

## **PROYECTOS II (331)**

**5º Curso, Grupos P1 y P2.  
Aula 402**

**Profesores:**

**Grupo P1: Manuel Parralo Dorado (Catedrático)**

**Grupo P2: José Manuel Gayoso Vázquez (Prof. titular)**

La asignatura Proyectos II, configurada como asignatura troncal en el plan de estudios, es, al mismo tiempo, la culminación de una etapa académica y el preludio de la actividad creadora personal del alumno. A lo largo de estos años, el alumno habrá experimentado un cambio substancial, desde un acercamiento instintivo –en el que deseaba alcanzar preferentemente la destreza técnica– hasta alcanzar el nivel intelectual –que privilegia el mensaje, adecuando a él los medios y técnicas–. La conciencia de este cambio supone ya el paso primordial de aproximación a un proyecto y una metodología personales y originales.

La idea de búsquedas metodológicas para el pensamiento y la ciencia se materializa en el siglo XVIII con Descartes (*Discurso del método*) y es concebida como un rechazo, por inmovilista, del principio de autoridad como fuente de conocimiento. Deja, entonces, de poseer rigor científico la simple «exposición» –la oratoria era uno de sus mejores ejemplos– y entra en vigor el «método de invención», que rechaza la «costumbre» y el «procedimiento» como fuentes únicas de conocimiento.

Una postura, relativamente reciente y de gran interés, se encuentra en la hermenéutica. Hans Georg Gadamer, en *Verdad y método*, considera que «las ciencias del espíritu» poseen también un rango de verdad en aspectos del ser humano que las ciencias de la naturaleza no alcanzan a explicar: «Los métodos de la ciencia natural no captan todo lo que vale la pena saber, ni siquiera lo que más vale la pena: los últimos fines, que deben orientar todo dominio de los recursos de la naturaleza y del hombre». Este pensador entiende que las ciencias del espíritu carecen de verificadores de una verdad absoluta y este condicionamiento no los invalida, sino que refuerza su valor para explicar los aspectos irracionales del individuo, los aspectos espirituales y psíquicos. Gadamer, en la misma obra, cita a Nietzsche, quien calificaba a la ciencia como un saber intolerante –«porque exige y da siempre demostraciones»– y que recurre a métodos cerrados para encubrir esta misma debilidad. Wittgenstein, el gran filósofo del lenguaje del pasado siglo, desconfiaba del afán de totalidad de las ciencias de la naturaleza; en su aforismo 28 de 1930 escribe: «Para asombrarse, el hombre –y quizá los pueblos– debe despertar. La ciencia es un medio para adormecerlo de nuevo».

Desde un punto de vista filosófico, José Ferrater Mora –en su *Diccionario de Filosofía* (Alianza, 1980, voz *Método*) – resalta que todo método es un camino con una finalidad concreta, lo que lo aleja de la aleatoriedad total (suerte, azar) y que, al mismo tiempo, descubre otras sendas posibles: «un método adecuado no es sólo un camino, sino un camino que puede abrir otros, de tal modo que o se alcanza el fin propuesto más que por medio del azar y la suerte, o se alcanza inclusive otros fines que no se habían precisado (otros conocimientos, u otro tipo de conocimientos, de los que no se tenía ni idea o se tenía solamente una idea sumamente vaga)». Apartándonos de la filosofía pura y aplicándolo al arte podemos confirmar lo expuesto por Ferrater ya que el azar utilizado por los artistas (escritura automática, dripping, etc.) es siempre un medio

aplicado conscientemente, nunca un fin en sí mismo. La utilización del azar implica estar empleando ya un método.

La metodología general que se propone es sobradamente amplia, por lo básica, para conseguir que, a partir de aquí, el alumno reflexione, considere, elabore y exponga aquel método específico que considere más adaptado a sus hipótesis de trabajo. Es aceptado comúnmente que todo método ha de poseer validez universal y no existen métodos individuales; sin embargo, como indica Ferrater Mora en el documento antes citado, esto no excluye los métodos del investigador individual, pues cualquier aplicación de un método está marcada por la personalidad del que lo utiliza. Es por ello que el lenguaje ha creado la palabra «metodología», dando pluralidad a la singularidad del término «método». Los principios básicos de la metodología que ha de seguir cualquier artista son los que a continuación se citan, sin embargo, como veremos, su uso no tiene por qué guardar este orden, sino que se entrelazarán temporalmente, como las reglas de un juego:

- A. Libertad. El alumno ha de reforzar su libertad creativa, atreviéndose a realizar trabajos novedosos, cuando menos para él mismo. Evidentemente, todos sabemos que toda libertad está condicionada por el *zeitgeist*, el espíritu de la época, y salirse de ese cauce supone un anacronismo. Ya Kandinsky en 1912 comentaba, en este sentido, la imposibilidad absoluta del «todo vale». Del mismo modo, antes hemos citado el principio de autoridad, que en la clase habrá de entenderse como el estudio de los procesos de reconocidos artistas; las referencias a otras procesualidades ha de entenderse en un sentido difuso –no estricto–, inteligente, en completo acuerdo con Kant, pues existe el peligro de caer en la estela de un determinado artista, convirtiéndose en un prosélito de sus formas e ideas, lo cual, evidentemente, limitaría la libertad exigida. La libertad proviene de uno mismo, de saber ganársela racional e intelectualmente, estudiando objetivos – a priori, a simultáneo o a posteriori– y emitiendo mensajes ordenados y congruentes.
- B. Contenidos. La regla principal es tener algo que decir y necesitar expresarlo a los demás, si bien, personalmente, el alumno puede desarrollar límites de dicción mediante la elaboración consciente de mensajes parciales (contención expresiva, emisión de enigmas, mensajes cifrados, etc.). En este proceso es radicalmente imprescindible la información y muy particularmente la autoformación, que será orientada por el profesor durante los diálogos y correcciones. Muchos artistas –por temer que su escritura o su oratoria sea deficiente en comparación con su expresividad plástica, por temer ser malinterpretados, por considerar que su obra es suficientemente reveladora, por simple inapetencia, etc. – rechazan hablar de su obra, comentar sus cuadros, métodos, influjos, proyectos y procesos. Sin embargo, en toda actividad académica una fluida comunicación bidireccional alumno-profesor debe ser considerada esencial en orden a solventar los problemas que ambos aprecien en una obra o un conjunto de obras; por ello se propone una alternativa tolerante: no sólo ha de haber comunicación de substancia en los productos realizados, sino una voluntad de comprensión y análisis por ambas partes.
- C. Materialización. Ocurre cuando ya se tiene algo interesante que decir y voluntad de emitirlo; entonces es cuando se ha de buscar el medio más adecuado para expresarlo. Sin embargo, es frecuente que el artista, asombrado por el descubrimiento de un nuevo medio material, descubra en él contenidos intrínsecos. Theodor W. Adorno, en su *Teoría estética*, apreciaba que la obra se inserta en lo social partiendo de estructuras formales y, mediante éstas, consigue decir algo respecto del mismo contenido; nos proporciona un ejemplo: «Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece en el trasfondo, descubrió las

escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los trust industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte». Huber Damish en su *Teoría de la nube* (1972) estudia cómo, a lo largo de la historia, un elemento en principio secundario –la nube– es tomado como modelo de contenido significativo, pero su significación varía en el decurso del tiempo, acomodándose a la ideología de cada época. También podemos observar que no existe una vinculación directa entre el objeto formal y la idea que lo sostiene, así, artistas formalmente cercanos emiten mensajes completamente diferentes, y viceversa, artistas con formas diferenciadas expresan contenidos muy similares.

- D. Valoración de resultados. Se propone que esta valoración sea inicialmente personal. Debe ser algo así como un momento de desconfianza hacia uno mismo y su labor. Fundamentalmente, es la puesta en disposición de un análisis estimativo de la congruencia en la aplicación de los dos puntos anteriores: los contenidos y su materialización. En esta etapa se ejecutan una serie de procesos selectivos que concretan los objetivos del mensaje. Se producirá, así, un fortalecimiento de la personalidad plástica del alumno al elegir, excluir, definir, etc., todos aquellos valores, informaciones, contenidos y materiales operativos.
- E. Exigencia de progreso. Supone romper el miedo a la novedad. Un principio económico básico nos dice que, a mayor riesgo, mayor rentabilidad; creemos que esta regla es extrapolable a la investigación plástica. El alumno, consciente de no haber alcanzado, por su edad y experiencia, el más alto grado de madurez, deberá dar preeminencia a los hallazgos sobre los apegos y encastillamientos en sus propias formas, renunciando a obras «uniformadas» y autoimitativas. Ante propuestas conceptuales nuevas se ensayarán, en correspondencia, nuevas propuestas de emisión. Un ejemplo muy claro está en el habla: no utilizamos el mismo lenguaje cuando se cuenta un chiste entre amigos que cuando se realiza un discurso científico.

