; y ya en el siglo XIX se entiende la historia como «evolución», con momentos diferentes debidos a circunstancias concretas —lejos de cualquier idea de canon o de ejemplaridad—. Esta historia acumulativa correrá en paralelo a unas transformaciones cada vez más radicales en el campo del arte, a partir de la nueva situación del artista, con el cambio en su función social y una reflexión mayor sobre las propias disciplinas, que había derivado en la conciencia de la autonomía de lo artístico. La confluencia de todos estos factores llevarán a una aceleración de los cambios estilísticos desde la segunda mitad del siglo XIX, y a una cada vez mayor permisividad frente a las actitudes y lenguajes personales de los artistas.

CONTRA LA ORIGINALIDAD

La diferencia fundamental en la consideración de la función del arte entre las civilizaciones occidental y oriental se agranda cuando desde la segunda mitad del siglo XVIII se toma conciencia en Europa de que el fin último del arte es el goce estético. Los placeres de la imaginación, el deleite en las formas, la emoción ante la contemplación de una escena representada en una pintura, son maneras diferentes de acercarse a lo mismo: el efecto producido durante la percepción individual de un objeto artístico. Tanto los empiristas ingleses como Kant enfatizaron que el acto de recepción del arte era individual y por ello el «gusto» se erige como una categoría fundamental en la apreciación artística, frente al concepto de «belleza»²², más bien normativo. Se asume que la belleza puede estar en todo tipo de cosas o de escenas, pero aún más importante que este reconocimiento de lo subjetivo en el arte, será a partir de entonces la conciencia de que se trata de un campo de actividad autónomo, que no debe ser juzgado por la adecuación a unos preceptos religiosos o morales. En la India y China el arte continúa imbricado con la religión y la espiritualidad, y nunca dejarán de ser vistos los objetos artísticos como productos que reflejan el espíritu de la divinidad, y deben ser utilizados en el camino del fiel, en la oración y los ritos; ilustración de la bondad divina²³.

La investigación desde dentro y la experimentación, incluso la provocación ante las convenciones sociales y el propio estamento artístico, se producen a partir de la asunción de esta autonomía, pero también por el cambio en la consideración social del artista. La individualidad pasará a ser un aspecto cada vez más reclamado en la creación artística. Al artista, cada vez más, se le piden dos cosas: que sea auténtico —esto es, que posea un sello distintivo, un estilo personal—; y que haga algo nuevo, que aporte novedad. Se entiende la creatividad en el mundo contemporáneo como capacidad personal de producir novedades²⁴.

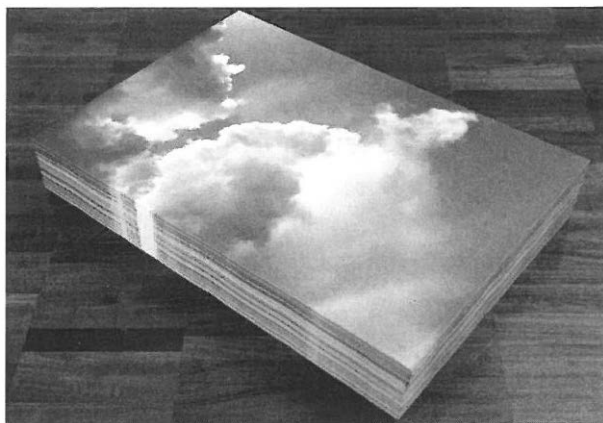
En el periodo «moderno» comprendido entre 1890 y mediados del siglo XX las individualidades transforman las reglas y códigos del arte. El culto a la personalidad coincide con un afán de experimentación y transformación de los lenguajes artísticos sin precedentes y los estamentos artísticos van asumiendo —no sin reticencias— nuevos estilos que suponen revisiones radicales de los precedentes. Los artistas no se supeditan a lo establecido como «correcto» por las Academias o por el público, y la libertad adquirida deriva en una

sucesión de corrientes que se ofrecen como alternativa frente a lo instituido. Individualidad y originalidad se asocian, y el concepto de un estilo imperante deja de ser aceptable. Se suceden las corrientes, pero también coexisten entre ellas. Los artistas se agrupan en la práctica y defensa de las nuevas propuestas, pero éstas surgen de creadores originales que inventan nuevos códigos de representación.

