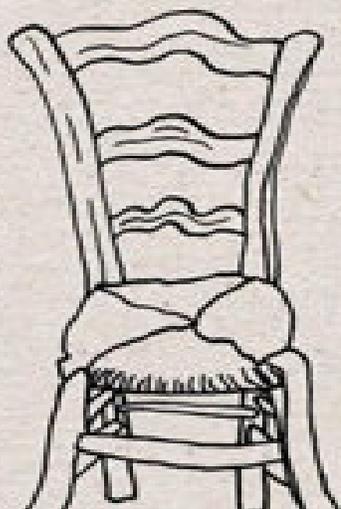


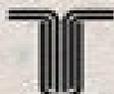
Fait une plaisir acruant tout juste un moment
en jeter encore a bruta par le sol et la
tension de mener une aspe grande loile
un nouveau desin d'un jardi plein
de fleurs et car au egalment deux etude
paroles

Piensa como un artista

Por el autor de
¿Qué estás mirando?

Will Gompertz



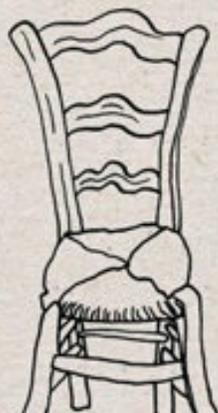
taurus


*Fais un plaisir accablant tout juste au moment
où j'étais encore abîmé par le soleil et la
tension de mener une assez grande toile
à un nouveau dessin d'un juif plein
de fleurs et d'arabes également de ses études
paroles*

Piensa como un artista

Por el autor de
¿Qué estás mirando?

Will Gompertz



taurus


PIENSA COMO UN ARTISTA

Will Gompertz

Traducción de *Miguel Marqués*

TAURUS

PENSAMIENTO

www.megustaleerebooks.com

SÍGUENOS EN
megustaleer



| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Por orden de aparición:

Ninette de Valois

Frederick Ashton

Andy Warhol

Vincent van Gogh

Theaster Gates

Bridget Riley

Roy Lichtenstein

David Ogilvy

Marina Abramović

Gilbert & George

Caravaggio

Picasso

J. J. Abrams

Piero della Francesca

Luc Tuymans

Johannes Vermeer

Peter Doig

Rembrandt

Kerry James Marshall

Miguel Ángel

Ai Weiwei

David Hockney

Marcel Duchamp

Bob y Roberta Smith



In memoriam

Steve Hare

Introducción

La creatividad está de moda. Es un asunto que interesa a políticos, intelectuales y sabios de todo el mundo. Dicen que es muy importante, que desempeñará un papel fundamental en la prosperidad del futuro, y eso está muy bien. Pero, ¿qué es exactamente la creatividad? ¿Cómo funciona?

¿Por qué parece que a algunos les cuesta tan poco tener ideas originales y brillantes y a otros tanto? ¿Se debe simplemente a que hay personas creativas con una mente programada de manera especial o tiene más que ver con el comportamiento y la actitud?



© Jack Berman/Moment/Getty Images

Somos una especie característicamente imaginativa. La capacidad para concebir ideas complejas y hacerlas realidad requiere una serie de procesos cognitivos que están más allá de las capacidades de cualquier otra forma de vida o máquina. Para nosotros, no es demasiado complicado. Lo hacemos todo el tiempo, cuando cocinamos o cuando enviamos a un amigo un mensaje de texto ingenioso. Estas tareas nos pueden parecer banales, pero aun así nos exigen imaginar y ser creativos. Se trata de un fantástico don de la naturaleza que, cultivado de manera apropiada, puede ayudarnos a conseguir cosas extraordinarias.

Usar la imaginación aviva y enriquece tanto la mente del ser humano como su experiencia vital. Cuando ejercitamos la mente, cuando pensamos, entramos en contacto con nosotros mismos. No conozco a ningún artista, de ningún tipo, que no sea curioso o al que todo le sea indiferente. Lo mismo ocurre con los cocineros, los jardineros y los entrenadores de éxito. Así son todas las personas que se entusiasman de verdad por lo que hacen y quieren innovar. Tienen un brillo en los ojos que irradia una fuerza vital casi palpable. Es el efecto de ser creativo.

El mero acto de hacer y de crear procura una profunda satisfacción. Es gratificante y alimenta el optimismo.

Entonces, ¿cómo sacar provecho de ese talento innato? ¿Cómo quitar el piloto automático y dejar libre nuestra creatividad para tener ideas originales y audaces que hagan mejores nuestras vidas y quizá las de muchas otras personas? Y, más concretamente, ¿cómo alimentar la imaginación para alumbrar conceptos innovadores que puedan convertirse en algo real, que merezca la pena?

Llevo casi tres décadas haciéndome estas preguntas. En un primer momento, porque me fascinaban las buenas ideas y la gente con talento y, más tarde, por mi trabajo como editor, productor, escritor, presentador y periodista especializado en arte.

He tenido el privilegio de conocer y estudiar a algunos de los máximos exponentes del pensamiento creativo actual, desde el arriesgado artista británico Damien Hirst a la multioscarizada actriz estadounidense Meryl Streep. Obviamente, hay grandes disparidades entre unos y otros, pero existe al menos un aspecto en el que no difieren tanto.

Con los años se me ha hecho bastante evidente que todas las personas creativas con éxito comparten una serie de rasgos claramente identificables, ya sean directores de cine, científicos o filósofos. Y no hablo de llamativas cualidades sobrehumanas, sino de procedimientos y hábitos que ayudan al talento a florecer, y que también pueden ayudarnos a los demás a dar rienda suelta a nuestra creatividad latente.

Todos tenemos talento creativo, no hay duda. Es cierto que a algunos se les da mejor componer música que a otros, pero eso no convierte a los que no saben componer en personas «no creativas». El hecho es que todos somos perfectamente capaces de ser artistas de un tipo u otro. Todos y cada uno de nosotros tenemos la capacidad de forjar conceptos, de salirnos del tiempo y el espacio y de reflexionar sobre ideas abstractas y asociaciones de ideas que no guardan relación entre sí ni con el momento que estamos viviendo. Lo hacemos cuando soñamos despiertos, cuando especulamos y hasta cuando mentimos.

La confianza es fundamental. Los artistas no piden permiso para pintar, escribir, actuar o cantar: lo hacen y punto.

El problema es que algunos de nosotros nos hemos convencido a nosotros mismos de que no

somos creativos o de que todavía no hemos encontrado el camino apropiado. La confianza en nuestra creatividad puede menguar. Y eso no es bueno. La confianza es fundamental. Según mi experiencia, los artistas, como muchos de nosotros, temen «que los desenmascaren». Sin embargo, de alguna manera, se las arreglan para encontrar la suficiente confianza en sí mismos y las dudas terminan disipándose. Tal confianza es el seguro de vida de su creatividad. The Beatles eran cuatro chavales con tiempo libre que aprendieron a confiar en sí mismos y se convencieron unos a otros —y luego al resto del mundo— de que eran músicos.

No esperaron a que les preguntaran. Los artistas no piden permiso para pintar, escribir, actuar o cantar: lo hacen y punto. Lo que normalmente los distingue, les da su poder y marca su objetivo en la vida no es la creatividad en sí: todos somos creativos. No, es el hecho de que los artistas logran centrarse en ello e identificar un área de interés que ha encendido la mecha de su imaginación y dado alas a su talento.

Fui testigo de ese fenómeno por primera vez en la década de 1980, cuando yo tenía veintipocos años y trabajaba como tramoyista en el teatro Sadler's Wells, en Londres. En aquel momento yo aún no había descubierto el arte ni, de hecho, muchas otras cosas. Pero me atraía esa mezcla de ilusión y oficio artesanal que es el teatro.

El trabajo antes y durante el espectáculo siempre era duro. Una vez caía el telón y el público se marchaba, salíamos en tropel a tomar algo tranquilamente en el *pub*, y al rato se nos unían los actores y los «creativos». Ese era el momento en que se difuminaban las estrictas jerarquías que existen en el teatro. El rango perdía relevancia y al final yo siempre terminaba sentado junto a alguna vaca sagrada de los escenarios, normalmente del mundo del ballet (la sala estaba especializada en danza).



Una noche podía ser la grandiosa dama Ninette de Valois, bailarina de los Ballets Rusos de Diáguilev y después fundadora del Royal Ballet. Otro día, Sir Frederick Ashton, coreógrafo jefe, compartía los últimos chismes mientras golpeteaba con los dedos el borde de su copa de Chablis. Para el joven ingenuo criado en la Inglaterra rural que yo era, aquellas noches eran increíblemente embriagadoras y exóticas.

En ese tiempo conocí a los primeros artistas de verdad, por decirlo así: espíritus independientes que se ganaban bien la vida y se labraban toda una reputación a base de inventiva. Destacaban incluso en un entorno tan mundano como puede ser la puerta de un *pub* de mala muerte de la capital británica. De Valois y Ashton llamaban la atención sin pretenderlo y raramente sufrían el ultraje de ser interrumpidos. Se mostraban fuertes, resueltos y vehementes, y esa entereza y fuerza interior cara a la galería sorprendían y fascinaban a todos.

En nuestra era digital, la mejor manera de encontrar satisfacción es, probablemente, siendo creativos.

Sin embargo, eran hombres y mujeres corrientes: adolecían de tantas inseguridades y manías como el resto. Habían descubierto, sin embargo, algo que les prendía la imaginación y les permitía explotar el sobrehumano don de la creatividad que todos poseemos: la danza, en su caso. ¿Cómo hicieron ese descubrimiento? ¿Cómo lo aprovecharon? ¿Qué podemos aprender de ellos?

En este libro intentaré responder a estas preguntas basándome en observaciones realizadas mientras habitaba ese mundo poblado por escritores, músicos, directores y actores. Mi objetivo es arrojar algo de luz sobre cómo las élites creativas ponen en marcha su imaginación y la convierten en una herramienta productiva.

Tenemos mucho que aprender de todos ellos, aunque quizá sean aquellos dedicados a las bellas artes —a saber, pintores, escultores, videoartistas y artistas de la *performance*— quienes más nos pueden enseñar sobre el proceso creativo. Su forma de trabajar es singular en el sentido de que permite identificar de manera más precisa cómo piensan las mentes creativas cuando funcionan a pleno rendimiento.

De ahí el título del libro. Los distintos capítulos estudian sendas propuestas o actitudes que me llaman la atención por formar parte esencial del proceso creativo, y que intento analizar a través de la experiencia del creador. No entro en detalles técnicos —por ejemplo, cómo se debe imprimir un lienzo o pintar la luz—; lo que me interesa es cómo su manera de trabajar y de pensar les permite más tarde destacar en lo creativo. Esa manera de trabajar y de pensar puede ser adoptada por cualquier persona que desee crear.

Estoy convencido de que cada vez seremos más quienes busquemos crear, como reacción a los perturbadores efectos de la revolución digital. En muchos aspectos, los avances tecnológicos más recientes han sido tan ilusionantes como liberadores: Internet hace mucho más fácil obtener materiales e información, conocer a personas afines y crear redes. Además, nos ha proporcionado una plataforma global muy fácil de usar para dar a conocer lo que hacemos. Todo ello nos puede ayudar en nuestro empeño creativo.

También hay contrapartidas, claro: resulta un poco abrumador. La era de Internet ha traído muchas cosas buenas, pero no nos regala más tiempo libre, precisamente. La vida se nos ha llenado absurdamente de quehaceres y nuestro día a día es más estresante que nunca. No solo tenemos que lidiar con las tareas cotidianas de toda la vida, sino que cuando nos sentamos a descansar tenemos que atender una avalancha de mensajes de texto, correos electrónicos, tuits y

actualizaciones de estado. Vivimos conectados veinticuatro horas al día a un mundo demencial, tan exigente como implacable.

Y todo esto antes de que los ordenadores con verdadera inteligencia artificial hayan puesto sus bits y bytes manos a la obra. Sin prisa pero sin pausa, dígitos invisibles y redes cibernéticas se introducen sibilantemente en nuestras vidas diarias y, hasta cierto punto, se adueñan de ellas. Igualmente ocurrirá a su debido tiempo con nuestras vidas profesionales. Parece inevitable que los ordenadores, con sus complejos algoritmos y cada vez más ingeniosas microaplicaciones, terminen haciendo trabajos de los que antaño solo podían ocuparse profesionales cualificados. Médicos, abogados y contables ya oyen el suave rumor de los dispositivos digitales tomando posiciones en lo que hasta hace poco era su parcela privada.

Ya empezamos a sentirnos amenazados por esta erosión de las libertades y por las intromisiones en nuestra vida cotidiana. Lo mejor que podemos hacer en respuesta es aquello de lo que ningún ordenador del mundo es capaz: poner la imaginación manos a la obra. Siendo creativos tendremos más probabilidades de hallar satisfacción, una meta, un lugar en esta era digital.

En el ámbito laboral, la creatividad se valorará cada vez más y estará mejor remunerada. Lo cual es positivo. Pero no queda ahí la cosa. El mero acto de hacer y de crear procura una profunda satisfacción. Es gratificante y alimenta el optimismo. Sí, puede procurarnos muchos sinsabores y en ocasiones puede resultar descorazonador, pero no hay nada que te haga sentir más vivo y verdaderamente conectado con el mundo físico que ver tus ideas cobrar vida. En mi opinión es la forma definitiva de afirmar nuestra humanidad.

La creatividad es asimismo una herramienta expresiva enormemente poderosa e influyente. ¿Por qué los dictadores fusilan poetas y los extremistas destruyen obras de arte? Porque temen las ideas opuestas a las suyas y se sienten amenazados por quienes son capaces de expresarlas. La creatividad importa. Ahora, quizá, más que nunca.

Vivimos en un mundo aquejado por infinidad de problemas que necesitan una solución inmediata: el cambio climático, el terrorismo y la pobreza, por nombrar solo tres. No los resolveremos a base de músculo: son obstáculos que únicamente podremos salvar si pensamos como artistas en vez de comportarnos como animales.

Todos somos artistas. Solo tenemos que creérnoslo. Eso es lo que hacen, precisamente, los artistas.

1. Los artistas emprenden

Hay muchos mitos sobre el artista que nos gusta creer. La idea que tenemos del pintor y el escultor es muy romántica: para nosotros, representa un ideal. Los seres humanos de a pie nos dejamos la piel en el día a día haciendo cosas que realmente no queremos hacer para ganarnos la vida o porque es lo que hay que hacer. Pero los artistas no parecen prestarse a esos compromisos. Siguen su propio camino y se dedican a su oficio sin importar las circunstancias ni las consecuencias. Los artistas son personas auténticas, heroicas y necesariamente egoístas. Se enclaustran en sus buhardillas (como Seurat), se atan al mástil de un barco en mitad de una tormenta (como Turner) o caminan miles de kilómetros (como Brancusi) en nombre del arte. No hacen concesiones y su motivación es solo una: crear una obra que tenga valor y transmita sentido. Les sobra coraje y nobleza. Hasta cierto punto...



**«EN LOS
ALMUERZOS DE
BANQUEROS
SE HABLA DE
ARTE; EN LOS
DE ARTISTAS, DE
DINERO».**

Oscar Wilde

En realidad, los artistas no son ni más valientes ni más nobles ni más resueltos que un criador de ovejas que acompaña a su ganado enormes distancias soportando adversas condiciones climáticas. O que la chef que, habiéndose despedido del último comensal a medianoche, se levanta a las cuatro de la mañana para asegurarse los mejores productos frescos del mercado. O, por ejemplo, que el albañil de dedos encallecidos al que empieza a dolerle la espalda después de varios días levantando una casa.

En lo que respecta a la dedicación a la causa y la seriedad de su propósito, no hay muchas diferencias entre todas esas actividades, salvo la valoración que nosotros hagamos de ellas. El objetivo de esos cuatro profesionales es el mismo, y en ninguno de los casos resulta especialmente romántico ni elevado: se trata de sobrevivir y, con un poco de suerte, prosperar lo suficiente como para poder seguir dedicándose a ese oficio.

Los artistas son emprendedores. Están dispuestos a jugárselo todo para hacer las cosas por sí mismos.

No obstante, ganaderos y restauradores pueden hablar durante horas sobre márgenes operativos y flujos de caja, pero los artistas tienden a mostrarse reservados cuando se trata de dinero. Es un tema para ellos algo vulgar, denigrante incluso. Además, el dinero puede echar a perder el mito que hemos creado en torno a los artistas, deidades intocadas por la sucia realidad del día a día.



© Mondadori/Getty Images

Aunque hay excepciones. Andy Warhol era tan materialista y le fascinaba tanto el dinero que lo convirtió en el propio *leitmotiv* de su trabajo. Llamó a su estudio La Fábrica y en una ocasión dijo: «Ganar dinero es arte, trabajar es arte y hacer buenos negocios es arte, el mejor arte de todos». Warhol hacía serigrafías y productos pensados para el consumo, retrataba a famosos y pintaba símbolos de dólar. Warhol, por decirlo así, dibujaba billetes y luego los cambiaba por billetes de verdad. Buen negocio, sí.

Warhol era un tipo increíblemente emprendedor. Todos los artistas de éxito lo son, en realidad. Tienen que serlo. Como el ganadero, la dueña del restaurante o el pequeño constructor, los artistas son los presidentes de sus propias empresas. Tienen que demostrar gran sensibilidad para la mercadotecnia y conocimientos implícitos de la marca: feos conceptos empresariales de los que jamás hablarán en presencia de personas de bien, pero que les son fundamentales. De lo contrario, no sobrevivirían mucho tiempo. Después de todo, su negocio consiste en ofrecer productos que no tienen función o propósito en el mundo físico a una clientela adinerada que valora ante todo la distinción que aportan las marcas.

No en vano, los grandes centros artísticos de la historia, como Venecia, Ámsterdam o Nueva York, fueron a la vez centros comerciales de importancia mundial. Al artista emprendedor lo atrae el dinero como al grafitero una pared blanca, y así ha sido siempre.

Peter Paul Rubens (1577-1640) fue un buen artista y un brillante hombre de negocios. Mientras sus ayudantes trabajaban horas incontables en su estudio-fábrica de Amberes, el emprendedor Rubens visitaba las más espléndidas cortes reales y casas nobles de Europa para informar a sus acomodados propietarios de que, si no querían quedar a la zaga de sus pares, habrían de colgar en el salón de baile uno de sus descomunales cuadros cargados de carne y barroquismo. Rubens instauró la práctica de la venta de arte a domicilio siglos antes del «Avon llama a su puerta».



Andy Warhol, *Dollar Sign*, hacia 1981
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./DACs

Los artistas son emprendedores. Están dispuestos a jugárselo todo para hacer las cosas por sí mismos y dar vida a la obra que se han visto empujados a crear. Suplicarán y pedirán prestado si no pueden pagar el alquiler del estudio, los materiales que necesitan o la comida durante los largos meses de esfuerzo, todo ello con la esperanza de vender su obra a un precio que permita cubrir gastos y guardar para la siguiente pieza. Con un poco de suerte será capaz de vender la

nueva obra a un precio algo mayor. Y, entonces, si las cosas siguen yendo bien, quizá pueda alquilar un estudio mejor y más grande, contratar asistentes, fundar una empresa.

La motivación intelectual y emocional no es el lucro, pero este es un elemento esencial. El dinero compra la libertad y la libertad significa tiempo. Y el tiempo, para un artista, es el activo más valioso de todos.

Incluso Vincent van Gogh, quizá el más celebrado ejemplo de artista bohemio idealizado, fue en realidad un empresario audaz y gran comerciante. No fue un indigente sin nada que llevarse a la boca, como muchos creen, sino un emprendedor que puso en marcha varios negocios en comandita con Theo, su hermano menor, que era marchante de arte.

Theo era quien tenía el dinero, e invirtió mucho en su hermano mayor, el voraz Vincent, para que nunca le faltaran los caros lienzos y pinturas (y tampoco alojamiento, comida y vestimenta, en su caso).

Vincent trataba a su hermano, su vital fuente de ingresos, con todo el cariño y la atención que prodiga el pequeño empresario a su director de banco. Mantenía a su hermano Theo al tanto de sus progresos en un constante torrente de cartas, en las que a menudo le pedía más dinero. En contrapartida, el pintor aceptaba sin ambages su responsabilidad comercial. En una de esas misivas, Vincent afirma: «Me es absolutamente imperativo intentar ganar dinero con mi trabajo».

Aquello fue una inversión conjunta en una empresa comercial que hoy podría llamarse Vincent van Gogh Inc., la cual, según insistía el pintor a su hermano, le permitiría «recuperar todo el dinero» que este le había prestado «a lo largo de varios años». Van Gogh también comprendió la necesidad de mostrarse flexible y maleable en los negocios. En 1883 prometió: «En ningún caso rechazaré un encargo serio, sea cual sea, me guste o no. Trataré de hacerlo como me pidan y lo repetiré si es necesario».

Para obtener financiación, Vincent describía a su hermano el negocio en el lenguaje empresarial más sencillo que pueda imaginarse: «Mira, el lienzo que yo cubro de pintura vale más que un lienzo negro». Llegó a escribir a Theo con un plan alternativo, por si sus empeños creativos fracasaban: «Mi querido hermano, si no estuviera tan venido a menos y la maldita pintura no me hubiera vuelto loco, podría ser un gran marchante de arte».

Una afirmación un poco optimista: Vincent ya había intentado trabajar comprando y vendiendo cuadros con escaso éxito. No obstante, su convencimiento demuestra lo explícitamente comercial de su carácter: cuando las cosas se ponían feas, la propuesta de Vincent era lanzarse en busca de clientes.

¿Podría Warhol haberse quedado corto con esa cita según la cual el mejor arte es el de los buenos negocios? ¿Quizá no le habría parecido mal concluir la frase con un «[...] y los mejores artistas son buenos hombres de negocios», citando a los hermanos Van Gogh como ejemplo ilustrativo? Es cierto que la colaboración entre los hermanos no tuvo un éxito inmediato, pero de no haber muerto ambos mediada la treintena, antes de que Vincent van Gogh, Inc. empezase realmente a funcionar, es probable que hubieran disfrutado de los beneficios de lo que hoy día es una de las marcas más famosas y deseadas del mundo en el ámbito de las bellas artes.

«Artista empresario» no es un oxímoron. Para tener éxito creando es necesaria cierta visión empresarial. Como observó Leonardo da Vinci en una ocasión: «Desde largo tiempo me ha llamado la atención el hecho de que las personas de éxito rara vez esperan sentadas que las cosas les ocurran. Son ellos los que ocurren a las cosas». Ese es el camino del artista: ser él o ella el acontecimiento, lo que ocurre a las cosas. Convertir la nada en algo.



Y lo hacen comportándose como cualquier empresario. Son proactivos, independientes y tan ambiciosos que salen a buscar la competición en lugar de evitarla. Por eso todos los artistas dignos de ese nombre ponían rumbo a París a principios del siglo XX. Allí es donde se cocía todo, allí estaban los clientes, los grupos, las ideas y la reputación. Era un mundo encarnizado en que la mayoría se había internado sin redes de seguridad financiera: una vida precaria en un ambiente muy competitivo que estimulaba el impulso creador.

Los artistas convierten la nada en algo. Y lo hacen comportándose como cualquier empresario.

Para no gustarles los certámenes de arte, los artistas dedican mucho tiempo a participar en ellos. En el mundo del arte, das una patada a una piedra y aparecen un premio en metálico y una bienal con medalla de oro. Los galardones, en efecto, se han convertido en un paso fundamental en la carrera profesional para los aspirantes a artista contemporáneo y suponen una oportunidad de hacer contactos y construir marca. Es una fórmula probada y contrastada, de la que uno de los más recientes beneficiarios es un artista estadounidense llamado Theaster Gates, que ha ganado este año 2015 el premio Artes Mundi, entregado en Cardiff (Gales).

Junto a la ovación y la cobertura de los medios, Theaster se llevó un cheque de 40.000 libras, que rápidamente decidió compartir con los otros nueve finalistas. Fue este un gesto tan generoso como inusual, pero es que este creador de cuarenta y un años es un artista muy generoso e inusual. Es a partes iguales escultor, empresario y activista social. Es la persona más emprendedora e inspiradora que haya conocido nunca.

Vive en Chicago, donde nació y se crió. Chicago es una ciudad bonita si vives en el centro o en el North Side. Pero Theaster vive en el South Side, que no es tan agradable. Esa parte de la ciudad está salpicada de casas entablonadas de arriba abajo, descampados y grupos de chavales en las esquinas. Hay mucho paro y pocas ambiciones, y puede resultar peligroso. Cada año se producen cientos de tiroteos. La llaman la capital estadounidense del asesinato. Un 99,6 por ciento de la población del South Side es negra. «Si ves a un blanco andando en el barrio, hay tres posibilidades: está buscando *crack*, es un trabajador social o es un poli de paisano», explica Theaster.

Describe el South Side como «el fondo del saco»: un lugar del que todo el mundo se va y adonde nadie quiere llegar. Él es la excepción a esa regla, pues se instaló en esta parte de la ciudad en 2006, porque era barato y porque podía llegar paseando —a través de Hyde Park— a la Universidad de Chicago, donde sigue trabajando hoy como programador de eventos artísticos.

Theaster compró una casa de una planta, el número 6918 de South Dorchester Avenue, que en su día había sido una tienda de dulces. Convirtió una de las habitaciones en un alfar en el que daba rienda suelta a su afición por la cerámica. Le gustaba la idea de transformar el barro, el más bajo de los materiales, en algo bello y valioso. Lo que empezó como un modesto *hobby* terminaría convirtiéndolo en una de las figuras más importantes del mundo del arte actual.

Los fines de semana llevaba sus cacharros a mercadillos y ferias de todo el condado. Pronto se dio cuenta, sin embargo, de que no le gustaba la venta ambulante. La gente le regateaba el precio de los platos y las tazas, piezas de cerámica que había hecho con sus propias manos y en las que había puesto el corazón. Decidió que prefería regalar sus obras a verlas degradadas por el regateo.

«Tiene que haber algo que contrarreste los actos de destrucción con los de creación».

Theaster Gates

Dejó de acudir a los mercadillos y decidió probar una bocanada del enrarecido aire del mundo del arte. Después de todo, muchos museos y galerías importantes habían mostrado la obra de ceramistas blancos. Las firmas especializadas como Grayson Perry o Elizabeth Fritsch movían mucho dinero.

En 2007, Theaster organizó en el Hyde Park Art Center de Chicago una muestra de su cerámica, a la que dio un toque especial: no presentó la obra como suya, sino que la atribuyó a un legendario alfarero oriental llamado Shoji Yamaguchi, al que nadie conocía, por la sencilla razón de que no existía.

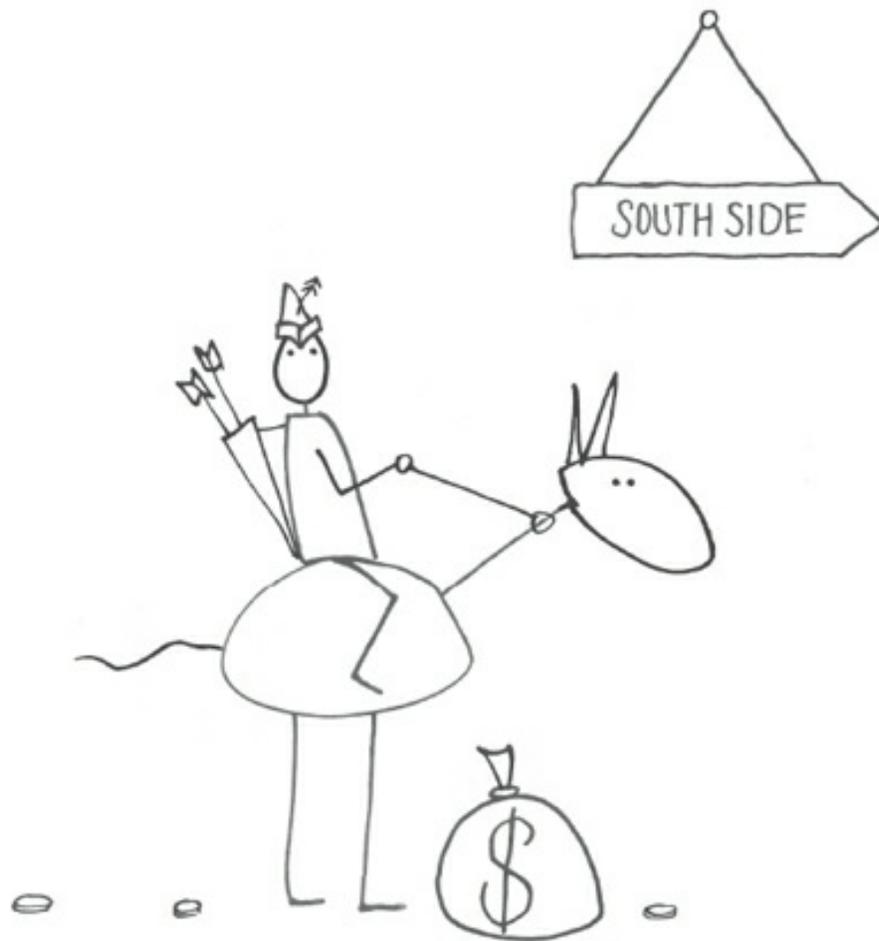
Shoji Yamaguchi era el *doppelgänger* de Theaster, un personaje de ficción gracias al cual el chicagüense pretendía convertir su cerámica en arte. El nombre inventado combinaba dos de sus mayores referencias: por un lado, Shoji Hamada (1894-1978), prestigioso ceramista japonés y prominente figura en el arte de ese país y del mundo; por otro, la región de Yamaguchi, donde Theaster había pasado un año estudiando cerámica.

Para convencer a los visitantes de que los platos y cuencos exhibidos no habían sido modelados por un hombre de mediana edad y raza negra que vivía en ese mismo barrio sino por un exótico maestro japonés, Theaster pergeñó una elaborada biografía para Yamaguchi. Este había llegado a Estados Unidos en la década de 1950, atraído por la maravillosa arcilla negra del condado de Itawamba, en el estado de Misisipi. Se quedó y se casó con una mujer negra. En 1991, el ya anciano ceramista regresó a Japón junto con su mujer para mostrar a esta su lugar de nacimiento. Pero el viaje terminó en tragedia, pues ambos murieron en un accidente de tráfico.

Al público le gustó la exposición y quedó admirado con el maestro Shoji Yamaguchi. Aquello, no obstante, no fue nada cuando se reveló, poco tiempo después, que todo había sido un montaje. El mundo del arte no cabía en sí de gozo. ¡Qué bromista, ese Theaster! ¡Qué tipo más listo! La cerámica no estaba mal, pero, vaya, ¡qué gran artista! Había nacido Theaster Gates, artista conceptual y forjador de mitos. Tenía ante sí la oportunidad que llevaba décadas esperando, y el emprendedor hijo adoptivo del South Side no iba a dejarla escapar.

Lo que ha logrado aprovechando su nueva condición de artista es a la vez impresionante e inspirador. Ha sabido transmitir sus profundos conocimientos, su pasión por la ciudad, los valores religiosos de sus padres y sus notables capacidades intelectuales y artísticas. A esa poderosa mezcla ha sabido añadir su don natural para la retórica, el instinto del buscavidas y el celo del misionero.

Theaster se ha convertido en emprendedor cultural: un artista que desde su posición mejora las condiciones de vida de su barrio. Es lo más cercano que hay en el mundo del arte a la figura de Robin Hood.



En la lista de los cien artistas más influyentes del mundo en 2014 elaborada por la revista *Art Review*, Theaster Gates aparece entre los 50 primeros, por encima de supercomisarios, directores de museos y coleccionistas enormemente ricos. Su obra ha sido adquirida por algunas personalidades bastante *cool* y se ha exhibido en lugares también bastante *cool*. Y eso es increíble si tenemos en cuenta el arte que vende, que es pura basura.

Al menos el material del que está hecho. Theaster crea sus obras a partir de restos y escombros que encuentra en los edificios abandonados de su barrio marginal: listones partidos, trozos de pilares de hormigón desportillados, viejas mangueras, etcétera. Les quita el polvo, los limpia a fondo hasta sacarles brillo y los enmarca en elegante madera, dándole al conjunto una estética nítida y moderna. El último paso consiste en venderlos por mucho dinero. ¿Es eso emprender o no?

«En arte, la mano jamás puede ejecutar nada más elevado que lo que puede imaginar el corazón». Ralph Waldo Emerson

No obstante, lo que hace inusual esta forma de emprender es cómo Theaster se valió del elevado estatus de que disfrutaban el arte y los artistas en nuestra sociedad para intentar llevar un cambio positivo al South Side de Chicago. Theaster es sincero cuando se declara asombrado del valor financiero que los coleccionistas dan a sus obras de arte, que él crea a partir de escombros. La revista *The New Yorker* recogió declaraciones suyas en un acto en la Universidad de Massachusetts, según las cuales no podría jamás haber imaginado que un trozo de manguera, un viejo trozo de madera o la techumbre de un edificio podrían hacer salivar al público e incluso llevarlo a gastar cientos de miles de dólares.

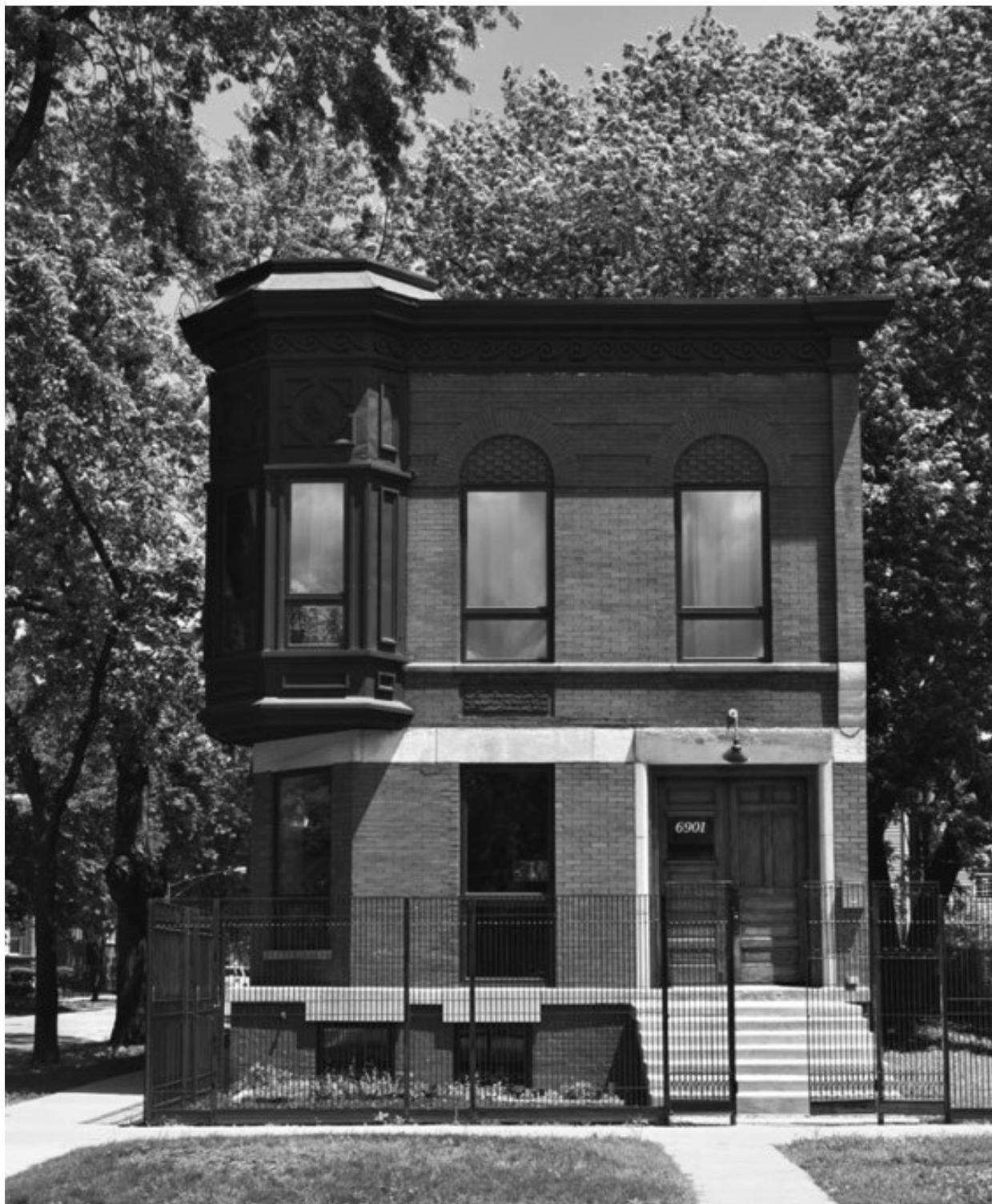
Pues sí, eso es lo que hacen. Y quizá se deba en parte a que el público sabe lo que Theaster hace con el dinero que gana, a saber: reinvertirlo en la rehabilitación de las casas de las que obtuvo los materiales. Le dedica a ello el mismo amor y dedicación que tan palpablemente habían perdido esos lugares cuando los pisó por primera vez: lo condenado se hace hermoso. Lo puede comprobar el paseante por sí mismo caminando por South Dorchester Avenue. Hay tres casas que llaman inmediatamente la atención.

Primero está el número 6918 de South Dorchester Avenue, que había sido anteriormente la vivienda y alfar de Theaster pero ahora ha sido rebautizada como Listening House (la Casa de las Escuchas) y convertida en un pequeño centro cultural. La Listening House alberga las existencias de la discográfica Dr Wax Records, quebrada en 2010.

Al lado se encuentra el 6916 de South Dorchester Avenue, una casa abandonada que Theaster compró por unos pocos miles de dólares tras la crisis financiera de 2008. La decoró con listones de madera y la renombró Archive House (la Casa del Archivo). La llenó de viejos ejemplares de la revista *Ebony*, miles de libros procedentes de la librería Prairie Avenue, que también había cerrado, y decenas de miles de diapositivas de vidrio del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Chicago.

Por último tenemos el 6901 de South Dorchester Avenue, donde actualmente vive Theaster. En realidad, él habita la planta superior, porque la planta baja es un espacio para reuniones y sala de proyección en la que los vecinos del barrio pueden ver películas o recibir clases de producción cinematográfica. Theaster ha renombrado el lugar como Black Cinema House (la Casa del Cine Negro), el tercer centro cultural temático creado por él. Colectivamente se conoce a los tres lugares como los Dorchester Projects: un nodo de cultura afroestadounidense marcados por el gen

de la renovación. Cuando se refiere a su trabajo de rehabilitación, Theaster habla de «renovación desde las tripas»: en resumidas cuentas, se trata de devolver a la vida casas abandonadas usando el dinero obtenido de la venta de sus obras hechas de ruinas a ricos coleccionistas de arte.





