

# URTX

DEL PROJECTE AL PROCÉS: UN VIATGE APASSIONANT.  
DES DE LA PRIVILEGIADA TALAIA QUE SUPOSA MIRAR,  
OBSERVAR I SEGUIR UN PROCÉS DE CREACIÓ ARTÍSTICA

Natalia Quílez Cepero

## DEL PROJECTE AL PROCÉS: UN VIATGE APASSIONANT. DES DE LA PRIVILEGIADA TALAIA QUE SUPOSA MIRAR, OBSERVAR I SEGUIR UN PROCÉS DE CREACIÓ ARTÍSTICA

### **Abstract**

Desde la privilegiada atalaya que supone mirar, observar y seguir un proceso de creación artística como restauradora y artista, me ha sido permitido el seguimiento de toda una serie de acontecimientos generalmente implícitos y, en consecuencia, la oportunidad de redimensionar dichos acontecimientos a un estadio explícito hasta donde lo artístico nos lo permita. Además, la elección efectuada de la tipología artística se corresponde con mi especialidad como restauradora: la pintura mural al fresco. Todo ello permite pensar, lógicamente, en un avance que esperamos ostensible y de futura aplicación, permitiendo así una mejor y más precisa diagnosis de futuras intervenciones polivalentes, por las razones ya expuestas, referida a la posibilidad de transmitir o trasladar un caso particular concreto a «universales» y viceversa. Así pues, el registro y estudio de la formalización de un proyecto artístico determinado deviene una lectura viva del proceso que, como ya hemos dicho, sea capaz de hacerlo explícito hasta donde sea posible, y favorecer así la capacidad para descifrar los misterios (o parte de ellos) contenidos en la obra, fortaleciendo y legitimando a su vez el discurso del artista.

*From the privileged vantage point that supposed to look, observe and follow a process of artistic creation as a restorer and artist, he has been allowed to track a whole series of generally implicit events and consequently the opportunity to resize these events to an explicit stadium far artistic allows. In addition to the choice of artistic typology it corresponds to my specialty as a restorer: the mural painting. This allows to think logically, in a breakthrough that we hope ostensible and future application, enabling better and more accurate future multipurpose interventions diagnosis, for the reasons already stated referring to the possibility of transmitting or transferring a particular case to "universal" and backwards. Thus, registration and study the formalization of a specific art project, becomes a live reading of the process as we have said is able to make it explicit as far as possible and thus promote the ability to decipher the mysteries or part of them, contained in the work, strengthening and legitimizing turn the speech of the artist.*

### **Paraules clau**

Observació, seguiment, procés, creació artística, restauració artística, pintura mural, fresc, diagnosi, registre, estudi, projecte, obra, discurs, artista.

Valguin aquestes línies per exposar una visió que assumeixo del que l'art i les seves interioritats poden aportar al coneixement del món. Un saber sens dubte diferent, de vegades singular i contrastable en un marc investigador com l'universitari, ben diferent de la naturalesa de l'art i amb profundes arrels d'ordre estructural i predomini racional, on qualsevol proposta ha de ser unívoca i, per tant, subjecta a una única i exclusiva interpretació.

Probablement la millor contribució al quefer de l'investigador universitari provindrà del caràcter innovador o diferenciador de les seves produccions i, en aquest sentit, hauríem de ser conscients de la responsabilitat que s'assumeix. En la recerca d'una complementarietat entre art i erudició, que no oposició, val la pena recordar les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* que Schiller ens va llegir i on ja lamentava la ruptura entre el coneixement especulatiu i l'intuïtiu (tan propi, aquest últim, de l'activitat artística), una ruptura que consolida, en definitiva, la divisió entre l'art i l'erudició i que ens plantejaria, en aquest sentit, un repte afegit.<sup>1</sup>

Des dels preliminars d'un projecte, inclouent-hi les imatges mentals o protoimatges, fins als últims tocs que l'artista imprimeix a l'obra, pensem en la importància de deixar constància de tot, tant de les successives imatges que es poden obtenir

d'un procés com de les preguntes que el conjunt genera i que poden produir una sèrie de conseqüències i/o conclusions de tot ordre: de projecte, processuals, tècniques i conceptuals; això sí, amb la seguretat que poden configurar un conjunt de coneixements transmissibles.