Se establece de este modo una carrera por la innovación, y cuando los críticos e historiadores de mediados del siglo XX analizan el movimiento moderno, lo hacen a partir de un dogma que es el de su propia ideología modernista. Clement Greenberg se

erigió como figura destacada de este punto de vista, aplicando unos rigurosos criterios en sus análisis de los artistas de este periodo: la modernidad en arte implica avance, progresión en la búsqueda de la pureza formal, retomando el argumento kantiano del «desinterés» del juicio estético, e imponiendo una visión según la cual, la sucesión de grandes creadores que aparecen desde finales del siglo XIX fue depurando de toda referencia externa al arte para dejarlo limpiamente frente a sí mismo, con sus propios medios, sin referencia a la realidad exterior²⁵. La creatividad es entendida de modo similar a como lo había sido durante todo el siglo XIX, en referencia siempre al individuo y a lo nuevo y original.

Sin embargo esta concepción de la originalidad del artista, que soporta todo el entramado conceptual de la historia del arte moderno, va a ser atacada desde los años setenta cuando, por un lado la aparición de corrientes asociadas al arte conceptual, y por otro la influencia de la crítica estructuralista y postestructuralista, llegan a hacerse patentes en las reflexiones sobre la «muerte del autor». Los artistas conceptuales realizaron investigaciones y nuevas propuestas estéticas, donde lo característico era su voluntad de no tener estilo; propuestas con fuerte carga conceptual, de reflexión, y su materialización podía variar completamente de una obra a otra: *performance*, *land art*, textos, video, etc. El toque de pincel o cualquier otro aspecto de su obra que denotara «lo personal» era eludido. Lo importante era la puesta en evidencia de ciertas actitudes y reflexiones sobre los más variados temas: relación de un objeto con el espacio, combinaciones aleatorias de cifras, diferencia entre objeto-cosa y significado lingüístico, resistencia al dolor físico del cuerpo, transformación del paisaje, etc. Las críticas al autor y a la originalidad surgen en el marco del pensamiento estructuralista, primero, y poco después del postestructuralista. Críticos y teóricos del arte como Rosalind Krauss, Hal Foster o Benjamin Buchloh profundizaron en las críticas de los teóricos franceses Roland Barthes y Michel Foucault dirigidas a relativizar el papel del autor de una obra o texto²⁶.



6. Félix González-Torres: *Sin título (Aparición)*, impresión offset sobre papel, copias repuestas constantemente, 1991. Andrea Rosen Gallery, Nueva York.

En los años sesenta los estructuralistas establecieron los recursos o esquemas subyacentes a las distintas prácticas culturales. Del mismo modo que las relaciones de parentesco en las comunidades o los esquemas narrativos de la novela o los cuentos populares, hay ciertas reglas en la configuración de las obras de arte que el artista no hace más que seguir. Los postestructuralistas defenderán que las obras, por muy originales que pretendan ser, utilizan todo un repertorio de citas y referencias que ya estaban, y los significados no son de ningún modo unívocos. La originalidad absoluta es una falacia, según estos teóricos, pues aunque se renueven ciertos aspectos, todo estaba ya presente en otros textos. El artista es un intérprete más, que utiliza fragmentos, citas, recuerdos, depositados a lo largo de los siglos por otros artistas. De este modo, por lo menos a nivel teórico, el artista pierde protagonismo frente al trabajo de cirujano de la crítica, siempre dispuesta a anular la originalidad del creador destapando las relaciones escondidas y las referencias ocultas a otro tipo de discursos y —por consiguiente— ideologías.