A Theaster, el poco glamuroso, lento y complicado trabajo que supone la reconstrucción de los espacios, un tipo de trabajo de los de toda la vida, es el que más placer le procura. Lleva el esfuerzo muy dentro, pues es el noveno hijo (el único varón) de una madre maestra y un padre techador. A Theaster le asombra la cantidad de tiempo que le dedicamos a lo digital y le preocupa especialmente el modo en que ha menoscabado el trabajo de quienes se dedican a las artes industriales.

Tenemos que trabajar con mejor preparación y más sensibilidad. Tenemos que volver a eso. Tenemos que devolver la dignidad al trabajo. Tenemos que asumir que no se puede invertir en tecnología en todo el mundo. La mano hábil creará nuevos sectores de oportunidad. El ingeniero informático ya no sabe cambiar un grifo. Así son las cosas. Yo no creo que la fontanería sea un oficio indigno. Cuando veo a esos tipos soldando cobre me doy cuenta de que tienen habilidades mucho más sofisticadas que las mías. No es nada fácil evitar que el agua entre donde no es bienvenida. Se trata de ser útil. He visto a hombres y mujeres perder sus empleos durante las crisis económicas y temblar de miedo por ser incapaces de mantener a sus familias. Hasta las personas mejor formadas y más racionales, sean de raza negra o blanca, pierden el control cuando se les arrebató lo que les daba dignidad.

Este es el espíritu que guía a Theaster Gates en su vida y su carrera profesional, y también a los que comparten vecindario con él. El propósito de su obra es representar a los olvidados, haciendo las veces de catalizador socioeconómico para la comunidad y aplicando sus conocimientos en planificación urbana a fin de cambiar las políticas desde los márgenes de la burocracia. Su fin, por explicarlo brevemente, es reconvertir áreas marginales cambiando la percepción pública de sus espacios habitacionales (las casas o las manzanas, por ejemplo).

Theaster personifica el mantra warholiano según el cual el mejor arte es el de los buenos negocios. El negocio es el arte de Theaster y viceversa. En su opinión, «el poder del artista no es sacar beneficio económico de un momento determinado. El poder del artista es su capacidad de cambiar el mundo. Hay mucha gente a lo largo y ancho del planeta perpetrando horribles actos de destrucción, provocando guerras o haciendo que se desmoronen las cimas de las montañas. Tiene que haber alguien que contrarreste esos actos de destrucción con actos de creación».

Sabemos que en el mundo del arte hay mucho chanchullo, pero no es habitual que un artista lo reconozca y, no contento con eso, saque provecho abiertamente de ello. Theaster Gates hace un arte político, potente e inquebrantablemente crítico, y aprovecha con desparpajo su estatus artístico. Ha convertido el ajeteo del mundo del arte en un arte per se, algo que no puede ser más innovador.

Ahora Theaster ha comprado dos calles enteras de casas, algunas de ellas imponentes, y un enorme estudio en el que crea los muebles y accesorios necesarios para cada uno de los edificios que rehabilita. Le interesa la «poética de los materiales». Para él, los viejos materiales «merecen» una nueva vida porque «representan otras historias, a otras personas».

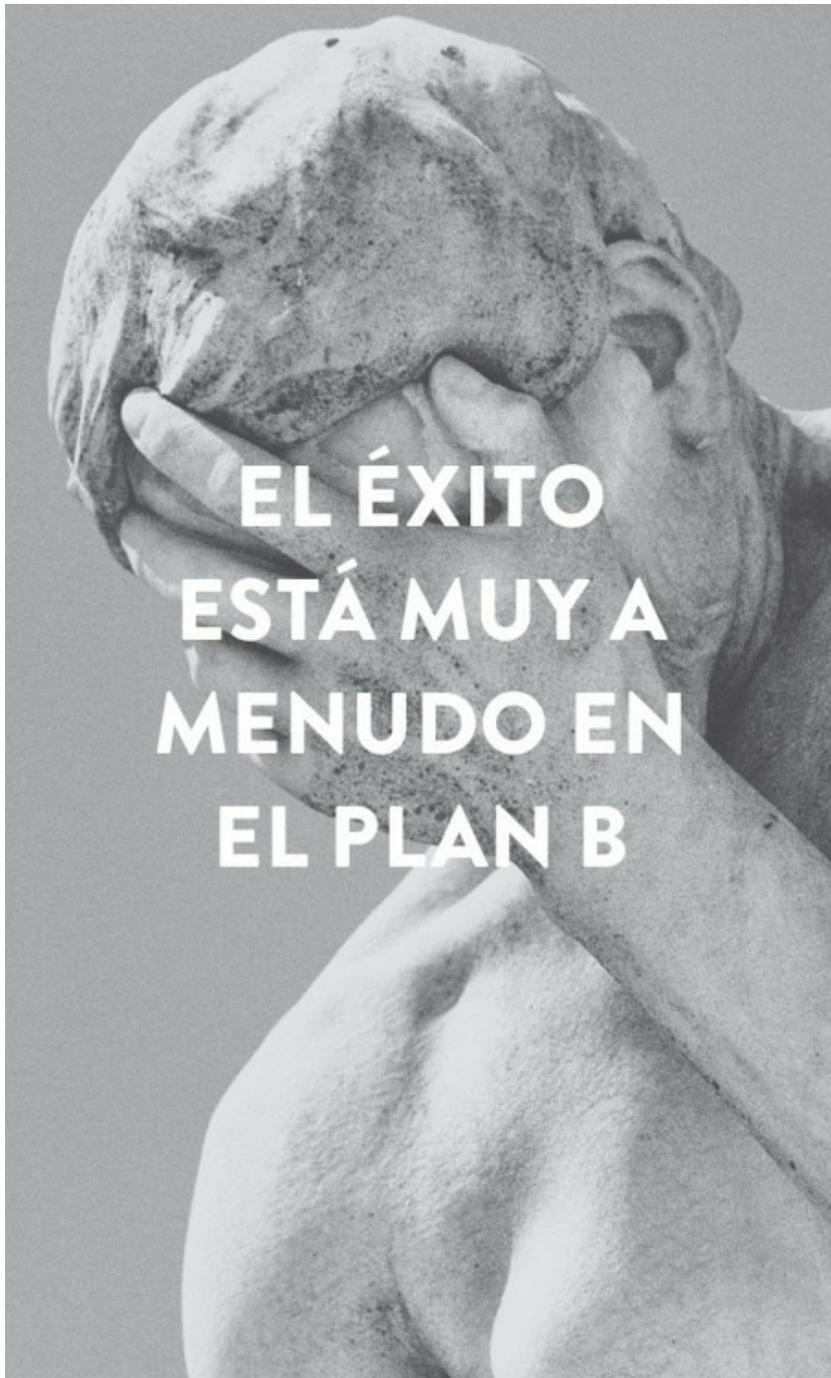
¿Se ha convertido Theaster en un promotor inmobiliario que compra y vende obras de arte o, al revés, en un artista que compra y vende casas? En realidad no importa. Si se hace rico regenerando él solo su barrio, le deseo buena suerte. Lo importante es que ha conseguido muchas

cosas en el nombre del arte y ha presentado un modelo económico radicalmente nuevo, simplemente pensando como un artista.

2. Los artistas no fracasan

Este capítulo no habla sobre el fracaso en un sentido heroico y tampoco quiere fetichizarlo como la cohorte de gurús que defiende el «fallar mejor» (expresión engañosa, aislada de su contexto original, extraída a la desesperada de Samuel Beckett). Definitivamente, no voy a defender que fracasar es bueno.

No, hablaremos de cuando nos ocurren cosas de verdad que deseáramos que no nos hubieran ocurrido: la experiencia humillante, agotadora y profundamente desagradable del fracaso. Hablaremos de los días, semanas y años que toca vivir después de que tu proyecto se haga añicos ante tus narices: ese ignominioso montón de escombros en forma de ideas y experiencias entre las que rebuscar algún resto que merezca la pena rescatar. No, este episodio trata sobre la noción del fracaso en el contexto de la creatividad.

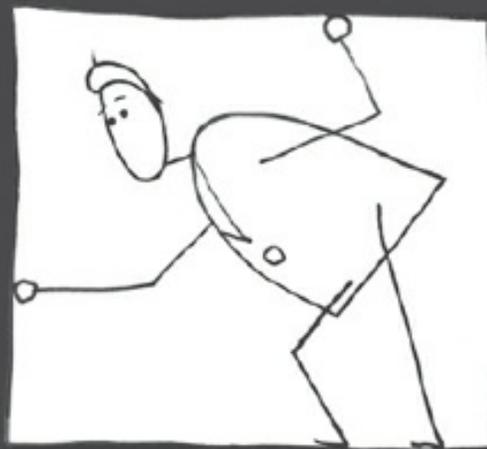


© B. SCHMID/Amana Images/Getty Images

El fracaso no es lo mismo que el error, aunque un error puede conducir a lo que a primera vista puede parecer un fracaso. El fracaso tampoco tiene que ver necesariamente con estar equivocado. Aprendemos de nuestros fallos y de nuestros errores, pero no estoy tan seguro de que sentirse fracasado nos enseñe algo. Esto se debe a que no siempre es fácil saber cuándo hemos fracasado exactamente o qué parte de responsabilidad tenemos en ese fracaso. «Fracaso» es una palabra categórica y absoluta y, a la vez, resulta sorprendentemente difusa.

El fracaso no es lo mismo que el error, aunque un error puede conducir a lo que a primera vista puede parecer un fracaso.

El fracaso es subjetivo, marginal y volátil. Durante años, el todopoderoso Salón de París rechazó las obras de Monet, Manet y Cézanne: a los tres artistas se les consideraba unos fracasados. Pero a los pocos años ya los saludaban como los visionarios pioneros que en realidad eran y sus obras empezaron a contarse entre las más importantes del arte moderno. A toro pasado, ¿quién fracasó entonces? Podría decirse que el Salón, no esos artistas. Lo mismo ocurre con los exámenes. El poeta John Betjeman estudió en la Universidad de Oxford, donde recibió clases del escritor C. S. Lewis, autor de *Las crónicas de Narnia*, pero no logró terminar la carrera. Como sabemos, escribió poemas que están entre los más representativos del siglo XX en lengua inglesa. ¿Fracasó Betjeman o fracasó Oxford? ¿O ambos? ¿O ninguno?



Nos referimos pues a un concepto que es ambiguo y relativo en su dimensión temporal. Saber esto, no obstante, no nos ayudará mucho si nuestra empresa se acaba de hundir, si el suflé no ha crecido o si nuestra primera novela ha sido rechazada por enésima vez. Ahí es donde el fracaso duele. En ese momento no parece algo mutable ni momentáneo. La sensación de fracaso es sucia, paralizante, inflexible. Parece que no se vaya a ir nunca. Y la verdad es que, posiblemente, ese negocio, ese libro o esa novela no tengan ya salida. Pero tú sí la tienes. Lo que es más, ese llamado fracaso es una de las razones de que tengas salida.

Cuando hablamos de creatividad es inevitable hablar del fracaso. No se puede escapar a él. Está entreverado en la misma raíz del hacer. Todos los artistas, de cualquier disciplina, aspiran a la perfección, ¿por qué no habrían de hacerlo? Saben, sin embargo, que la perfección es inalcanzable, así que deben aceptar que todo lo que salga de sus manos está en alguna medida condenado al fracaso. Como argumentaba Platón, el juego está amañado. Si lo pensamos detenidamente, tal premisa hace que el fracaso pierda casi todo su sentido.

La conclusión lógica ha de ser que el fracaso no existe. Sí existe la sensación de fracaso, que forma parte ineludible del proceso creativo del artista. Una parte, por lo demás, poco agradable, pero desgraciadamente esencial. En efecto, somos muchos los que nos la pegamos. No siempre sabemos valorar el hecho de que experimentar grandes decepciones creativas es algo normal y necesario, y en absoluto indicio de que haya que tirar la toalla. Existe la tentación de creer cuando fracasamos que ha llegado la hora de dejarlo todo, pero lo cierto es que los auténticos artistas no suelen pensar así. En realidad, el auténtico artista interpreta el fracaso como una parte más del proceso creativo, aunque poco deseable.

Cuando hablamos de creatividad es inevitable hablar del fracaso.

¿Colgaron Monet, Manet o Cézanne los pinceles y se dedicaron a la contabilidad cuando los denostaron públicamente? ¿Dejó de escribir John Betjeman y se consagró a la medicina cuando se sintió denigrado? No. Siguieron intentándolo. No por arrogancia o insensatez, sino porque estaban comprometidos al cien por cien con su oficio. No podían evitarlo. Incluso creyéndose poco competentes en la materia.

Thomas Edison sabía muy bien lo que significaba no rendirse. ¿Acaso el estadounidense inventó la bombilla eléctrica al primer intento? No. Ni tampoco al segundo ni al tercero, ni siquiera al milésimo. De hecho necesitó decenas de miles de experimentos para obtener un producto comercialmente viable. Sin embargo, jamás consideró el fracaso. «No he fracasado diez mil veces», declaró. «No he fracasado ni una sola vez. He tenido éxito al encontrar diez mil métodos que no funcionan. Una vez eliminados los que no funcionan, encontraré el que funciona».

Si no triunfas en un primer momento, no intentes hacer exactamente lo mismo de nuevo.

Si no triunfas en un primer momento, no intentes hacer exactamente lo mismo de nuevo. Volverás a no triunfar. En su lugar, reflexiona, evalúa, corrige, modifica y solo entonces vuelve a intentarlo. La creatividad es un proceso iterativo.

El escultor talla la piedra hasta que finalmente aparece una forma. ¿Es el último golpe de cincel el único exitoso, el que completa la obra? ¿Fueron todos los golpes anteriores un fracaso? ¿Por supuesto que no! Cada uno de los golpes conduce al siguiente. Crear algo de valor siempre lleva tiempo, pero no hay que tener prisa. Tenemos tiempo de sobra para tomar una calle equivocada,

para perdernos, para convencernos de que no hay salida. Lo fundamental es no dejarlo. Los artistas parecen siempre glamurosos y felizmente ajenos a todo, pero en realidad son unos currantes muy tenaces: proverbiales perros que quieren su hueso. Muchos se quedan gimoteando ahí fuera, a las puertas de la casa del amo, cuando la mayoría se ha rendido y se ha marchado a casa.



**«YO TRABAJO
A BASE DE
ENSAYO Y
ERROR».**

Bridget Riley

Mientras estás ahí fuera, muerto de preocupación, a menudo descubres una verdad oculta sobre el proceso creativo. Si estudiamos las carreras de diversas personas innovadoras y brillantes — empresarios, científicos o artistas—, probablemente hallaremos rasgos comunes. Su éxito se debe muy a menudo a un plan B. Es decir, la idea original se ha transformado en otra cosa a lo largo del camino. Shakespeare era actor y se convirtió en dramaturgo. The Rolling Stones hacían versiones de *rhythm and blues* hasta que Mick Jagger y Keith Richards empezaron a escribir sus propias canciones. Leonardo da Vinci se presentaba como maestro armero. Etcétera. La lista de planes B es larga e ilustre. Y también instructiva.

Bridget Riley es quizá la artista más segura de sí misma que he encontrado nunca. Conoce muy bien su propia mente y su forma de trabajar, y produce invariablemente obras de gran calidad dentro de su estilo: una elegante pintura abstracta que explora la relación entre color, forma y luz. En la década de 1960 fue pionera del Op Art y desde entonces ha desarrollado un arte propio que sigue las mismas pautas pero con una gama cromática más amplia. La medida composición de sus obras sugeriría una vida artística marcada por el largo, feliz y personal peregrinaje desde la escuela de arte al estrellato internacional. Pero no ha sido así. Riley lo ha pasado regular.

El talento nunca le faltó. Su cuadro *Man with a Red Turban* [Hombre con turbante rojo] (1946) (véase ilustración en color), una precoz versión del *Hombre con turbante* de Jan van Eyck (1433) que pintó de adolescente, es prueba suficiente de sus habilidades pictóricas. Riley acudió a la escuela de arte, donde empezó a admirar enormemente a los impresionistas y desarrolló un gusto particular por los pintores para los que el color era tan importante como el propio tema del cuadro. El ejemplo más evidente era Van Gogh.

Esa apreciación por el color la llevó a interesarse por la teoría cromática y el puntillismo de Georges Seurat. Más tarde, descubrió a Cézanne y la teoría de este según la cual los cuadros deben componerse de manera que los elementos individuales mantengan una determinada relación entre sí. Pasaron los años y ella siguió pintando, pero algo no funcionaba. No encontraba qué dirección seguir ni voz artística propia. Se sentía perdida. Empezó a deprimirse.

Llegado 1960, Riley se acercaba a la treintena y no era ya la estudiante joven y talentosa con un luminoso futuro por delante, sino una artista en proceso de maduración pero totalmente desorientada. Pintó *Pink Landscape* [Paisaje rosa] (1960) (véase ilustración en color) en este periodo, un ejercicio que explora las ideas de Seurat sobre el color, el tema y las formas de mirar. Es un cuadro perfectamente válido pero no muy original. No es el típico «Bridget Riley». Fue en ese periodo cuando todo se le vino abajo. Nada le salía bien, ni en su arte ni en su vida personal. Estoy seguro de que se sintió como una fracasada. Muy probablemente, se planteó dejarlo todo.

Pero no lo hizo. Siguió trabajando en su dilema artístico. Y se dio cuenta de que había llegado el momento de empezar desde cero. Llevaba toda una década trabajando entre vivos colores, pero su ánimo se había oscurecido. Era hora del plan B.

Cubrió un lienzo de pintura negra como respuesta al final de una intensa relación. Ese cuadro quería ser un mensaje «a una persona concreta, acerca de la naturaleza de las cosas, [...] que no había absolutos, que no se puede pretender que el negro sea blanco». Al final, ella misma concluyó que su pintura negra no comunicaba nada de nada. Pero ¿lo haría si introdujera en ella algunas de las ideas que llevaba persiguiendo durante una década? ¿Podría extraer de sus supuestos fracasos elementos que resultaran útiles?

Ahí quedaban la insistencia de Cézanne por la coherencia compositiva, las teorías de Seurat sobre la separación de los colores y los intensos contrastes de Van Gogh. Bridget Riley sabía cómo expresar todo ello, pero no había intentado nunca hacerlo en términos puramente abstractos.

Comenzó desde cero con la idea del lienzo pintado de negro, pero la modificó introduciendo una línea blanca horizontal a la altura del tercio inferior del lienzo. La línea era perfectamente recta en su cara inferior, pero en la parte superior le añadió una especie de ola asimétrica de color blanco que se ensanchaba por los extremos. El efecto fue la aparición de tres formas distintas y contrastantes, unidas en el equilibrio compositivo. Era una manera muy sencilla pero eficaz de expresar la naturaleza desigual y dinámica de las relaciones, desde los puntos de vista espacial, formal y humano: una tensa interacción que quedó reflejada en el título del cuadro, *Kiss* [Beso] (1961) (véase ilustración en color).

«En arte, o se es un plagiador o se es revolucionario». Paul Gauguin

Bridget Riley había encontrado su camino. Durante los seis años siguientes centró su energía artística en crear imágenes abstractas en blanco y negro. Como le ocurrió a Edison en el siglo XIX, fue capaz de reconocer todos sus empeños anteriores como lo que realmente habían sido: hitos, no fracasos.

Quienes persiguen un objetivo creativo deberían considerar la vida como un laboratorio. Todo lo que uno hace es alimento para todo lo demás. El truco es ser capaz de discernir qué elementos es necesario conservar de trabajos y experiencias anteriores y qué elementos es necesario descartar del todo. Para poder hacer progresos reales, Bridget Riley tuvo que abandonar lo que creía más importante y atractivo de la pintura: el color. Eso no significaba que el color fuese a desaparecer de su obra totalmente, sino que en ese momento era lo que le estaba impidiendo avanzar.

Pero independientemente del paso revolucionario que dio Riley, hay algo más. O menos, mejor dicho. Como ocurre a menudo con los procesos creativos, su respuesta fue simplificar. Solo cuando regresó a lo más básico de lo básico —un lienzo cubierto de pintura negra—, supo la artista que para poder progresar necesitaba claridad. Solo así pudo descubrir aquello que es máspreciado y liberador: la propia voz artística.

Como ocurre a menudo con los procesos creativos, su respuesta fue simplificar.

Expresar las reacciones personales que el mundo nos provoca con un estilo y técnica característicos no es algo que se consiga fácilmente ni de la noche a la mañana. Sin embargo, una vez descubierta la manera, aparece una plataforma sobre la que el creador puede construir toda una carrera artística, como demostró el pintor abstracto neerlandés Piet Mondrian.

Casi cualquiera es capaz de distinguir sus famosos cuadros a diez metros de distancia: los delatan sus líneas horizontales y verticales negras, formando cuadros y rectángulos que el neerlandés rellenaba con azul, rojo o amarillo. Pasó treinta años de su vida produciendo variaciones de ese tema geométrico y descarnado. La voz pictórica de Mondrian era clara e inequívocamente suya. Pero también fue un plan B.

Piet Mondrian, como Bridget Riley, había llegado ya a la treintena cuando encontró su propio camino. Hasta entonces había pintado lóbregos paisajes de bastante calidad y viejos árboles retorcidos, que muy poca gente sería capaz de asociar hoy con la obra del contemporáneo maestro neerlandés.

¿Quién sería capaz de adivinar el autor de *Washington Crossing the Delaware I* [Washington cruzando el río Delaware I] (hacia 1951)? Lo firma un artista que más adelante crearía algunas de

las imágenes más icónicas y reconocibles del siglo XX, ninguna de las cuales se parece en absoluto a este cuadro, un ensayo postcubista, casi surrealista e inspirado en Joan Miró.

El artista en cuestión es Roy Lichtenstein, el pintor del Pop Art, que no se encontró en su salsa creativa hasta pasada una década, cuando pintó *Look Mickey* [Mira, Mickey] (1961), la primera de sus emblemáticas viñetas de cómic. ¿Qué había ocurrido? ¿Cómo fue capaz de encontrar una voz artística tan clara y distintiva después de tanto tiempo? ¿De dónde salió ese plan B? ¿Fue algo azaroso?

Sí, hasta cierto punto lo fue. Lo mismo puede decirse de Piet Mondrian, Bridget Riley y el binomio musical Mick Jagger-Kelvin Richards. En todos los casos, el catalizador fue algún tipo de impulso externo. En el caso de Jagger y Richards, fue su mánager quien les dijo que si querían ganar dinero y tener el control creativo debían escribir sus propias canciones. Para Bridget Riley fue una ruptura sentimental. Para Mondrian, la visita al estudio de Pablo Picasso en 1912. De Roy Lichtenstein se dice que su hijo pequeño le retó a ver quién dibujaba mejor al ratón Mickey.

No creo que a ninguno de ellos se les pasara por la cabeza que tales acontecimientos fuesen a tener resultados tan trascendentales. Pero tenían esperanza de que existiera una posibilidad. Y eso es muy importante. «El que la sigue la consigue»: el viejo dicho también se aplica a la creatividad. Si sigues haciendo lo mismo de siempre pero repitiendo una y otra vez el ciclo de experimentación, evaluación y corrección, hay muchas posibilidades de que todo encaje en algún momento.



Roy Lichtenstein, *Washington Crossing the Delaware I*, hacia 1951
© The Estate of Roy Lichtenstein/DACS, 2015. Imagen cortesía de la galería Gagosian. Fotografía:
Robert McKeever

Somos muchos los que, por desgracia, abandonamos a las primeras de cambio o, peor aún, a los que nos aterroriza siquiera intentarlo. Siempre parece arriesgado o que las posibilidades de éxito son muy escasas. No obstante, tenemos que hacer un esfuerzo por recordar que si no lo intentamos, las posibilidades son nulas. Los artistas se enfrentan a esa situación poco a poco y con cautela, adquiriendo nuevas habilidades, conocimientos y puntos de vista, para que cuando haya que lanzarse sea con conocimiento de causa: que se parezca más a tirarse a una piscina que no de un avión sin paracaídas.

«Las ideas son como conejos. Si tienes un par, aprende a manejarlas y muy pronto tendrás una decena». John Steinbeck

Puede ser difícil empezar. Quizá nos parezca que no podemos permitirnos poner a prueba nuestro talento, ya sea en diseño o en escritura. Por alguna razón, no nos lo merecemos. Pues bien, sí creo que con eso lo que hacemos es coquetear con el fracaso. Pero el fracaso del espíritu.

Tirar la toalla sin haberlo siquiera intentado, parapetándose en la baja autoestima o en la falta de preparación, es, francamente, de cobardes. Los seres humanos no solo hemos nacido con la capacidad de ser creativos: es algo que necesitamos. Tenemos la necesidad de expresarnos. Las únicas decisiones que debemos tomar son qué queremos decir y a través de qué medio. ¿Crear una empresa, inventar un producto, diseñar un sitio web, desarrollar una vacuna, pintar un cuadro...?

Esa decisión es por lo general intuitiva. Elegimos la actividad que más nos atrae e inspira: los negocios o la panadería, el diseño o la poesía. Después se trata de trabajar hasta desfallecer: aprender, sondear y estar preparado para cuando lo impredecible ocurra y se precipite el glorioso descubrimiento de nuestra propia voz artística. La palabra clave es «encontrar». Es algo que ya tenemos pero que debemos aún descubrir y liberar de sus cadenas.

Roy Lichtenstein no nació artista pop. De hecho, no nació artista en absoluto. Le interesó el arte, recibió algunas clases y se puso manos a la obra. Nadie le dio permiso. Uno puede estudiar Bellas Artes pero eso no lo convierte en artista. No es como estudiar Medicina o Derecho: no hay títulos que valgan. Vincent van Gogh era prácticamente autodidacta, como muchos otros artistas antes que él. ¿Le hace eso menos merecedor de nada? Claro que no. ¿Quién sería capaz de plantarse ante todos los visitantes que se agolpan ante sus valiosísimos cuadros del Museo Van Gogh de Ámsterdam para explicar que el pintor neerlandés no era un artista de verdad porque no tenía tal título o certificación profesional?

Las únicas decisiones que debemos tomar son qué queremos decir y a través de qué medio.

Si te consideras artista y haces arte, eres artista. Lo mismo ocurre cuando se es escritor, actor, músico o cineasta. Por supuesto, hay que desarrollar habilidades y adquirir conocimientos, pero eso forma parte del proceso. No hay desfiles de graduación ni acreditaciones obligatorias. La única persona de la que necesitas autorización eres tú mismo. Y, por supuesto, hace falta un mínimo de descaro y de confianza propia, lo cual a veces puede hacernos sentir incómodos. Todos pensamos en algún momento que tenemos algo de fraude, pero es algo que hay que superar. Echemos un vistazo al libro de David Ogilvy.

El legendario publicista británico fue uno de los originales *Mad Men* de Manhattan. Abrió su agencia publicitaria epónima en Madison Avenue en 1949, cuando contaba treinta y ocho años. Se presentó ante el mundo como un genio de la creatividad publicitaria y el mundo le creyó. Pero ¿qué tenía para respaldar esa presunción? ¿Un par de décadas de anuncios premiados? ¿Una cartera de clientes que era la envidia de Manhattan? ¿Estilo de sobra en la redacción publicitaria? No, nada de eso.

«Las grandes ideas vienen del inconsciente. Pero el inconsciente tiene que estar bien informado o esa idea no nos será relevante». David Ogilvy

De hecho, cuando David Ogilvy abrió su agencia venía de estar desempleado. No tenía ni clientes ni credenciales y ninguna experiencia en absoluto en la creación de anuncios publicitarios. Lo que sí tenía eran 6.000 dólares ahorrados, aunque eso era una minucia, pues se trataba de competir contra las grandes y consolidadas agencias neoyorquinas. Y, aun así, en un corto espacio de tiempo, la agencia neoyorquina de Ogilvy se puso de moda. A él lo alababan en todo el mundo como el director creativo más brillante e inspirador del momento y sus clientes formaban el *top ten* de empresas de primera línea, cargadas de emocionantes proyectos: Rolls-

Royce, Guinness, Schweppes, American Express, IBM, Shell, Campbell's... A estas se sumaron gobiernos de países como Estados Unidos y el estado libre asociado de Puerto Rico, el Reino Unido o Francia.

¿Cómo lo hizo? Su primer estímulo, según cuenta en su biografía, fue el recuerdo de cómo su padre «había fracasado como agricultor pero triunfado como hombre de negocios». Ogilvy hijo imaginó que podría dar el mismo giro a su carrera profesional. Después llegó el plan B, que impuso un cambio mayor y más radical incluso que los sobrellevados por Riley, Mondrian o Lichtenstein.



©44 Ogilvy & Mather, reservados todos los derechos

Como Betjeman, David Ogilvy había dejado la Universidad de Oxford antes de terminar la carrera. A diferencia del poeta, empezó a trabajar en las cocinas de un gran hotel parisino (un poco al estilo de George Orwell). Regresó a su país para probar suerte vendiendo a domicilio cocinas Aga, tras lo cual volvió a partir, esta vez rumbo a Estados Unidos, donde consiguió un empleo, mal pagado pero muy instructivo, con el doctor George Gallup, el padre de la demoscopia. Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó para la oficina que el Servicio de Inteligencia Británico tenía en la embajada británica en Washington. Y, más tarde, le tocó probar como granjero en el condado de Lancaster, estado de Pensilvania, donde David Ogilvy, su esposa y su joven hijo convivieron con una comunidad amish, trabajando las cuarenta hectáreas de tierra que tenían en propiedad.

De todas esas experiencias, la que más le marcó fueron los meses que pasó en la cocina francesa, con George Gallup, y entre los amish. Las agotadoras tareas propias de la hostelería le enseñaron «el hábito del trabajo duro». El doctor Gallup le mostró la valiosísima información que le podía deparar la investigación profesional aplicada. Con los amish descubrió la empatía.

Pertrechado con estos valores y con un afinado gusto por la brevedad, se lanzó a Manhattan. Y a Londres. Y a París. No dejó nada a la improvisación. Bueno, quizá alguna cosa. Era un apasionado de la publicidad, profesión a la que se entregó de corazón. Había aprendido el arte de la comunicación efectiva vendiendo cocinas y el valor de la precisión en el lenguaje gracias a su trabajo enviando mensajes cifrados durante la Segunda Guerra Mundial. Sabía que el trabajo duro era la parte menos valorada pero más importante del proceso creativo. Su pasado hizo posible su futuro: no había dejado atrás fracasos, solo hitos.

La voz única que había desarrollado en el seno de su negocio había adquirido su timbre característico a lo largo de esas dos décadas de lo que muchos llaman «fracasos»: cambiar de trabajo, cambiar de carrera. Pero él no era de eslóganes sucintos. Como ex vendedor e investigador de mercados, estaba convencido de que lo mejor que podía hacer la publicidad era aportar información ganadora. Pongamos como ejemplo una clásica campaña de Rolls-Royce de la década de 1950: sí, hay una imagen y un eslogan pegadizo. Pero la chicha del asunto, el elemento que dio reputación a la marca y permitió construir un negocio global por valor de cientos de millones de dólares, era el fabulosamente elegante texto que describía los beneficios del producto.

Habría sido imposible alcanzar ese punto a los veintiocho años de edad. El tono de voz con el que logró ese enorme éxito era el de un hombre de estatus con la gravedad que dan la edad y la experiencia. Se estaba vendiendo productos a sí mismo. Aunque no se había dado cuenta en aquellos años en que saltó de un trabajo a otro, en su corazón siempre había sido publicista. Su ortodoxa formación le fue más útil que cualquier preparación recibida en una universidad o centro privado. En su currículum figuraban cargos como el de proveedor de servicios, fabricante, vendedor y también consumidor. Lo había hecho todo.

Cuando hubo que aprovechar la oportunidad, se sintió seguro de sí mismo. No se arredró como muchos de nosotros habríamos hecho después de años dando tumbos de un lado para otro, haciéndonos preguntas sobre el futuro. Él no se consideró ni demasiado viejo ni demasiado poco experimentado. No temió al fracaso. Fue audaz, astuto. Supo calibrar que sus experiencias, aunque poco convencionales, le daban un perfil adecuado para el mundo de la publicidad. Esa fue su Gran Idea, un concepto del que hablaba en términos publicitarios pero que podría aplicarse a cualquier empresa creativa.

Sí, los artistas fracasan. Todos fracasamos. Pero solo en el sentido más superficial y mecánico

del término: fracasamos en la medida en que no todo lo que intentamos poner en marcha funciona como esperábamos. Pero eso no son realmente «fracasos», porque a través de la tenacidad y la aplicación se alcanza la lucidez, accesible solo a través de ellos. Bajo esa luz encontraremos nuestra voz, nuestro plan B, nuestra Gran Idea.

Una lección aún más importante que debemos aprender de los artistas es la de que los artistas no solo no fracasan, sino que además vencen. Los Artistas Hacen.

3. Los artistas se toman su curiosidad muy en serio

Si la necesidad es la madre de la invención, la curiosidad es su padre. Después de todo, no se puede producir nada interesante si no te interesa algo antes. Es un toma y daca.

Sin embargo, la curiosidad también necesita motivación, un desencadenante que estimule la mente. Nuestra faceta intelectual no existe de manera aislada, sino que es una parte más de nuestro ser cognitivo. La otra parte es emocional. Solo cuando ambas funcionan en tándem se alcanzan las más altas cotas de creatividad. Y eso solo puede ocurrir cuando algo nos interesa con pasión.



© Jeffrey Coolidge/Stone/Getty Images

No importa si es la botánica o la percusión. Lo importante es que la mente tenga algo por lo que interesarse a fin de sacar el máximo partido a su poder. No he conocido a ningún artista que a la vez no fuera un entusiasta estudiante del arte o que no disfrutase visitando exposiciones, estudiando el trabajo de sus colegas o leyendo todo lo que cayese en sus manos sobre tal o cual tema.

La pasión —o el entusiasmo, si lo prefieren— es la espuela que nos hace querer saber más. Nos proporciona el impulso para investigar, reflexionar y generar conocimiento. Es la llama que prende la imaginación y alumbrá las ideas. Ambas cosas son el paso previo a la experimentación que, por su parte, desembocará en la realización de un concepto. Ese es el camino de la creatividad.

Se trata a menudo de un camino difícil, plagado de obstáculos y frustraciones. La ventaja es que todo el mundo puede transitarlo. Podemos elegir tomarlo en cualquier etapa de nuestra vida, aunque nos pongamos en marcha desde el punto de partida menos prometedor imaginable.

Pensemos en las incontables historias de estudiantes desobedientes o desmotivados que, abocados a una existencia de mediocridad y desorden, de repente hallan un objetivo en la vida al montar un grupo de música, actuar en una obra de teatro o aprender carpintería. En cuestión de meses, ese estudiante se convierte en experto en su campo, alcanza un nivel que en un principio habría parecido fuera de su alcance y empieza a llamar la atención por razones distintas a las habituales. Tras dar con aquello que atrapa su interés y activa su imaginación, deja de pasar desapercibido para encontrar su lugar propio.

La lista de personas famosas por su creatividad que vagaron sin rumbo antes de encontrar el objeto justo de su talento es tan larga como alentadora: John Lennon, Oprah Winfrey, Steve Jobs o Walt Disney son algunas de ellas. Por cada uno de esos ejemplos célebres hay otros mil menos conocidos de personas que descubrieron algo que les interesaba y que terminaron apasionándose y encontrando la inspiración necesaria para producir creaciones notables.



La pasión prende la imaginación y alumbrá las ideas.

En todos los casos se produjo una profunda implicación personal en un campo muy concreto de actividad, la cual generaba algo parecido a una epifanía. A este respecto, todos los artistas son curiosos y se toman su curiosidad muy en serio. Personalmente, nunca he conocido a alguien que se tome tan en serio su curiosidad como Marina Abramović, la artista de la *performance* nacida en Belgrado, que empezó dándolo todo desde el primer momento.

Durante el verano de 1964, Marina tenía dieciocho años y vivía en la Yugoslavia de Tito. Una soleada tarde fue a pasear por el parque. Buscó un lugar adecuado, se descalzó y se tumbó en la hierba para contemplar el cielo azul. Instantes después, una escuadrilla de cazas de combate pasó con un rugido por encima de ella, dejando atrás sendas trazas de humo coloreado. Quedó cautivada.

Al día siguiente, Marina acudió a la base del ejército del aire y rogó al oficial al mando que mandara volar otra escuadrilla para «pintar con humo en el cielo cuadros que desaparezcan ante

mis ojos». El oficial se negó y le pidió que se marchase, tachándola de tonta y juzgando su ruego ridículo. Pero ese oficial estaba equivocado. Aquella era una chica curiosa con ideas serias.

Al acudir al oficial, Marina no quería revivir el momento dorado que había vivido en el parque, sino ejercer de aspirante a artista que encargaba una obra de arte conceptual. Quizá entonces pasara por una encantadora y excéntrica *flâneuse*, pero a día de hoy sigue siendo una sobria, cerebral y esforzada artista interesada en los nuevos descubrimientos, la actualidad de la política mundial, la historia antigua y otros muchos aspectos de la realidad. Su mente inquisitiva y su voluntad de ver en cualquier experiencia una potencial fuente de inspiración le dan la materia prima intelectual para crear. Así ocurre con todos los artistas. La curiosidad es la herramienta invisible que modela su trabajo, igual que el pincel o el escoplo.

La curiosidad es la herramienta invisible que modela su trabajo, igual que el pincel o el escoplo.

La lección de creatividad que podemos aprender de Marina, no obstante, se refiere específicamente al innato poder y autoridad que su sinceridad aporta a sus obras de arte. Durante parte de su carrera se puso en duda su trabajo y ella misma ha sido objeto de mofas y desprecio, como los que recibió de los hombres de Tito en la década de 1960. Pero Marina salió airosa en todas las ocasiones y hoy es considerada una de las artistas más importantes e influyentes de su generación, responsable de hacer de la *performance* un arte de masas, como Picasso hizo con el arte moderno. Ello se debe al rigor que ha aplicado siempre a su trabajo. Ha demostrado que, siendo íntegro, uno es invulnerable.

Las ideas nacidas de la ignorancia o poco maduras son siempre endeble y, la mayor parte de las veces, inútiles. Pero las concebidas sobre la base de un conocimiento real e inspiradas por una pasión genuina son muy probablemente plausibles y enjundiosas. En realidad es sencillo: la imaginación manufactura conceptos concretos cuando está preparada para ello.

Marina podría haber dejado el mundo del arte hace tiempo de no haberse mostrado radicalmente sincera en sus trabajos. Después de todo, exige al espectador mucho más que la mayor parte de artistas. Nos pide que demos enormes saltos de fe y que estemos dispuestos a creer que eso que vemos y experimentamos en sus *performances* va más allá del teatro. Hemos de creernos algo más que meros observadores, considerarnos parte de una obra de arte viva, que respira.

Las ideas nacidas de la ignorancia o poco maduras son siempre endeble y, la mayor parte de las veces, inútiles.