Aquest pensament, compartit, entre d'altres, amb l'artista Sol LeWitt, en el sentit que una obra d'art alliga el contingut conceptual amb la matèria i el seu procés d'execució, ens permet endinsar-nos amb més seguretat en el món interior de la creació artística. L'heterodox muralista concep que la presència de l'obra (la forma) esdevé la seva essència (el contingut), i aquí la nostra intenció resulta de més relleu i fins i tot d'utilitat didàctica. A més, coincideix plenament amb la nostra posició al respecte: l'acostament a la idea, la concepció, el projecte i el procés d'execució de l'artista queda així plenament justificat.

Les imatges que es puguin obtenir *in situ*, tant les anteriors a l'execució, durant l'execució i amb posterioritat a aquesta, posseeixen la capacitat de descriure el procés seguit, i això des de l'origen fins al resultat final i, per tant, des dels esbossos preliminars fins a l'execució final, passant per la descripció de les diverses fases del procés de creació i reflectint fidelment els diferents estadis de la realització. Pensem en Friedländer referint-se a la imatge plàstica,

<sup>1</sup> Al meu parer, Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), a la sisena carta, descriu amb un encert i una sensibilitat increïbles la funesta divisió entre art i erudició, una descripció de la qual transcriu un breu paràgraf: «Mentre que, d'una banda, la força de la imaginació luxuriosa arrasa les plantacions llaurades amb tanta cura per l'enteniment, de l'altra, la capacitat d'abstracció devora el foc en què s'hauria d'haver escalfat el cor i encès la fantasia».

que «és més antiga que el document escrit i durant llargs períodes va constituir l'única referència i l'únic testimoni», i afegeix, no obstant això, que «els monuments artístics no parlen, sinó que canten, i per això cal dir que només són compresos per auditors dotats d'un fi sentit musical».<sup>2</sup>

D'això podem deduir que la nostra proposta, vista en conjunt, suposa un honest esforç que, si bé pot oferir resultats no sempre exactes i fins plens de dubtes, també pot mostrar camins i solucions variades, no exemptes de contingut científic i, per tant, que poden ser reconegudes a cavall entre la ciència i l'art. En aquest esforç que reitem, resulten especialment curioses, si no molt interessants, les observacions contingudes en el discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València del pintor Ignacio Pinazo al voltant d'aquesta problemàtica en una mena d'oposició entre art i literatura.<sup>3</sup>

Cal afegir, a més, que, paral·lelament a la reproducció de les imatges d'un procés artístic de creació, la possible gravació fonogràfica dels pensaments de l'autor o de les possibles converses mantingudes, amb preguntes i respostes sobre el que va passar i els dubtes sorgits, pot permetre una fixació precisa del pensament que ha acompanyat l'execució, cosa que faria possible, conjuntament amb les imatges esmentades, l'apropament i el desenvolupament d'un corpus teòric propi i potencialment capaç d'explicar i transmetre el coneixement inherent així adquirit, en un moviment que transcorre des del particular, ple d'ardor físic, cap a l'universal (i, en conseqüència, pensem que perfectament contextualitzable).

En aquesta mateixa direcció, podem citar treballs singulars i fins i tot excepcionals, sempre amb el desig immens de fixar les idees, raons, emocions i formalització de determinades creacions artístiques.