Pero esto es así a nivel teórico, porque en la práctica el postmodernismo no varió de ningún modo el culto y valoración del artista a partir de la idea de originalidad. El artista sigue siendo visto como una persona que no tiene por que supeditarse a los códigos establecidos, y que continuamente los vulnera. Estas actitudes de la crítica postmodernista no variaron en lo esencial la consideración moderna de la creatividad de los artistas. Las publicaciones de arte y los museos y galerías siguen pidiendo novedad, nuevos valores, artistas que destaquen por lo diferente de su propuesta, nuevas corrientes y tendencias; las modernas facultades de Bellas Artes integran en sus programas las últimas tendencias, que el joven aprendiz de artista debe conocer desde el mismo momento de su aparición, para evitar el consabido peligro de que acusen a la institución oficial de educación superior de arte de estar desfasada y anticuada con respecto a la actualidad. Se siguen buscando nuevas propuestas que aporten novedad al panorama de las artes. La sucesión de movimientos continúa, ya no tanto como una línea evolutiva clara, sino coexistiendo las corrientes. Pero de ningún modo se anuló esta manera de entender la creatividad como «producción de novedad», y especialmente como «cantidad de novedad»; aportaciones que tienen por lo general unos pocos años de vigencia y luego desaparecen, absorbidas por la vorágine del mercado.

RELATIVO A... LA CREATIVIDAD

El estudio comparativo de la valoración social del arte y de sus funciones en los distintos contextos culturales demuestra que la asociación entre arte y originalidad es algo restringido a un tiempo y espacio concretos. Lo que una sociedad espera del arte y los artistas, la consideración de su trabajo y las reflexiones sobre este ámbito de la actividad humana influyen pues en la libertad de los artífices. La creatividad asociada a cantidad de novedad es algo característico de un periodo relativamente corto en la historia de la humanidad, correspondiente a la civilización occidental moderna. Por el contrario, en otras civilizaciones, las funciones religiosas o espirituales imprimieron un carácter más comedido a los productos que ocupan eso que el antropólogo Jacques Macquet llama *locus estético*, o

territorio para la contemplación y disfrute de realizaciones al margen de su utilidad práctica²⁷. Común a distintas concepciones de arte sería una actitud contemplativa, que este mismo antropólogo compara a la experiencia de la meditación en el budismo y religiones afines. Un acercamiento sereno, buscando una comprensión no racionalizada de lo percibido, huyendo de interferencias que puedan distraer la atención del individuo que se interna en este estado.

«Concentrar la atención sobre el objeto visible es la primera condición para la percepción estética. El primero de los cuatro libros del *Yoga Sutra* se dedica a la concentración (Sc. *samadhi*). En el segundo aforismo, el yoga, como una disciplina mental, se define como la eliminación de las distracciones que impiden la concentración (...).

En el tercer capítulo del *Visuddhimagga*, dedicado también a la concentración, se afirma que la concentración es el “centrar de la conciencia (...) sobre un único objeto”, con la “no distracción como su característica”. El objeto sobre el que uno se concentra puede ser el agua de una fuente, los colores percibidos de las flores esparcidas en una bandeja, un artefacto tal como un disco hecho de arcilla, una actividad tal como respirar (...). El marco, como un recurso para aislar al objeto y facilitar la concentración visual sobre él, fue recomendado por los meditadores budistas»²⁸.

Así pues, si el tipo de experiencia surgida por la contemplación de una obra de arte tiene aspectos similares y otros diferentes dependiendo de las culturas y épocas, el valor concedido a la originalidad también cambia. En contextos en los que lo prioritario en la experiencia estética es la comunión espiritual con la divinidad, la exaltación de un estado emocional, la evasión de las contingencias de lo terreno, la novedad no es vista como un valor positivo, y los tipos, cánones y reglas fijados apenas son alterados con el paso del tiempo. El buen artesano o artista es valorado por hacer bien su trabajo. En la civilización occidental moderna, como vimos, al artista sí se le exige novedad, originalidad, que añada un eslabón a la cadena de la historia del arte, y poder ser distinguido del resto de sus colegas.