Convencer o seducir al público escéptico para que se entregue a ella requiere habilidad, experiencia y, por supuesto, valor y seguridad en uno mismo. Todos ellos son requisitos fundamentales en cualquier denuedo creativo, que lleva tiempo cumplir. A menudo es necesario el apoyo de un colaborador, como la propia Marina demostró tras pasar sus años de formación junto a Ulay, artista alemán de la *performance*.

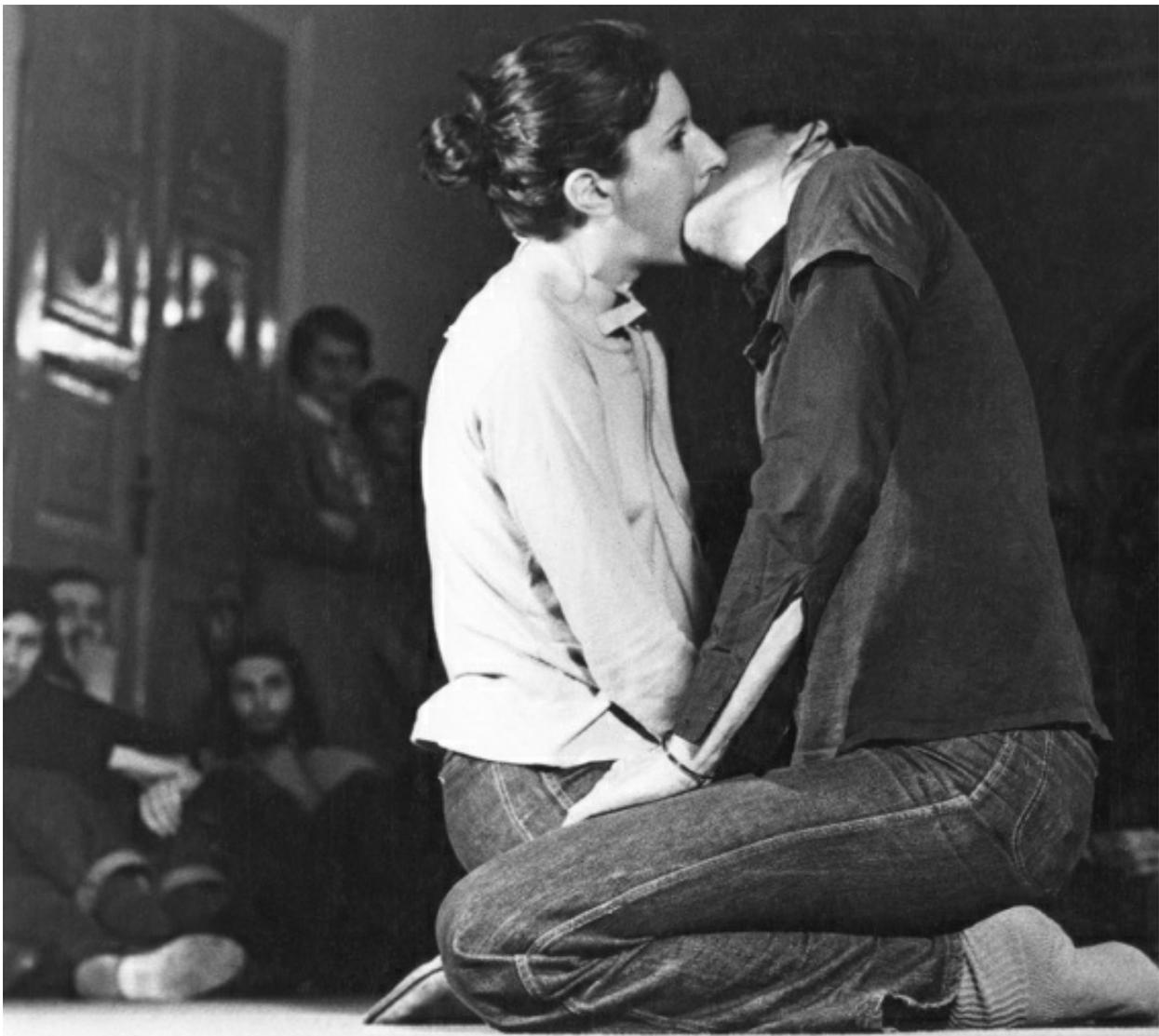
Se conocieron en 1975 en un programa de la televisión neerlandesa. Ulay se presentó con un aspecto bastante extraño. Un lado de su rostro era muy masculino: cráneo rapado, barba negra y cejas pobladas. El otro era andrógino: bien afeitado, muy maquillado, el pelo oscuro derramándose sobre el hombro. Era medio hombre, medio mujer. El tipo de Marina.

Vivieron los siguientes años como nómadas, durmiendo en una furgoneta, aseándose en las

gasolineras y representando sus peculiares rituales artísticos en festivales marginales y pequeños locales que encontraban en su camino. Para Marina fue un periodo extremadamente creativo y fructífero. La compañía de aquel empático aliado, al que guiaban los mismos impulsos que a ella, le infundía energía y valor.

Como descubrieron las enriquecedoras colaboraciones entre Albert Einstein y Niels Bohr o John Lennon y Paul McCartney, un cómplice creativo puede ser un poderoso estímulo intelectual que abra el camino hacia descubrimientos de otro modo inalcanzables. Fue el caso de Marina y Ulay.

Las obras que crearon durante ese periodo han entrado a formar parte de la historia del arte. Nacieron de un intenso viaje compartido en busca de los límites del arte y de la resistencia humana, durante el cual pusieron a prueba la solidez de su relación y los umbrales del dolor de ambos. Una Marina Abramović en la cúspide de la más seria de las curiosidades.



Marina Abramović, Ulay, *Breathing In/Breathing Out*, 1977

© Marina Abramović, 2015. Cortesía de Marina Abramović y Sean Kelly Gallery, Nueva York y DACS

En *Breathing In/Breathing Out* [Inspirar/Espiral] (1977), los dos artistas se arrodillaban uno frente a otro, con las bocas abiertas y fundidas una en otra, y habiéndose tapado la nariz con filtros de cigarrillo. Empezaban entonces a inspirar y espirar rítmicamente por la boca, dependientes el uno del otro. Al poco tiempo, empezaban a marearse debido a la falta de oxígeno y la inhalación de dióxido de carbono. Comenzaban entonces a balancearse incontrolablemente hasta que, cuando ya no aguantaban más, caían de espaldas boqueando desesperados.

En 1980 crearon otra obra extrema titulada *Rest Energy* [Energía de reposo], en la que ambos artistas volvían a enfrentarse uno a otro, aunque en esta ocasión con un arco y una flecha de por medio. La flecha apuntaba directamente al corazón de Marina, que se colgaba literalmente del arco, mientras Ulay hacía contrapeso tirando por el otro lado de la flecha instalada en la cuerda. El arco, listo para disparar, sostenía el peso de ambos.

Si alguno de los dos se caía, se resbalaba o perdía la concentración, Marina moriría. Para añadir tensión, ambos llevaban un micrófono a la altura del corazón, cuyos latidos les eran reproducidos a través de un auricular.

Fuera de contexto podría parecer una melodramática pieza de teatro, pero esta apariencia también forma parte de la ilusión del arte: nada es jamás exactamente lo que parece. La historia ha confirmado la relevancia de estas obras. No surgieron de ideas trilladas o concebidas de un día para otro por Marina y Ulay para divertirse, sino que son fruto de una investigación seria sobre la fragilidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y los límites del dolor y de la confianza entre seres humanos. Son ideas que continúan reverberando hoy, en el mundo del arte y más allá, por cómo fueron llevadas a cabo: con seriedad e integridad.

La colaboración puede conducir a descubrimientos inesperados y de otro modo inalcanzables.

Cada pieza exigía a Marina y a Ulay realizar una concienzuda investigación sobre cómo funciona la mecánica de los sólidos y del cuerpo humano. A ello añadieron años de estudios sobre psicología. Esta sólida base teórica y experimentativa alimentó su inspiración y enriqueció sus propuestas, permitiéndoles concebir ideas originales que brillan por su poder y perdurabilidad.

No son el único dúo artístico caracterizado por ser curiosos y tomárselo muy en serio. Desde su estudio en el East End londinense, Gilbert & George han producido un impresionante canon de piezas performativas y fotomontajes de grandes dimensiones que han alterado la naturaleza de la escultura y roto tabús sociales.

El dúo tiene un lema sobre la importancia de la integridad a la hora de ser creativo. Partiendo de la base de que si uno no se toma en serio, nadie lo hará, aconsejan: «Haz que el mundo crea en ti y obliga a que paguen por ese privilegio».

Ellos lo consiguieron. Y siguen en ello: su obra forma parte de las colecciones de arte moderno más importantes del mundo y se expone regularmente. Los artistas se presentan como una pareja de caballeros eduardianos, lo cual resulta encantador hasta que nos damos cuenta de que la impostura forma parte de una *performance* que lleva décadas en marcha. En ese momento, todo lo que tiene que ver con ellos empieza a parecer un poco más oscuro y subversivo.

Cuando llevan a cabo una *performance*, Gilbert & George se consideran a sí mismos «esculturas vivientes», siendo sus cuerpos el medio a través del que profundizan en los temas que les interesan. Uno de ellos es la creatividad. A mediados de la década de 1990 realizaron una *performance* típica —gesto serio, movimientos maquinales— que formaba parte de una obra

mayor titulada *The Ten Commandments for Gilbert & George* [Los diez mandamientos para Gilbert & George], una especie de «Guía G & G de la creatividad».



© Gilbert & George. Reservados todos los derechos, DACS, 2015. Fotografía: Gilbert & George Studio

**«HAZ QUE EL
MUNDO CREA
EN TI Y OBLIGA
A QUE PAGUEN
POR ESE
PRIVILEGIO».**

Gilbert & George

Se trata de una extensa lista, teñida de su característica ironía. Yo prefiero, sin embargo, la compilada por otro dúo de arte contemporáneo interesado también en la creatividad como tema artístico: Fischli/Weiss. Esta pareja de artistas suizos grabó un famoso vídeo titulado *Der Lauf der Dinge* [Así funcionan las cosas]. Se trata de una reacción en cadena, en la que una serie de objetos en un estudio van chocando en secuencia. Querían investigar el efecto dominó, a saber: cómo una acción o acontecimiento puede afectar a otros. En realidad no era tanto un comentario sobre la supuesta aleatoriedad de la vida como una investigación acerca de las complejidades del proceso creativo. Volvieron a tratar este tema en 1991 con *How to Work Better* [Cómo trabajar mejor], una batería de instrucciones —parecida a la parodia de los mandamientos de Gilbert & George— en la que satirizaban la naturaleza banal y reduccionista de la jerga empresarial.

Parece una lista convincente y razonable. Pero falta algo: el único consejo que de verdad nos permitiría trabajar mejor. El punto 9 nos recomienda «Sé tranquilo», cuando debería alentarnos a «Sé apasionado». ¿Por qué no lo hace? Porque la pasión puede causarles problemas a nuestros jefes.

Para darnos cuenta de que las personas apasionadas y creativas no siempre son fáciles de manejar no hay más que recordar la figura de Caravaggio. Era este un artista muy emocional que vivió rápido y murió joven. En su corto tiempo de vida, no obstante, Caravaggio dio al mundo una clase magistral en el arte de la innovación.

Como personaje tenía sus defectos. Casi todas las noches se le podía encontrar tirado bocabajo en alguna de las pútridas cloacas de Roma, revolcándose entre vómitos y sangre, tras beber y pelearse más de lo recomendable. Era amigo de prostitutas y proxenetas, blandía la espada tan a menudo como el pincel y pasó los últimos años de su vida perseguido por asesinato.

HOW TO WORK BETTER.

1 DO ONE THING

AT A TIME

2 KNOW THE PROBLEM

3 LEARN TO LISTEN

4 LEARN TO ASK

QUESTIONS

5 DISTINGUISH SENSE

FROM NONSENSE

6 ACCEPT CHANGE

AS INEVITABLE

7 ADMIT MISTAKES

8 SAY IT SIMPLE

9 BE CALM

10 SMILE

Peter Fischli/David Weiss, *How to Work Better*, 1991

© Peter Fischli y David Weiss, cortesía de la galería Matthew Marks, Nueva York

«CÓMO TRABAJAR MEJOR. 1 HAZ SOLO UNA COSA A LA VEZ. 2 ENTIENDE EL PROBLEMA. 3 APRENDE A ESCUCHAR. 4 APRENDE A HACER PREGUNTAS. 5 DISTINGUE EL BUEN JUICIO DEL SINSENTIDO. 6 ACEPTA EL CAMBIO COMO INEVITABLE. 7 ADMITE TUS ERRORES. 8 DI LAS COSAS CON SENCILLEZ. 9 SÉ TRANQUILO. 10 SONRÍE».

Este es el Caravaggio del folclore: un tipo peleón y voluble que resultaba ser bueno pintando.

Estamos ante una biografía tan atractiva como romántica, que no hace sino añadir notoriedad a la obra del italiano, aunque ha sido sobrevalorada, haciéndose hasta cierto punto paradójica. Su arte ha emocionado a millones de personas a lo largo de cientos de años no por lo mal que se portase, sino porque era extremadamente bueno.

Fue el mayor artista de su época. Aunque murió con solo treinta y ocho años, Caravaggio consiguió alterar radicalmente el curso del arte. Liberó a la pintura de la inerte frigididad del manierismo renacentista tardío y la introdujo en una época de sanguínea vistosidad barroca. Consiguió una inimitable hazaña siguiendo el habitual camino de la creatividad.

Pasión. Queda fuera de toda duda que Caravaggio era un hombre apasionado y ponía el corazón en todo lo que hacía. La pasión, sin embargo, necesita un objetivo: el suyo fue el arte. Huérfano desde la adolescencia, el joven Michelangelo Merisi da Caravaggio trabajó como aprendiz de pintor en el estudio de Simone Peterzano, un competente artista aunque no demasiado brillante, que en su día había sido pupilo de Tiziano. Caravaggio trabajó duro, desarrolló habilidades básicas y se ocupó de descubrir qué era lo que hacía grandes a los clásicos.

Caravaggio era un hombre que ponía el corazón en todo lo que hacía. La pasión, sin embargo, necesita un objetivo.

Interés. Caravaggio aprendió las sutilezas de la composición estudiando los cuadros de Giorgione. Con Leonardo encontró la forma de modelar el cuerpo humano. Su interés por el potencial dramático de los efectos de la luz despertó cuando estudió la obra de Lorenzo Lotto de principios del siglo XVI. Y su dominio de la gestualidad vino sin duda de las horas y horas contemplando el famoso ciclo de frescos de Masaccio que cubre los muros de la capilla Brancacci, en Florencia.

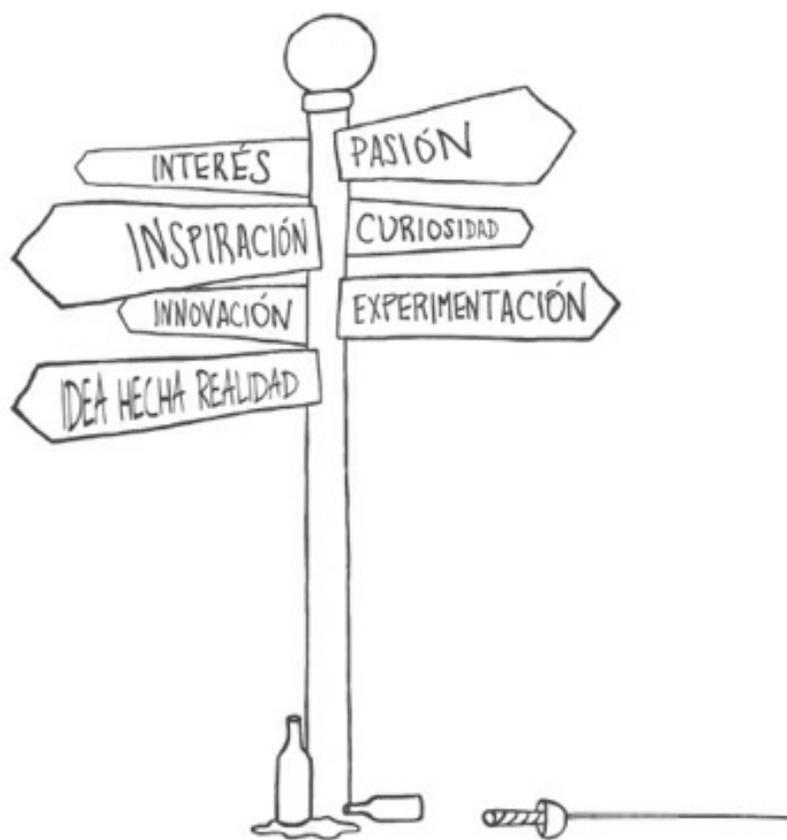
Curiosidad. La determinación de Caravaggio por encontrar una nueva forma de representación pictórica le introdujo en la óptica. Esta era para la sociedad de entonces lo que para nosotros es la tecnología digital: un campo de conocimiento en rápido desarrollo que revolucionó la percepción del mundo. Italia lideraba esa materia y Galileo era su mayor especialista.

El intrigado Caravaggio se lanzó a aprender todo lo posible sobre los diferentes tipos de lentes —convexas, biconvexas, cóncavas— y la manera en que podrían aplicarse al arte. Algunos estudiosos afirman que pintaba ayudándose de una cámara oscura.

Inspiración. Nadie sabe por qué Caravaggio tenía un carácter tan fuerte, pero no hay duda de que tras muchas de las innovaciones que introdujo había una fuerza motriz. Su objetivo artístico era pintar cuadros tan impactantemente realistas como aburridos y artificiales resultaban los de sus coetáneos. El drama fue su inspiración y las lentes su salvación.

La vida no era nada fácil para los artistas desconocidos en Roma, la capital mundial del arte, a la que Caravaggio llegó en 1592. Era difícil conseguir trabajo, había una feroz competitividad y el dinero siempre faltaba. El costo de los materiales se llevaba la mayor parte de las ganancias, lo que dejaba muy poco dinero para pagar posados.

Experimentación. Caravaggio descubrió que la solución para su escasa liquidez estaba, para su sorpresa, a su alcance. Echó mano de los trucos ópticos que había aprendido: simplemente colocó un espejo a su lado izquierdo, montó el caballete, imprimó el lienzo y... *voilà*. Ante él apareció un modelo que no cobraría ni una moneda: un hermoso joven italiano de veintiún años llamado Caravaggio.



Tuvo que fascinarle lo que vio. No su propia imagen, sino la revelación de cómo la óptica podía transformar sus obras de arte. Parece probable que el *Autorretrato como Baco (Baco enfermo)* (1593) (véase ilustración en color) sea consecuencia de este descubrimiento, pues difiere mucho de cualquier otro cuadro creado en esa época. Es espectacular, extraordinariamente realista. Una única fuente de luz captura los contornos del musculoso cuerpo del muchacho con patente sensualidad y una teatralidad erótica que Caravaggio enfatiza situando a la figura ante un fondo negro como la pez.

Este cuadro inaugura un nuevo tiempo en la historia del arte: una era de expresión y movimiento, de color y drama. Con este trabajo experimental da comienzo el Barroco.

Innovación. ¿Ha existido algún otro artista tan apasionado como Caravaggio? No lo creo. El apasionamiento le dio el poder y la voluntad de desafiar con éxito a la ortodoxia en una época especialmente ortodoxa.

Su temperamento desempeñaba un papel importante en su arte, claramente. Se nota en el elaborado estilo de sus composiciones, la naturaleza emotiva de lo que cuentan sus cuadros y la intrépida técnica pictórica. Hay otro aspecto de su trabajo, no obstante, que lo hace reconocible al instante y largamente memorable, el cual representa otra innovación más del fogoso italiano.

Se trata de la técnica que desarrolló para acentuar luz y sombras con fines pictóricos: el claroscuro. Observemos cualquiera de sus cuadros más famosos y rápidamente nos sorprenderá el espacio en que la acción tiene lugar. El fondo oscuro y las espesas sombras aportan dramatismo a lo que ocurre en las partes más claras de la composición, hasta tal punto que parecen sobresalir de la superficie del cuadro y abordar al espectador.

El uso que Caravaggio da al claroscuro resulta tan sorprendente y fresco hoy como la primera vez que recurrió a él en un cuadro, hace más de cuatrocientos años. Su legado aparece en el cine de Orson Welles y Alfred Hitchcock y en la fotografía de Man Ray o Annie Leibovitz. Podría decirse que Caravaggio fue el primer cinematógrafo de la historia.

Idea hecha realidad. Caravaggio había llegado a la etapa final de su proceso creativo, la que podría parecer menos onerosa, aunque, de hecho, sea una de las más duras: convertir todo lo que había aprendido, desarrollado y puesto a prueba en algo concreto y perdurable. Esto no es algo que pueda conseguirse fácilmente en solitario. Caravaggio necesitaba un compañero. Marina tuvo a Ulay y Gilbert a George, pero Caravaggio no tenía a nadie. No necesitaba a otro artista para trabajar una idea, del modo, por ejemplo, en que Picasso y Braque aunaron fuerzas para desarrollar el cubismo. De hecho, no necesitaba ningún socio creativo. Lo que a Caravaggio le hacía falta era un mecenas. Necesitaba dinero.

Su posibilitador llegó de la aristocracia: fue el cardenal Francesco Maria del Monte, un amante del arte con muchos contactos y un enorme palacete en Roma. Pese a ser un religioso de alto rango y contarse entre los íntimos del Papa, no dudó en tomar bajo su ala al díscolo Caravaggio y sus ingeniosas innovaciones. Sorprendentemente quizá, no le disgustaba en absoluto el radical realismo del pintor ni parecía importarles que nadie hubiera pintado jamás a Jesús como lo hizo Caravaggio en *La cena de Emaús* (1601) (véase ilustración en color), en el que Cristo aparece como un hombre lampiño de aspecto ordinario, compartiendo la escena principal del cuadro con un cuenco de frutas.

Como Marina Abramović, Caravaggio no se conformaba con enfrentarse al espectador sin más. Quería hacernos partícipes de la acción, convertirnos en un personaje más. Tan pronto como nos plantamos ante alguno de los grandes cuadros de Caravaggio —como el macabro *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (1607) (véase ilustración en color)— entramos en su historia. ¿A

quién le ofrece Salomé el plato en que se ha colocado la cabeza de Juan? Tras unos momentos se hace obvio que es a ti, espectador.

Caravaggio pasó los siguientes catorce años de su vida haciendo sus ideas realidad con el efecto más duradero posible. La herencia de su creatividad ha traspasado fronteras, siglos y formas artísticas. El cineasta Martin Scorsese atribuye a la influencia del pintor italiano las escenas del bar de su película *Malas calles* (1973); el claroscuro barroco, por su parte, fue una de las primeras inspiraciones para el difunto diseñador de moda británico Alexander McQueen. Y, en efecto, tanto Scorsese como McQueen descubrieron su genio porque se tomaron su curiosidad tan en serio como Caravaggio, Marina y Gilbert & George.

4. Los artistas roban

Se trata de trastornar la realidad y fabricar ideas. Se trata también de las técnicas utilizadas y de cómo todos podemos proponernos tener pensamientos originales. Se trata, por fin, de reconocer que estos no nacen de la nada. Sí, las ondas cerebrales existen pero solo porque hemos predispuesto el inconsciente para que las engendre. Las ideas nacen de una manera concreta de pensar.



© Godong/Robert Harding World Imagery/Getty Images

Las ondas cerebrales aparecen cuando animamos a nuestro cerebro a combinar (al menos) dos elementos aparentemente azarosos de manera novedosa, a través de una mezcla de perturbación y aplicación. Se trata de un enfoque que ha sido identificado por —entre otros— Albert Rothenberg, psiquiatra estadounidense que ha dedicado su vida profesional al estudio de la creatividad en el ser humano. Rothenberg ha entrevistado y estudiado a numerosos científicos y escritores de primera línea, y gracias a sus investigaciones ha tenido la oportunidad de identificar conductas cognitivas concretas y coherentes que aparecen cuando tenemos ideas. Él lo llama «pensamiento homoespacial» y lo describe como una «concepción activa de dos o más entidades discretas que ocupan un mismo espacio, la cual conduce a la articulación de una nueva identidad». Además, ilustra su teoría con los resultados de una encuesta que llevó a cabo basándose en esta poética metáfora: *The road was a rocket of sunlight* [La carretera era un cohete de luz solar].

Preguntó a los encuestados en qué creían que se había inspirado el poeta. La mayoría pensó que la inspiración le habría llegado posiblemente a través de una observación física. Uno de ellos especuló que mientras observaba una carretera, un rayo de luz solar con forma parecida a la de un cohete lo habría deslumbrado. Otro, que el poeta conducía un coche un día de sol y le parecía que viajaba en un cohete. Sin embargo, ninguna de estas dos suposiciones es correcta.

Albert Rothenberg cuenta que lo que en realidad ocurrió fue que al poeta le parecieron atractivas dos palabras concretas, *road* [carretera] y *rocket* [cohete], especialmente al combinarse, pues su sonido, forma y relación parecían encajar armoniosamente (en un sentido aliterativo). Sin embargo, ¿por qué se le ocurrió al poeta crear una metáfora a partir de esos elementos? ¿Acaso se identifican o son en algún modo comparables?

La dicotomía con que se encontró el poeta apelaba al inconsciente. Se abrió así la puerta a la libre asociación. Se había instalado en la mente del poeta la palabra *sunlight* [luz solar] y con ella la idea de la luz del sol refulgiendo sobre la carretera. Aparecieron combinaciones relevantes y nació así una metáfora original. El poeta había tomado dos «entidades discretas» —carretera y cohete— y las había integrado en un mismo espacio conceptual, desencadenando así un proceso creativo que puso a su mente en modo «resolución de problemas». La resolución de problemas tiene que ver con el pensamiento y, puesto que exige cierta imaginación, termina por generar un momento de inspiración.

A menudo, el elemento «nuevo» de una gran idea innovadora aparece en forma de perturbación.

Así es como nacen las ideas: las combinaciones inusuales, mezcla de lo viejo y lo nuevo, estimulan la aparición de ideas originales, es decir, de ideas «con origen».

Por supuesto, eso no quiere decir que la idea sea necesariamente buena o valiosa. La calidad aparece cuando la idea es aplicada a un campo que conocemos y nos interesa. Lo emocionante, especialmente para quienes nos juzgamos poco creativos, es el hecho de que todos somos capaces de hacer este tipo de combinaciones, que quedarán en cada caso modeladas por nuestra personalidad y talante. Nadie podría hacer esas mismas conexiones del mismo modo: lo que nosotros concebimos es inimitablemente nuestro.

A menudo, el «nuevo» elemento de esas grandes ideas innovadoras llega en forma de perturbación: una mudanza, un trabajo nuevo, un conflicto o una ruptura amorosa pueden estimular el cerebro y generar nuevas conexiones radicales. En el tiempo que nos ha tocado vivir, la tecnología es una importantísima fuente de perturbaciones y ha hecho posible lo que antes parecía

imposible. Tomemos, por ejemplo, la vieja idea de la enciclopedia, apliquémosla a la era de Internet y ¡bingo!, tenemos Wikipedia.



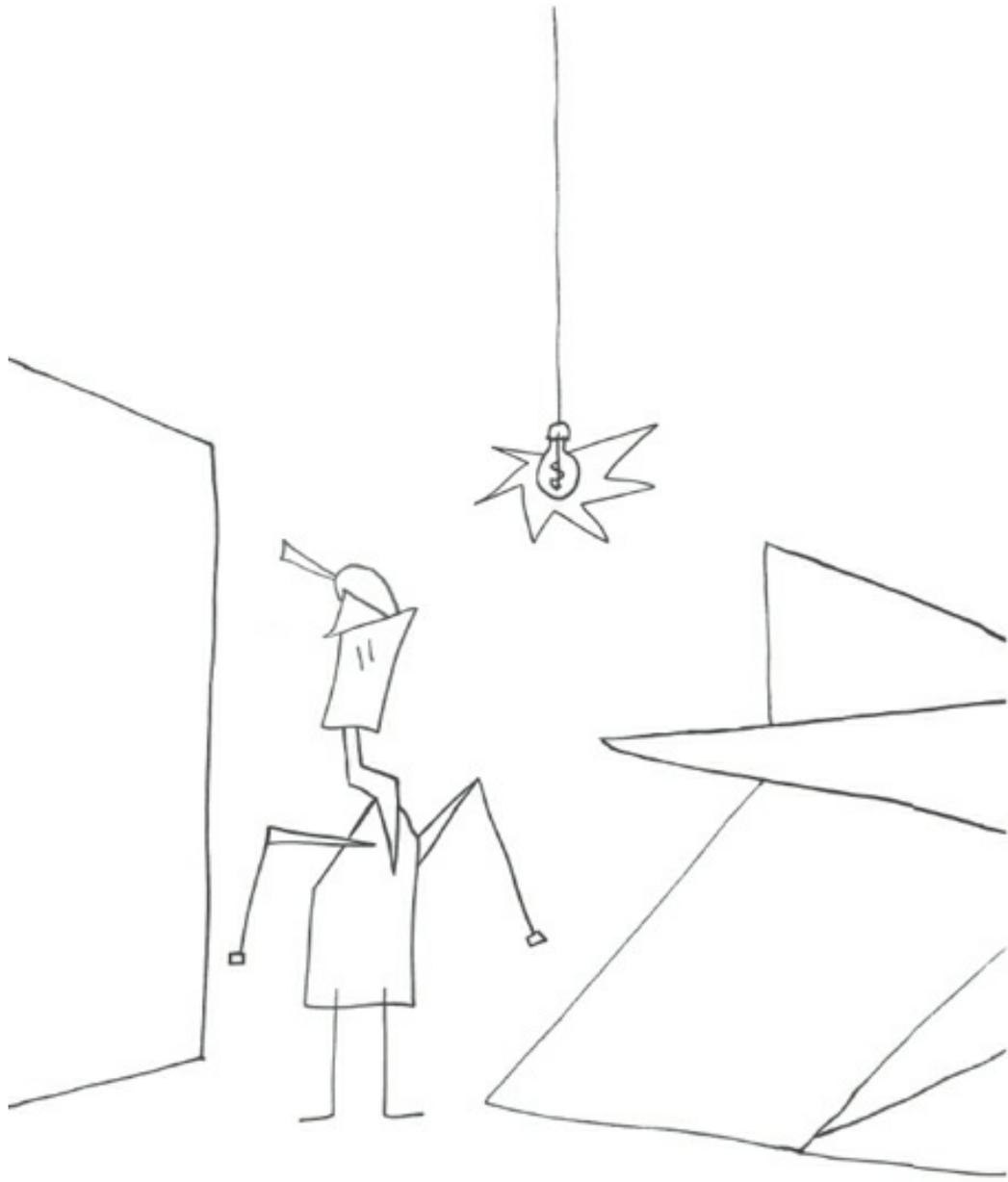
**«EMPIEZO
CON UNA IDEA
QUE LUEGO SE
CONVIERTE EN
OTRA COSA».**

Pablo Picasso

Lo mismo puede decirse de las perturbaciones sociales: lo que antiguamente no era permisible ahora lo es. Es el caso, por ejemplo, del lenguaje gráfico y las escenas sexualmente explícitas de *El amante de lady Chatterley*, la novela de D. H. Lawrence, censurada en el Reino Unido durante tres décadas hasta que un tribunal resolvió en 1960 levantar la prohibición. El sexo ilícito y la blasfemia forman parte de la vida desde siempre, pero hasta entonces no había sido aceptable describirlos literariamente. Los escritores británicos se sumaron a ese cambio produciendo obras revolucionarias a partir de entonces, desde el malhablado poema «This Be The Verse», de Philip Larkin, hasta *El realquilado*, la provocativa obra de teatro de Joe Orton.

Ambos escritores seguían la estela de Lawrence. En cierta medida, lo copiaron o, al menos, le robaron un par de ideas. Esto ocurre invariablemente a lo largo del proceso creativo, pero es algo a lo que muchas veces se le resta importancia. El escritor francés Émile Zola afirmó en una ocasión que el arte no era sino «un rincón de la naturaleza visto a través del carácter». En otras palabras, la creatividad es la presentación de elementos e ideas ya existentes, filtrados a través de las percepciones y sentimientos de un individuo determinado.

Apropiarse de las ideas de otra persona que ya han funcionado es lo más obvio e inevitable para empezar cualquier cosa. Es famosa la cita atribuida a Picasso: «Los buenos artistas copian, los grandes artistas roban». El aforismo está ya un poco manido, pero no es de extrañar que esa idea lleve escuchándose siglos: Picasso, en efecto, la robó a Voltaire, el gran ilustrado francés, que dos siglos antes había dicho que la originalidad no es sino imitación juiciosa.



La lista completa de genios de la creatividad que alguna vez han confesado haberse apropiado de constructos intelectuales ajenos incluye a Isaac Newton, quien dijo: «Si he sido capaz de ver más allá es porque estaba subido a los hombros de gigantes». Albert Einstein, por su parte, afirmaba que la creatividad consiste en saber ocultar tus fuentes.

El motivo por el que los reverenciados Voltaire y Einstein estaban dispuestos a reconocer la labor de otros no era la falsa modestia ni la falta de confianza en sí mismos. Se debía a que, en su opinión, era muy importante que todo el mundo fuera consciente de que habían tomado cosas de otras personas. No querían fomentar ideas erróneas o engañosas al respecto de la creatividad, sino echar por tierra cualquier visión romántica de sus logros y ahuyentar el falso prejuicio de que estaban bendecidos por la inspiración divina. Ambos eran hombres brillantes, por supuesto, pero quizá no muy distintos de ustedes o yo mismo.

«Si he sido capaz de ver más allá es porque estaba subido a los hombros de gigantes». Isaac Newton

Sabían tanto el filósofo como el científico que la originalidad pura no existe realmente. Como nosotros, necesitaban algo ante lo que reaccionar y a lo que responder, algo sobre lo que poder construir. Cézanne resumió con elegancia esa realidad al describir las importantes innovaciones que había introducido en el arte con su doble perspectiva de la pintura de finales del siglo XIX, que según él simplemente añadía otro eslabón más a la cadena.

Picasso no pensaba de manera diferente. Él también revolucionó el arte, especialmente con el cubismo. ¿Fue una idea que se sacó de la manga? No. Simplemente, se limitó a añadir otro eslabón a la cadena, ahondando en el trabajo pionero emprendido por el artista más importante de la generación anterior, que no era otro sino Paul Cézanne.

La interpretación más instintiva que puede hacerse de la afirmación de Picasso nos lleva a concluir que su diferenciación entre el buen artista y el genio es algo severa. Pero lo que dice realmente es más sutil. No describe dos filosofías opuestas sino que bosqueja un proceso. Su observación se refiere a cómo un buen artista puede convertirse en un gran artista, en un genio.

Picasso alude a un viaje. Dice que no puedes ser un gran artista sin ser primero un buen artista. Y para ser un buen artista solo se puede empezar por un lugar.

Cualquiera que acometa una empresa creativa empezará copiando, ya sea bailarín o ingeniero. Así es como aprendemos. Los niños escuchan música e intentan reproducirla nota por nota. Los aspirantes a escritor leen sus novelas favoritas e intentan aprender un estilo particular. Los pintores pasan sus primeros años sentados en fríos museos copiando a los clásicos. Es una forma de aprendizaje. Hay que imitar antes de emular.

Observemos la obra temprana de cualquier artista y descubriremos a un imitador en busca de voz propia.

Se trata de un periodo de transición durante el cual consolidar bases, desarrollar técnicas específicas, comprender las complejidades del medio expresivo y, con un poco de suerte, reconocer dónde encontrar la oportunidad de añadir nuestro propio eslabón a la cadena.

Observemos la obra temprana de cualquier artista y descubriremos a un imitador en busca de voz propia. Como si de la escena de un crimen se tratara, ante el observador se despliegan las pruebas del robo del que habla Picasso. Podemos identificar a los maestros que el artista copió en

su día y luego abandonó, y también a los que copió para luego robarles. Yo mismo he identificado varios ejemplos sorprendentemente reveladores, aunque ninguno tan obvio como los que reconocí en una exposición de la obra temprana del pintor malagueño.

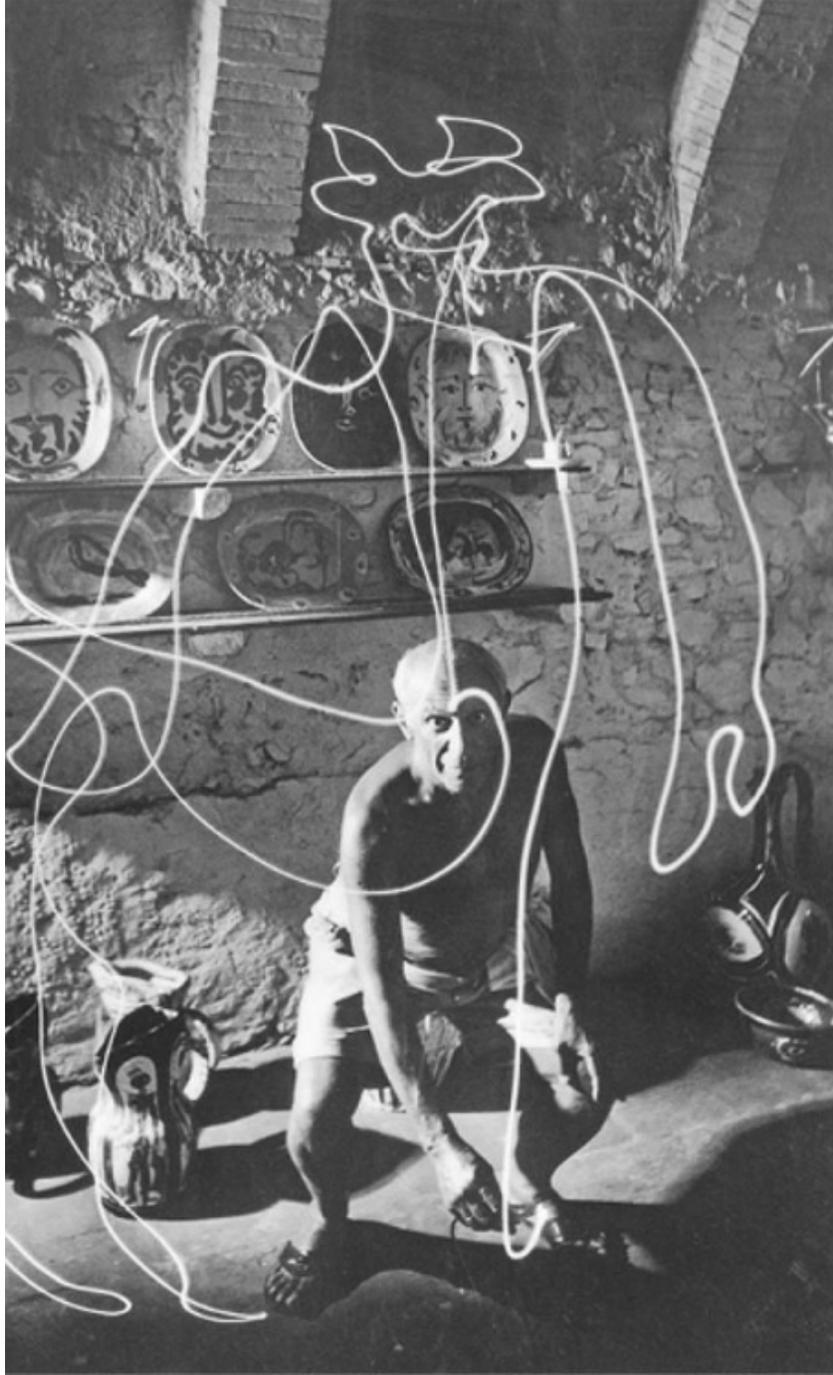
«Becoming Picasso» [Convertirse en Picasso] fue una muestra inaugurada en 2013 en Courtauld, una pequeña pero excelente galería del centro de Londres. Se centraba específicamente en el año 1901, cuando Picasso era todavía un artista desconocido aunque prometedor. El prodigio español contaba diecinueve años y había dejado su país natal para hacerse un nombre entre las vanguardistas élites parisinas. Había visitado la capital francesa por primera vez el año anterior y regresaba con grandes expectativas de encontrar una galería importante que le sirviera de trampolín profesional. Tuvo suerte.