En un passat recent, mereix una especial atenció la feina, no editada, del filòsof i enamorat de l'art espanyol Eugeni d'Ors, que titula *Una embriologia del retrat* i en la qual pretén explicar-se, més que explicar com un retrat ve al món.<sup>4</sup> Igualment, l'historiador britànic James Lord, a mitjan anys vuitanta, es proposa una cosa semblant amb l'artista suís Giacometti, mitjançant una sèrie de converses mentre l'artista treballa en el seu retrat i ell posa.<sup>5</sup>

Al voltant de la figura de Picasso hi ha la sèrie fotogràfica del procés d'execució del *Guernica*, realitzada per Dora Maar davant la insistent petició de Picasso, i amb un especial èmfasi podem referir-nos al film d'Henri-Georges Clouzot de 1956 *Le mystère Picasso*, que recull la seva acció pictòrica sobre una superfície semitransparent o de vidre, a través de la qual filma i és visualitzada. Gràcies a llenços semitransparents i a tintes especials, la pintura és realitzada directament sobre la imatge cinematogràfica i pot ser seguida en viu per l'espectador: la tela ha estat reemplaçada per la pantalla. La inventiva de Clouzot fa d'aquest documental d'art un film de suspens, d'aventura, un drama psicològic i un dibuix animat, tot alhora. Aquest excepcional documental va ser realitzat en un període de tres mesos a la vila que el pintor va adquirir a Canes després de la mort de la seva esposa.

Allà, a *La Californie*, Clouzot va desplegar el material necessari per filmar el procés de creació de l'art des d'un punt de vista únic. Filmant a través de teles semitransparents, aconseguia provocar l'efecte que el pintor estava creant directament sobre la pantalla de cinema. La pel·lícula va ser filmada en blanc i negre, però impressionada sobre negatiu a color (excepte per a les tintes acolorides, en Eastmancolor), cosa que contribueix a fer ressaltar més l'obra que l'home.

<sup>2</sup> A *L'art i els seus secrets*, l'il·lustre historiador Max J. Friedländer mostra un punt de vista molt proper al nostre posicionament investigador.

<sup>3</sup> Pinazo diu: «La literatura del pintor és el dibuix i la composició, i el color, la gramàtica, i tant les parts d'aquesta com la seva filosofia existeixen en el desenvolupament de l'obra artística, encara que aquest no exigeixi als homes saber altres coneixements, els quals ni encara poden explicar els efectes de la llum i del clarobscur, però a l'artista se li exigeix això i allò altre, la qual cosa donaria per resultat un literat més; tot i això, no sent-ho jo, procuraré exposar les meves idees, al més clares i terminants».

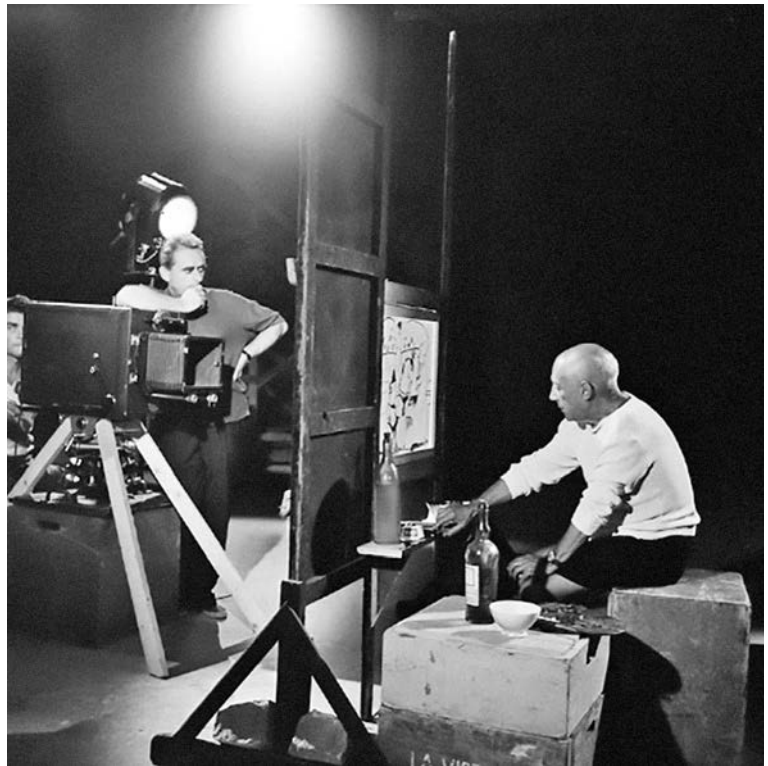
<sup>4</sup> Eugeni d'Ors escriu el prefaci d'una exposició titulada *Retrats i autoretrats d'artistes espanyols. 1800-1943*, celebrada al Museu d'Art Modern de Madrid l'any 1945. En aquest prefaci, explica els seus estudis precedents, el títol ja esmentat d'aquests (*Una embriologia del retrat*), la metodologia seguida i el que denomina «lleis» per a un bon retrat.