Pero además de esta historicidad del concepto, no hay un acuerdo claro sobre lo que sea la creatividad. Entre los psicólogos las dos tendencias principales hasta el último cuarto del siglo XX fueron:

- la que la considera como facultad extraordinaria, que poseen unos pocos y privilegiados científicos y artistas (los genios).
- la que defiende que es una capacidad operativa, una manera de trabajar del cerebro, una manera de resolver problemas, que todos ponemos en práctica en todo momento, en toda función de nuestra vida.

La explicación primera se apoya en el carácter de «excepcionalidad» de los grandes creadores, suponiéndoles diferentes a la mayoría de sus contemporáneos, dotados de esta facultad privilegiada. Por el contrario, según la segunda tendencia²⁹, la creatividad está presente a diario en las actividades humanas: todas ellas exigen el planteamiento de nuevos problemas y la búsqueda de soluciones nunca antes puestas en práctica.

Autores como Álvarez Villar y Gisèle Marty apuntan a una vía intermedia según la cual aunque todos los seres humanos poseen esta potencialidad y resuelven problemas constantemente, unos pocos, por circunstancias complejas y variadas, son capaces de llegar a soluciones muy novedosas y significativas³⁰. Tendría esto que ver con la personalidad: una especial propensión a la flexibilidad en la asociación de ideas (no descartar lo atípico o poco usual), curiosidad estética, oposición a la convencionalidad, tolerancia a la ambigüedad, etc. Fluidez de pensamiento y flexibilidad en la asociación de ideas estarían desarrolladas más en unos que en otros individuos, pero esto tendría más que ver con la estructura de la personalidad que con características innatas. De todas formas, aún sabemos poco en lo que a la aportación de los genes se refiere.

Es fundamental evitar cualquier identificación entre creatividad y espontaneidad, riesgo en el que cayeron muchos educadores desde los años sesenta. No se trata de generación espontánea, cuando nos referimos a la creatividad, sino de aportación de soluciones nuevas a partir del estudio del problema, y soluciones que tendrán trascendencia, continuidad o repercusiones de cara al futuro, por la penetración y agudeza con la que se llegó a esa solución. Se exige un estudio previo y buen dominio de la disciplina. El peligro es que lo novedoso y sorprendente, o llamativo, ocupen el lugar de lo creativo, o confundan su significación genuina.

Hoy entendemos la creatividad como capacidad de producir cosas nuevas. Deberíamos tener en cuenta más el sentir en arte y la profundidad y trascendencia de lo creado, como correctivo frente a la vorágine de novedades y modas de la sociedad de consumo, y sociedad de la información —si realmente seguimos creyendo que el arte es un territorio peculiar y distinto—. La significación actual de creatividad, en arte, está afectada y condicionada por la idea de lo moderno, de modernidad, por eso en la recepción del arte los observadores piden «diferencia» más que interpretación o profundidad en el tratamiento de los temas. La concepción actual de lo que significa este término en arte está claramente alterada por la exigencia de originalidad y de individualidad, características propias de la modernidad. A la vista de la recepción e interpretación de los objetos artísticos en otras civilizaciones y épocas, deberíamos concluir que nuestra consideración de lo que significa ser creativo es sólo una de las posibles, y no necesariamente la mejor.

NOTAS

1. Para un resumen de las distintas interpretaciones desde la psicología ver MARTY, Gisèle. *Psicología del arte*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1999, pp. 181-210.

2. Tatarkiewicz ya había expuesto su teoría de los dos polos, según la cual, los artistas a lo largo del tiempo trabajaron o bien primando las reglas y cánones, o por el contrario interesándose más por lo imaginativo y novedoso. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 279-300.

3. SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998, pp. 380-381.

4. Para lo referido a las teorías y clasificación de cualidades para el juicio estético en China, ver SULLIVAN, Michael. *The Arts of China*. Berkeley: University of California Press, 1999, pp. 95-97 e CERVERA, Isabel. *El arte chino*. Madrid: Historia del Arte, Historia 16, 1989, vol. 23, pp. 104-106.

5. La visión histórica empieza a considerar las distintas aportaciones de grandes maestros, que no se

encaminan hacia un ideal de perfección: «La técnica puede experimentar progreso, el arte no». VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 58.

6. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia...*, p. 282.

7. ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997, pp. 128-129.

8. PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. En: VV.AA. *Dictionnaire de la Civilisation Chinoise*, Encyclopaedia Universalis. Paris: Albin Michel, 1998, pp. 27-28.

9. PRECIADO, José Luis. «Prólogo». En: *Lao Zi (libro del Tao)*. Madrid: Alfragüara, 1978, pp. XXIII-XLVI.

10. La técnica de la pintura nace de la caligrafía. La especial confección de los pinceles, que dejan filtrar tinta desde un depósito interior por entre las cerdas de distintos tamaños del extremo, hacen que la intensidad del toque, del movimiento del puño o el brazo —siempre a mano alzada— sea determinante para la cantidad de tinta aplicada a la seda o papel. Intensidades de negro, firmeza del trazo, o el grosor de la pincelada, son cualidades estéticas de fuerte carácter restrictivo —tinta negra y sólo negra— dependen de un aprendizaje de muchos años con un maestro y de la concentración durante la ejecución. VV.AA. *Dictionnaire de la civilization...*, p. 567.

11. SULLIVAN, Michael. *The Arts...*, pp. 95-96.

12. *Ibidem*, p. 96.

13. *Ibid.*

14. GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 1997, pp. 128-129. El manual en cuestión es de MAI-MAI SZE. *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a translation of the Chieh Tzu Yüan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Manual of Painting)*. New York, 1956.

15. RICKMANS, Pierre. Voz «Arts». En: *Dictionnaire de la civilization...*, pp. 68-69.

16. COOMARASWAMY, Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997, pp. 32-33.

17. BECKER, Gordon M. «Making It or Finding It». En: *Creativity and Affect*. Eds. Melvin P. SHAW & Mark A. RUNCO. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1994, pp. 168-181. Lo mismo ocurriría en la antigüedad clásica, en la que, según Tatarkiewicz: «el artista es un descubridor, no un inventor». TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia...*, p. 280.

18. VINCI, Leonardo da. *Tratado de la Pintura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, p. 30. En esta ocasión, «invención» parece significar la manera de interpretar y tratar plásticamente los motivos observados y estudiados científicamente en la naturaleza.

19. «...una innovación tiene sentido sólo en la medida en que el innovador siga operando en cierta medida dentro del contexto de las reglas establecidas. El romper todas las reglas significaría abandonar la disciplina y, por lo general, un logro de altura capaz de hacer algo así sólo está al alcance de la obra de un maestro en esa concreta disciplina. Es el dominio de una disciplina y de unas reglas establecidas lo que permite al artista ir más allá y aportar contribuciones notables». MARTY, Gisèle. *Psicología...*, pp. 208-209.

20. WILLIAMS, Raymond. «When was Modernism?». En: *Art in Modern Culture. An anthology of critical texts*. Eds. Francis FRASCINA y Jonathan HARRIS. London: Phaidon Press & The Open University, 1992, p. 23 (ed. original: *New Left Review*. London, nº 175, 1989).

21. RÜSSEN, Jörn. «Esthétisation de l'histoire et historisation de l'art au XIX^e siècle. Reflexions sur l'historicisme (allemand)». En: *Histoire de l'histoire de l'art. (Vol. II: XVIII^e et XIX^e siècles)*. Paris: Klincksieck, 1997, pp. 177-194.