Un compatriota que llevaba viviendo en Francia una década supo convencer a Ambroise Vollard, uno de los marchantes de arte más importantes e influyentes de la ciudad, de que organizase una exposición en solitario para su joven amigo artista. Picasso estaba sobrecogido. Era su momento. Empaquetó sus pinturas y pinceles y cambió Madrid por París.

Una vez allí, alquiló un estudio en el bulevar de Clichy y empezó a pintar. Durante todo el mes siguiente no hizo otra cosa; se cuenta que pintaba tres cuadros al día. Cuando se le terminaban los lienzos pintaba sobre planchas de madera y, cuando se le terminaban estas, sobre cartulinas. Llegado el mes de junio tenía sesenta cuadros, algunos de ellos todavía tan frescos que manchaban: estaba listo para su primera gran muestra en la glamurosa galería de Vollard.

Los cuadros que había pintado eran notables. No por la cantidad y la calidad, sino por la gran variedad de estilos. En un cuadro copiaba a alguno de sus ilustres predecesores españoles, como Goya o Velázquez, y en el siguiente invocaba al espíritu del Greco. Dos o tres cuadros más allá aparecía la influencia de impresionistas y posimpresionistas. Uno de ellos era *La bailarina enana* (véase ilustración en color), interpretación propia de *La pequeña bailarina de catorce años* de Degas, a la que dio un toque flamenco. Muy cerca colgaba *La habitación azul*, temprana lectura que el joven pintor hizo de *Las grandes bañistas* de Cézanne, no demasiado alejada tampoco, ni por estilo ni por tema, de una acuarela —al estilo de Toulouse-Lautrec— titulada *En el Molino Rojo*. En otros cuadros retoma los gruesos contornos de Gauguin y los vívidos colores y pincelada ágil de Van Gogh.

No fue aquella la presentación del virtuosismo de un ilusionante artista nuevo, sino de la talentosa habilidad de Picasso como imitador. Para mí fue una experiencia insólita pasear en la galería Courtauld por una reconstrucción aproximada de lo que habría sido la muestra organizada en su día por Vollard. Hasta ese momento no había sido consciente de lo mucho que Picasso había copiado. Era evidente, a juzgar por su manejo del pincel y por las líneas, trazadas con seguridad, que ya era un buen artista. Pero aún no era un genio. El doctor Barnaby Wright, comisario de la exposición, estuvo de acuerdo conmigo en eso. Especuló que si Picasso hubiera muerto a principios del verano de 1901, cuando se celebró la exposición de Vollard, su obra habría quedado en nota al pie en la historia del arte moderno. Pero no fue así y terminó convirtiéndose, como era de esperar, en la figura más importante del arte, gracias en parte a lo que consiguió durante la segunda mitad de ese mismo año, 1901.



© Gjon Mili/Masters/Getty Images

La exposición de Vollard fue un éxito: Picasso vendió varios cuadros, sacó algún dinero y empezó a crear mercado para su obra. Sin embargo, no le interesaba convertirse en un ilustrador alabado: quería convertirse en Picasso. Y para que eso ocurriera tenía que dejar de producir sus brillantes pastiches y cambiar de tercio. Se dio cuenta de que a corto plazo le supondría ciertos inconvenientes económicos, pero dio el paso con la esperanza de obtener beneficios creativos (y comerciales) a largo plazo. Por eso, envalentonado por el audaz optimismo de la juventud, en julio de 1901 dejó de copiar y empezó a robar.

Hay una enorme diferencia entre ambas cosas. Copiar requiere cierta habilidad pero ninguna imaginación. No es necesaria creatividad alguna; por eso a las máquinas se les da bien. Robar es harina de otro costal. Robar es poseer. Y tomar posesión de algo es una cuestión mucho más profunda: el objeto se convierte en tu responsabilidad y su futuro queda en tus manos.

«Alguien podría decir de mí que me he limitado a hacer un ramillete de flores ajenas, cuando yo solo he aportado el cordel que las ata». Montaigne

Pensemos, por ejemplo, en un coche robado. El ladrón tendrá que conducirlo en el sentido contrario del que seguía su dueño para alejarse de él lo más rápidamente posible. Lo mismo ocurre con las ideas.

Si resulta que las ideas en cuestión caen en manos de alguien tan audaz, prolífico e ingenioso como Picasso, hay muchas posibilidades de que vivan toda una aventura. Así fue en el caso del español. En primer lugar, sin embargo, Picasso tenía que decidir lo que quería hacer con los conceptos que había birlado. ¿Se quedaría con el expresionismo de Van Gogh, los temas de Toulouse-Lautrec, los contundentes perfiles de Degas y los contrastes de color de Gauguin?

En julio de 1901, Picasso estaba bastante alicaído. No solo luchaba por encontrar su propia voz artística tras la exposición organizada por Vollard, sino que había quedado profundamente traumatizado por el suicidio de su gran amigo Carlos Casagemas, trágico suceso acaecido en la misma capital francesa a principios de ese año. Picasso ahondó aún más en la infelicidad al aceptar una invitación para visitar la prisión de mujeres de Saint-Lazare. Lo que vio —madres encarceladas con sus hijos pequeños, enfermas de sífilis obligadas a vestir unos gorros blancos para que se las reconociera— terminó de hundirlo.

Tenía la moral por los suelos y el carácter desbravado. A Picasso aún le interesaban las ideas que había robado a Van Gogh y etcétera, pero estas no encontraban su lugar en el alma de un artista que había caído en un estado decididamente melancólico.

¿Melancolía...? ¡Ahí estaba la clave! Llegó así el golpe de inspiración. De repente, Picasso supo exactamente hasta dónde quería llevar las innovaciones de todos esos grandes artistas del pasado: los trazos gruesos, los contrastes de color y la expresividad mantendrían su papel, aunque no en la manera en que sus predecesores empleaban tales recursos. Picasso simplificó, rebajó las tonalidades, fundió y enfrió. Llevó la paleta al azul y ablandó los ánimos hasta la lágrima.

Fue una transición ostensible. Picasso entraba en lo que hoy llamamos su periodo azul. *Arlequín sentado* (1901) (véase ilustración en color) es un ejemplo muy precoz. Lo protagoniza un arlequín abatido y en actitud contemplativa, con la cara empolvada y un traje ajedrezado azul y negro. No es el típico atuendo de arlequín, que normalmente viste un mono de colores vivos y sonríe traviesamente. Ese nuevo tipo de arlequín nace del pensamiento homoespacial de Picasso. El pintor forzó la colisión entre dos entidades distintas al combinar dos personajes genéricos de la comedia del arte: Arlequín y Pierrot, el melancólico payaso de corazón roto.

Picasso fundió ambas identidades en una y con ello creó una tercera figura que no existía anteriormente. El arlequín de su cuadro es Casagemas: muerto en la realidad pero aún vivo en la mente de Picasso. Este vistió a su querido amigo como Arlequín porque en la comedia del arte ese personaje masculino conquista siempre a la hermosa Colombina. Sin embargo, en la vida real, Casagemas había fracasado (y de ahí el suicidio), por lo que Picasso decide combinar la imagen de Arlequín con la de Pierrot. El tono azul lo infunde todo^[1].

Cuanto más observamos este cuadro, más nos damos cuenta de cómo Picasso incorpora a su imaginario las ideas de sus antecesores. Vemos el gesto roto del *Bebedor de absenta* retratado por Manet y Degas. Hay un destello de los anaranjados tahitianos de Gauguin y de los *Girasoles* de Van Gogh. Los bañistas perfilados por Cézanne se hacen evidentes en los penachos y gorgueras del vestido de arlequín. Pero estamos ante un cuadro de Picasso. El drama y el espíritu son suyos, como también lo son la elección de elementos y sus combinaciones. Más aún, el estilo es suyo.

«No es de dónde sacas las cosas, sino adónde las llevas». Jean-Luc Godard

Recorrer la segunda sección de aquella exposición en Courtauld, que exhibía los cuadros del periodo azul posteriores a junio de 1901, fue toda una revelación. Tenía ante mí la obra de un artista adolescente que había pasado de copista a maestro en cuestión de un mes. Había asimilado todo lo que necesitaba de sus ídolos, había filtrado esas ideas a través de su personalidad y había producido un corpus de trabajo a la vez sorprendentemente original e ingeniosamente emparentado con la obra de sus predecesores. Fue este el momento en que empezó a firmar sus cuadros simplemente como «Picasso», sin las iniciales y demás variantes que había usado hasta entonces. Fue este el momento en que Pablo Ruiz Picasso se metamorfoseó en Picasso.

Desde entonces, mucha gente ha robado a Picasso, desde el escultor Henry Moore a Steve Jobs, el cofundador de Apple. Jobs incluso usó la cita de los buenos artistas y los grandes artistas en una alocución que continuaba así: «Nosotros [Apple] siempre nos hemos apropiado sin escrúpulo alguno de las grandes ideas de otros». Como la famosa serie de litografías picassianas tituladas colectivamente *El toro* (hacia 1945). Según *The New York Times*, Apple enseña a sus empleados su minimalista política de diseño mostrándoles esas once litografías, que ilustran un toro de contornos cada vez más simplificados.

«Escojo un bloque de mármol y le quito lo que no me hace falta». Auguste Rodin

Picasso presenta las imágenes a través de un proceso de reducción —o, como él lo llamaba, de destrucción— para llegar a la verdad fundamental: la esencia del toro. Se trata de una secuencia bastante inusual visualmente hablando, en el sentido de que expone lo que normalmente está oculto a la vista. Picasso crea una imagen a partir de cada una de las etapas de trabajo, descubriendo así su proceso mental. Las diez litografías que preceden a la versión final son como las tomas descartadas del director de cine o los versos corregidos del poeta: material extraño que no llegó a la versión final.

La serie comienza con una imagen tradicional que se acerca a los grabados de toros creados por su compatriota del siglo XVIII, Goya. El segundo boceto es más grueso y sólido y podría verse en él una interpretación del celebrado *Rinoceronte* de Alberto Durero (1515). En esta etapa, el malagueño está aún copiando.



Lámina dos

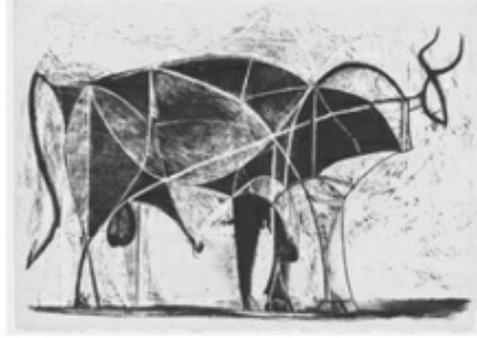


Lámina seis

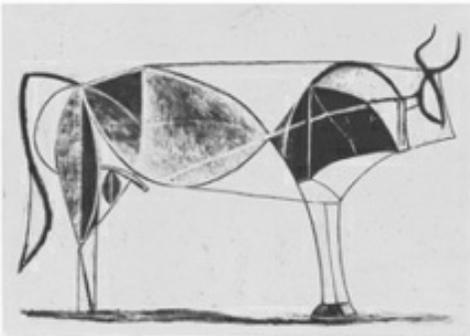


Lámina siete

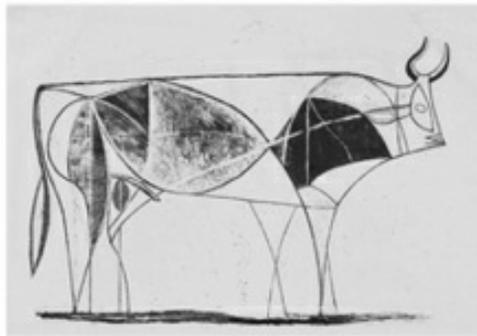


Lámina ocho

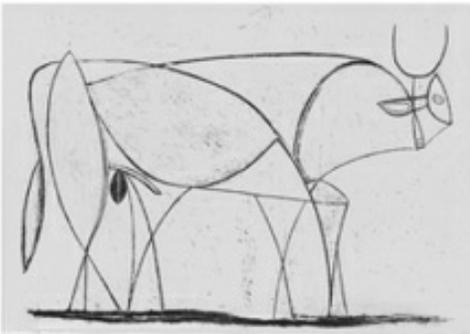


Lámina nueve

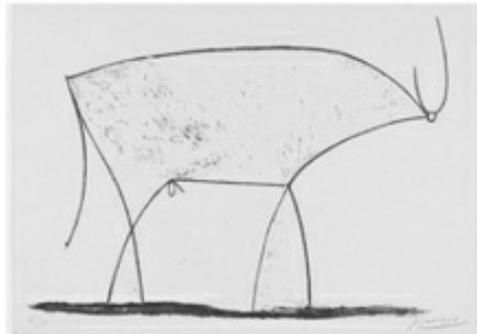


Lámina once

Pablo Picasso, de *El toro*, 1945-1946

© Succession Picasso/DACS, Londres, 2015/Museum of Fine Arts, Boston/Museum of Modern Art, Nueva York/Art Resource/Scala, Florencia

En la tercera versión, entra en escena el auténtico Picasso, diseccionando al animal como un carnicero y marcando todas las articulaciones. El pintor está tomando el control y, literalmente, la medida. En la cuarta lámina aparecen líneas geométricas que presagian ya la imagen cubista: Picasso prueba a aplicar algunas antiguas ideas a la litografía, una técnica nueva para él. La cabeza del toro gira hacia el espectador. El artista se siente más seguro de sí mismo. Las versiones cinco, seis y siete son reminiscentes de una serie similar de dibujos realizados por el artista moderno neerlandés Theo van Doesburg en 1917, en los que los animales quedan divididos en secciones para crear una composición general más equilibrada.

Entre las láminas ocho y nueve nos damos cuenta de cómo Picasso llega a la conclusión de que

en este medio expresivo en particular podría darse el caso de que menos sea más. Matisse fue un maestro reconocido del trazo; aquí Picasso se quita los guantes y reta a su rival en su propio terreno. Se acabaron los esquemas: desde este momento se trata de la pureza del dibujo.

La décima imagen muestra al artista recurriendo de nuevo a la experiencia. La cornamenta del animal ha variado: ya no es inmediatamente reconocible y empieza a recordar a una horca, un trazo lineal a mano alzada que Picasso ya había empleado tres años antes en su escultura *Cabeza de toro* (1942), hecha con un sillín y un manillar de bicicleta. El décimo toro tiene una cabeza diminuta y un ojo enorme, truco gráfico que venía practicando desde *Las señoritas de Aviñón* (1907).

Por fin, en la última versión, todo encaja. Se trata de una imagen única creada combinando pintura rupestre y abstracción moderna, la experiencia de la mano del pintor y lo innovador de un procedimiento inédito. El artista había tomado ideas de otros y reutilizado muchas propias. Reaccionó a las técnicas de Matisse y respondió ante la actualidad política del mundo. Combinó factores externos con su propia memoria e introdujo la perturbación en forma de una nueva técnica que hubo de aprender. Lo destiló todo a través del alambique de su temperamento e instinto para dar a luz una obra enormemente original.

Picasso nos demuestra que la creatividad no es sumar, sino sustraer. Las ideas necesitan afilarse, simplificarse, centrarse. Este es el mensaje que, supongo, Apple quiere transmitir a sus diseñadores: los cocineros reducen sus salsas para intensificar el sabor; los artistas eliminan para alcanzar la claridad.

La serie de litografías de Picasso no solo nos muestra cómo una idea toma forma —literalmente— sino de dónde procede. En la sencilla figura con que Picasso culmina la secuencia radica la clave de la creatividad.

Esa clave subyace también en la excepcional capacidad humana de sintetizar experiencias, influencias, conocimientos y emociones en una entidad única, unificada y original. Es maravilloso tener incorporada esa capacidad para tender conexiones aparentemente aleatorias entre la amplia gama de estímulos que recibimos. Probablemente sea la facultad creativa más importante de cuantas posee el ser humano, como observó Einstein cuando dijo que «el juego combinatorio parece ser el rasgo principal del pensamiento productivo».

Las ideas completamente originales no existen. Lo que sí existe son las combinaciones únicas.

El proceso por el que nuestros ojos consciente e inconsciente modifican, conectan y combinan todo lo que conocemos y sentimos para crear un pensamiento original y coherente lleva tiempo y no puede forzarse. Se produce en la vigilia y en el sueño, cuando estamos pensando en otra cosa o mientras jugamos un partido de tenis. Ocurre porque un estímulo proveniente de nuestro entorno inmediato —habitualmente sin que lo sepamos— ha puesto a nuestro cerebro sobre alerta, lo que resultará posiblemente en una combinación que servirá para unir los puntos. Al final, emerge una idea lógica, sólida y perfectamente asimilada. Lo que se vive como inspiración divina es en realidad instinto.

Pocos fueron tan conscientes de esto como Picasso, quien en una ocasión dijo: «El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el instinto y el corazón ven más allá de cualquier canon». Entendió el poder creativo del instinto humano; reconoció que era como un amigo en el que había que confiar y no poner en duda. El pintor español lo demuestra a las claras abriéndose paso a través de la vasta variedad de factores que condicionaron la ejecución de la serie

litográfica *El toro* y nos presenta una ley darwiniana en virtud de la cual solo las combinaciones más fuertes sobreviven.

El toro no es un ejemplo de belleza sencilla, sino la manifestación visual de los conflictos que durante el agotador mes de trabajo tuvo que enfrentar Picasso, lanzando ideas bien distintas unas contra otras para, a partir del choque, crear nuevas conexiones. A ese respecto, *El toro* puede interpretarse como una serie de imágenes ciertamente violenta, creada al final de la Segunda Guerra Mundial, periodo marcado igualmente por una enorme violencia.

En efecto, la creatividad es un acto inopinadamente violento. No hay creación sin destrucción. Y las ideas completamente originales no existen. Lo que sí existe son las combinaciones únicas, que se producen en el ojo de la mente y a menudo nacen de dos o tres imágenes mentales inconexas que, de algún modo, se hacen más agradables al alinearse. El resto, como Picasso supo demostrar, es trabajo duro.

5. Los artistas son escépticos

Con independencia de la forma que tome, la creatividad solo puede empezar en un lugar. No importa si tu plan es hacer una tarta de cumpleaños o diseñar una app chula: solo hay una manera de arrancar el proceso creativo y es haciendo preguntas. ¿Qué ingredientes debo usar para la tarta? ¿Cómo puedo hacer la interfaz de mi app más intuitiva?

Tomemos como ejemplo al escultor que labra un bloque de mármol hasta que emerge una figura reconocible. Cada mínima incisión del cincel del artista es una pregunta. ¿Qué ocurre si cincelo este volumen de piedra? ¿Tomará el torso la forma que quiero? Estas preguntas llevarán después a hacerse otra pregunta más: ¿ha funcionado como quería? La forma resultante es la culminación de cientos, si no miles, de preguntas como estas, a las que siguen siempre decisiones que a su vez conducen a más preguntas y más evaluaciones.

The background of the image is a piece of marbled paper with a complex, organic pattern of dark, swirling veins against a lighter, greyish-tan base. The text is centered and written in a clean, white, sans-serif font.

**LA
CREATIVIDAD
NO TIENE QUE
VER CON LO
QUE PIENSAN
LOS DEMÁS;
TIENE QUE VER
CON LO QUE
PIENSAS TÚ.**

La creatividad es un proceso constante de llamada y respuesta en el interior de nuestras cabezas. Si todo va bien, la rutina pregunta-contestación hará que los dos hemisferios de nuestro cerebro trabajen juntos como en un *pas de deux* intracraneal.

Hemisferio izquierdo:	¿Qué tipo de tarta de cumpleaños debería hacer?
Hemisferio derecho:	Bizcocho de chocolate con glaseado blanco.
Hemisferio izquierdo:	Gran idea, hemisferio derecho.

Lo más frecuente, no obstante, es que el proceso sea mucho más largo y frustrante. Se parece más a lo siguiente:

Hemisferio izquierdo:	¿Qué tipo de tarta de cumpleaños debería hacer?
Hemisferio derecho:	Ahora no puedo hablar contigo, estoy enviando un mensaje.
Hemisferio izquierdo:	Pero es importante. Solo tengo veinte minutos para hacerla.
Hemisferio derecho:	Oh, no lo sé. ¿Qué tal un bizcocho Battenberg?
Hemisferio izquierdo:	Demasiado difícil.
Hemisferio derecho:	¡Ay! No quería darle a «enviar» todavía. ¿Cómo? ¿Tú? ¿Todavía estás ahí? Mira, tengo que pensarlo. Te diré algo cuando estés en la ducha... Como dentro de un mes.

La cuestión queda entonces aparcada en nuestro inconsciente, donde se quedará hasta que un desencadenante aparentemente azaroso produzca la chispa que conecte a unos cuantos millones de

neuronas de nuestro cerebro, momento en el cual se formará como por arte de magia una respuesta completa. Es muy posible, en efecto, que cuando eso ocurra, estemos en la ducha.

El escritor estadounidense Edgar Allan Poe escribió un gran ensayo sobre el papel fundamental que desempeña en el proceso creativo el no dejar nunca de hacerse preguntas a uno mismo. Se titula «La filosofía de la composición» y es una guía personal que explica paso a paso cómo escribió su macabro poema *El cuervo*.

En primer lugar, el autor destierra en su ensayo la idea de que la creatividad sea un acto de inspiración divina y afirma categóricamente que en ningún caso su obra fue el resultado de un «accidente o intuición». Todo lo contrario, declara: «Pude terminarlo porque apliqué la precisión y la rígida coherencia de quien resuelve un problema matemático».

Poe pasa entonces a describir en un tono maravillosamente superior las preguntas que se hacía a sí mismo y cuenta cómo finalmente extrajo las conclusiones pertinentes. Explica con áridos tecnicismos que finalmente decidió que el poema tendría ciento ocho versos, detalle sobre el que había reflexionado profundamente:

Si una obra literaria es demasiado larga como para ser leída de una sentada, debemos conformarnos con producir el efecto, inmensamente importante, derivado de la unicidad de impresión. En efecto, si es necesario leer la obra completa en dos sesiones, interferirán los asuntos del mundo y el carácter total de la obra se destruye sin tardanza. [...] Se hace evidente, así pues, que existe un límite claro, cuando hablamos de tiempo, para todas las obras literarias: el límite que marca la sesión de lectura.

Tras hacerse una idea de la extensión del poema, Poe se pregunta con inquietud sobre el objetivo real del mismo, que, según concluye, no es la belleza per se, sino la contemplación de la belleza, que es lo que un placer más intenso procura. Razona a continuación que si bien la belleza «en su máxima expresión estimula invariablemente el alma sensible hasta la lágrima, [...] la melancolía es el más legítimo de todos los tonos poéticos».

Así pues, ya en los primeros párrafos Poe expone cómo el hacerse preguntas metódicamente determinó «la extensión, el ámbito y el tono» del poema. El ensayo entra entonces en un análisis cada vez más detallado de muchos otros asuntos a los que se enfrentó y la solución que les dio. Se trata de una lectura fascinante que hoy por hoy mantiene toda su vigencia. El proceso descrito por Poe es exactamente el mismo que el director de cine J. J. Abrams me dijo que siguió cuando estaba trabajando en su primera película de *Star Trek*.

Pregunté a Abrams si le preocupaba no cumplir con las expectativas de los millones de fans de *Star Trek*. «En absoluto», respondió sin dudar. Lo que le preocupaba a él y a su equipo era cómo hacer que el capitán Kirk se moviese de una parte del *USS Enterprise* a otra. ¿Cuál sería la motivación del personaje? ¿Qué tipo de drama puede nacer de esa situación? ¿Una discusión con Spock, quizá? ¿Cómo introducir al vulcaniano en la situación? Y ¿sobre qué discutirían? Quizá no debería discutir con Spock, sino con otro personaje. ¿Scotty, quizá? Pero ¿a cuenta de qué? Así fue cómo, pregunta tras pregunta, lograron terminar el guion de rodaje.

Para describir en detalle conceptos y ponerlos a prueba, Poe y Abrams aplicaron un sistema lógico conocido desde hace miles de años. La persona con quien más se asocia esta técnica es el filósofo griego Sócrates (470-399 a. C.), en cuya opinión los ciudadanos de Atenas daban demasiadas cosas por sentadas, presuponiendo por inercia en lugar de discurriendo. Sócrates llegó a la conclusión de que eso no era saludable ni para ellos ni para la sociedad: al considerar

como hechos las opiniones más generalizadas, corrían el riesgo de vivir una mentira. Por ello, desarrolló un método de indagación abierta que sacaría a la luz las flaquezas de las presuposiciones y estimularía las mentes de los atenienses para que reflexionaran con mayor capacidad intelectual y creativa.

El método socrático, según lo conocemos hoy, se basa en no asumir nada y cuestionarlo todo, con el objetivo de hallar verdades absolutas. Sócrates se valía de la duda escéptica para desafiar los prejuicios. No se trata en absoluto de cinismo, que es el extremo opuesto. El cinismo es reduccionista, destructivo y premeditado; el escepticismo, por lo contrario, ilumina si es usado con inteligencia.

El escepticismo resuelve problemas. Los problemas —a saber, las preguntas sin respuesta— ocupan el corazón del proceso creativo, porque nos obligan a pensar. Cuando pensamos, en efecto, empezamos a hacernos preguntas y hacernos preguntas es imaginar. E imaginar es concebir ideas y concebir ideas es la base de la creatividad.

Tener ideas es fácil, eso sí. Lo difícil es tener ideas buenas. Estas son las joyas apreciadas que hacen acto de presencia solo cuando de verdad ponemos a prueba nuestra capacidad de reflexión, sometiéndola al método socrático.

Es famosa la cita de Sócrates: «Una vida que no se cuestiona no merece la pena ser vivida». Podríamos parafrasearla y aplicarla al proceso creativo de la siguiente manera: «No merece la pena hacer realidad una idea que no se cuestiona». Por eso J. J. Abrams no tenía interés en lo que pensarán los millones de fans de *Star Trek*: no por arrogancia o apatía, sino por todo lo contrario. Quería ofrecerles su mejor esfuerzo artístico y eso suponía responsabilizarse de cavilar todos y cada uno de los pasos. La creatividad, en efecto, no tiene que ver con lo que piensan los demás; tiene que ver con lo que piensas tú, el creador.

Por eso el método socrático es una herramienta tan útil. Nos obliga a embarcarnos en el acto fundamental de pensar críticamente, por nosotros mismos. No se puede dar nada por sentado, hay que cuestionarlo todo. Solo así arrojaremos luz sobre todas las contradicciones y falacias y nos aseguraremos de que nuestras ideas tengan como base la lógica más sólida en lugar de endebles presunciones. Ello puede marcar la diferencia entre crear algo valioso y crear algo sin valor.

Tan eficaz es el método socrático para dotarse de la capacidad de pensar independientemente que los líderes de la antigua Atenas terminaron por sentirse incómodos con Sócrates y sus enseñanzas. Se sentían amenazados por él y tenían miedo de que fomentase levantamientos populares. Para proteger sus intereses, inventaron cargos falsos contra el excéntrico sabio, acusándolo de impiedad y de corromper las mentes de la juventud griega. Finalmente, a falta de otra manera mejor de acabar con el método socrático, lo juzgaron culpable y lo condenaron a muerte.

Más de dos milenios después, el gran artista neoclásico francés Jacques-Louis David (1748-1825) pintó un famoso cuadro que ilustra el suceso. *La muerte de Sócrates* (1787) (véase ilustración en color) muestra al padre de la filosofía occidental sentado al borde de su lecho de muerte, a pecho descubierto y tan apasionadamente como siempre, con el índice de la mano izquierda señalando el cielo, desafiando las opiniones de quienes lo rodeaban. Al mismo tiempo, el filósofo extiende la mano derecha para tomar la letal copa de cicuta que le han ordenado beber. Al pie de la cama se sienta su pupilo predilecto, Platón, con la cabeza inclinada, incapaz de presenciar el procedimiento. Todo el mundo se muestra afligido, menos el condenado.

Se trata de un cuadro grande, de casi dos metros por un metro treinta. Pero no son el tamaño ni la prodigiosa habilidad de David lo que más me asombra, ni tampoco el hecho de que la creación

de tan magnífica pintura debió de obligar al artista a hacerse miles de preguntas socráticas. No, lo sobrecogedor de David o de cualquiera que emprenda la creación de una gran obra de arte es el gigantesco número de decisiones que hubo de tomar.

La toma de decisiones es una de las obligaciones tortuosas que impone el método socrático. Porque en algún momento el escepticismo y las preguntas deben dar paso al juicio personal en forma de decisiones. Esa es la parte más abrumadora de un proceso ciertamente intimidante. Como bien supo Sócrates, cuanto más preguntamos más nos damos cuenta de que no hay respuestas concretas. La duda reina sobre nosotros, una verdad inescapable que expresó sucintamente cuando dijo: «Solo sé que no sé nada».

«Los obstáculos más terribles son esos que nadie sabe ver salvo uno mismo». George Eliot

Poca cosa hay en el método socrático —tampoco, en consecuencia, en el proceso creativo— que sea realmente fácil. No se trata simplemente de hacer preguntas: estas tienen que ser las más pertinentes y reveladoras. Las respuestas, por su lado, tienen que hacernos sentir que estamos acercándonos cada vez más a la resolución del problema, de lo cual, no obstante, jamás podremos estar seguros del todo. Por ello artistas, escritores, inventores y científicos —de hecho, cualquiera que innove— suelen sentirse vulnerables o se ponen nerviosos cuando presentan sus obras. Por convencido que uno quiera parecer, nadie está nunca seguro al cien por cien de todo. Siempre queda en la trastienda de la mente la sombra de una duda: habernos equivocado en algo. Todos buscamos ganar la confianza de quienes nos rodean, aunque digamos que no.

Para sacar partido de nuestras aptitudes creativas tenemos obligatoriamente que saltar a este lodazal de ambigüedades. Dependerá de nosotros entonces tratar de extraer certidumbre de la incertidumbre. Tendremos que tomar decisiones difíciles; algunas serán correctas, otras no. Habrá ocasiones en las que tomemos el desvío equivocado y tengamos que deshacer el camino, pero no pasa nada. No somos ordenadores y en las actividades creativas no hay absolutos, solo suposiciones informadas. Al menos, serán nuestras propias suposiciones informadas las que dotarán a nuestra obra de alma y de un carácter único.

Con respecto a los días, meses y en ocasiones años de agonía que transcurren hasta que vemos nuestras creaciones hechas realidad, pensemos que desaparecerán de nuestra memoria y solo serán perceptibles en nuestra obra terminada para los observadores más astutos. Bajo la perfección superficial de *La muerte de Sócrates* de David yace una historia tácita de tormento, de prueba y error, de frustración, de resignación. El observador, no obstante, queda a resguardo de todo eso: solo verá las decisiones que David tomó en los últimos momentos. Quizá asumirá que al dotado pintor le fue fácil. Sin embargo, como habría señalado Sócrates ipso facto, esa habría sido una observación demasiado fácil, y hacer observaciones fáciles es el enemigo número uno de la creatividad.

Aunque a lo largo del proceso creativo el artista nunca deja de hacerse preguntas, algunas respuestas están ya disponibles merced a los que recorrieron en el pasado el mismo camino que nosotros. Así es como el aprendiz se forma junto al maestro y así es como los artistas de cualquier tipo mejoran sus habilidades. Aprenden de los demás para poder abordar más problemas, que se van haciendo más complejos conforme avanzan en el proceso.

En última instancia, los más aplicados y resueltos se saldrán de los mapas y alcanzarán ese lugar de su campo de especialidad escogido en que no existen precedentes que nos sirvan de guía ni viejos expertos que nos aconsejen. Empezamos entonces a hacernos preguntas nuevas, las

respuestas a las cuales por fuerza deberán ser originales. Con lo cual volvemos a Sócrates y su método.

Es inexplicable que los extraordinarios logros intelectuales y creativos alcanzados por los antiguos griegos y romanos estuvieran perdidos durante casi dos mil años. Se dice que no resucitaron hasta finales del siglo XIV, gracias a la recuperación de viejos textos y al estudio de las ruinas en Italia. Ese redescubrimiento de un glorioso e ilustre pasado condujo a repensar desde la base la vida de los seres humanos y el lugar que estos deben ocupar en el mundo. Las preguntas que empezaron a plantearse eran tan grandes que debieron reevaluarse también las mismas premisas sobre las que se erigía la sociedad occidental.

¿Eran incorrectas las supersticiones y creencias de la cultura medieval? ¿Podía el individuo pensar y sentir de forma autónoma y actuar sin temer consecuencias o intervenciones de tipo espiritual? ¿Era posible hacer descubrimientos y progresar aplicando la razón y no la oración?

Estas eran la clase de preguntas que tantos problemas causaron a Sócrates. Quienes se atrevieron a recuperarlas tantos siglos después tenían también de qué preocuparse. No obstante, fue creciendo poco a poco el apetito por explorar la cultura, las ideas y los argumentos, y así llegó el Renacimiento. Comenzó este de manera más visible en la arquitectura. El estilo gótico, de arcos apuntados y ornamentación historiada, perdió el favor de la gente tras tres siglos en boga. Ocuparon su lugar los sencillos diseños geométricos y las líneas clásicas que habían dado a los antiguos edificios de Atenas y Roma su discreta grandeza.

Ese cambio de actitud inauguró un periodo de portentosa creatividad, no demasiado distinto del nuestro. También nosotros vivimos un renacimiento traído por nuevas formas de compartir conocimientos e ideas. El arquitecto responsable de esta era inspirada en Internet es un investigador en ciencias de la computación, Sir Tim Berners-Lee. Su homólogo en la Italia tardomedieval fue un arquitecto de Florencia llamado Filippo Brunelleschi (1377-1446), responsable por su parte de coronar la catedral de su ciudad con una magnífica cúpula.

Aquella hazaña de ingeniería fue posible gracias a los grandes conocimientos en matemáticas de Brunelleschi, que le sirvieron para calcular hasta el mínimo detalle técnico. Como J. J. Abrams, el florentino creía que la mejor manera de generar ideas funcionales y estéticamente agradables era aplicar la lógica. A ese fin ideó una nueva manera de dibujar planos arquitectónicos que permitía resolver problemas y responder preguntas antes de empezar a construir. Ese innovador método le permitía representar con exactitud objetos tridimensionales en un trozo de papel bidimensional gracias al cálculo del punto de fuga, un lugar fijo en el horizonte en el que convergen todas las líneas que representan la tercera dimensión.

La perspectiva matemática o lineal, como se le llama ahora, fue uno de los pilares del Renacimiento, pues hizo posible el arte de Leonardo, Miguel Ángel o Rafael. Estos grandes artistas, no obstante, tuvieron la suerte de que un predecesor les allanara el camino y se ocupase del trabajo duro que suponía aplicar el método de dibujo arquitectónico de Brunelleschi a la pintura sobre lienzo. Nos referimos a Piero della Francesca (hacia 1415-1492).

De familia acomodada y nacido en una próspera ciudad a medio camino entre las Marcas, la Toscana y Umbría, Piero della Francesca se interesó en un principio por las matemáticas, campo en el que sobresalía. Cuando se acercaba a la veintena, decidió empezar a pintar. Si hay un momento y lugar en la historia en que había pintores con buena mano para las matemáticas, es la Italia de la primera mitad del siglo XV.

Della Francesca se propuso repensar la representación pictórica del mundo, habida cuenta del

descubrimiento de la perspectiva matemática. Fue aquel un desafío similar al de los impresionistas con su reinvención de la luz tras la llegada de la fotografía. La diferencia es que Della Francesca trabajó solo. Y, como si su misión no fuera suficientemente compleja de por sí, la complicó aún más tratando de incorporar a su indagación una pregunta filosófica: ¿cómo reflejar la visión cada vez más egocéntrica que la sociedad tenía de la vida?

«La obra de arte es el resultado único de un carácter único». Oscar Wilde

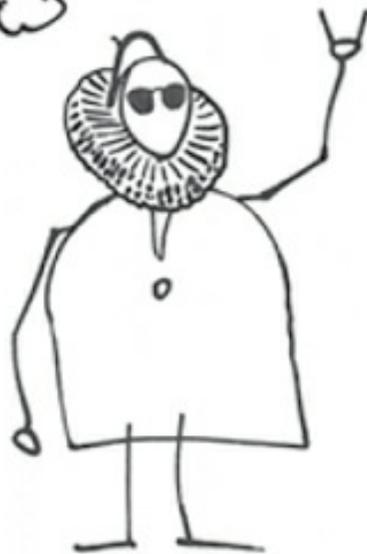
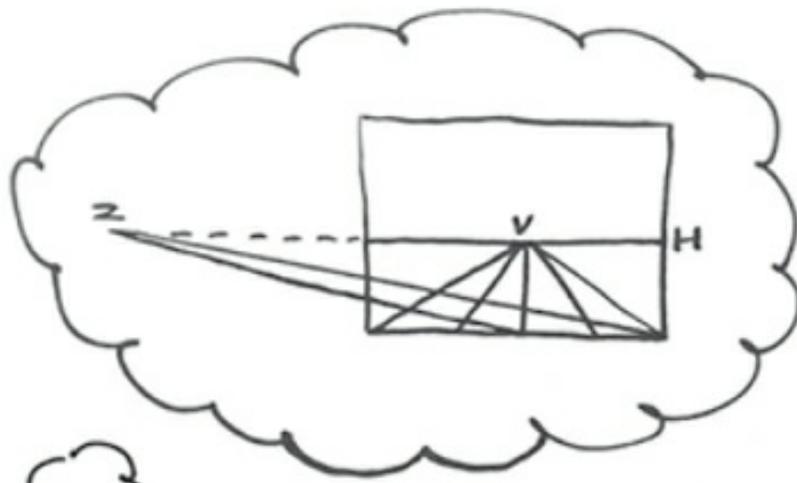
Para conseguir su objetivo, Della Francesca no solo tendría que representar correctamente las tres dimensiones en sus pinturas, sino reflejar también cómo el hombre experimentaba el mundo tridimensional. A diferencia del arte medieval anterior, los cuadros del italiano tendrían un punto de vista humano, no divino.