Merced a la experiencia obtenida con la asignatura de *Metodología de la creación plástica* del antiguo plan de estudios –correspondiente con ésta en el nuevo– podemos afirmar que el alumno, a lo largo de cuatro cursos, ha obtenido ya los conocimientos prácticos suficientes para llevar a cabo su investigación personal y empiezan a aflorar en él inquietudes conceptuales particulares. El provechoso resultado de estas dos cualidades es que el alumnado ha perdido cualquier tipo de homogeneidad estilística, a favor de la iniciativa y la responsabilidad individuales. Por ello, la enseñanza habrá de ser individualizada, para dar respuesta los interrogantes y necesidades específicas de cada alumno. Los trabajos realizados en el aula carecerán de cualquier imposición de tiempo fijado, tema, tamaño o técnica. Se pretende con ello que el alumno, imprimiendo rigor, seriedad y responsabilidad, marque autónomamente las pautas de su propio proceso creativo: que cada trabajo se plantee con sus correspondientes preceptos intelectuales, espaciales, temporales y técnicos, significando un esfuerzo marcado por sus propios intereses como individuo, puliéndolo de contenidos anecdóticos o simples juguetes formales, alegóricos y conceptuales. La labor del profesor será la de proporcionar permanente ayuda al alumno en su introducción en la problemática del arte actual, tamizando los universales de nuestra cultura en sus graves particularidades. Como resultado lógico de unir dicha enseñanza individualizada con la mayor libertad creativa, se propone al alumno que sea él el que acuda a solicitar el comentario del profesor cuando lo estime más conveniente, evitándose así inoportunas interrupciones del profesor en momentos creativos que el alumno estima que no son representativos de su proceso.

De todo lo anteriormente escrito se deduce que no habrá ningún tipo de enfoque estético unitario que determine comportamientos, aunque, al ser el sentido último del programa el logro del máximo desarrollo creativo del alumno, se potenciarán los conceptos, procesos, formas y actitudes del arte más actual, la claridad de esquemas mentales, el uso adecuado de instrumentos conceptuales y la comunicación de experiencias. El programa ofrece la adquisición de unos conocimientos y procesos de trabajo (metodología) que capaciten al alumno para determinar, en condiciones óptimas, el desarrollo de un lenguaje propio, en sintonía con los comportamientos contemporáneos. La experiencia demuestra que este sistema facilita al alumno la toma de decisiones y el posicionamiento individual respecto a su contexto histórico, para ofrecer alternativas plásticas y conceptuales a los lenguajes precedentes ya codificados.

Dentro de este planteamiento, los trabajos, sobre todo al comienzo del curso, tendrán un carácter proyectual y de experimentación. Año tras año se viene observando en el alumnado una tendencia a «hacer cuadros» un tanto mecánicamente, bien por errónea hipervaloración del objeto producido en razón de los costes de su material, bien fabricándolos prolífera e irreflexivamente por autoimitación, después de encuadrarse artificialmente en una determinada línea estética. Para eliminar ambos problemas es necesario enfrentar al alumno con su entorno, habituarlo a relacionarse creativamente con él y que, como artista, desvincule su trabajo de unos fines inmediatos para la consecución de una obra concreta, sino –muy especialmente– la maduración conceptual y el conocimiento del repertorio plástico de que dispone en el exterior para, analizándolo, y sintetizándolo, conseguir una más ajustada expresión de sus intereses. Por ello, la primera parte del curso poseerá un carácter eminentemente experimental: se utilizarán materiales cuyo coste económico no determine el proceso. Como soporte se utilizará preferentemente el papel –en la clase se pondrá a disposición del alumnado una bobina de papel Basik para su libre uso, pudiendo el alumno que lo desee adquirir otros más específicos– y, como medios, aquellos que su proceso no condicione la viveza de la ejecución. Con esto se pretende que el alumno, sin reducir sus criterios de calidad, incremente sus horizontes experimentales, valorando la obra de arte más allá de su simple materialidad.

El hecho de trabajar con un carácter eminentemente experimental supondrá, por una parte, corregir posibles «amaneramientos convencionales» –tanto en lo formal como en lo ideológico– y, por otra, la posibilidad de descubrir nuevas vías de expresión de la mano de procesos técnicos actuales. Esto situará al alumno en condiciones suficientes para poder enfrentarse progresivamente a propuestas incluso para él inéditas, permitiéndole conocer paulatinamente sus preferencias y posicionamiento plástico, así como observar en profundidad toda la problemática de la acción creativa (valoración de la validez de sus hipótesis de trabajo, reflexión crítica de los resultados alcanzados, evaluación de alternativas, desarrollo de los mensajes emitidos, incremento de la seguridad en sí mismo y en la toma de decisiones).

Se aportará, mediante fotocopia, una bibliografía básica común que recoge una amplia serie de documentos de carácter general (historia del arte actual, estética y filosofía del arte, información básica de investigación, revistas nacionales e internacionales, etc.) que será comentada en el aula por el profesor. Asimismo, atendiendo al nivel de estudios y a la citada enseñanza personalizada, se aportarán bibliografías específicas a cada alumno atendiendo a sus necesidades.

La evaluación será continua, evaluándose los ejercicios desarrollados durante el curso, tanto de carácter práctico como teórico. Para una mayor objetividad, y en

concordancia con las pautas de Convergencia europea, se establece el siguiente peso porcentual de los diferentes tipos de ejercicio:

- Trabajos prácticos (desarrollados en el aula o fuera de ella): 40%
- Trabajo conceptual (dosier personal y proyecto personal): 20%
- Ejercicios teóricos (escritos y exposición en el aula): 20%
- Trabajos en equipo (realización y presentación): 20%

Madrid, 1 de septiembre de 2010