22. «Se ve fácilmente que cuando digo que un objeto es bello y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto. Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto». KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 133.

23. Coomaraswamy insiste en que la correcta lectura del arte indio debe partir no de la búsqueda de correspondencias exteriores, al modo de la *mimesis* occidental, sino de una particular búsqueda interior, religiosa y personal. Así, la experiencia estética surge de la contemplación de figuras tratadas como tipos, con

un alto grado de abstracción. «La experiencia estética es una transformación no sólo del sentimiento (...), sino igualmente de la comprensión; cf. el estado de “sueño profundo”, caracterizado por la expresión *praṅṅana-ghana-ananda-mayi*, “una comprensión condensada en el modo del éxtasis”... El nivel de la experiencia estética pura es ciertamente el de la comprensión angélica pura, propio del Cielo Inmutable, el *Brahmaloka*». COOMARASWAMY, Ananda. *La transformación...*, p. 45.

24. Asimismo la definición de creatividad se asocia plenamente con novedad, es propio de la esfera artística y se acepta plenamente que el acto de la creación no es atributo exclusivo de Dios: «La creatividad, de acuerdo con esta nueva construcción, significaba la fabricación de cosas nuevas en lugar de fabricar algo a partir de la nada. (...) fue la novedad la que definió la creatividad», TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia...*, p. 288.

25. GREENBERG, Clement. «La nueva escultura». En: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 137. [Texto escrito originalmente entre 1948 y 1958].

26. Por ejemplo, Rosalind E. Krauss relaciona esta importancia concedida en la sociedad moderna al autor o creador con los intereses de las instituciones culturales por destacar a los artistas con los que trabajan: «Desde este punto de vista, el arte moderno y la vanguardia pueden contemplarse como una función de lo que podríamos llamar ‘el discurso de la originalidad’, un discurso que sirve a intereses muy amplios —y por consiguiente alimentado por muy diversas instituciones...». KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 176.

27. J. Maquet propone la utilización del concepto de *Locus estético*, a modo de herramienta analítica. «Muchos artefactos (...), tienen algunos rasgos formales no instrumentales. Después de todo, la mayoría de nuestros objetos fabricados en serie son «diseñados», y el propósito del diseño industrial es hacer objetos utilitarios estéticamente satisfactorios. Por consiguiente, prácticamente todo lo que vemos a nuestro alrededor incluye alguna intención estética y tiene algunos aspectos que son estéticamente relevantes». Objetos y categorías de objetos concentrarían estas intenciones estéticas, no sólo las llamadas bellas artes, sino ceremonias religiosas en la Edad Media cristiana, la ceremonia del té en Japón, o ciertas fiestas y celebraciones de tribus africanas. MACQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999, pp. 98-99.

28. *Ibidem*, p. 76.

29. Véase, por ejemplo WEISBERG, Robert W. *Creatividad. El genio y otros mitos*. Madrid: Labor, 1987, pp. 4-17; que estudia la creatividad en relación a la solución de problemas. Weisberg afirma que se manifiesta cuando se genera «una respuesta de nuevo cuño» ante un problema dado. Para esto son necesarios los conocimientos previos, realizar una serie de tentativas, recibir información que altere el conocimiento de los factores, y la pericia dentro de una disciplina.

30. ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso. *Psicología del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, pp. 295-316; y MARTY, Gisèle. *Psicología...*, pp. 208-210. Álvarez Villar cuestiona la definición de «capacidad imaginativa» basada en la creencia en la excepcionalidad, y defiende que de lo que se trataría es de que unas personas tienen más facilidad para arrastrar al campo de la consciencia imágenes visuales, auditivas, táctiles, etc. En estas personas de especial «fantasía» habría que hablar de un «no bloqueo de los canales de comunicación entre el inconsciente colectivo y el consciente», p. 316.