Fue un camino creativo plagado de dificultades y callejones sin salida, para navegar entre los cuales solo serviría la más certera orientación. Dante tuvo como guía a Virgilio; Della Francesca escogió a Sócrates. Se comprometió a preguntárselo todo, desde cero. Había que cuestionarse todos los presupuestos y validar principios nuevos. Por ejemplo: ¿qué tipo de composición necesitarían los mecanismos narrativos de un cuadro moderno?

Esta pregunta tenía fácil respuesta antes de que Brunelleschi introdujera la perspectiva matemática, cuando los pintores usaban un sencillo trasfondo bidimensional que a menudo consistía en un único campo de color. No había manera de representar un mundo tridimensional que resultara convincente para el espectador. Della Francesca concluyó que el marco para su nuevo lenguaje visual sería la arquitectura.

Empezó a componer escenas que se desarrollaban en edificios o paisajes urbanos basados en los diseños arquitectónicos renacentistas de Brunelleschi. La geometría de estos aportaba el marco lineal perfecto en que situar el escenario sobre el que se desarrollaría la trama pictórica. Además, los entornos construidos tenían la ventaja de ofrecer una visión del mundo inherentemente antropocéntrica, como pedían los tiempos. Della Francesca había encontrado su camino, gracias a las grandes mentes de la Antigüedad: Euclides, por sus precursoras teorías geométricas; y Sócrates, por su implacable método de investigación.

El cuadro de Della Francesca que mejor ilustra su trabajo pionero es *La flagelación de Cristo* (1458-1460) (véase ilustración en color). Se dice que la representación de los elementos arquitectónicos es tan precisa que podría usarse como plano para construir los edificios que en él aparecen sin modificar nada, hasta la escalera que se ve en el fondo. Estamos ante una perspectiva matemática magistralmente ejecutada. Cualquiera podría dedicar horas a comprobar cómo Della Francesca aplicó los principios geométricos de Brunelleschi a base de escuadra, compás y transportador de ángulos.



El foco de la compleja composición de Della Francesca lo ocupa Jesucristo, aunque a primera vista no lo parezca. El punto de fuga se sitúa en el centro, justo a la derecha del verdugo de la toga verde, a la altura de su cadera derecha. Della Francesca no deja ni un detalle al azar: equilibrio y cohesión son la máxima prioridad. Todos los aspectos del cuadro fueron pensados, cuestionados y repensados por el artista.

Y había muchas cosas que considerar, de las que no era la menos importante el cómo pintar a las personas. En el arte medieval, se solían pintar imágenes planas, pues los artistas no tenían forma de representar el volumen. Sin embargo, las exigencias ilusionistas de la perspectiva matemática obligaban al artista a modelar a personas y objetos sugiriendo profundidad y masa. Si fracasaba en esto, todo el marco arquitectónico sería inútil. Es en este punto donde el genio de Della Francesca se aleja del conocimiento matemático y se acerca a la pericia pictórica.

Tras meses de especulación, experimentación, errores y reflexión, Della Francesca encontró la respuesta a esta pregunta básica, que le llegó en forma de antónimos: luz y oscuridad. Descubrió que el uso juicioso de ambas cosas le permitía representar el volumen con gran verosimilitud. Observemos al hombre que ocupa la posición central en el trío de la derecha, en primer plano. Della Francesca usó la sobreexposición y la sombra más profunda con tal fineza que, en efecto, parece que la túnica roja cubra una figura tridimensional. A continuación, el pintor intensifica ese efecto envolviendo con la prenda los contornos del cuerpo del hombre, lo que produce una sensación de volumen muy convincente.

Era aquel un comienzo prometedor, que, no obstante, resolvía el problema solo parcialmente. Había más trabajo que hacer. Por ejemplo, ¿cómo fusionar esas nuevas figuras volumétricas con un paisaje tridimensional moderno? La perspectiva lineal de Brunelleschi funcionaba cuando se trataba de transmitir cierto sentido del espacio entre las personas, como se evidencia en la relación de tamaño entre las tres figuras en el primer plano y el grupo formado por Cristo y sus torturadores. Sin embargo, no servía de mucho cuando el objetivo era mezclarlos a todos.

Della Francesca halló la solución tras un nítido ejemplo de razonamiento contrario al sentido común. Manteniéndose fiel a la lógica socrática, el italiano rehuyó el impulso de dar las cosas por sentadas y, en su lugar, desafió sus propias presunciones. Si la luz y la sombra eran la solución para la representación del volumen, quizá podrían servir para hacer lo contrario, para ilustrar el espacio vacío.

«El arte es tan vasto como estrecho el ingenio humano». Alexander Pope

Observemos de nuevo *La flagelación de Cristo* y podremos ver cómo Della Francesca usa la luz y la sombra para crear sensación de profundidad. Se hace especialmente patente a la derecha de la imagen, donde está el trío de figuras. La fuente de luz se sitúa muy por encima de sus cabezas, justo a la izquierda, como permiten deducir las sombras. Tras el trío, la cubierta del pórtico abierto arroja su sombra sobre el pavimento rojizo de la plaza. Más allá de la sombra del pórtico se ve suelo de nuevo iluminado, lo que da a entender que tras el pórtico no hay ninguna estructura más. Sin embargo, nuestro viaje a la distancia no ha terminado. Alcanzamos el edificio de dos plantas con un ornamento horizontal en negro, al fondo, el cual genera una estrecha sombra, a su derecha. Solo entonces la mirada llega al muro del fondo, tras el cual crece un árbol. La luz que el resplandeciente cielo irradia, a espaldas del árbol, transmite la sensación de que tras el muro se extiende el campo abierto, lo que completa la ilusión óptica.

Della Francesca pintó un cuadro con tanto significado y poder que los historiadores del arte

siguen debatiendo hoy sobre algunos de sus elementos. Ello evidencia la increíble capacidad intelectual del italiano. Como Sócrates, se percató de que cuantas más preguntas se hace uno, menos seguro está de sí mismo. Los imprevistos, permutaciones, contradicciones y juicios erróneos se multiplican; nada es seguro. Es difícil. Pero el artista debe tomar decisiones precisamente cuando se halla en el centro de ese torbellino mental.

Hacerse preguntas no complica el proceso creativo. Más bien aporta claridad, brevedad y pureza a las ideas.

En cualquier caso, hay, desde luego, contrapartidas que compensan ese sufrimiento. Las decisiones tienen la validez que dan la consciencia y la investigación meticulosa. Y eso otorga a la obra una autoridad y robustez ostensibles. Lo reflexionado transmite.

La obra de Della Francesca fue objeto de tal reflexión y es tan conceptual que invita al propio espectador a embarcarse en un diálogo socrático. Cuanto más miramos, más nos preguntamos. Ahí estamos, quinientos años después, rascándonos la cabeza y preguntándonos qué o quién está siendo retratado. Lo cual no es un logro pequeño cuando consideramos que el verdadero protagonista del cuadro no es la gente ni los edificios, sino el espacio vacío.

En el mundo bidimensional del arte medieval el espacio no planteaba problemas. El artista se limitaba más o menos a añadir elementos a una pintura hasta que ya no le quedaba más sitio. Pero para que la ilusión de la perspectiva matemática triunfara era necesario transmitir la sensación de espacio. De hecho, cuanto mayor sea la sensación espacial, mejor será la ilusión. Este era otro de los problemas que Della Francesca necesitaba resolver.

De nuevo el italiano tuvo que atravesar un periodo de experimentación antes de hallar la solución, y de nuevo fue un proceso un tanto ilógico. Lo natural era pensar que una imagen pintada tridimensionalmente requería más elementos para rellenar el espacio «extra» creado por el paisaje que se extiende hacia el horizonte. Pero Della Francesca adoptó la posición contraria. Más que añadir elementos a sus pinturas, decidió quitarlos de en medio. Adoptó lo que hoy llamaríamos una perspectiva minimalista: el amontonamiento tenía que desaparecer. En el mundo tridimensional de Della Francesca, menos era más.

La flagelación de Cristo, como ocurre con muchas otras de sus obras, es un cuadro descarnado que solo contiene lo esencial. Imperan la armonía y la belleza, una impresión que él refuerza con sus delicadas pinceladas, casi invisibles, y la sutil gradación de color y tono. El efecto es el de una escena sobria hasta la frialdad, en la que la luz llena los vastos vacíos y se convierte en el elemento atmosférico dominante. Esta es la verdadera brillantez de Piero della Francesca. Consiguió crear la ilusión definitiva: pintar el aire de manera convincente.

Con ello demostró que el proceso socrático no está pensado para complicar el proceso creativo, sino todo lo contrario: sirve para aportar brevedad, claridad y pureza a nuestras ideas.

6. Los artistas piensan en el conjunto y también en el detalle

De acuerdo. Es hora de ensuciarse las manos. De enfangarse en las cuestiones prácticas del crear y sus consecuencias. No quiero hablar de generalidades, tales como la necesidad de trabajar duro o las ventajas de construir equipos, factores universales que condicionan cualquier tarea creativa o no.

Quiero hablar de que cuando se trata del acto de crear es crucial ver las cosas de una determinada manera. Hay que adoptar una actitud que puede resumirse en una única regla, tan sencilla como exigente: pensar siempre a lo grande sin dejar de reflexionar sobre los detalles más nimios.



**«NO HAY NADA
PEOR QUE
LA IMAGEN
NÍTIDA DE UN
CONCEPTO
DIFUSO».**

Ansel Adams

Saber pensar en el conjunto y en el detalle es algo que el artista aprende de forma natural, con independencia de su campo. Yo me topé con un buen ejemplo hace unos años, en el enorme O2 Arena londinense, poco antes de que empezara la ceremonia de entrega de unos importantes premios musicales. Estaba dando una vuelta para ver si encontraba la oficina de prensa, sin demasiado éxito. Me sentía como Alicia en el fondo de la conejera justo antes de entrar en el País de las Maravillas, perdido y rodeado de puertas por todos lados. Allí, sin embargo, no había ninguna botella que dijese «Bébeme». Sí que había un cartel de «No pasar», que interpreté como una invitación en toda regla.

Abrí la puerta, entré y, como Alicia, me sentí repentinamente muy pequeño. Ahí estaba yo, una solitaria figura en mitad del gigantesco escenario. Momentos después cuatro personas aparecieron a lo lejos, entre los bastidores del otro lado del escenario. No reconocí a tres de ellos, que se dirigieron a unos micrófonos de pie. Sí que había visto alguna vez a la cuarta persona, una chica que se acercaba en ese momento al proscenio. No en carne y hueso como en ese instante, pero sí en prensa o en televisión. Se detuvo a un par de pasos del borde del escenario, se llevó el micro a la boca y cantó los primeros versos de *Rolling in the Deep*.

Si nos detenemos demasiado en el detalle nos perderemos. Si solo pensamos en el conjunto no crearemos ni conectaremos con nada.

Qué voz. Qué presencia. No es de extrañar que Adele sea una de las vocalistas más admiradas del mundo. Ahí estaba, en aquel frío y cavernoso espacio, cantando aquella poderosa balada con todo el íntimo sentimiento de un Romeo llorando secretamente a Julieta. Estaba siendo a la vez una estrella de las que llenan estadios y una cantante de club de jazz, llenando el descomunal vacío como si cantase desde la tarima de un *pub* cualquiera. Tenía ante mí a una artista que estaba cumpliendo con aquello que había sabido imaginar a lo grande sin perder de vista el detalle.

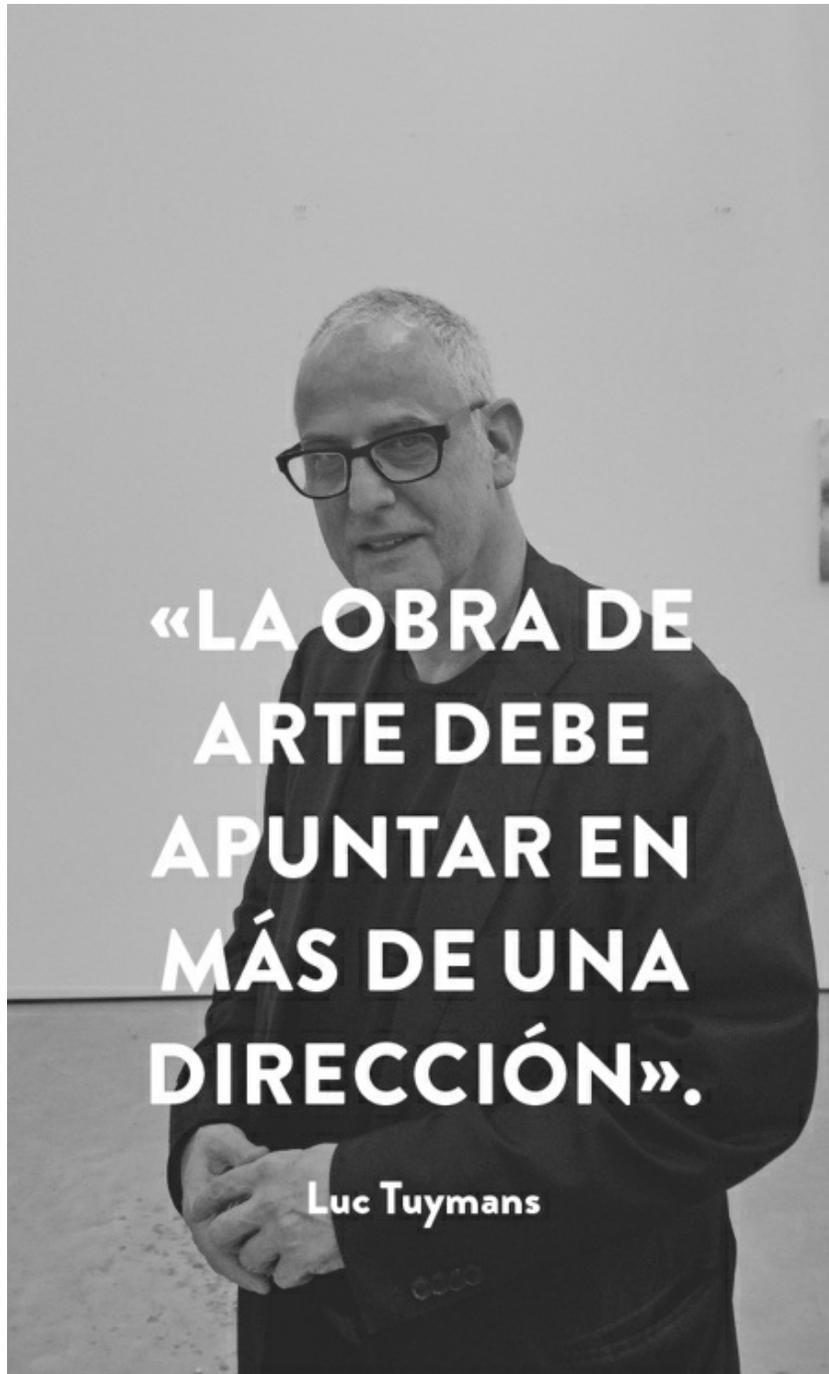
No debe ser tan fácil como Adele hacía ver. Para conseguirlo es necesario que la mente no deje de ir y venir ni un segundo, preocupándose en un momento determinado por la minucia para, al siguiente, tomar perspectiva del contexto. Si nos detenemos demasiado en el detalle, nos perderemos. Si solo pensamos en el conjunto, no crearemos ni conectaremos con nada. Ambos aspectos deben funcionar sincronizadamente. Si hay desfases, sobreviene el desastre.

Imaginemos todos los *skylines* de las ciudades del mundo que han echado a perder los arquitectos y promotores a los que solo les preocupaba lo que iban a construir en su solar y no se detenían a pensar en el entorno. Londres es un gran ejemplo. Es una ciudad repleta de edificios empresariales encajados con calzador en mitad de calles georgianas, antaño elegantes, y emblemáticos muelles victorianos.

La creatividad, como la sociedad, prospera cuando los elementos individuales encajan en la panorámica general.

No tenía por qué ser así. Yo vivo en Oxford, una ciudad arquitectónicamente excepcional. Algunos de sus edificios datan de la Edad Media, pero también hace gala de magníficas construcciones modernas que se han diseñado con sentido de la empatía, no solo para no desentonar con los ilustres edificios vecinos sino en ocasiones para mejorar estos. La gran biblioteca modernista de Giles Gilbert Scott, que parece guiñar el ojo a la sala de conciertos neoclásica que tiene enfrente, del arquitecto Christopher Wren, es un buen ejemplo. Por otro lado, el ultramoderno edificio diseñado por Arne Jacobsen en la década de 1960 para el St. Catherine's

College es, en mi opinión, uno de los mejores edificios del centro histórico.



**«LA OBRA DE
ARTE DEBE
APUNTAR EN
MÁS DE UNA
DIRECCIÓN».**

Luc Tuymans

Fotografía del autor

La creatividad, como la sociedad, prospera cuando los elementos individuales encajan en la panorámica general y además mejoran esta. Ernest Hemingway podía dedicar horas a una única oración. No porque estuviera intentando escribir la frase perfecta, sino para conseguir que esa única oración encajase correctamente con la anterior y enlazase limpiamente con la siguiente, aportando a la vez algo a la historia. Hemingway pensaba en el detalle y también en el conjunto.

Una breve pincelada de color puede cambiar radicalmente el aspecto del cuadro más grande.

Así piensan también los artistas. Sobre todo, supongo, los pintores, pues en pintura son necesarios tanto el buen ojo como el buen oído, para lo grande y también para lo pequeño. Una breve pincelada de color puede cambiar radicalmente el aspecto del cuadro más grande. Cada golpe de pincel es una nota en ese concierto visual que es el cuadro; cualquier error se hace tan obvio para el espectador como cuando un músico da una nota incorrecta.

Visitar a artistas en sus estudios es fascinante y muy revelador. Nos da la oportunidad de hablar con el pintor o el escultor sobre su trabajo y eso siempre ilustra. También puede resultar desconcertante cuando el artista de repente salta de su banqueta sin previo aviso para introducir una mínima alteración a la obra, algo que no es inusual. Los artistas están constantemente pensando a lo grande y, al segundo siguiente, replanteándose el mínimo detalle. Nadie lo sabe mejor que Luc Tuymans.

El artista belga no es proclive al ombliguismo artístico, pues no le serviría más que para echar por tierra su propia obra. Tuymans crea esa cautivadora atmósfera que se respira en sus cuadros —y por la que son tan admirados— pensando muy específicamente en el espectador. Su forma de trabajar lo ha convertido en uno de los pintores más reverenciados y valorados hoy.

Tuymans vive y trabaja en Amberes, la ciudad en que nació y creció. Su estudio se sitúa en una anodina calleja cercana a esa obra maestra de la ingeniería civil que es la estación de ferrocarril Antwerpen-Centraal. El estudio de Tuymans no resulta tan grandioso, ni mucho menos. Recuerda más a un almacén que al taller de un artista, al menos desde fuera. No obstante, damos un paso más allá de la burda puerta de color gris y entramos en el País de las Maravillas.

Un largo y sofocante corredor asciende hacia dos amplias puertas de cristal. Pero lo más impactante es la luz. Un resplandor entre azul y plata ilumina homogéneamente las salas diáfanas de muros blancos, efecto debido en parte a la proximidad del mar del Norte y acentuado por una delgada película traslúcida aplicada a las claraboyas del techo.

Hacía un tiempo horrible cuando visité el estudio de Tuymans. El cielo estaba cubierto de nubes grises y, sin embargo, por las claraboyas entraba una luz como del Mediterráneo en junio, tan intensamente azul parecía el cielo.

Yo: Qué solución tan inteligente.

Luc: El arquitecto se equivocó. La luz no debería ser así.

Yo: ¿Qué es lo que no te gusta?

Luc: Es demasiado azul. Y en verano hace sombras.

Yo: Ah, vaya.

El artista belga enciende entonces el primero del que serían muchos, muchos cigarrillos.

Yo: ¿No te preocupa que fumar termine matándote?

Luc: No me va a matar.

Yo: ¿Cómo lo sabes?

Luc: Mi madre fumó toda su vida y no le hizo ningún mal. Es genético.

Yo: Ah, vaya.

De las seis paredes del estudio cuelgan cuadros. Algunos son pequeños, de unos treinta centímetros cuadrados. Otros son mucho mayores, de entre metro y medio y tres metros cuarenta de largo. Todos sobre bastidores —Tuymans nunca enmarca sus cuadros— salvo uno que ha terminado la *víspera*. Se trata de un gran lienzo que ha sujetado de cualquier manera a la pared, lo que le da el aspecto de una camiseta holgada: los bordes rizándose, pequeños abombamientos.

El cuadro es un diorama, una réplica a pequeña escala de una escena pintada como homenaje a una controvertida obra tardía de Marcel Duchamp, *Étant Donnés* (1946-1966). Es típico de Tuymans tomar obras de arte preexistentes —fotografías o recortes de revista— como base para sus creaciones. Es demasiado pronto para juzgar la calidad de este cuadro en particular; está todavía en una fase muy preliminar. Aun así yo lo encuentro muy elocuente; no tanto el cuadro en sí como lo que lo rodea.

Enmarcaba la imagen una especie de paspartú de lienzo sin pintar. En esa especie de territorio marginal se extendían considerables manchurroneos y pinceladas de pintura, prueba —normalmente invisible— de que Tuymans usa las orillas del lienzo para mezclar colores. Según dice, es mejor que una paleta de mano: es más práctico, más amplio y queda muy a mano de lo que se está pintando en cada momento. Así, cuando da un paso atrás para alejarse del detalle —el acto de pintar en sí— y echar un vistazo al conjunto de su creación —el cuadro— puede comparar con la imagen real y comprobar si la pintura está correctamente mezclada, antes de aplicar el siguiente color.

Esto posee una especial importancia para Tuymans. No desde el punto de vista estético, sino práctico, pues trabaja muy rápido: comienza y termina todos sus cuadros en el mismo día.

Yo: ¿Alguna vez haces cambios la mañana siguiente?

Luc: No.

Yo: ¿Nunca?

Luc: Pues no.

Yo: ¿Por qué?

Luc: Es una cuestión de hábito.

Yo: Pero ¿y si el cuadro no está terminado?

Luc: Siempre están terminados.

Yo: ¿Cómo lo sabes?

Luc [encendiendo un cigarro]: Porque lo sé.

Tuymans pinta usando una técnica conocida como *alla prima*, que no deja que la pintura se seque. Corregir puede resultar muy complicado y el cuadro completo puede irse al garete en un instante. Lo que hace especialmente interesante observar a Tuymans mientras trabaja es su forma de pensar simultáneamente en lo grande y en lo pequeño, pues la única manera que tiene de conseguir terminar un cuadro de esa calidad en un solo día es habiendo concebido previamente un plan a la vez grandioso y detallado.

El punto de partida para sus cuadros no lo marca el momento en que se acerca al lienzo

desnudo, pincel en mano, y acomete la tarea. Tampoco se sitúa en la noche anterior, cuando baraja las distintas posibilidades del proyecto mientras cena. A menudo el proceso se pone en marcha meses antes, incluso años, en un momento en que una imagen aleatoria captura su mirada. No sé cuánto tiempo había estado contemplando su obra homenaje a Duchamp, pero sí sé que la idea para los tres retratos que colgaban de la primera pared de su estudio le sobrevino seis meses antes, durante una visita a Edimburgo.



Fotografía del autor



Fotografía del autor

Tuymans había viajado a la capital escocesa un verano, en el clímax de su famoso festival de artes. Mientras se encontraba en la ciudad había visitado la galería Talbot Rice de la Universidad de Edimburgo, donde había visto tres retratos del pintor escocés Sir Henry Raeburn. Correspondían a grandes figuras de la Ilustración escocesa: William Robertson, John Robison y John Playfair. Tuymans se echó la mano al bolsillo, sacó su iPhone y los fotografió.

Luc: ¿Quieres verlos?

Yo: Claro.

Luc: ¿Qué te parecen?

Yo: Las fotos están un poco desenfocadas.

Luc: Sí, me encanta. Por eso no me compro un teléfono nuevo.

Yo: ¿Porque saca fotos malas?

Luc: ¡Sí!

No es que esté siendo estrecho de miras. Para un hombre cuyo negocio es pintar cuadros ante los que parece haberse tendido un velo fantasmagórico es útil usar un dispositivo que imita ese efecto. Raeburn no difuminaba. Tuymans sí.

Luc: La primera vez que vi un cuadro de Raeburn fue en una galería en Gante.

Yo: ¿Sí?

Luc: Tiene un estilo muy directo.

Yo: ¿Qué es lo que te gusta de su obra?

Luc: La oscuridad de la paleta. La sencillez.

Yo: ¿Y los retratos?

Luc: Son ilustrados escoceses.

Yo: Ajá.

Luc: Racionales. Intocados por el sistema de clases británico.

Yo: Creo que todos fueron ordenados caballeros.

Luc [acercándose a sus retratos]: ¿Ves el tono azulado?

Cada uno de sus tres retratos responde a uno de los originales de Raeburn, con algunas alteraciones en el estilo Tuymans (véanse ilustraciones en color). La más evidente de ellas es la decisión de recortar y ampliar los rostros de los tres hombres, de los que pinta solo nariz, ojos y boca. No fue esta una elección azarosa, sino una propuesta planeada e inspirada por una serie de fotocopias ampliadas que realizó de los retratos a su regreso de Escocia. Cuando estudió las fotocopias, se dio cuenta de que el proceso de ampliación de imágenes había causado que las áreas de las cabezas en que incidía la luz pasasen de blanco a un frío azul celeste, especialmente en torno a los rasgos faciales.

La imagen panorámica del pasado puede traer el detalle minucioso del presente.

Le gustó ese efecto y decidió servirse del azul como dispositivo pictórico para unificar la serie. De ahí que Tuymans se centre en las áreas en que es más pronunciada la evolución del blanco al azul. En realidad, sus cuadros nacen a partir de algunos detalles minuciosos de los retratos de Raeburn. Son obras realmente sorprendentes. De hecho, a mis ojos los retratos de Tuymans son

mucho más poderosos que los originales. El belga ha dado a esos grandes hombres del siglo XVIII un aspecto vital y contemporáneo: la imagen panorámica del pasado traída al detalle minucioso del presente.

Y esa es precisamente la reacción que el artista belga quiere provocar. Recurre a ese trío de muy respetables pensadores como reclamo para sumergirnos en las insondables aguas del ignoto Mar de Tuymans. Tuymans quiere inquietarnos. Ese es su punto de partida. Antes incluso de plantearse comenzar un cuadro, el pintor ha de pensar en ese «marco de prioridades» —a saber, su estilo— dentro del cual debe encajar la potencial obra. Esa es la panorámica, el conjunto que debe tener en cuenta mientras pinta los detalles concretos.

«La creatividad es algo más que ser diferente sin más. Hacer lo sencillo maravillosamente sencillo: eso es la creatividad». Charles Mingus

Parte fundamental de la técnica de Tuymans es coger al espectador con la guardia baja y captar su atención con cuadros que inicialmente parecen más efímeros que etéreos. Cuando echamos un primer vistazo a los tres retratos, estos pueden resultar decepcionantes. Casi infantiles por su simplicidad. Pero entonces algo nos llama la atención. No estamos muy seguros de qué es, pero hay algo. Observamos de nuevo.

Y ahí es donde te atrapa. Antes de que te des cuenta estás mirando fijamente el neblinoso cuadro, tratando de trascender la difusa superficie, en busca de algo claro y concreto. El espectador comienza a hilar una trama en torno a ese personaje vagamente reconocible sobre el que no sabe nada pero que resulta lo suficientemente misterioso como para querer saber. El artista se ha valido de su imaginación para disparar la nuestra.

Tuymans me explica cómo lo hace.

Luc: Todos los cuadros tienen un punto de entrada.

Yo: ¿A qué te refieres?

Luc: Un pequeño detalle que capta tu atención y te atrae.

Yo: ¿Deliberadamente por tu parte?

Luc: Claro.

Yo: Y ¿qué tipo de detalle?

Luc: A veces es invisible. El observador no sabe decir qué es. Puede ser una línea muy delgada, incluso una grieta diminuta.

Yo: ¿Puedes enseñarme uno de esos detalles en alguno de los retratos?

Luc: Sí, claro. Mira, aquí [señala con el dedo el ojo izquierdo de uno de los retratos].

La parte superior del hueco del ojo. Ese tono es mucho más oscuro, más intenso. Ese es el punto de entrada. Créeme.

Le creo. Es una treta usada por muchos pintores, desde Jan van Eyck a Edward Hopper —los cuales, justamente, han influido mucho a Tuymans—. No obstante, el mejor exponente de este fino arte sea quizá otro artista noreuropeo que trabajó en el siglo XVII.

«Todos los cuadros tienen un punto de entrada. Un pequeño detalle que llama la atención y te atrae». Luc Tuymans

Johannes Vermeer fue uno de los grandes maestros de la edad de oro de la pintura neerlandesa. Nacido en Delft, a apenas ciento veinte kilómetros del estudio de Tuymans, no se conocen muchos datos sobre su vida, salvo que tuvo esposa y multitud de hijos que cayeron en la ruina a la muerte de su padre debido a las deudas de este.

A diferencia de Luc Tuymans, Vermeer trabajaba muy despacio y produjo relativamente pocos cuadros. Los que han sobrevivido son exquisitos en su forma de representar la luz y las formas. Además, el pintor los enriquecía con toques sutiles que nos persuaden como el «Bébe» de la botellita de Alicia. Esos detalles imperceptibles aparecen en todos sus cuadros. De estos, el que más irresistiblemente me subyuga es *La joven de la perla* (1665) (véase ilustración en color). Parte de su magnetismo se debe sin duda a su celebridad: una joven antaño desconocida y hoy día famosa en el mundo entero gracias al libro superventas de Tracy Chevalier y la posterior película. Sin embargo, su fama artística se debe en realidad a los secretos que oculta sobre la técnica de su creador.

Los cuadros de Vermeer son exquisitos por la forma en que presentan la luz y las formas. Los sutiles toques del pintor nos atraen mansamente.

Hasta 1994, todos esos secretos estuvieron ocultos bajo un horrendo barniz amarillo que algún bienintencionado pero poco hábil restaurador de arte había aplicado en la década de 1960. Por suerte, la conservación de arte —término hoy día preferido a «restauración»— ha avanzado mucho desde esos años teñidos de humo de mediados del siglo XX en que se hizo un daño irreversible a muchos cuadros importantes. Por suerte no a la obra maestra de Vermeer, que tras una nueva restauración ha recuperado una condición cercana a la original.

Si hay alguien que tiene que pensar constantemente en el conjunto y el detalle, ese es el conservador encargado de devolver la gloria perdida a cuadros de valor incalculable. Es una labor que implica avanzar centímetro a centímetro, tomar muestras, llevar a cabo pruebas y, en general, andarse con tanto cuidado como la madre que va a dar un beso de buenas noches a su bebé. Cualquier mínima intervención afecta a todo el lienzo, física y visualmente. No hay lugar para errores. Por eso todas las modificaciones que los conservadores de hoy día introducen en un cuadro son reversibles.

El equipo que trabajó en la restauración de *La joven de la perla* tuvo que eliminar el descolorido barniz ocre que mencionaba antes para luego retirar, con todo el cuidado del mundo, rodales de pintura negra añadidos mucho después de la muerte del artista. Por fin, y tras arduo trabajo, quedó una imagen mucho más cercana a la pintada por el maestro neerlandés. El lavado de cara de la joven a finales del siglo XX devolvió a la brillante paleta del artista su fulgor y reapareció entre las tinieblas una resplandeciente luz. Había algo, no obstante, que no estaba del todo bien: aparecía en la parte inferior del pendiente de la joven un reflejo demasiado obvio, en cierto modo gratuito para Vermeer.

Cuando el punto de entrada cambia, se altera la lectura que hacemos del cuadro.

Los conservadores analizaron el cuadro con rayos X, estudiaron el área con una lente de aumento y lograron por fin identificar el problema. Vermeer, el más refinado de los artistas, no era el responsable de aquel grueso efecto en el pendiente de la joven: era una gota de pintura caída desde otra parte del lienzo y descolorida por algún producto aplicado durante una restauración

anterior.

Los técnicos retiraron cautelosamente esa gota de pintura sobrante y dieron un paso atrás para valorar el trabajo. Con toda seguridad, quedaron fascinados con lo que vieron. No necesariamente por el trabajo de restauración hecho sino por lo que se veía una vez retirado ese trocito de pintura. El punto de entrada al cuadro había cambiado, alterándose toda la lectura del mismo.

A Luc Tuymans le habría encantado. El retrato de Vermeer no es muy distinto a los que pinta el belga. Ambos artistas juegan con la ambigüedad y el misterio y nos presentan personajes ficticios que parecen reales. Sus modelos nos miran desde el cuadro como si los conociéramos o ellos a nosotros. Es desconcertante. Los retratos de Tuymans son como visiones desde el otro lado de la tumba, mientras que la joven de Vermeer nos mira directamente a los ojos, dando a entender una relación con nosotros. ¿Es una mirada de inocencia? Se trata de una chica muy joven. Llega entonces el momento en que nos percatamos de lo que aquellos conservadores vieron por primera vez en 1994.

El pequeño detalle de Vermeer revela el conjunto.

En la comisura del labio de la joven aparece un casi imperceptible punto de pintura rosada. Es apenas una cabeza de alfiler, suficiente, no obstante, para atraer la mirada hacia la boca que se entreabre sugerentemente. De repente, esos ojos ingenuos ya no lo parecen tanto, el pendiente de perla gana en elocuencia y la pañoleta azul nos seduce. Lo que antes era una imagen llena de encanto se convierte en un retrato subido de tono. En un instante hemos caído en las redes de la joven. Y solo ha hecho falta una mácula de pintura para hacernos prisioneros.

Ese es el punto de entrada de la magnífica pintura de Vermeer: un pequeño detalle que revela el conjunto. Se hace raro pensar que ese conjunto haya permanecido oculto durante generaciones, obligado como estaba el espectador a entrar por otro punto de entrada, el reflejo del pendiente, que el artista nunca había pretendido poner ahí.

No me imagino que algo así ocurriera con un cuadro de Luc Tuymans en vida de este. Es muy meticuloso en todos los aspectos de su obra, tanto en su ejecución como en su exhibición. No deja nada al azar.

Yo: ¿Qué es eso?

Luc [desplegando un gran A3 de papel]: Es un plano.

Yo: ¿De qué?

Luc: De cómo estará organizada mi próxima exposición. Voy a exhibir estos cuadros [gesticula hacia la decena de lienzos que cuelga de la pared de su estudio].

Yo: ¿Ya has decidido cómo irán los cuadros, entonces?

Luc: Claro.

Yo: ¿Y qué pasa con los comisarios?

Luc: Se lo explicaré.

Yo: ¿Siempre planificas así tus exposiciones?

Luc: Sí, es lo primero que hago.

Yo: Cuando ya has terminado de pintar, ¿no?

Luc: No. Antes de empezar.

Luc Tuymans planifica toda la exposición antes siquiera de que su pincel toque el lienzo. ¿No es

este un ejemplo excelente de pensar a la vez en lo macro y en lo micro? Nos encontramos ante un artista que ve en cada nueva serie de pinturas un todo, como el compositor que escribe una sinfonía. Los colores que decide usar en un cuadro determinado —como el azul que homogeneiza los retratos— reverberan en todas las demás obras. Se fijan temáticas y se exploran ideas.

En esta fase, el belga es como un arquitecto diseñando un edificio: se trata de un ejercicio sobre el papel. Esa es otra de las razones por las que es capaz de pintar tan rápido: ya tiene mucho trabajo hecho de antemano, desde la elección de los colores de las paredes en que colgarán los cuadros al tamaño de cada uno de los lienzos en relación con su ubicación física y obras aledañas. Tuymans lo decide todo de antemano.

Y solo entonces se pone a pintar. Los lienzos se fijan a la pared con una imagen de referencia colocada a un lado. Cerca hay una mesita sobre la que vacía tubos enteros de pintura al óleo, siguiendo un orden cromático. Junto a la mesita, una escalerilla de aluminio sobre la que descansan once brochas de mango verde. Esparcidos por el suelo hay trapos viejos, botes de disolvente, una cinta métrica, un martillo y un par de botellas de agua. Hay también un solitario sillón desvencijado, por cuyas esquinas desgarradas asoma el almohadillado y el esqueleto de madera.

Tuymans comienza sus cuadros aplicando los colores más claros. Esto puede llevarle hasta tres horas. Es una etapa del proceso durante la cual puede perder la confianza. A él le resulta muy inquietante. En esta parte del proceso, el pintor belga se centra únicamente en el detalle. Es consciente de que ese es el momento en que más fácil resulta perderse. Hasta que no comienza a aplicar tonos más oscuros para crear los primeros contrastes y emerge una forma reconocible, no empieza a percibir si el cuadro funcionará o no como tenía planeado. La mayor parte de las veces sí pero no siempre.

Luc Tuymans planifica toda la exposición antes siquiera de que su pincel toque el lienzo. ¿No es este un ejemplo excelente de pensar a la vez en lo macro y en lo micro?

A lo largo de esta etapa, Tuymans mantiene al alcance de la mano un trozo de espejo roto salpicado de pintura que, de cuando en cuando, utiliza para comprobar cómo se ve la imagen desde distintos ángulos.

Yo: ¿Por qué no te alejas del cuadro para mirarlo?

Luc: Me lleva demasiado tiempo.

Yo: Ah.

Tuymans no escucha la radio ni pone música: se limita a pintar. Cae en un estado en el que deja de pensar y, como él mismo dice, deja que «su inteligencia se exprese a través de la mano». El silencio tiene como fin, supongo, facilitar que el pintor se haga uno con sus cuadros, los cuales describe como «mudos» y «asombrados». Tuymans afirma preferir el efecto de las pinturas más baratas: las encuentra más inmediatas. Todo es de muy «baja fidelidad».

Cuando el trabajo está terminado se va a casa. Si no le gusta lo que ve cuando regresa a la mañana siguiente, lo tira. Si el cuadro pasa la prueba, le pide a un asistente que lo coloque sobre un bastidor. En ese momento, dice, la imagen cambia, «se convierte en otra cosa».

Es determinante la reflexión que se dedique al contexto y al contenido antes de empuñar el lápiz o el pincel.

Luc Tuymans es un especialista del arte del hacer, de comprender hasta qué punto el conjunto y el detalle deben interactuar. La misma idea de planificar toda la exposición antes siquiera de pintar el primer cuadro tiene mucho detrás, una idea aún más amplia que ilustra el gran nivel de detalle con que trabaja.

El motivo por el que planea sus exposiciones como una entidad única y coherente no es solo artístico. Se trata de una táctica para garantizar que su obra sigue exhibiéndose en los grandes museos después de que él haya abandonado este mundo. Tuymans es consciente de que nadie va a comprar todas las obras de una exposición y que ese conjunto de cuadros terminará dispersándose inevitablemente a lo largo y ancho del mundo. Es probable que muchos de ellos no vuelva a verlos jamás, almacenados en los sótanos de un museo o tras las puertas de seguridad de la mansión de un oligarca.

No obstante, especula Tuymans, si se presentan como una serie de obras interrelacionadas, que solo cobran sentido cuando se contemplan en conjunto, es posible que aparezca algún comisario ambicioso dispuesto a reunir las todas para una exposición especial. Los cuadros saldrían así de sus diversos escondites y volverían, junto con el nombre de su autor, a la escena pública.

A este respecto, Tuymans es como cualquier otro artista o individuo resuelto a hacer y a crear. Es determinante la reflexión que se dedique al contexto y al contenido antes de empuñar el lápiz o el pincel. La creatividad es como el ajedrez: los mejores jugadores son aquellos capaces de calcular muchas jugadas anticipadamente sin perder de vista la situación inmediata.

7. Los artistas tienen su propio punto de vista

Todos sabemos que no hay dos personas en el mundo que vean las cosas exactamente de la misma manera. Pidámosles a diez personas que describan el mismo paisaje, contemplado en las mismas condiciones, y obtendremos diez descripciones distintas. Quizá no sean radicalmente diferentes, pero habrá entre ellas las suficientes disparidades como para que se las considere entidades separadas.

Lo mismo ocurriría si usted y yo fuéramos al cine juntos. Nos sentaríamos a ver la película codo con codo pero no extraeríamos conclusiones idénticas. Nuestro juicio diferiría, de acuerdo con una serie de filtros propios y exclusivos que vienen determinados por nuestros prejuicios y carácter.



**«UN OJO VE, EL
OTRO SIENTE».**

Paul Klee

© Tim Roberts/Stone/Getty Images

Hablaré a continuación de un aspecto de la naturaleza humana que puede empujar, por ejemplo, a los hinchas de un equipo deportivo a la locura, especialmente cuando el árbitro contradice al hincha en su juicio sobre algún lance del juego. No obstante, cuando nos referimos a la creatividad, ese capricho de nuestro carácter es un bien que debe serpreciado. Nuestra visión intransferible de las cosas motiva las elecciones que tomamos, las cuales diferencian nuestro trabajo del de cualquier otra persona. Nuestro punto de vista es nuestra firma.

Todas las decisiones que tomamos durante cualquier proceso creativo —ya sea decorar nuestro dormitorio o diseñar un patrón de costura— se fundamentan en nuestra opinión personal: pintura o papel pintado, vestido palabra de honor o atado al cuello.

Nuestro punto de vista es nuestra firma.

Uno de los aspectos que más se disfruta de la creatividad es que, al crear, damos aliento y homenajeamos nuestras rarezas e idiosincrasias. Las peculiaridades individuales, que muchas veces la sociedad interpreta como debilidades, se convierten en una fuerza cuando creamos. Son rasgos definitorios que nos otorgan un filtro único cuando miramos el mundo y también cuando el mundo nos mira. Y, como lo más probable es que al final nos encasillen, nuestras peculiaridades pueden ayudar a definir de qué modo.

Alfred Hitchcock así lo hizo. Cuando oímos su nombre no pensamos en cine familiar de animación ni en épicas sagas intergalácticas: lo asociamos con el cine negro y de suspense. Su punto de vista era, precisamente, darnos «un punto de vista sobre el mundo que demostrase que el horror no es sino la misma realidad». Hitchcock creía que todos necesitamos y queremos que nos asusten y que él era la persona adecuada para hacerlo.

Seamos claros: el punto de vista no es lo mismo que el estilo. Es lo que decimos, no cómo lo decimos. En el juego de la creatividad nadie es jugador hasta que no tiene algo que decir, un principio que el pintor romántico francés Eugène Delacroix resumió elocuentemente en las siguientes palabras: «Lo que define al hombre de genio o, más bien, lo que inspira su obra, no son las nuevas ideas. Lo que lo empuja es la idea de que lo que se ha dicho no se ha dicho lo suficiente».

Los expresionistas alemanes, que airearon sus traumas físicos y emocionales tras la Primera Guerra Mundial, ejemplifican la definición que del genio da Delacroix. Otto Dix era un joven e ingenuo pintor cuando comenzó la guerra. En un primer momento pensó que el conflicto estaba justificado y se presentó voluntario para manejar una ametralladora. Lo enviaron al frente occidental en 1915 y más tarde al Somme, durante el clímax de la ofensiva aliada.

En el juego de la creatividad nadie es jugador hasta que no tiene algo que decir.

Sobrevivió, pero quedó mental y físicamente marcado de por vida. Con motivo del décimo aniversario del estallido de la guerra, creó un devastador ciclo de grabados titulados *Der Krieg* [La guerra] (1924). Son un impávido relato condenatorio de lo que vio y del papel que jugó en ello. La muerte, la destrucción y los cuerpos retorcidos abundan en esas imágenes, aún más desasosegantes por la técnica de aguafuerte que Dix usa, en la que la plancha de grabado es roída por el ácido.

Fue su referente la igualmente espeluznante serie *Los desastres de la guerra*, de Goya (1810-1820), que este había grabado durante el largo conflicto que España mantuvo con el Imperio

napoleónico el siglo anterior. Claramente, Dix creía que lo que Goya había dicho sobre la guerra no se había dicho lo suficiente.



Otto Dix, de *Der Krieg*, 1924
© 2015 DACS/The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia



Francisco de Goya, de *Los desastres de la guerra*, 1810-1820
© Imagen, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia

El mensaje era el mismo pero el mensajero no. Ambos artistas habían sido testigos de la horrenda barbarie del conflicto armado, pero lo veían de manera ligeramente distinta. Goya es más gráfico en sus descripciones visuales de los actos de extrema violencia, mientras que Dix se centra más en las secuelas y consecuencias inmediatas.

Esta disparidad ilustra el argumento de Delacroix sobre el genio y la creatividad. Delacroix afirma que lo importante no es la idea central —el tema— sino lo que de nuevo o diferente el artista inspirado se propone contar sobre esa idea. Es ahí donde muchos fracasamos.

Había llegado Peter Doig, el Artista. Ahora tenía algo con lo que identificarse, con lo que ponerse en marcha.

Encontrar algo original que expresar es una de las mayores dificultades en el proceso creativo. Ya conocemos el bloqueo del escritor. La misma pérdida de inspiración aqueja a artistas, inventores o científicos. Así pues, no es de extrañar que los que nos ganamos la vida creando cosas día sí, día también, a veces nos encontremos en esa misma situación.

El bloqueo es un tipo de situación frustrante que todos los artistas atraviesan tarde o temprano. Por suerte para ellos —y también para nosotros— hay maneras de superarlo.

Un método que ha demostrado funcionar siempre es mudarse. El cambio de escena modifica

literalmente el punto de vista: la perturbación activa los sentidos, que se ven estimulados por lo que no nos es familiar. Vemos y experimentamos la vida de manera distinta y el impulso por capturar y expresar sentimientos es más fuerte cuando cambiamos de emplazamiento. Por eso nos gusta hacer fotos cuando viajamos, por ejemplo.

Igualmente, descubrimos cosas que antes no veíamos y percibimos todo aquello que ya nos era familiar de un modo distinto. Mudarse puede implicar un cambio de trabajo, de casa o de ciudad. O, en el caso del celebrado artista contemporáneo Peter Doig, hasta de continente.

Doig pinta despobladas y fantasmagóricas escenas que normalmente —aunque no siempre— se ambientan en paisajes por los que pululan una o dos figuras humanas. Sus personajes suelen parecer perdidos o perplejos, que es como sospecho se siente el propio artista de vez en cuando.

Peter Doig tuvo una infancia movida. Nació en Escocia y pasó sus primeros años en la isla de Trinidad. Luego la familia se instaló en Canadá, donde creció. Se mudó a Londres y estudió Bellas Artes a finales de la década de 1970; luego regresó a Canadá para afincarse en Montreal y, por fin, volvió a Londres en 1989 para seguir formándose. Esa crianza itinerante lo impulsó a explorar las cualidades inefables de los paisajes. Pero tenía un problema: no sabía lo que quería contar sobre ellos.

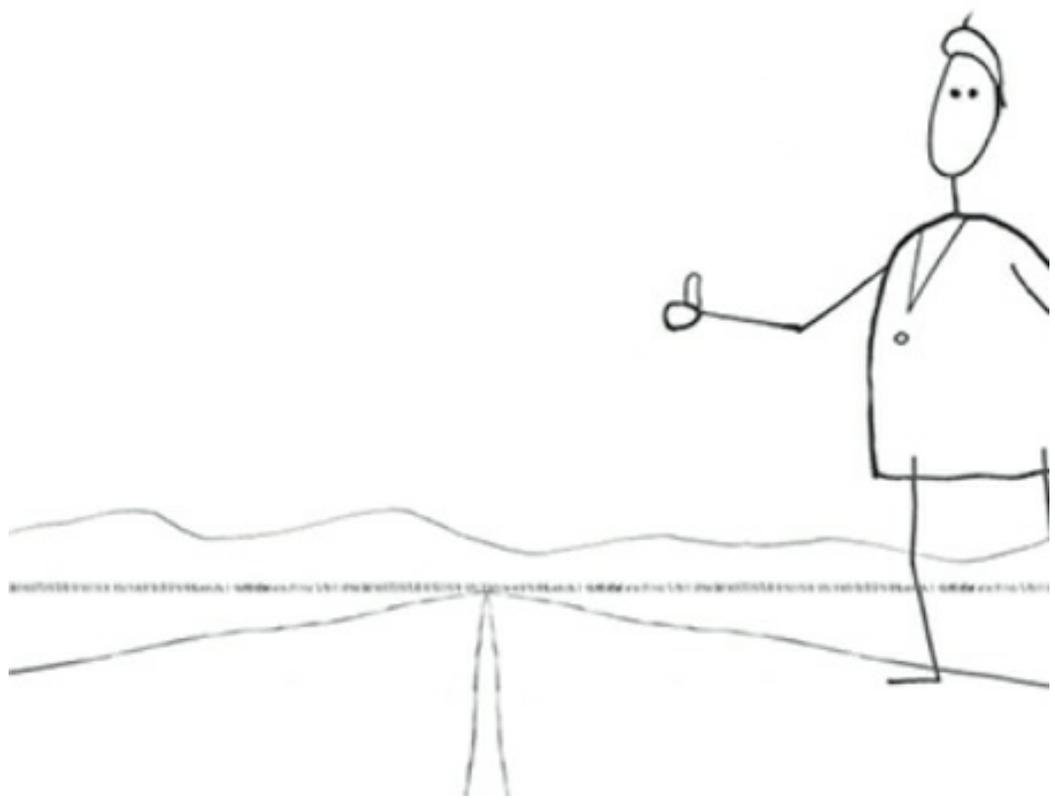
A ese respecto, su caso era distinto al de la mayoría de artistas que se trasladan a otro lugar en busca de inspiración. Casi todos pretenden que un nuevo lugar aporte la muy necesitada materia prima. El ejemplo más obvio es probablemente Paul Gauguin y su odisea polinésica de finales del siglo XIX. La respuesta del posimpresionista francés a ese nuevo entorno fue la típica de un artista a la caza de su musa. Descubrió lleno de gratitud un tema estimulante y exótico sobre el cual no tardó en pintar coloridos y estilizados cuadros que han influido a muchos artistas, Peter Doig entre ellos.

Si bien Doig admiraba los cuadros de Gauguin, no vivió como respuesta al cambio de ubicación geográfica la misma epifanía artística ni el aumento de productividad del pintor francés. Al contrario, se sentía incluso más perdido desde el punto de vista creativo. Así pues, aunque vivía feliz en Londres junto a otros artistas aspirantes, le frustraba no tener nada original o interesante que contar sobre la ciudad. Un día, en la recepción de la embajada de Canadá, sita en el centro de la capital británica, hojeó unos folletos turísticos: en ellos aparecían las típicas imágenes cliché de paisajes canadienses tan sublimes como idealizados. Cuando volvió a colocar los folletos en su sitio, saltó la chispa. Eureka.

«Tengo que marcharme de un lugar para poder pintarlo». Peter Doig

Doig cayó en la cuenta de qué era lo que le refrenaba. La clave no era afincarse en un nuevo lugar, sino irse. O, como me explicó personalmente: «Tengo que marcharme de un lugar para poder pintarlo». Había descubierto su punto de vista.

Doig volvió a su estudio de Londres y empezó a pintar. *Hitch Hiker* [Autoestopista] (1989-1990) fue una de las primeras pinturas de su mano. En ella, un camión de color rojo, en plano medio, viaja por las llanuras del Oeste estadounidense. Lleva los faros encendidos y el cielo sugiere una tormenta inminente. Tras él se abre un vasto y amplio paisaje, vacío, con unos cuantos árboles en la distancia. Al autoestopista epónimo no se lo ve por ningún lado.



Había llegado Peter Doig, el Artista, pertrechado con lo que según él todos los artistas necesitan: «algo con lo que identificarse, con lo que ponerse en marcha». Ese «algo» era para él bastante más complejo que pintar sin más atmosféricos paisajes canadienses. Tras reflexionar se dio cuenta de que lo que quería decir no era específico de ningún lugar: Canadá solo ejercía el papel de mensajero. El mensaje, en realidad, eran los recuerdos. No la evocación sentimental, sino el recuerdo en sí: lo que son, el rol que desempeñan y la costumbre que tienen de evolucionar hasta convertirse en un *collage* de experiencias.

El paisaje que quería explorar era en realidad metafísico: el espacio etéreo que separa lo real de lo recordado. Podemos tildarlos de inquietantes, surrealistas o extraños; el caso es que los cuadros de Doig nos transportan a un lugar que parece real pero es una ilusión. Un lugar que solo existe en el ojo de la mente, como los recuerdos.

Doig afirma que pasó «de creer que no tenía ideas a sentir que tenía un montón. Encontré una inspiración con la que jamás habría podido siquiera soñar».

Una vez descubrimos lo que queremos decir, el día a día puede convertirse en una fuente potencial de estimulación creativa.

Una vez levantado el embargo creativo y descubierto lo que queremos decir y expresar, gran parte de lo que dábamos por sentado —los aspectos más mundanos del día a día— se convierte en potencial fuente de estimulación creativa. Es una perogrullada que Nora Ephron —la periodista, ensayista y guionista estadounidense— había aprendido de su madre, quien solía decir: «Todo es copia».

Hasta el esquí. ¿Por qué la mayor parte de artistas han elegido ignorar un pasatiempo tan internacionalmente popular desde hace más de un siglo? Nadie lo sabe. ¿Demasiado burgués, quizá? De ser así, estaríamos justamente ante el tipo de dogma que Doig gusta de cuestionar. Además, las temáticas poco tratadas allanan el camino a la hora de decidir qué mostrará exactamente el cuadro.

En *Ski Jacket* [Chaqueta de esquí] (1994) (véase ilustración en color) aparecen muchas más figuras humanas de lo habitual en la pintura de Doig. Se trata de una gran masa de esquiadores, aunque ninguno es reconocible como tal. Cada esquiador es representado como una masa de puntitos de color con microscópicas rayas a modo de piernas. El centro de la escena lo ocupa un oscuro y denso macizo de coníferas, que atrae al espectador con la irresistible energía negativa de un agujero negro. Esa oscuridad irradia un corolario incandescente de blancos, rosados y amarillos. Doig alude a la extrema experiencia visual que supone el esquí, una especie de viaje psicodélico alimentado por el resplandor de la luz, la ropa reflectante y las gafas polarizadas.

Yo sospecho que esa pintura no tiene en realidad nada que ver con el esquí. En realidad tiene que ver con ser Peter Doig, con ser humano. Es una contemplación visual de esa sensación universalmente incómoda que todos conocemos bien: el sentirse torpe. Esas figuras moteadas son principiantes tratando de descender sanos y salvos en una estación de esquí japonesa: emocionados pero avergonzados.

Se trata de una obra retrospectiva y semificticia pensada para desorientar y quizá para transmitir y reflexionar sobre la inquietante naturaleza del movimiento. La transitoriedad, el recuerdo y la atmósfera son, al parecer, los temas característicos de Doig. En 2002 dejó Londres y se instaló de nuevo en la isla de Trinidad, una de sus patrias de infancia. Y allí sigue por el momento. Quizá vuelva a mudarse si se bloquea.

Por supuesto, no hay que vivir como un nómada con tal de encontrar temas que nos inspiren. Y tampoco hay que cambiar de continente cada tanto para engendrar sentimientos de nostalgia o desorientación, como bien supo Rembrandt van Rijn.

Por sorprendente que pueda parecernos hoy, el prestigioso y prodigioso maestro neerlandés también sufrió bloqueos creativos. Según los especialistas, le ocurrió en 1642, cuando hollaba la cumbre de su éxito. El artista estaba felizmente casado, se había ganado el respeto de sus colegas y habitaba una espléndida casa que había comprado hacía poco en Ámsterdam. La vida le iba bien. Era entonces el retratista de referencia para los más ricos e influyentes. Una especie de cofradía miliciana o patrulla civil le había encargado recientemente un retrato de grupo, el cual terminaría siendo conocido como *La ronda de noche* (1642). ¿Qué podía ir mal?

Es deber del artista prestar atención a las insinuaciones y confiar en los sentimientos e instintos propios.

Muchas cosas, al parecer. Empezando por la muerte de su amada esposa, Saskia, el gran amor de Rembrandt. Con su muerte cayó sobre el pintor una intratable pesadumbre. No mejoraron la situación los comentarios sarcásticos de algunos de los modelos de *La ronda de noche*, que se quejaron de que sus facciones no habían quedado bien reflejadas. A ese insulto se sumó el hecho de que unos cuantos pintores jóvenes de la ciudad que habían copiado el estilo de Rembrandt estaban quitándole a este los clientes.

El dinero empezaba a terminársele y la situación empeoró cuando la doncella que había contratado para que cuidase de su hijo pequeño lo denunció por no desposarla. Para más inri, su obra maestra, *La ronda de noche*, resultó ser el culmen del estilo pictórico teatral y de acción al que llevaba entregado dos décadas y, tras terminarlo, se quedó sin ideas. Tenía treinta y seis años y se sentía solo e infeliz. Le parecía que no tenía ya nada más que decir. Estaba sufriendo una crisis de la mediana edad.

Había perdido el norte y el punto de vista. La vistosidad que había marcado su vida y su arte había desaparecido. Cayó en un estado cada vez más introspectivo. Y, sin embargo, en esa angustia radicaba la solución a su *impasse* creativo. Se dio cuenta de que cuanto más ahondaba en su infelicidad más intensamente vivía sus emociones. Sus imitadores lo enfurecían, la alta sociedad lo irritaba y el recuerdo de Saskia lo perseguía incansablemente.

Rembrandt sabía que la inspiración puede aparecer bajo distintos ropajes y es deber del artista prestar atención a las insinuaciones y confiar en los sentimientos e instintos propios. Así lo hizo él. Y descubrió de ese modo un nuevo tema acerca del cual tenía un punto de vista muy claro: la melancolía del envejecimiento.

Rembrandt descubrió un nuevo tema acerca del cual tenía un punto de vista muy claro: la melancolía del envejecimiento.

Rembrandt respondió a este estímulo adaptando su estilo. La fina pincelada que tan bien le había servido quedó aparcada en favor de una técnica más expresiva. El renovado y solitario Rembrandt cargaba bien el pincel y aplicaba la espesa pintura al óleo en amplias y enfáticas pinceladas. El cambio aportó asimismo a su pintura una nueva dimensión y mayor peso, figurada y literalmente. Además, diferenció su trabajo del de cualquier otro artista, gracias a ese personal estilo, nacido de la tortura interior. Algo difícilmente imitable.

Rembrandt logró abrirse paso y escapar de aquel callejón sin salida artístico como no habría

podido imaginar un año o dos antes. La vulnerabilidad del alma humana era un tema que seguiría explorando el resto de su vida, en escenas religiosas, grabados y obras de encargo. Pero son los quince autorretratos que pintó en las últimas dos décadas de su vida las obras que con mayor coherencia y poder comunican la tristeza interior y digna apostura de que hizo gala en su vejez.

De todos, el más conmovedor es el *Autorretrato* de 1669 (véase ilustración en color). En él, Rembrandt se nos muestra como se veía a sí mismo unos meses antes de morir. Su rostro transmite una desafiante resignación. Las pérdidas que había sufrido mediada la vida se habían complicado con la bancarrota económica, la muerte de su amante y la de su hijo Titus, el golpe más duro de todos. Bajo el largo pelo rizado, los ojos hinchados y la nariz bulbosa, asoma un gesto levemente torcido en la boca que sugiere un conato de sonrisa. ¿Nos encontramos ante el artista plantando cara a las cosas, contándonos que en ese postrer capítulo de su vida se ha producido por fin una buena noticia en forma de una largamente esperada nieta?

Rembrandt trabajó hasta el final de sus días sin dar jamás un paso atrás. En su último autorretrato nos encontramos con un artista aún deseoso de innovar, de arriesgarse, de someterse al más sincero autoexamen y valorar sus descubrimientos con franqueza. Convirtió la introspección en una forma de arte y el autorretrato en una emotiva expresión filosófica de lo que es el ser humano.

«Estamos continuamente saltando desde acantilados y tratando de sacar las alas mientras caemos». Kurt Vonnegut

Nada de esto habría ocurrido si Rembrandt hubiese pintado cuadros imparciales o impersonales. Lo empujó la opinión, y será siempre la opinión lo que empuje al hombre a hacer cosas excepcionales, diferentes. Si queremos que nuestras ideas sean vistas u oídas es fundamental tener algo que decir y un punto de vista desde el que hablar.

No obstante, ¿qué hay de esas personas a las que no se las oye ni se las ve, ya sea en persona o a través de representaciones? ¿Son invisibles? Sí, lo son, según el artista estadounidense Kerry James Marshall. Ese es su punto de vista.

Marshall es un hombre negro que cuando se interesó por el arte occidental se topó con un mundo de hombres blancos. Era un ambiente en el que no solo se sentía fuera de lugar: ni siquiera existía. Cuando era joven y estudiaba en el Otis Art Institute de Los Ángeles, visitaba muchas pinacotecas y galerías, pero se sentía absolutamente ajeno a todo lo que veía. Se dio cuenta de que en la historia del arte occidental apenas se había tratado la cultura africana. Y tampoco había representación alguna de artistas negros.

Marshall visitaba muchos museos porque estaba buscando un tema sobre el que pintar. No estaba seguro de qué era lo que tenía que comunicar, si es que tenía que comunicar algo, pero lo descubrió enseguida. Peter Doig había encontrado la inspiración en los espacios físicos; Rembrandt, en los espacios personales. Marshall la encontró en las políticas raciales.

Peter Doig había encontrado la inspiración en los espacios físicos; Rembrandt, en los espacios personales. Marshall la encontró en las políticas raciales.

En cuanto se graduó, buscó un estudio y se puso a trabajar. La idea era sencilla: introducir a la raza negra en el canon occidental. Toda la vida le habían enseñado a apreciar la pintura de los artistas blancos, la cual hablaba sobre personas blancas. Consideró poco razonable no esperar cierta reciprocidad.

Supo que no sería fácil. Había sido testigo directo de la marginación de los negros en la cultura blanca, habiendo crecido en el sur de Estados Unidos a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. Su familia se mudó a Los Ángeles en 1963 y se asentó en el mismo vecindario en que tendrían lugar, un par de años más tarde, los tristemente famosos disturbios de Watts.

Las artes en general tardan en incorporar y reconocer las voces no occidentales y de razas distintas a la blanca. A Hollywood le ha llevado medio siglo producir una película biográfica sobre Martin Luther King, Jr., *Selma*, de 2014. El actor británico David Oyelowo, que interpretó a King, me confesó que su opinión sobre este tema no era imparcial.

**«No somos robots. La vida es más emocionante cuando tienes una opinión». Cheryl Lynn
Bruce**

Esto es lo que Marshall quería y quiere combatir en sus esfuerzos por representar a la raza negra en el arte occidental. No obstante, el pintor negro ha decidido seguir las reglas del juego, y no le ha ido mal. El prestigioso museo LACMA de Los Ángeles fue la primera gran institución en comprar un cuadro suyo: un gran retrato grupal titulado *De Style* (1993) (véase ilustración en color). El título es una referencia al movimiento de arte abstracto de principios del siglo XX de Piet Mondrian. Aunque en el cuadro de Marshall no hay nada abstracto.

La escena se ambienta en una barbería afroestadounidense poblada por cuatro clientes y el barbero, todos negros. Abunda la iconografía de la cultura popular afroestadounidense, pero las líneas horizontales y verticales aluden a la estética contemporánea de Mondrian, al igual que la paleta, que está integrada principalmente por los queridos colores primarios del pintor neerlandés.

Podríamos pensar, entonces, que Marshall quería incluir su obra en el canon contemporáneo occidental. Y en parte así es. Pero su objetivo primordial es alinear su arte con las obras de los clásicos. Sí, pintando *De Style* pudo introducir su arte en la historia del arte moderno europeo, dominado por varones occidentales y blancos.



Rembrandt van Rijn, *La ronda de noche*, 1642
© Rijksmuseum, Ámsterdam, 2015

No obstante, el cuadro de Marshall quiere ser homólogo contemporáneo de otra obra: precisamente, y para mi sorpresa, *La ronda de noche*. Las alusiones a la misma son formales pero sutiles. Por ejemplo, Rembrandt pinta sus personajes de raza blanca emergiendo de un fondo negro hacia un primer plano blanco. Marshall invierte la composición y hace que las figuras negras surjan de un trasfondo blanco con un primer plano negro.

El cuadro ejemplifica el ingenio e inteligencia del artista estadounidense, cualidades que le han impulsado hasta convertirse en una prominente figura del mundo del arte. Visité su estudio en Chicago, que ha decorado con impresionantes cuadros pintados como reacción a otros tantos maestros del pasado, desde Manet a Velázquez, pero ambientados todos ellos en los Estados Unidos de hoy. Sus protagonistas son todos de raza negra. Seis meses después, esos mismos cuadros colgaban en la inmaculada galería de su marchante, en el barrio londinense de Mayfair. Todos se vendieron por sumas importantes; algunos de ellos, según creo, a los mismos museos que él visitaba de joven, donde encontró un mundo que no reconocía.

Marshall ha creado obras de arte de gran calidad, gracias a su personal y particular punto de vista. Es un rasgo distintivo que ha definido toda su vida, como descubrí cuando fui a visitar su

estudio y, por error, toqué a la puerta de su casa, que estaba en la misma calle, un poco más arriba.

Abrió su esposa, la actriz Cheryl Lynn Bruce, que no fue capaz de disimular la irritación por haberme presentado allí en lugar de ir al estudio, como estaba planeado. Me hizo varias preguntas, me pidió la documentación y tras unos momentos me invitó amablemente a pasar.

Me ofreció un trozo de tarta que acababa de hacer.

Acepté.

La mujer señaló una pila de platos colocada en un estante, sobre el fregadero. «Elija uno», invitó. Debí de poner cara de desconcierto. «Elija uno», repitió. Y entonces me explicó que colecciona platos, pero todos distintos unos de otros. El invitado decide cuál será su plato durante su estancia. «No somos robots. La vida es más emocionante cuando tienes una opinión».

8. Los artistas son valientes

El valor es una cualidad que solemos asociar con el conflicto. Honramos a los soldados por su valor y tratamos a las estrellas del deporte como héroes cuando se enfrentan a un rival superior y lo derrotan. David se convirtió en leyenda por imponerse a Goliat.

Los valientes muestran de qué pasta están hechos en circunstancias extremas. Dan ese pequeño paso de más, se la juegan donde nadie más lo haría y se exponen a peligros que los demás evitaríamos. Supongo que la forma última de este tipo de valor es el heroísmo de quienes arriesgan su vida por salvar la de otros.

Pero existe otro tipo de valor.



**«EN
CUALQUIERA
DE LAS ARTES,
PARA CREAR
UN MUNDO
PROPIO HACE
FALTA VALOR».**

Georgia O'Keeffe

Existe una forma de valor que se basa en el mismo principio, el de la vulnerabilidad personal, pero que no expone al protagonista a peligros físicos inminentes. Se trata de la valentía psicológica necesaria para ponerse espontáneamente en pie y expresar nuestros sentimientos e ideas ante un público potencialmente hostil.

Sobre este tipo de valentía la legendaria modista Coco Chanel declaró: «El acto más valeroso sigue siendo pensar por uno mismo. En voz alta».

Eso es lo que hacen los artistas, aunque tengan que descubrirse ante los demás. En cierto modo, se desnudan delante de todo el mundo y gritan: «¡Miradme!». Y lo hacen sin estar seguros del todo de la calidad de lo que han creado. La creatividad, como dijo Henri Matisse, «necesita coraje».

Hace falta valor psicológico para tomar la palabra y expresar los sentimientos en público.

Nadie quiere hacer el ridículo en público ni humillarse a sí mismo, ya sea ante amigos, familia o extraños. No estamos programados para ponernos a nosotros mismos en esa situación, pues nacemos con cierta propensión a dudar de nosotros mismos, especialmente cuando se refiere a lo creativo. La duda nos atenaza incluso en esos momentos en que, por seguridad en nosotros mismos o por inconsciencia, ponemos los frutos de nuestra creatividad a tiro del crítico. Entra en juego entonces la modestia y nos obliga a frenar antes que pasar vergüenza.



© KAMMERMAN/Gamma-Rapho/Getty Images

En ese instante, en efecto, nos sentimos aliviados. Hasta nos encontramos mejor que antes. La humildad, después de todo, es una cualidad honrosa. Aunque, cuando se trata de crear, a veces se convierte en un sofá enorme, ideal para esconderse detrás. Por antinatural y abrumador que resulte, para lanzar ideas al mundo es necesario ser atrevido, aunque pueda uno sentirse extraño o arrogante. Esto es lo que nos solemos decir a nosotros mismos: «¿Pero quién me creo yo que soy? ¿Un genio o algo así? Seguro que por ahí hay mucha otra gente con más talento que yo, que merece más atención que yo».

Así son las cosas: la humildad es un freno para la creatividad. En realidad, lo que nos pasa es que nos morimos de miedo. Queríamos compartir nuestras ideas y nuestra originalidad con el resto del mundo, pero no nos atrevemos. Es el tipo de conducta a que Aristóteles se refería cuando dijo: «Nunca harás nada en este mundo sin valor».

El hecho es que para crear hay que dar un salto de fe. Fe en ti mismo y en tus semejantes. Tienes que confiar en que el mundo te someterá a un juicio justo. Sí, recibirás críticas. Y sí, dolerán. A veces mucho. Incluso puede que te caiga un chaparrón de humillaciones.

Pero ese rechazo no será peor que el que muchos otros han sufrido. Considerémoslo un rito de iniciación. Todos conocemos las historias de que a los Beatles les cerraron las puertas en muchos lugares o de todas esas editoriales que rechazaron las novelas de J. K. Rowling. ¿Los detuvo acaso ese rechazo? No. ¿Afianzó su determinación? Sí. Como recomendaba Virgilio: «¡Bravo por ese nuevo valor, muchacho! ¡Así se va a las estrellas!».

Fue el caso de un artista de treinta y dos años llamado Michelangelo Buonarroti, también conocido como Miguel Ángel. Muy bien podrían haber resonado en sus oídos esas palabras de fortaleza de Virgilio mientras trataba de no caerse de un altísimo andamio en Roma, la misma ciudad en la que el viejo poeta latino había pronunciado sus sabias palabras un milenio y medio antes.

Era 1508 y el brillante pero tempestuoso Miguel Ángel no era feliz. Su omnipotente mecenas, el papa Julio II, había cancelado un suculento encargo: esculpir la tumba papal. El artista se encolerizó y se marchó a toda prisa de Roma para regresar a su casa de Florencia.

El desplante de Miguel Ángel tenía su origen en la alternancia de críticas y alabanzas por parte del papa Julio. Sin embargo, el artista descubrió que, por otro lado, en la corte vaticana se estaba enrareciendo el ambiente. Miguel Ángel sospechaba, con razón, que Donato Bramante, el arquitecto favorito del Papa, estaba intentando que lo despidieran a él para contratar a una joven promesa, un recién llegado a quien todos conocían como Rafael.

Miguel Ángel esperaba que a su regreso a Roma el Papa volviese a ofrecerle el encargo de la tumba, que era para él un proyecto soñado. Incluso para un escultor tan rápido y dotado como él, le habría llevado al menos dos décadas. Eso, para un hombre de poco más de treinta años a principios del siglo XVI, equivalía a tener trabajo de por vida. Pero las cosas no iban a salir como él quería. El Papa le tenía reservado otro proyecto, lo cual azuzó los temores de Miguel Ángel al respecto de las conspiraciones de Bramante y de Rafael.

«Siempre deberíamos tener el alma abierta de par en par, lista para dar la bienvenida a cualquier experiencia extática». Emily Dickinson

El tío de Julio II, el antiguo papa Sixto IV, había mandado construir una espléndida capilla durante su papado, unas décadas antes. Se trataba de un hermoso edificio apropiadamente bautizado en honor al nepotista pontífice. Para cuando Julio fue declarado Papa, la Capilla Sixtina

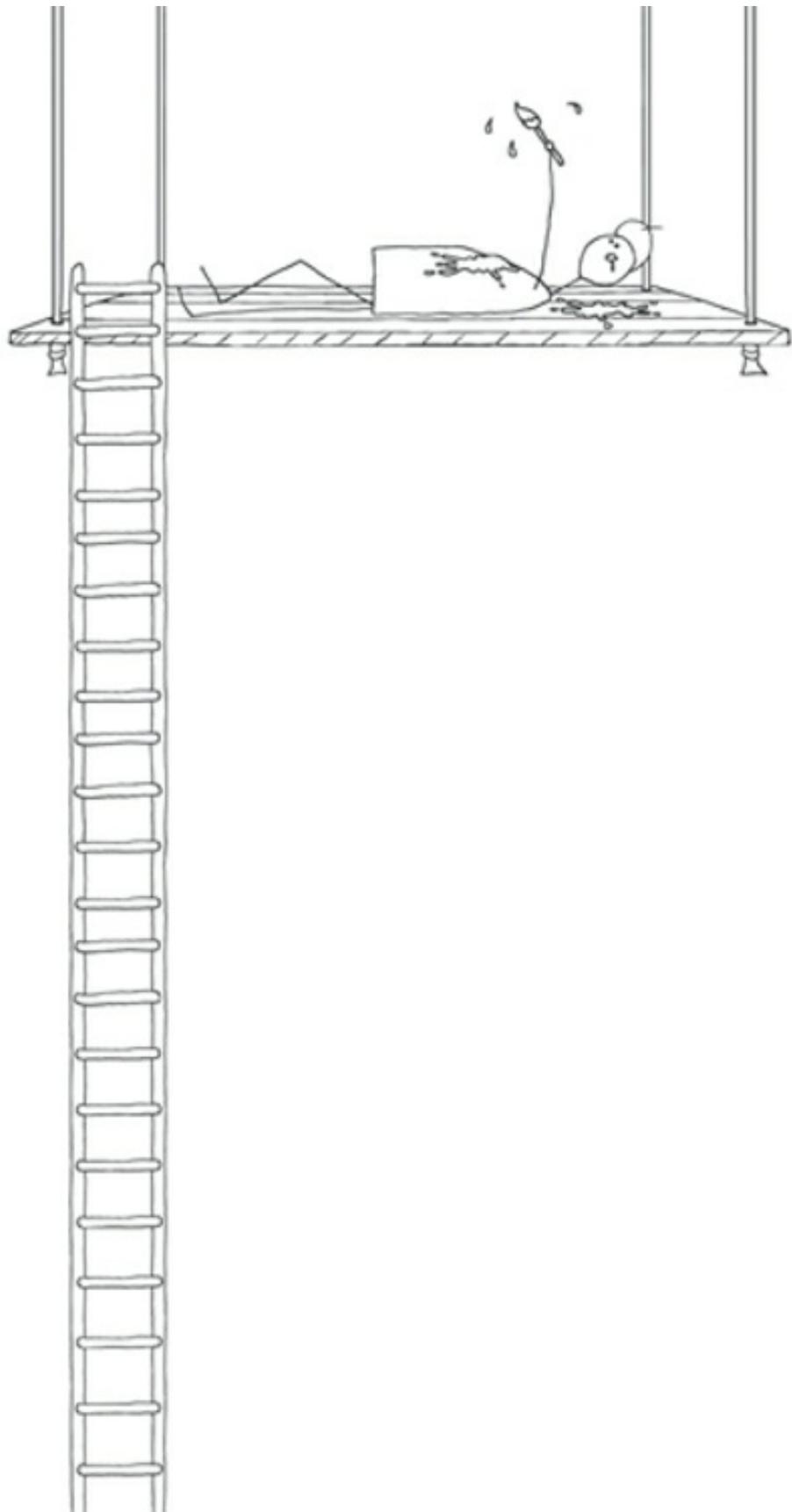
levantada por su tío ya empezaba a deteriorarse y necesitaba reparaciones de calado. Una de las áreas gravemente afectadas era la gran cubierta abovedada, a veinte metros de altura.

El Papa tenía muchos defectos, pero la falta de gusto no era uno de ellos. Julio era un esteta y un entusiasta adalid de las artes. Estaba decidido a que aquel edificio sagrado y principal tuviera una decoración acorde a su categoría. El pontífice deseaba que se pintasen doce grandes frescos de los apóstoles y Miguel Ángel era el hombre indicado para esa tarea.

Aceptar el proyecto de la Capilla Sixtina significaba arriesgarlo todo por un encargo que no quería y para el que no se sentía preparado.

Sin embargo, cuando el Papa dio la apremiante noticia al fogoso pintor —célebre por ser un hombre muy seguro de sí mismo—, recibió una respuesta que nadie quería ni esperaba. Miguel Ángel miró a los ojos al único hombre de toda Roma al que era impensable decir no y le dijo que no. No pintaría la Capilla Sixtina, ni la nave ni los muros. Era escultor, no pintor. Y, definitivamente, no era fresquista, una especialidad que había elegido no trabajar tras aprender sus rudimentos durante su periodo como aprendiz.

El Papa sospechaba que Miguel Ángel estaba molesto porque se le había retirado el encargo de la tumba papal. Y en parte tenía razón. No obstante, la razón principal por la que el artista reaccionó tan airadamente fue porque sinceramente no se creía capaz de hacer ese trabajo. No se consideraba pintor. Lo que es más, sospechaba que Bramante y Rafael habían convencido al Papa de que le encargase a él pintar la Capilla Sixtina a sabiendas de que no dominaba el fresco. A juicio de Miguel Ángel, le habían tendido una trampa para empujarle al fracaso.



Puede parecer increíble desde nuestra perspectiva actual, pero Miguel Ángel estaba en una posición similar a la de cualquier otra persona de a pie cuando trata de abordar un proyecto creativo, a saber, tenía miedo. Y mucho que perder: su reputación como el mejor artista del país, su medio de vida y, lo peor de todo, la seguridad en sí mismo. Aceptar el proyecto de la Capilla Sixtina significaba arriesgarlo todo por un encargo que no quería y para el que no se sentía preparado.

Y, sin embargo, al final aceptó.

Podría argüirse que Miguel Ángel supo que no tenía alternativa. Pero no era así; su estatus era tal que fuera del Vaticano tenía una larga lista de encargos esperándole. Después de todo, era el hombre que poco tiempo atrás había regalado al mundo el *David*, su obra maestra escultórica. Podría haber presentado muchos pretextos, pero no lo hizo. Aceptó un desafío tan descomunal como el que el homólogo real de su *David* esculpido en piedra había aceptado al enfrentarse a Goliat. Su decisión no fue forzada: fue un acto de valentía.

En un primer momento trató de minimizar riesgos contratando a reputados pintores romanos. Estos, sin embargo, eran demasiado lentos o no cumplían con sus exigencias de calidad. Se encontró solo hasta en el diseño del andamiaje. Una vez levantado este, pudo acercarse al techo y se percató de los enormes problemas técnicos y artísticos que tenía por delante. En ese punto trató, una vez más, de presentar su renuncia.

Regresó ante el Papa y le insistió en que era inútil: él no era capaz de hacerlo. El trabajo era muy complicado: había que pintar al fresco un espacio enorme, con pintura sobre escayola que chorreaba y se le metía todo el tiempo en ojos, boca y oídos, pero que al final se secaba antes de que le diese tiempo a terminar la composición. Se sumaban a todo ello las problemáticas condiciones arquitectónicas del techo y el inadecuado diseño que el papa Julio había previsto para los frescos.

El pontífice escuchó todas las quejas e inquietudes de Miguel Ángel y las replicó una tras otra. Incluida la cuestión de cuál debería ser el esquema visual general, al respecto de lo cual el Papa pidió a Miguel Ángel que, simple y llanamente, «pintase lo que quisiera».

Miguel Ángel decidió al parecer que si el encargo iba a ser considerado un fracaso de entrada, podría darse permiso para fracasar espectacularmente.

Resignado quizá ante el hecho de que la Capilla Sixtina estaba destinada a ser el escenario de su humillación pública, Miguel Ángel decidió al parecer que si el encargo iba a ser considerado un fracaso de entrada, podría darse permiso para fracasar espectacularmente. A cuyo fin decidió crear un diseño para la techumbre tan complejo y técnicamente dificultoso que nadie pudiese cuestionar su ambición, pese a que luego se ridiculizara el resultado. Se propuso representar la historia de la Biblia desde el punto de vista del Papa, con los principales acontecimientos bíblicos a lo largo de la nave principal. En total serían nueve escenas del Libro del Génesis, empezando por Dios separando la luz de la oscuridad y terminando por un Noé borracho y malogrado. La escena central representaría la creación de Adán y Eva.

Durante los cuatro años siguientes, Miguel Ángel pintó día y noche, sin apenas dormir ni beber y sin preocuparse demasiado por el aseo personal. Pasaba el tiempo de pie sobre el andamio de madera, mirando al techo, la cabeza levantada y los brazos alzados. Pocas personas habrían sido capaces de soportar tal incomodidad física y agotamiento mental.

Miguel Ángel sí. Terminó la maratónica empresa en octubre de 1512, cuando ya se acercaba a

la cuarentena. Desmanteló el andamio, se dio un baño, bebió e invitó al Papa y a su séquito a ver lo que el fresquista aficionado había conseguido.

Debió de ser aquel un momento asombroso para todos los presentes: para Miguel Ángel, presenciar la reacción de la comitiva papal; para esta y el propio pontífice, descubrir la obra. Dado que los colores, composición, ambición y dimensiones de ese trabajo siguen dejando a los visitantes anonadados aún hoy, podemos entender que el papa y sus adláteres se quedasen con la boca abierta. Nadie había pintado nada así nunca y nadie ha vuelto a pintar nada así de nuevo. El radical virtuosismo pictórico de Miguel Ángel, su técnica ejemplar, perfecto conocimiento de la perspectiva y vívida imaginación son deslumbrantes y no tienen igual.

La creatividad no existe aisladamente. No existirían los frescos de la Capilla Sixtina de no haber sido por la tenacidad del papa Julio II.

El artista se había enfrentado a sus enemigos, a sus propias carencias técnicas y a su falta de confianza y había aceptado un riesgo enorme, por lo cual le debemos estar agradecidos hoy día. Por regresar a las palabras de Virgilio, el mundo bendijo el coraje de Miguel Ángel y su camino a las estrellas.

No olvidemos, sin embargo, que en esta historia hay otro héroe, otro intrépido protagonista. La creatividad no existe aisladamente. Necesita de un entorno nutritivo en que florecer. Y muy a menudo eso supone contar con un patrón o mentor que proteja, capacite, encargue y engatuse. No existirían los frescos de la Capilla Sixtina de no haber sido por la tenacidad del papa Julio II y su inquebrantable fe en el talento de Miguel Ángel.

El pintor se imaginaba siniestras conjuras contra él encabezadas por Bramante y Rafael, pero el Papa supo confiar en su propio juicio. Creía a Miguel Ángel el único artista capaz de enfrentarse a la Capilla Sixtina, aunque también sabía que Bramante dudaba de su capacidad. El Papa quizá fuese un megalómano arrogante —como también, en cierta medida, lo era su voluntarioso protegido— pero también era un visionario, cuya perspicacia y valor al respaldar a Miguel Ángel le valieron al mundo una de las obras maestras del arte más intemporales de la historia.

Miguel Ángel es un ejemplo para todos. Cualquiera que desee proponer nuevas ideas debe ser atrevido. La sociedad nos presiona ferozmente para que nos conformemos. Esto es así cuando todo el mundo se adhiere a sistemas pactados. Conducimos obedientemente por uno de los dos carriles de la carretera, aceptamos usar el dinero como instrumento de intercambio de bienes y servicios y hacemos cola con paciencia. Y funciona. Si no respetásemos todas esas convenciones sociales, se haría el caos y la sociedad se derrumbaría. Pero hay un pequeño problema.

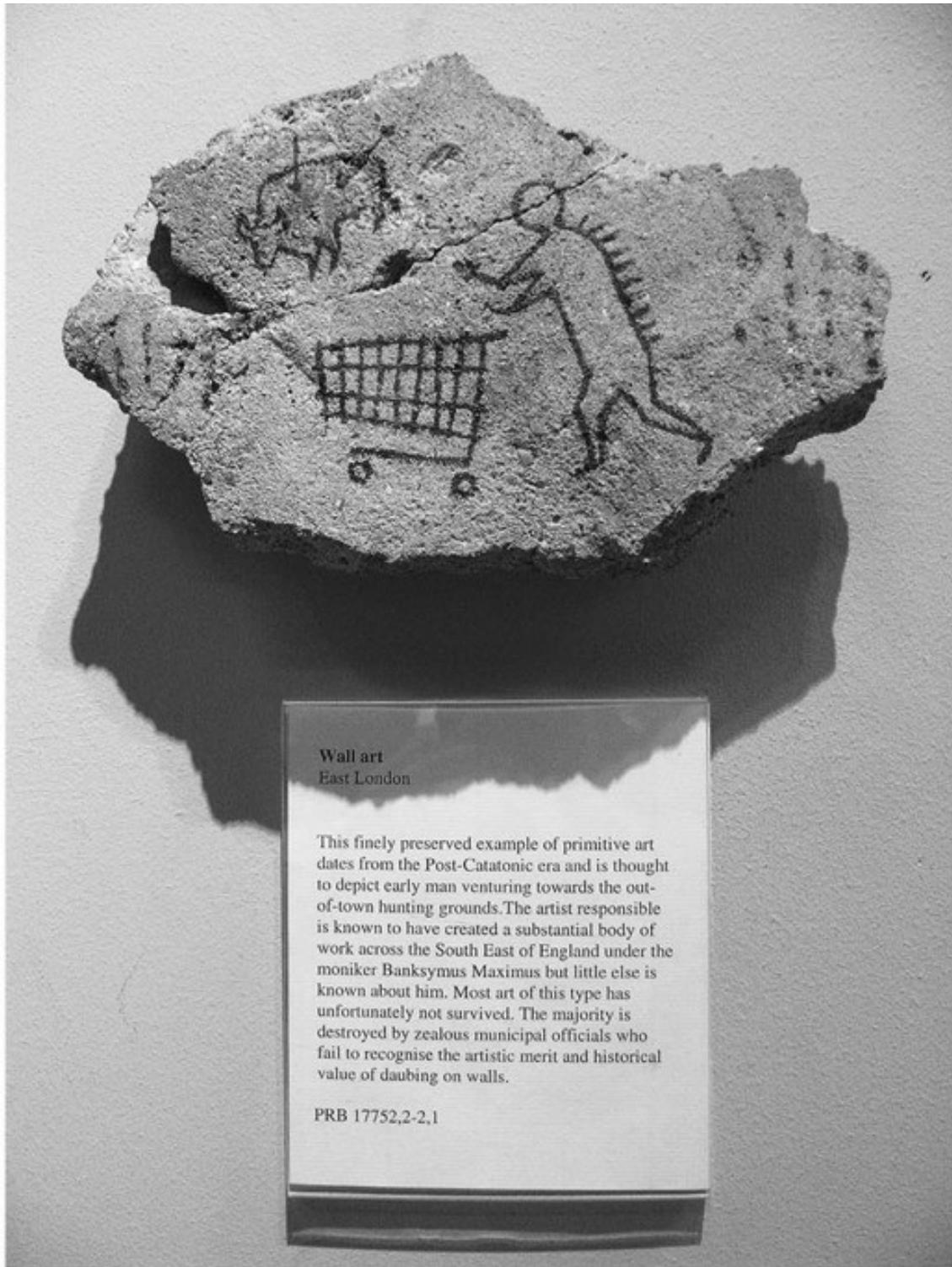
Nadie ha fijado el *statu quo*. Como ocurre en el planeta que habitamos, la única constante es el cambio. La gente se desplaza, el poder cambia de manos, surgen oportunidades aquí y allí. Las sociedades evolucionan. Los más lúcidos y los especialistas en determinados ámbitos perciben esos ajustes y oportunidades y responden ante ellos. Los científicos hacen descubrimientos a partir de datos nuevos aparecidos quizá en un campo de especialidad distinto al suyo. Los empresarios identifican rápidamente las oportunidades para un nuevo negocio. Y los artistas modifican sus formas de expresión para reflejar los nuevos tiempos.

Estos tres grupos profesionales —científicos, empresarios y artistas— se nutren de la imaginación: todos dependen de la creatividad para dar forma a sus acciones. Y los tres se enfrentarán a los mismos desafíos a la hora de hacer realidad sus ideas: la sociedad es muy cauta cuando se trata de conceptos nuevos, que siempre tendemos a menospreciar al principio. Puede

parecer ilógico que precisamente los artistas sean los que tengan que luchar contra el conservadurismo y el dogma de lo establecido. La realidad, sin embargo, es que el artista opera en un mercado y el marchante quiere ofrecer obras que sabe que se van a vender. El coleccionista busca comprar arte que sea reconocido en su círculo y el *establishment* solo quiere lo que ya conoce y comprende.

Romper las reglas y desafiar a estos poderosos actores exige un enorme valor. Solo el artista más atrevido aceptará el reto, que casi nunca es capaz de superar sin ayuda. En general hacen falta al menos dos personas para asaltar el *statu quo* estético: un artista y un mecenas. Este puede tomar la forma de un marchante de arte, como fue el caso de los impresionistas, que siempre agradecieron a Paul Durand-Ruel haberlos hecho famosos y haber vendido sus cuadros. Podría ser también una rica coleccionista, como Peggy Guggenheim, quien prácticamente en solitario lanzó la carrera de Jackson Pollock, abriendo la puerta al expresionismo abstracto.

Existe, no obstante, un modo de que el artista presente una idea radicalmente nueva al público sin necesidad de patrones: abandonando voluntariamente el sistema. Es algo para lo que hace falta mucho valor. Pero si el creador es innovador y valiente, es posible, como ha demostrado muy bien Banksy.



Banksy, *Wall Art* [Arte rupestre], 2005
© Museo Británico

Sus políticamente comprometidos grafitis fueron considerados en un principio la obra de un vulgar bromista. Recientemente, los conservadores de los museos han elevado sus obras a la

categoría de arte por derecho propio.

Se ha apropiado de Banksy, sin embargo, el mismo sistema establecido contra el que el artista lleva luchando años. En efecto, Banksy se ha mofado del *establishment* desde sus márgenes mediante el grafiti (que, recibido el marchamo de los conservadores, es llamado hoy «arte callejero») y desde dentro con divertidas intervenciones. Como, por ejemplo, cuando colgó entre las obras exhibidas en el venerado Museo Británico un pequeño fragmento de roca sin valor alguno sobre el que había dibujado algo parecido a un cavernícola empujando un carrito de la compra. Lo colocó en una galería de grabados en piedra de la Antigüedad clásica y lo acompañó de una cartela que, imitando la tipografía y estilo del museo, decía:

Este magníficamente conservado ejemplo de arte primitivo data de la era postcatatónica y, según se cree, representa a un hombre prehistórico incursionando en los cazaderos de los alrededores del pueblo. Se sabe que el artista ha creado un importante corpus artístico en el sudeste de Inglaterra bajo el nombre de Banksymus Maximus, pero apenas se poseen datos sobre él. La mayor parte de obras de arte de este tipo no han llegado a nuestros días. La mayoría es destruida por esforzados funcionarios municipales que no saben ver el mérito histórico y valor histórico de la pintura mural.

La piedra permaneció junto a las antigüedades egipcias y griegas durante varios días hasta que alguien del museo se dio cuenta o fue notificado. Típico del provocativo estilo de Banksy: una verdad incómoda envuelta en un chiste descarado.

En este caso, el chiste era la piedra y la verdad incómoda esos «esforzados funcionarios municipales». Nadie quiere ser el empleado puntilloso o el aguafiestas que intenta ahogar el ingenio y las buenas ideas, pero lo cierto es que la mayoría somos ese empleado o, al menos, permitimos que ese empleado actúe en nuestro nombre mientras nosotros nos relajamos tranquilamente en nuestro sofá. Son muchos los casos en la historia del arte —y de la cultura, más ampliamente— en que se culpa a estetas e intelectuales de alto rango de sofocar la creatividad, empezando por Platón y su antiartística obra *La república*.

George Bernard Shaw describió ese filisteísmo latente en las notas preparativas para su obra *César y Cleopatra* (1898), en las que decía del protagonista masculino: «Es un hombre de gran sentido común y buen gusto; lo que equivale a ser un hombre sin originalidad ni coraje moral».

Nosotros, el público, y nuestros representantes oficiales, no solemos ser tercamente conservadores ni mezquinos porque sí. Simplemente, a menudo no nos sentimos preparados para las nuevas ideas cuando nos las presentan los artistas. Estos habrán pasado meses —si no años— investigando, experimentando y trabajando para alcanzar una creación coherente, que nosotros, los espectadores, debemos comprender y asimilar al instante. No es de extrañar que no lo consigamos. El error que cometemos —como señaló George Bernard Shaw— es que en lugar de confiar en el artista nuestra inclinación natural es desconfiar, menospreciar y sentirnos amenazados por una novedad desconocida y potencialmente peligrosa que no somos capaces de comprender.

«No tengas miedo de la perfección, nunca la alcanzarás». Salvador Dalí

En este terreno hostil y pedregoso, donde campan la sospecha y la represión, debe tratar de florecer la creatividad. Es una lucha. En el mejor de los casos, resulta frustrante; en ocasiones,

puede ser peligrosa; en el peor de los casos, mortal. Por eso los artistas y creadores de todos los tipos deben de verdad ser valientes.

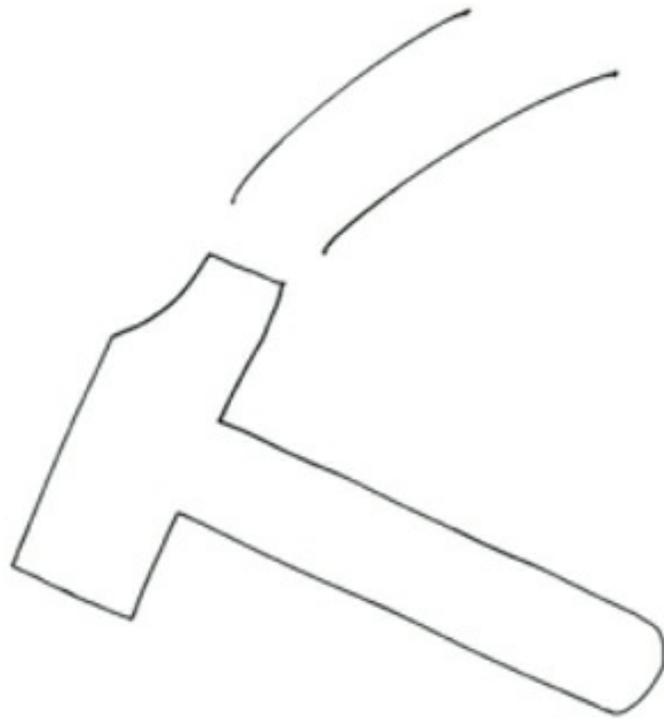
A través de los tiempos y hasta hoy, escritores, directores, poetas, compositores y artistas han sido perseguidos, encarcelados e incluso torturados simplemente por expresarse a través del arte. La censura existe en todos los países del mundo. A veces es la supresión brutal y aplastante del régimen dictatorial; otras, la sutil insidia del dogma y lo políticamente correcto, el acoso de los grupos activistas y la inercia empresarial.

La creatividad da voz a la democracia y forma a la civilización.

Recientemente, en el Reino Unido he visto cómo se cancelaban tres producciones teatrales, se silenciaba a cómicos y se retiraban imágenes del sitio web de un importante museo. En ningún caso fue por decisión del artista: estos han sido, en realidad, censurados. Mientras tanto, en Pekín, el internacionalmente reconocido artista chino Ai Weiwei sigue bajo arresto domiciliario. Desde la soledad de su hogar se enfrenta a todo un poderoso imperio. Pero no al mando de un ejército ni mediante la política o el terrorismo, sino por el arte.

Existe la percepción de que el arte, del tipo que sea, es blando: una especie de espectáculo de barraca de feria pensado para entretener y divertir, no para ser tomado en serio. Ai Weiwei, Pussy Riot e incontables otros que han sido y siguen siendo objeto de represión claman por lo contrario. La creatividad es una herramienta poderosa, por eso la han temido múltiples figuras de la autoridad, desde Platón hasta Putin. La creatividad nos permite expresarnos. Da voz a la democracia y forma a la civilización. Es plataforma de ideas y agente de cambios. Deberíamos tratarla con respeto y, tanto creadores como ciudadanos, intentar siempre ser abiertos de mente y generosos de espíritu.

Después de todo, es la imaginación lo que nos hace humanos. Vincent van Gogh preguntó en una ocasión: «¿Cómo sería la vida si no tuviéramos el valor de intentar nada?». Yo le habría respondido: aburrida, rayana en lo absurdo.



9. Los artistas se paran a pensar

Si visitamos el estudio de un artista, veremos que hay un objeto que rara vez falta. Puede estar en mitad de la habitación o apartado a un lado, junto a una escalera o rodeado de botes de trementina. Puede incluso estar cubierto por una tela. Sean cuales sean sus circunstancias particulares, estará ahí: la muy querida y a menudo golpeada vieja silla del artista.

Su propósito va mucho más allá de simplemente proveer al fatigado pintor o escultor de un lugar cómodo en que sentarse, aunque sin duda esa es una de sus funciones. Su cometido, no obstante, va más allá, y desempeña un papel crucial en el proceso creativo. La silla del artista es transformadora.



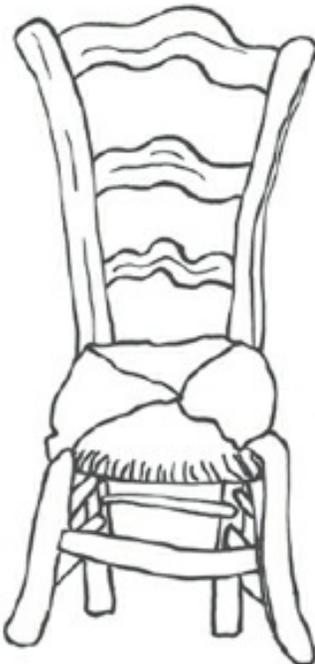
**CUANDO LOS
ARTISTAS
SE SIENTAN
EN SU SILLA
DEJAN DE SER
CREADORES
Y SE
CONVIERTEN
EN CRÍTICOS.**

© Henrik Sorensen/The Image Bank/Getty Images

Cuando el artista se sienta en su silla, se transforma en otra persona. Dejan de ser creadores y se convierten en críticos. Con el temperamento del *connoisseur* más recalcitrante, contemplan lo que acaban de crear y evalúan el trabajo hecho. Su mirada ultracrítica escudriña la obra en busca de insinceridades, descuidos o errores técnicos.

En ocasiones, tras identificar el problema, el artista se levanta de un salto y hace una pequeña corrección. Algunos pintores, como David Hockney, son famosos por trabajar así. Hockney termina el cuadro, se sienta y mira lo que ha hecho. Sus ojos rastrean la superficie del lienzo como siguiendo el vuelo de una mosca, danzando de acá para allá, escaneando el cuadro en busca de problemas. En ocasiones no ve nada raro y entonces se relaja y enciende un cigarrillo. Otras veces, posa la mirada en un rincón de la pintura y frunce el ceño. A continuación, el reverenciado artista británico se levanta de la silla, agarra el pincel, lo empapa y aplica una breve pincelada en la zona afectada.

Por sorprendente que pueda parecer, funciona. Hockney me enseñó un rincón de su enorme lienzo *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire* [La llegada de la primavera en Woldgate, Yorkshire Oriental] (2011) al que había añadido una pequeña mancha de amarillo. En un cuadro de más de nueve metros y medio de largo por tres y medio de alto podría parecer anecdótico agregar un pétalo amarillo no mayor que una moneda. Pero no lo era: la nota de color alteraba, sutil pero enfáticamente al tiempo, la composición y el modo en que el observador la percibe.



La anécdota más famosa de este tipo de intervenciones puntuales posteriores al acto creativo es la que se refiere al pintor romántico inglés J. M. W. Turner. Este descubrió en mayo de 1832 que su elegante marina *Helvoetsluys* se estaba exhibiendo junto a *La inauguración del puente de Waterloo*, el espectacular óleo de Constable, en la exposición anual de la Royal Academy, el evento artístico más prestigioso del año. Los dos hombres eran muy competitivos y grandes rivales. No eran amigos.

A Constable le había llevado más de diez años pintar ese cuadro, que era todo un éxito. Era grandioso, colorido y muscular. El lienzo de Turner, a su lado, lucía gris y endeble. El pintor obrero de Londres comparó ambas pinturas y decidió que debía tomar medidas si no quería perder su reputación como el mayor artista vivo de su país a manos de su adversario, el más refinado y socialmente aceptado John Constable. Turner agarró sus óleos, eligió el rojo más vivo de que disponía, empapó el pincel en la masa pegajosa y lo blandió ante su obra como una espada.

Y entonces asestó una muy reflexionada estocada en el corazón de *Helvoetsluys* para al instante dar un paso atrás y observar cómo la espesa mancha de pintura sanguinolenta empapaba el lienzo, transformando lo que había sido una imagen algo sosa en otra mucho más vibrante, a la altura del gran cuadro de Constable. La mancha, que según Turner representa una boya, no era mayor que un gemelo de camisa, pero tuvo el efecto deseado. Cuando Constable vio lo que su contrincante había hecho exclamó: «¡Ha estado aquí y ha disparado un arma!».

La improvisada maniobra de Turner no es inusual entre los artistas, aunque tampoco es universal. Algunos, como Marcel Duchamp, prefieren sentarse todo el rato que haga falta para ponderar el trabajo en curso. El francés era famoso por la reflexión que dedicaba a sus obras: era tan filósofo como pintor o escultor. No era de los que se precipitaban o abandonaban al impulso, un rasgo del carácter del que deja testimonio su obra tardía.



© Tony Evans/Timelapse Library Ltd/ Hulton Archive/Getty Images

Étant Donnés (1946-1966) es una obra maestra del simbolismo erótico que se ha convertido en un icono para los artistas de todo el mundo. El cuadro que vi en la pared del estudio de Luc Tuymans cuando lo visité es un homenaje a esa obra tardía de Duchamp. El artista belga había pintado su versión en un solo día. A Duchamp le llevó veinte años terminar el original.

Durante esas dos décadas que pasó sentado en su silla, pensando en *Étant Donnés* y jugando incontables partidas de ajedrez, ocasionalmente enmendaba o añadía elementos a la elaborada obra. Se trata de una críptica pieza formada por diversos materiales y objetos: ladrillos, clavos, terciopelo, madera, ramas y caucho. No puede decirse que sea una escultura; es más bien un diorama o lo que hoy se conoce comúnmente como instalación, concepto enteramente novedoso en aquella época.

La pieza se observa a través de un pequeño orificio practicado en una antigua puerta de madera procedente de España. Lo que vemos es extrañamente surrealista y evoca la típica escena de asesinato de las películas de David Lynch. En primer plano aparece un agujero en una pared de ladrillo a través del cual vemos a una mujer desnuda tumbada boca arriba con las piernas abiertas. No vemos la cabeza, el brazo derecho ni los pies. Pero el torso, los muslos y el brazo izquierdo se ven perfectamente. Su piel es marmórea. La daríamos por muerta de no ser por la lámpara de gas que sostiene en la mano izquierda. Las ramitas rotas y hojas secas sobre las que descansa su cuerpo dan al conjunto un aura inquietante, que enmarcan en segundo plano la bucólica belleza de una suave colina y árboles de diversas especies (trasfondo que Duchamp creó a partir de una vieja fotografía).

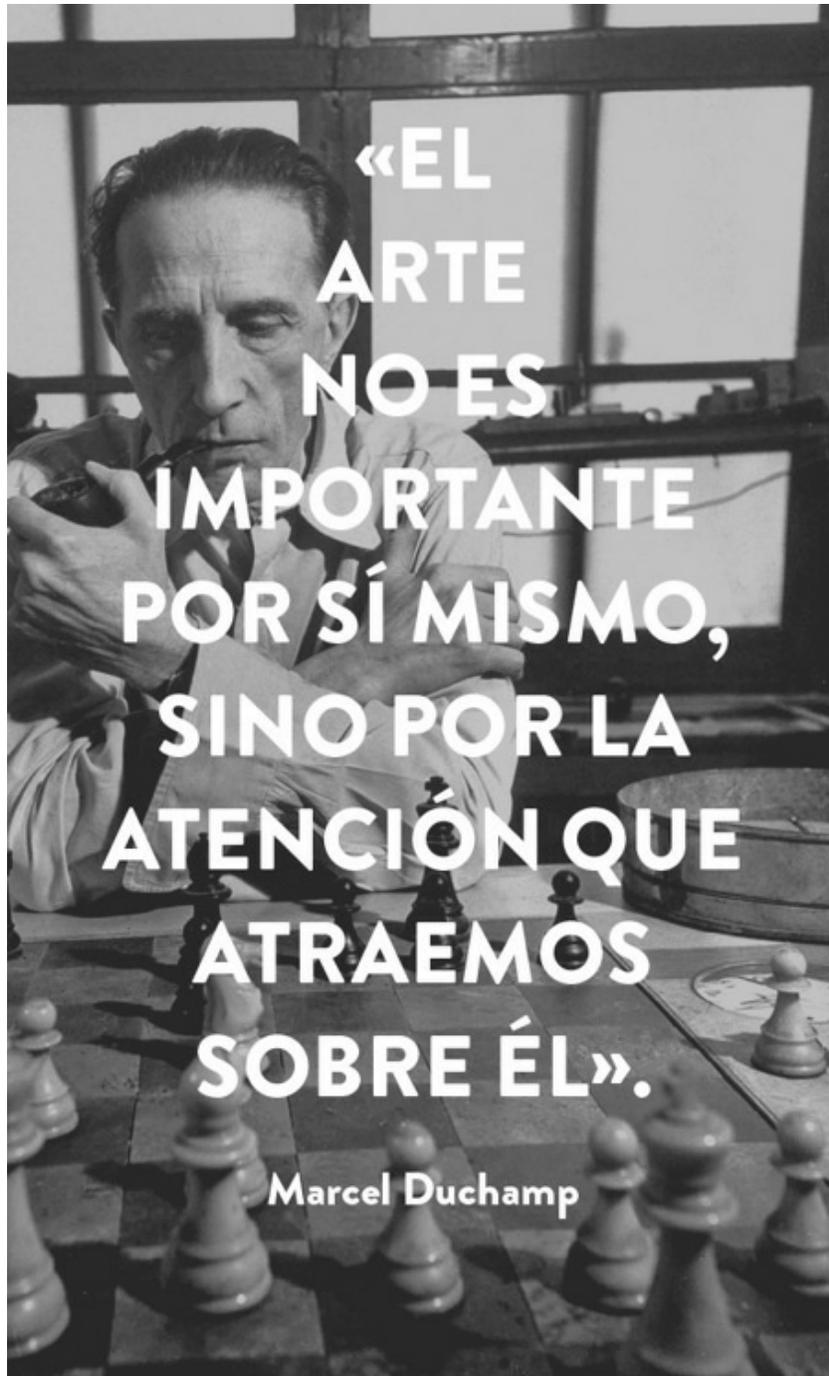
Si existe una obra cuya ejecución el autor se ha tomado con calma para poder pensar, esa es *Étant Donnés*. Y si ha existido un artista capaz de inspirar a quienes dudamos de nuestra capacidad creativa, es Marcel Duchamp.

Técnicamente tenía grandes limitaciones. Su hermano era mucho mejor escultor y la mayoría de pintores del París de la época —incluidos Picasso y Matisse— tenían muchísimas mejores dotes. En ese sentido, Duchamp no era un gran artista. Su genialidad es haber aprendido a pensar como tal.

Un breve vistazo a los capítulos anteriores de este libro nos mostrará cómo lo hizo. ¿Era emprendedor? Yo diría que sí. Duchamp fue el hombre que se instaló en Nueva York y se sirvió de su encanto francés para convencer a ricas damas estadounidenses de que lo apoyasen en su empresa; el mismo que luego crearía un frasco de perfume que no contenía más que aire. Cuando se topó con la posibilidad del fracaso debido a sus limitadas habilidades técnicas, simplemente pasó a un plan B y se reinventó como el primer artista conceptual del mundo.

El truco de Duchamp era dedicar más tiempo a pensar que a hacer.

Si hablamos de la curiosidad entendida como empeño serio, lo cierto es que pocos están a la altura de la mente indagatoria de Duchamp. Leía vorazmente, influyó en todos los movimientos artísticos posteriores —desde el dadá al pop—, fue uno de los mejores ajedrecistas de su país y se aseguró de tener siempre un puesto entre la intelectualidad europea y estadounidense. Tampoco se privaba de robar. La postura de la mujer desnuda en *Étant Donnés* no fue idea suya: la tomó de un cuadro de Gustave Courbet, *El origen del mundo* (1866).



© Eliot Elisofon/The LIFE Picture Collection/Getty Images

No hay duda de que Duchamp era un valiente. Desafió las creencias fundamentales en torno a las cuales giraba el todopoderoso mundo del arte, arriesgando con ello su reputación y su medio de subsistencia. Su atrevimiento dio fruto y sirvió para cambiar de manera vital no solo el curso de la historia del arte, sino, más ampliamente, el de la cultura. El surrealismo, los Monty Python e incluso el punk están en deuda con él. ¿Cómo lo hizo? Siendo escéptico. Se preguntó por qué el arte ha de ser bonito y por qué solo los artistas podían hacer arte. Respondió a ambas preguntas comprando un orinal y declarándolo «objeto encontrado» o escultura lista para exponer. Con ello abrió las puertas a los Andy Warhol, Jeff Koons, Damien Hirst y Ai Weiwei, entre otros muchos.

En *Étant Donnés* observamos cómo Duchamp reflexionaba tanto sobre el detalle como sobre el conjunto. Nos hallamos ante una gran obra de múltiples capas que solo puede contemplarse en su totalidad a través de un agujerito. Duchamp no entendía por qué los artistas permitían al observador mirar su obra desde el ángulo que le diera la gana y creía que el artista debía determinar con precisión cómo debía contemplarse su obra. Se aseguró, en efecto, de que así fuera en su obra maestra final, que solo puede mirarse desde un punto de vista estático muy específico.

Duchamp es un gran modelo a seguir. Además, creía apasionadamente que cualquiera podía ser artista y se pasó la vida enseñándonos a los demás cómo hacerlo. Él escogió las bellas artes como vehículo para su imaginación, pero sus propuestas podrían muy bien aplicarse a cualquier otra área creativa.

Su truco era dedicar más tiempo a pensar que a hacer. Duchamp se detenía a cavilar y a valorar la vida, a reflexionar sobre la creatividad y sobre cómo deberían hacerse las cosas. Y eso es lo que yo pretendo hacer ahora.

10. Todas las escuelas deberían ser escuelas de arte

All Schools Should be Art Schools (2013) es un cuadro de un artista británico que pinta bajo el seudónimo de Bob y Roberta Smith. Lo pintó para el lanzamiento de su Partido de las Artes, un heterogéneo grupo de presión integrado por artistas a los que preocupa el papel cada vez menor que las artes y el diseño tienen en el sistema educativo británico. En ese sentido, su campaña es muy específica, aunque la maniobra de provocación es interesante por más razones. Quizá todas las escuelas debieran ser escuelas de arte, si no por sus planes de estudios, sí al menos por su actitud.



Bob y Roberta Smith, de *All Schools Should Be Art Schools*, 2013 © Bob y Roberta Smith, 2015

Sean cuales sean los resultados de los empeños de Bob y Roberta Smith, parece un buen momento para hacerse preguntas a este respecto. Después de todo, si la economía del futuro ha de ser creativa y cada vez vamos a dedicar más tiempo libre a crear, parece sensato preparar a los jóvenes para ello.

No estoy diciendo que no haya cosas admirables en nuestro sistema educativo, pero siempre hay espacio para la innovación. Especialmente cuando tenemos en cuenta las consecuencias de la revolución digital, que está creando numerosas oportunidades de reimaginar cómo podríamos educar y ser educados en el futuro.

Las escuelas y universidades de todo el mundo no han tardado en reconocer los retos y posibilidades de la era digital. Hemos presenciado la llegada de los cursos gratuitos en línea — los famosos *massive online open courses*, MOOC—, en los que respetados especialistas ofrecen clases gratuitamente a través de la red. Ha aparecido asimismo el concepto de aula inversa, en la cual los estudiantes usan el espacio físico de la escuela o universidad como plataforma social para compartir y desarrollar ideas mientras que la formación y materiales de toda la vida se reciben personalmente a través de la red.

Estas iniciativas resultan liberadoras, cada una a su modo, y probablemente ayuden a los estudiantes a pensar con autonomía y a depender de sí mismos, dos pasos importantísimos a la hora de desarrollar la creatividad. En mi opinión, no obstante, la visión de Bob y Roberta Smith va un paso más allá. Se basa en la experiencia vivida por él mismo en una escuela de bellas artes, donde, en su opinión, le enseñaban «cómo pensar en lugar de qué pensar».



EN LAS ESCUELAS
DE ARTE SE ENSEÑA
CÓMO PENSAR
—EN LUGAR—
DE QUÉ PENSAR

El artista inglés estudió en el Goldsmiths College de Londres a principios de la década de 1990, cuando era quizá la escuela de arte más famosa del mundo. Un par de años antes nació en su seno un grupo formado por artistas que buscaban ganar notoriedad y provocar al *establishment*, y que en el futuro recibirían el nombre de Young British Artists (YBA, «Jóvenes Artistas Británicos»). Su cabecilla era un dinámico y arrogante estudiante llamado Damien Hirst que, como sabemos, terminó convirtiéndose en uno de los artistas más exitosos de su generación.

Hirst se forjó en Goldsmiths. Era un alumno estrella. Y, sin embargo, venía de aprobar por los pelos la rama de artes en la escuela secundaria. ¿Por qué a uno de los artistas más influyentes, innovadores y emprendedores del mundo no le fue bien en la escuela? ¿Por qué alguien como Damien Hirst no despuntó hasta llegar a la universidad?

Bob y Roberta Smith piensa que el motivo principal del problema es el estrecho corpus de conocimientos que se enseña en las escuelas, que generación tras generación se ha codificado mediante una serie de reglas muy definidas. Pero el arte, y, por extensión, la creatividad, «trata de romper reglas y descubrir cosas nuevas».

Los estudiantes aprenden lo que estas grandes mentes alcanzaron, pero no siempre cómo lo hicieron, lo que sería una lección mucho más valiosa.

Por supuesto, puede resultar paradójico que el estudiante acuda a la escuela para aprender a romper reglas. No obstante, quizá merezca la pena reflexionar sobre ello, pues podría ayudarnos a superar una paradoja aún mayor imbricada en el actual sistema educativo, el cual, según Bob y Roberta Smith, puede sin pretenderlo imponer barreras al desarrollo intelectual de los alumnos.

En las aulas de todo el planeta, los estudiantes se sientan y oyen hablar sobre los descubrimientos científicos de Einstein y Galileo, las obras de teatro de Shakespeare y las campañas de Napoleón. Toman notas y aprenden. Luego se les obliga a hacer un examen en el que deben recapitular todo lo explicado. Sin embargo, la razón por la que tienen que aprender cosas sobre Einstein, Galileo, Shakespeare y Napoleón es, en primer lugar, porque esos personajes consiguieron grandes cosas por hacer caso omiso a la sabiduría convencional y cuestionar valientemente presupuestos muy consolidados. En otras palabras, sobresalieron porque no hicieron lo que se les dijo. Los estudiantes aprenden lo que estas grandes mentes alcanzaron, pero no siempre cómo lo hicieron, lo que sería una lección mucho más valiosa.

Los estudiantes aprenden lo que estas grandes mentes alcanzaron, pero no siempre cómo lo hicieron, lo que sería una lección mucho más valiosa.

La escuela de arte ayudó a Bob y Roberta Smith a pensar de manera autónoma y a desarrollar la seguridad necesaria para generar sus propias ideas como reacción al análisis de un problema. El artista británico aprendió a mirar, comprender, juzgar y, por fin, crear un objeto físico que le servía para estudiar problemas que le interesaban. Los «hechos» eran el punto de partida, no la conclusión. Lo importante era lo que hacía con la información recibida. El método, materiales y medio expresivo dependerían totalmente de él, como también la interpretación de la obra. El presupuesto era que la vida es incertidumbre y que nunca hay una única respuesta. Debemos considerar todos los factores y es inevitable que existan muchos puntos de vista.

Esto nos lleva a preguntarnos sobre el valor real del actual sistema de exámenes en la educación pública británica, que obliga al alumno a regurgitar la información recibida. Es obvio que hay que aprender ciertos datos básicos y que siempre es útil algún tipo de prueba o examen.

Pero ¿deberían estas pruebas estar basadas en la retención de datos, como ocurre hoy la mayor parte de las veces? ¿No es la retención una herramienta un poco menos útil hoy, cuando casi cualquier dato que necesitamos está a un clic de distancia? ¿No existe además el riesgo de que esos exámenes solo sirvan para detectar lo que el joven alumno no sabe en lugar de darle la oportunidad de que demuestre lo que sí sabe? ¿Podría ese miedo al ridículo público, tanto para el estudiante como para la institución académica, suponer un obstáculo insalvable para la creatividad? ¿Podría ser que ese tipo de exámenes no sirvan para abrirles los ojos a los estudiantes sino, por lo contrario, para ajustarles bien las anteojeras?

¿Y si la creatividad gozase en escuelas y universidades de un estatus más elevado? Las instituciones académicas podrían animarse a aplicar a la educación general un modelo similar al de las escuelas de arte, centrando el plan de estudios no tanto en exámenes como en proyectos que los estudiantes hayan colaborado en definir. Quizá se debieran evaluar dichos proyectos con calificaciones como «Nuevo» o «Interesante» en lugar de «Correcto» o «Incorrecto». Se fomentaría así el desarrollo de las habilidades necesarias para una economía creativa. Tal enfoque daría a los estudiantes más oportunidades de criticar el trabajo de los compañeros en debates, por ejemplo, moderados por un profesor cuyo papel no sería necesariamente el de poseedor de todas las respuestas, sino el de garante de una interacción de estilo socrático que condujese a revelaciones y progresos. El objetivo no sería ridiculizar o menospreciar, sino expandir horizontes, identificar problemas y eliminar incoherencias.

Quizá se debieran evaluar dichos proyectos con calificaciones como «Nuevo» o «Interesante» en lugar de «Correcto» o «Incorrecto». Se fomentaría así el desarrollo de las habilidades necesarias para una economía creativa.

Esta fue la experiencia de Bob y Roberta Smith en la escuela de arte, donde aprendió a ser crítico y a ser criticado y conoció el rigor intelectual y la resiliencia emocional, valores ambos absolutamente esenciales en cualquier ámbito creativo. Cuando terminó, según cuenta, se sintió como debería sentirse cualquier estudiante una vez completados sus estudios: seguro y consciente de sí mismo.

Sospecho que la relativa informalidad que se vive en las escuelas de arte es en cierta medida abono para la creatividad. Evidentemente, no siempre es fácil funcionar «informalmente» en educación primaria o secundaria, pero ¿no podría ser algo a lo que tender? ¿Sería posible considerar las escuelas algo más parecido a centros para la creación y el descubrimiento propio que no una forma descafeinada de encarcelamiento por ley?

La mentalidad propia de las escuelas de arte podría no solo enseñar a los estudiantes a tener buenas ideas sino también a cultivar la actitud emprendedora necesaria para hacerlas realidad. Se asume en muchas instituciones educativas dedicadas al arte que la mayoría de estudiantes terminarán cumpliendo sus sueños como creadores independientes. Así pues, en lugar de tener que hacer prácticas y entrevistas de trabajo o preocuparse por cómo impresionar a un potencial jefe, los estudiantes de arte aprenden a hacer cosas.

«La creatividad es contagiosa. Contálgala». Albert Einstein

Esto ya ocurre en las escuelas de arte actuales, pero podrían hacerse en el futuro propuestas más centradas en el estudiante, gracias a las nuevas tecnologías. ¿Por qué no comenzar a confeccionar planes de estudios hechos más o menos a la medida de los gustos e intereses de cada

estudiante? Hasta ahora no ha sido posible debido a razones prácticas que tienen que ver con los recursos y las exigencias impuestas por el sistema de evaluación. No obstante, el uso de una tecnología que nunca deja de avanzar y la aplicación de un enfoque no tan centrado en los exámenes supondrían un cambio importante de perspectiva.

¿Hasta qué punto es viable un modelo único para el futuro de una generación de estudiantes que han crecido usando la tecnología como instrumento para buscarse la vida y satisfacer sus intereses? Cuando llegan a la educación secundaria, los estudiantes ya han personalizado su vida con listas de reproducción, perfiles de Facebook y filtros de Google. Insistir en un sistema educativo lineal fundamentado en el eje arriba-abajo se parece cada vez más a intentar tapar con el dedo una grieta en la presa del descomunal embalse digital, a punto de explotar debido a la presión ejercida por millones de individuos que reclaman un aprendizaje personalizado.

«Todo niño es un artista, lo difícil es seguir siendo artista cuando uno crece». Pablo Picasso

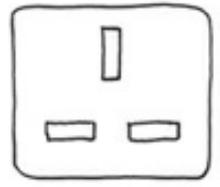
Las escuelas de arte, que en el Reino Unido atienden por lo general a estudiantes a partir de los dieciséis años, son quizá más flexibles a este respecto. Los profesores actúan como facilitadores y colaboradores y no tanto como examinadores o agentes de la ley. Así es como nace la libertad necesaria para ayudar a los estudiantes a encontrar un área de interés personal, a través de la cual el mundo empieza a cobrar sentido para ellos. Algo así resulta imposible cuando todo el mecanismo se basa en los exámenes, pero puede funcionar si ese enfoque se relaja un poco.

En las escuelas de arte y también en las demás, los estudiantes deben finalizar sus estudios como adultos capaces de pensar de forma autónoma, intelectualmente curiosos, seguros de sí mismos y dotados de recursos, que se sientan preparados para el futuro y emocionados por poder contribuir a él. No siempre se da ese caso hoy día. Los jóvenes a veces finalizan sus estudios con un concepto de sí mismos peor que cuando empezaron, faltos de confianza o directamente sintiéndose unos fracasados. La verdad, no creo que eso sea bueno para nadie.

¿No sería mejor que todas las escuelas fueran escuelas de arte? Yo creo que sí. Sea cual sea la opinión del lector, es innegable que, en nuestra era digital, pocas áreas hay más estimulantes que la educación. Sé que la tecnología, los medios y las neurociencias son disciplinas más atractivas, pero si queremos descubrir el potencial dormido de toda una nueva generación de pensadores y creadores, no hay otro campo al que dirigir nuestros denuados que la educación.

Hay mucho que cambiar, incluidas las relaciones con el mundo académico. La combinación de una población intelectualmente ambiciosa cada vez más envejecida, la emergente economía creativa y el mundo digital son los factores que nos empujarán a muchos a renovar o a expandir nuestras relaciones con el mundo educativo. La idea de que el aprendizaje reglado se termine apenas nos convertimos en adultos parecerá cada vez más extravagante, y lo mismo ocurrirá con la convicción de que cada persona debe tener una única carrera profesional en la vida. Si vas a trabajar hasta los ochenta años, es muy probable que quieras probar varios sectores en lugar de arar el mismo campo década tras década.

Eso supondrá volver a la escuela o a la universidad. Nos daremos cuenta entonces de que las instituciones académicas, que tienen la posibilidad de compartir una increíble cantidad de talento y recursos con el mundo, no son ya jardines vallados con carteles de «Prohibido el paso» en el exterior, sino estimulantes centros abiertos que ofrecerán una red intelectual a la que podremos conectarnos libremente cuando necesitemos inspiración, conocimientos o la oportunidad de reflexionar.



11. Una última reflexión

Si todas las escuelas deberían ser escuelas de arte, quizá todas las oficinas deberían ser estudios de artistas. No estoy proponiendo que la gente acuda al trabajo con bata azul y los bolsillos llenos de pinceles. Pero creo, no obstante, que si fomentar la creatividad es un objetivo real para las empresas, entonces el entorno laboral debería vivirse de manera más colaborativa y menos jerárquica.

Una economía creativa necesitará individuos que piensen de manera autónoma y que sean libres e imaginativos.



**«NO ESPERES A
QUE LLEGUE LA
INSPIRACIÓN,
TIENES QUE IR
TRAS ELLA CON
UN PALO».**

Jack London

© LWA/Larry Williams/Blend Images/Getty Images

Muchas empresas ambiciosas e innovadoras del siglo XXI dicen necesitar profesionales que tengan ideas valiosas y sepan hacerlas realidad. Aun así, la mayoría mantiene las mismas estructuras autoritarias de siempre. Hay excepciones, claro está, como la empresa de animación estadounidense Pixar, con su «Consejo de Cerebros», sus foros y la invitación hecha a todos los empleados de proponer ideas para guiones.

Tales ejemplos siguen siendo raros, en cualquier caso. Las empresas no están diseñadas precisamente para dar al personal la opción y la seguridad necesarias para expresar su talento. En efecto, la relación entre empleador y empleado está basada no tanto en la colaboración como en la subordinación. Ser empleado puede ser una experiencia infantilizadora y represora, lo cual pocas veces deja espacio para crear.

Pero ¿y si adoptásemos una economía más parecida al mercado en que trabajan los artistas, donde la mayor parte de los actores son autónomos? Cada uno sería especialista en su campo y trabajaría con los esquemas empresariales del artista. Las empresas seguirían existiendo, grandes y pequeñas, pero ya no trabajaríamos para ellas, sino con ellas. La colaboración podría durar veinte años o veinte minutos. Es cierto que el empleado a tiempo completo perdería la sensación de seguridad (que es a menudo falsa, de cualquier forma), pero recibiría a cambio independencia y realización personal.

Esta realidad la viven hoy día millones de *freelancers* de todo el mundo, pero sigue siendo la excepción, no la norma. En la mayoría de casos, además, los profesionales independientes siguen siendo vistos como gente ajena a la empresa, marginal, especialistas contratados puntualmente, nunca parte integral del negocio. Dudo que ese fuera el caso si la mayor parte de los profesionales fueran independientes. Cambiarían las dinámicas laborales y, por extensión, sociales.

La ventaja principal sería contar con una fuerza laboral muy motivada y extremadamente creativa y flexible: profesionales que se sientan al timón de su propio destino; una nueva generación empoderada por sus carreras profesionales. El desafío consistiría en diseñar nuevas estructuras de apoyo que permitiesen a esa población de profesionales independientes disfrutar de las buenas épocas y sobrevivir durante las malas.

Me da la impresión de que un sistema así provocaría una revisión de los actuales sistemas de honorarios y remuneración, para la cual habría que tener en cuenta el valor añadido y las excepcionales habilidades aportadas por esta comunidad creativa. Los incentivos y los bonos están bien pero ¿no se debería repartir el botín de manera más equitativa? A fin de cuentas, si los *freelancers* van a asumir el riesgo de no ser empleados a tiempo completo, también deberían disfrutar de mayores ventajas.

Si hemos ayudado a crear o desarrollar un servicio o producto comercial, ¿no tendríamos derecho a participar de los beneficios de manera proporcional a nuestra contribución? Quizá deberíamos cambiar la convención actual por la cual el autónomo renuncia a sus derechos de propiedad intelectual. ¿Podría reemplazarse esta por un nuevo sistema en el que la riqueza se reparta de manera más proporcionada, en el que se reconozca y recompense a la mayoría creativa y no solo a la minoría ejecutiva?

Incluso desde la posición del observador sin pretensiones, se hace cada vez más obvio que está desarrollándose una tendencia hacia lo mega y a la vez hacia lo micro. Todo lo de en medio, el «así, así» y el que se quede a mitad de camino van a encontrar más dificultades en el mundo de la información instantánea y las casi infinitas opciones de consumo.

Se está abriendo una clara brecha. Por un lado están las marcas globales, los gigantescos

polígonos comerciales de las afueras y los sitios web dominantes; por otro, los artesanos que crean y proveen de productos y servicios auténticos, locales, personalizados. Muchos de esos diestros profesionales son los que trabajan desde la calle mayor de su pueblo, en un local que hace unos años estaba tapiado. Es ese grupo cada vez mayor de individuos y pequeños colectivos el que terminará evolucionando hasta convertirse en una nueva clase profesional, la creativa.

Quizá ya estemos acercándonos a ese tipo de sociedad en que de nuevo abundarán los ebanistas y los panaderos artesanos, los pintores de fin de semana y los inventores a tiempo parcial. La mayoría de esos creadores trabajará en el mundo digital o aprovechando enormemente las ventajas que ofrece. La falsa división entre quienes son y no son creativos terminará desapareciendo cuando nos demos cuenta de que todo el mundo tiene el don de crear obras imaginativas de mérito.

«Una habitación decorada con cuadros es una habitación decorada con pensamientos».
Joshua Reynolds

Creo que podemos argumentar sin temor a error que el cambio hacia una comunidad creativa más ampliamente entendida está dándose ya en el mundo empresarial. Se dice, por ejemplo, que el año pasado se fundaron más *start-ups* que nunca en la historia. Algunos de esos emprendedores se harán ricos y famosos, como Mark Zuckerberg con Facebook, otros serán menos conocidos. Es muy posible que la chica de veinte años que te puso un café esta mañana sea una gran diseñadora de aplicaciones web a tiempo parcial y que el joven que te vació la papelera el viernes pasado sea vocalista en un grupo con una cantidad increíble de seguidores en las redes.

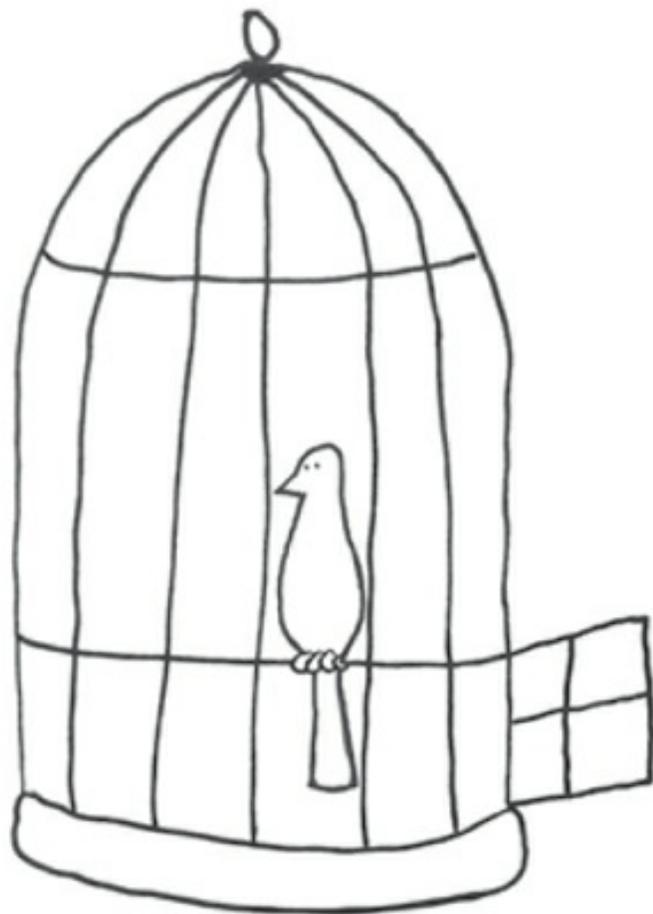
Cada vez conozco a más gente, joven o madura, que ha decidido emprender una o dos actividades creativas. Algunos se conforman con combinar su vida creativa con la laboral, otros sobreviven con una cartera diversa de empleos y clientes. Por fin, existen otros que han sido capaces de dedicarse con éxito a sus inquietudes creativas y ahora viven de ellas.

Este es el tipo de equilibrio profesional que los artistas han sabido perfeccionar a lo largo de los siglos. Los artistas están muy acostumbrados a combinar su ejercicio artístico con empleos más estables, como la enseñanza. Se trata de una combinación de riesgos altos y bajos que se está convirtiendo en un modelo cada vez más común en nuestra sociedad. El tradicional sistema del jefe único supervisando una estricta jerarquía en la que los empleados a tiempo completo se limitan a obedecer empieza a parecer anticuado. Especialmente en las empresas que tienen en estima los procesos creativos o se benefician de ellos. La cadena de mando y las estructuras verticales son inmejorables para dirigir un ejército o una cuerda de presos, precisamente porque reprimen la imaginación humana.

Nuestro futuro depende de que adoptemos una postura diferente que nos permita expresarnos y aportar a la sociedad todo aquello de lo que seamos capaces, usando como herramientas nuestra imaginación y nuestro talento únicos. Lo que nos hace especiales es la mente, no la fuerza. Gracias a ella la vida merece ser vivida. Los artistas lo saben desde hace mucho tiempo.

**«LO MÁS
IMPORTANTE ES
CONMOVERSE,
AMAR, TENER
ESPERANZA,
ESTREMECERSE,
VIVIR».**

Auguste Rodin



Agradecimientos

En primer lugar querría dar las gracias al lector por comprar este libro. Espero que algún que otro pasaje haya despertado algo en ti, ya sea por las observaciones hechas o por las anécdotas relatadas.

Este libro me ha llevado un tiempo. Quizá toda mi vida adulta. Mucho tiempo, en cualquier caso. Eso quiere decir que por el camino mucha gente ha ayudado a dar forma al libro, y también a mí. Una de esas personas es Paul Richardson. Él fue el hombre de buen corazón que me aceptó como tramoyista en el teatro Sadler's Wells de Londres, a mediados de los ochenta, cuando no tenía otra cosa que ofrecer que mi entusiasmo. Él me enseñó cómo llevar un decorado de diez metros de alto de un lado a otro del escenario sin darme un batacazo. También fue la primera persona que me presentó a un artista.

Gee Thompson es otra de esas personas. Gee comparte mi interés por la creatividad y juntos editamos a principios de los noventa una revista titulada *SHOTS*, dedicada al cortometraje, el anuncio televisivo y el videoclip. La vendimos —quizá irreflexivamente y ciertamente demasiado pronto—, pero me encanta saber que sigue publicándose.

Y, por fin, está Steve Hare, a quien dedico el libro. Steve me enseñó —a mí y a todas las personas afortunadas que lo conocieron— lo emocionante y hermoso de ser inquisitivo o proponérselo. Fue un hombre extraordinariamente inteligente, amable y generoso, totalmente desprovisto de avaricia, mezquindad o doblez. Además fue el mayor experto del mundo en Penguin, la editorial que ha publicado la versión original de este libro en lengua inglesa.

Penguin es hoy una gran empresa, tras su fusión con Random House. La unión no gustó a todo el mundo, pero yo estaba encantado, pues supuso que mi querido amigo Bill Scott-Kerr, brillante editor en Random House, pasase a ser colega profesional de verdad, además de compañero de tragos y altavoz de mis inquietudes.

También es un colega de verdad Ben Brusey, mi primer editor en Viking. Su mentor Joel Rickett, un tipo de voz suave y gran elegancia, también ejercía como editor en el sello. Cuando Ben escaló posiciones en el grupo editorial, Joel tuvo la amabilidad de ofrecerme llevar a medias las riendas con él. Para mí fue un halago y un honor.

Los grandes editores reciben a menudo críticas por mostrarse fríos y poco cuidadosos. No ha sido esa mi experiencia en Penguin. Joanna Prior y Venetia Butterfield son un equipo de ensueño con el que trabajar. Dedicán mucho tiempo de reflexión a lo que hacen, son enormemente esforzadas y muy divertidas, y me brindaron su apoyo en todo momento. Lo mismo puedo decir de Annie Lee, la correctora del libro, con la que podría pasar horas charlando felizmente sobre arte y artistas. Además, he tenido la enorme suerte de contar con el talento del diseñador gráfico Richard Bravery, con el trabajo de investigación gráfica de Huw Armstrong y con la paciencia de Emma Brown.

No se puede escribir un libro sobre artistas sin artistas. Debo expresar mi mayor agradecimiento a todos esos pintores, pensadores, escultores o artistas de la *performance* que han

accedido a dedicarme su tiempo a lo largo de estos años y a las organizaciones gracias a las cuales me he ganado y me gana la vida, siendo las más recientes Tate Gallery y la BBC.

En última instancia, la creatividad tiene que ver con el optimismo y el amor. Y no hay nadie que encarne tales valores más profundamente que Kate, mi esposa. Su mente, afilada como una hoja de afeitar, detecta al instante cualquier oración mal construida o sintaxis engañosa, habilidad que parece haber legado a nuestros hijos, quienes de cuando en cuando hicieron sugerencias salvadoras. Si hay trozos buenos en el texto es gracias a ellos, las pifias son todas mías.

Ilustraciones y fotografías



Johannes Vermeer, *La joven de la perla*, 1665.
© Mauritshuis, La Haya



Peter Doig, *Ski Jacket*, 1994.

© Peter Doig, reservados todos los derechos, DACS, 2015/TATE Modern, Londres



Rembrandt van Rijn, *Autorretrato*, 1669.
© The National Gallery, Londres



Kerry James Marshall, *De Style*, 1993.

© Digital Image Museum Associates/Los Angeles County Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia y galería Jack Shainman, Nueva York, 2015

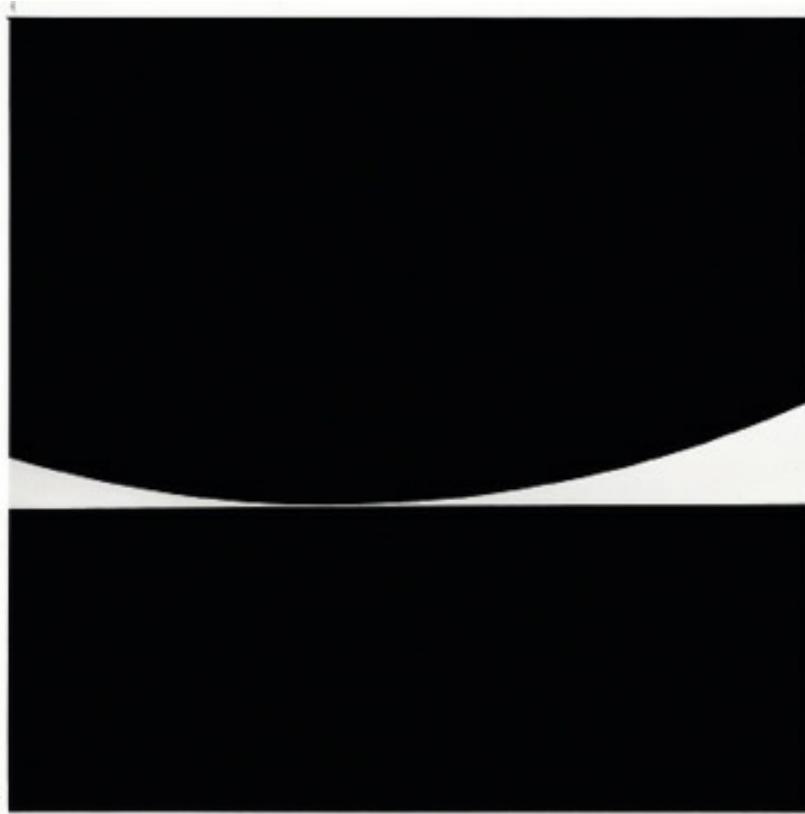


Bridget Riley, *Man with a Red Turban (After van Eyck)*, 1946.
© Bridget Riley, 2015, reservados todos los derechos, cortesía de Karsten Shubert,
Londres



Bridget Riley, *Pink Landscape*, 1960.

© Bridget Riley, 2015, reservados todos los derechos, cortesía de Karsten Shubert,
Londres



Bridget Riley, *Kiss*, 1961.

© Bridget Riley, 2015, reservados todos los derechos, cortesía de Karsten Schubert,
Londres



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Autorretrato como Baco (Baco enfermo)*, 1593.
© Imagen, Galleriam Borghese, Roma/Scala, Florencia



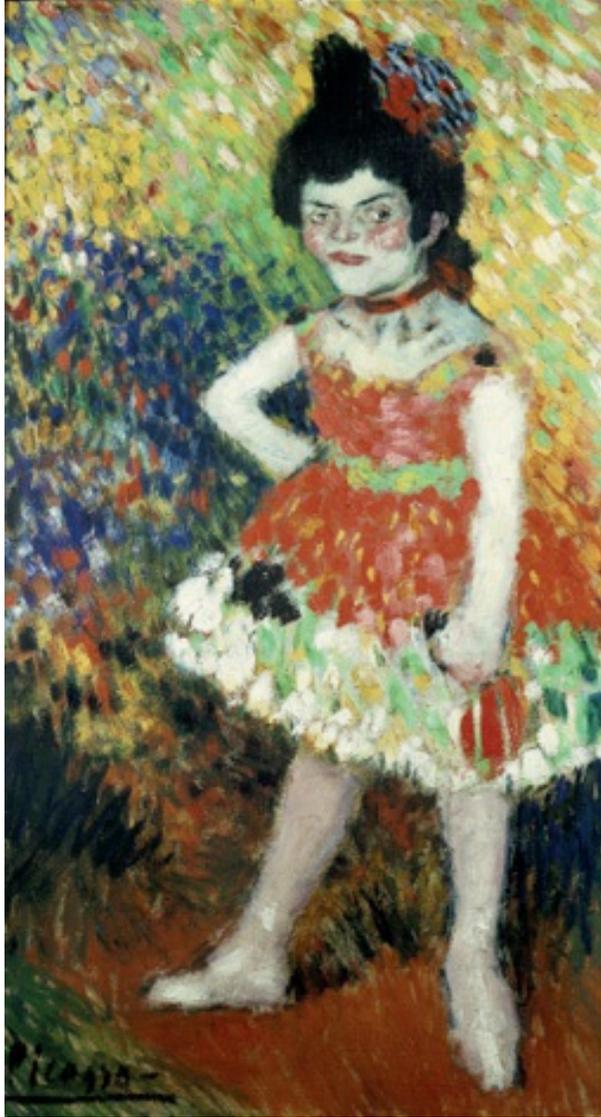
Caravaggio, *La cena de Emaús*, 1601.

© The National Gallery, Londres, obsequio de George Vernon, 1839



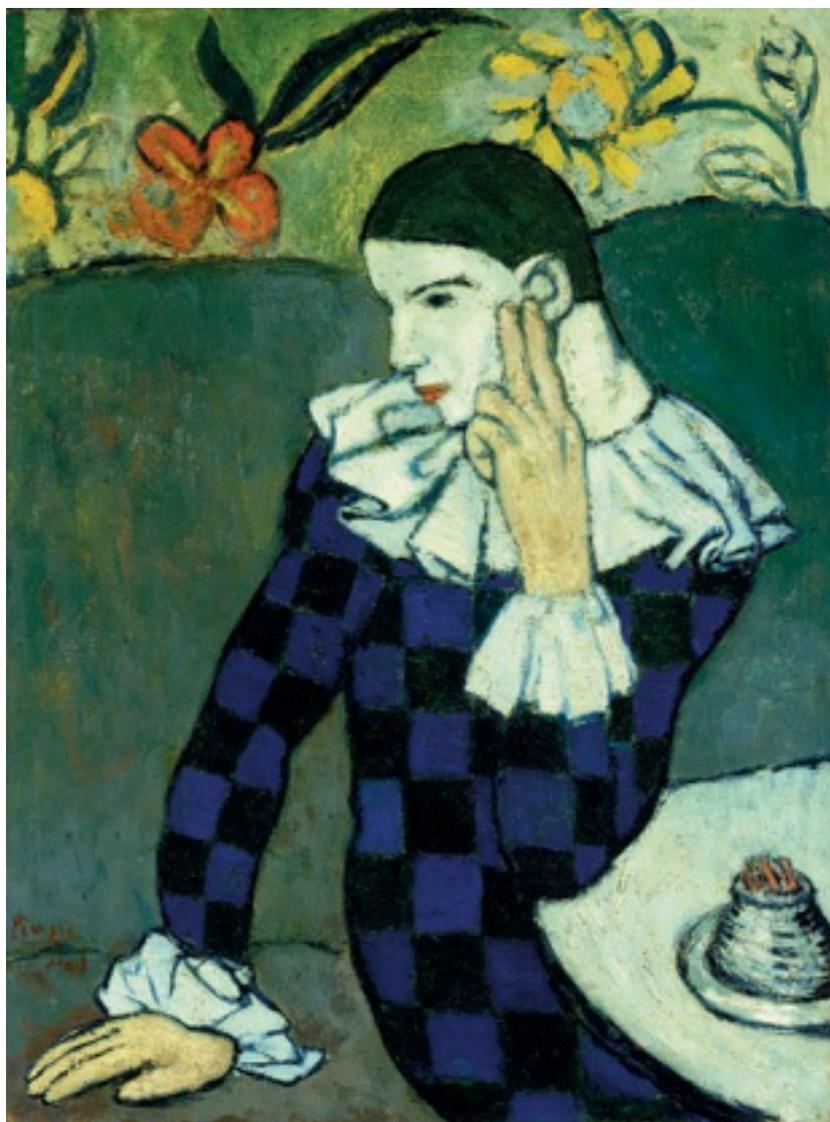
Caravaggio, *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista*, 1607.

© The National Gallery, Londres



Pablo Picasso, *La bailarina enana*, 1901.

© Succession Picasso/DACS, Londres, 2015/Museo Picasso, Barcelona/The Bridgeman Art Library



Pablo Picasso, *Arlequin sentado*, 1901.

© Succession Picasso/DACS, Londres, 2015/The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia



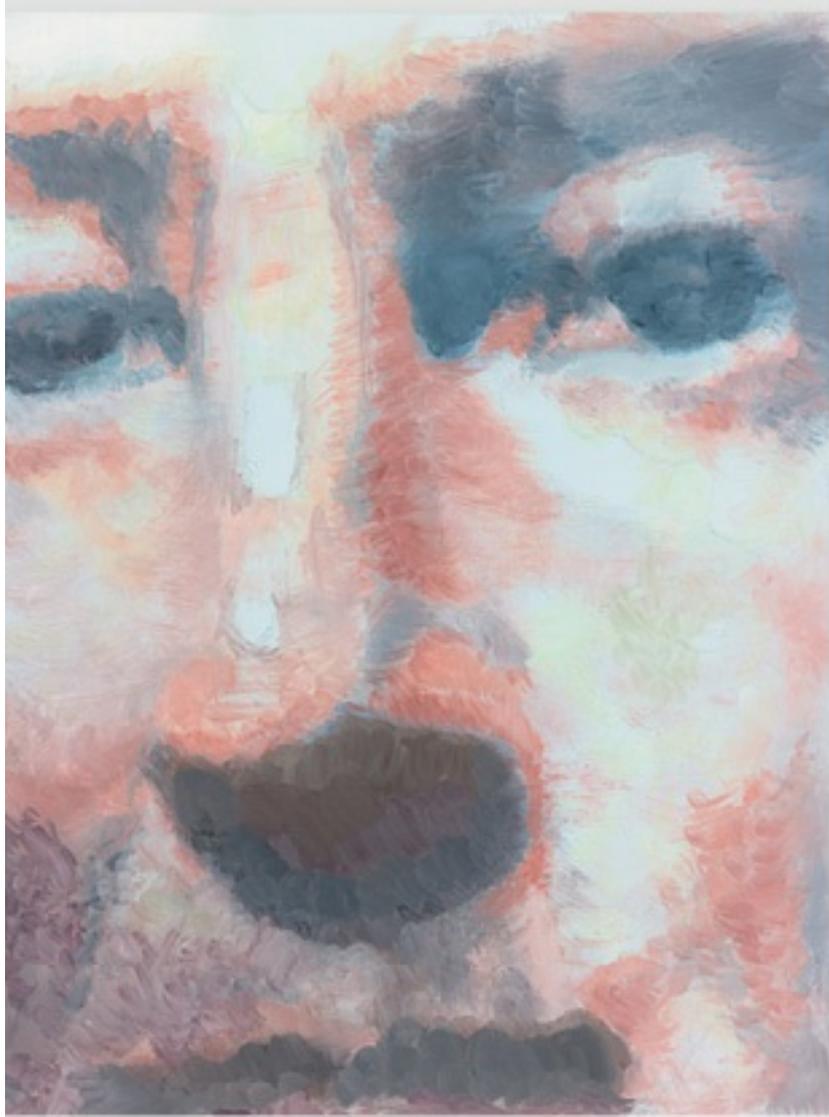
Jacques-Louis David, *La muerte de Sócrates*, 1787.

© Imagen, The Metropolitan Museum of Art, 2015/Art Resource/Scala, Florencia



Piero della Francesca, *La flagelación de Cristo*, 1458-1460.

© Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italia/The Bridgeman Art Library



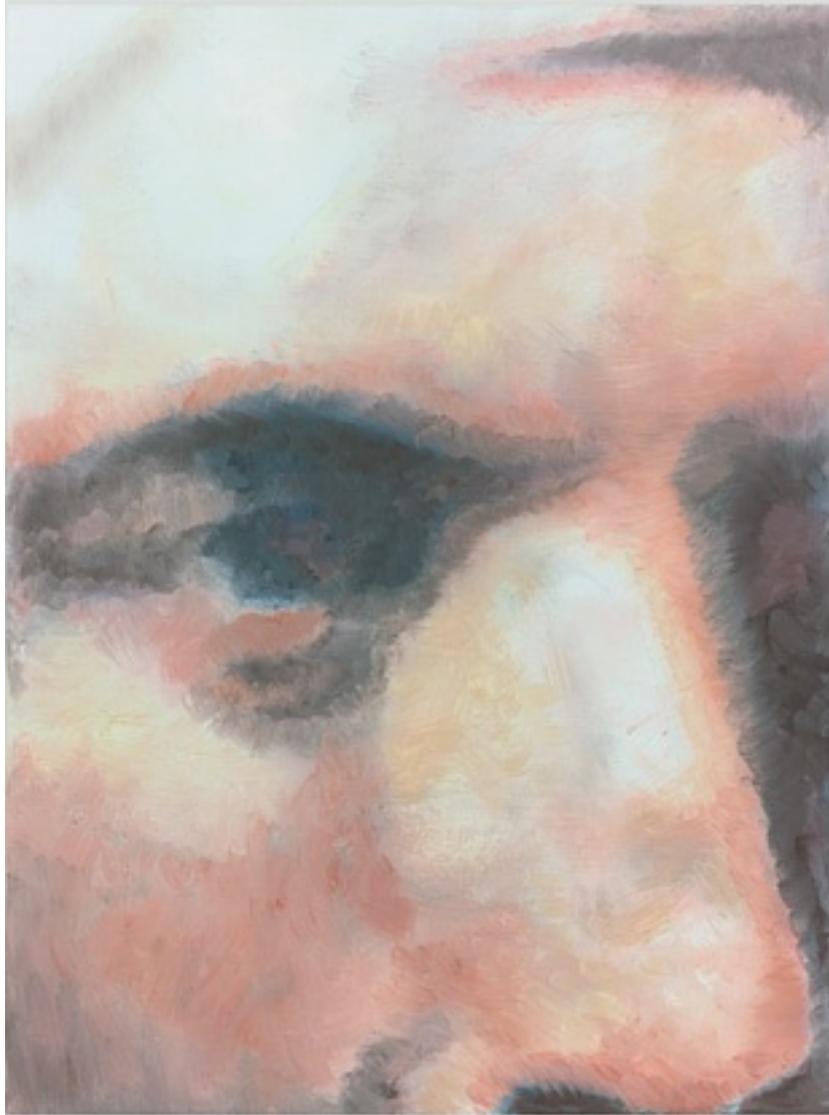
Luc Tuymans, *William Robertson*, 2014.

© cortesía de David Zwirner, Nueva York/Londres y galería Zeno X, Amberes



Luc Tuymans, *John Robison*, 2014.

© cortesía de David Zwirner, Nueva York/Londres y galería Zeno X, Amberes



Luc Tuymans, *John Playfair*, 2014.

© cortesía de David Zwirner, Nueva York/Londres y galería Zeno X, Amberes



Nota

[1] El autor hace aquí un juego de palabras intraducible con la palabra *blue*, que en inglés alude al color azul pero también puede significar «tristeza» o «melancolía». (*N. del T.*)



Es fácil idealizar a los artistas, pero poca gente sabe hasta qué punto pueden incluirse, en general, entre las personas más prácticas, despiertas, juerguistas y realizadas. Este libro, ingenioso e inspirador, identifica diez lecciones básicas que podemos extraer de las vidas de los más grandes artistas de la historia.

Piensa como un artista es un manual desenfadado pero profundamente inspirador. Gompertz encuentra, al analizar la capacidad innata de ciertas personas para dar con ideas brillantes de manera natural, un nuevo pretexto para hablar con propiedad de la historia del arte.

Reseñas:

«Will Gompertz es el mejor profesor que podrías tener.»

The Guardian

«Gompertz ha escrito un paseo dinámico y exhaustivo a través del arte moderno.»

Independent

«Una base no solo para los amantes del arte sino también para los que lo detestan.»

Express

Sobre el autor

Will Gompertz, director de Arte de la BBC y ex director de comunicación de la Tate Gallery. Ha escrito para *The Times* y *The Guardian* durante más de veinte años y entrevistado a los principales artistas contemporáneos, incluidos Damien Hirst o David Hockney. Ha sido nombrado uno de los 50 pensadores más originales a nivel mundial por la revista *Creativity* de Nueva York.

Título original: *Think Like an Artist*

© 2015, Will Gompertz

© 2015, Miguel Marqués, por la traducción

© 2015, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-306-1796-8

© 2015, Alex Dobbin, por las ilustraciones y el diseño

Conversión ebook: MT Color & Diseño, S.L.

www.mtcolor.es

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.megustaleer.com

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

Índice

[Portadilla](#)

[Índice](#)

[Dedicatoria](#)

[Introducción](#)

[1. Los artistas emprenden](#)

[2. Los artistas no fracasan](#)

[3. Los artistas se toman su curiosidad muy en serio](#)

[4. Los artistas roban](#)

[5. Los artistas son escépticos](#)

[6. Los artistas piensan en el conjunto y también en el detalle](#)

[7. Los artistas tienen su propio punto de vista](#)

[8. Los artistas son valientes](#)

[9. Los artistas se paran a pensar](#)

[10. Todas las escuelas deberían ser escuelas de arte](#)

[11. Una última reflexión](#)

[Agradecimientos](#)

[Ilustraciones y fotografías](#)

[Nota](#)

[Sobre el autor](#)

[Créditos](#)