<sup>5</sup> A més de l'experiment dut a terme per James Lord i la seva finalitat, en el text descobrim un Giacometti obstinat i ple d'un pèssim sentit de l'humor i/o de la vida. La publicació de l'experiència en el llibre *A Giacometti portrait*, deguda al mateix Lord, va ser objecte d'un estudi que va derivar en una conferència per part de l'escultor Fernando Sinaga.

La música de Georges Auric acompanya tota l'estona el treball de Picasso amb ritmes de jazz, clàssica o flamenc, que narren i dramatitzen cada pintura. En acabar el rodatge, Picasso va destruir gairebé tots els quadres que havia realitzat. El film és, doncs, una obra d'art en si i l'única oportunitat de contemplar uns llenços que només existeixen sobre el negatiu. *Le mystère Picasso* va ser declarat tresor nacional pel Govern francès el 1984 i Catherine Rambaud s'hi va referir com «l'equivalent del segle xx d'haver vist Miquel Àngel transformar la Capella Sixtina».

Així mateix, amb motiu d'una entrevista al voltant del rodatge fracassat de *L'enfer*, Clouzot revela alguns aspectes definitoris de la seva personalitat. El seu testimoni resulta cada vegada més fosc a mesura que avancen les seves paraules, fins al punt de confessar al periodista la depressió que el va envair en un cert moment de la vida. El rostre, emmarcat en primer pla, revela una gran honestedat i gens d'impostura o necessitat de captar l'atenció aliena. Els ulls tristos es converteixen en un inesperat i emotiu punt de partida en una cinta que serà molt més que la crònica/retrat que se suggereix en els primers minuts, i el sentit final no té tant a veure amb l'admiració pel retratat com amb la devoció per aquest sentiment que mou el seu cinema, una essència desentranyada a partir d'un rar però seductor cas d'hipertext que articula múltiples obres possibles<sup>6</sup> o, és just dir-ho, la línia d'investigació contemporània creada a Barcelona, sota l'estímul del pintor i professor Miquel Quílez Bach, i configurada amb els mateixos interessos.

Hem de precisar que, tret dels personatges d'ordre teoricoespeculatiu esmentats, no hi ha textos estructurats dels artistes/autors que acompanyin les experiències netament visuals realitzades per ells o altres artistes en aquest àmbit investigador,<sup>7</sup> excloent, naturalment, determinats escrits d'artista que



des del Renaixement s'han prodigat, però de diferent caràcter i intencionalitat.

En aquesta proposta exploratòria de treball investigador, s'han de revisar necessàriament aquelles metodologies i recursos materials que acompanyen l'artista en la formalització de la seva idea creativa. Tot unit acabarà proporcionant-nos una interpretació bastant rica i rigorosa sobre l'abast de la forma particular desenvolupada per un determinat autor objecte d'estudi i mitjançant la seva dinàmica podrem aproximar-nos a allò que succeeix al pintor en els moments difícils, els crítics i també els resolutoris.

S'ha pogut observar, per exemple, que l'estudi del desenvolupament d'una pintura mural al fresc aporta criteris particulars i ben diferents dels establerts per l'anome-

Figura 1.  
**En el rodatge de  
*Le mystère Picasso*.**  
Clouzot, situat  
darrere de la càmera.  
1956. 75 minuts.

<sup>6</sup> El film experimental de Clouzot mereix una atenció més especial, si és possible, ja que ens permet una visió increïble de les empremtes que Picasso va dipositant a la superfície/quadre que «ens separa», mentre podem, alhora, escodrinyar en el seu rostre les múltiples microexpressions que va produint, susceptibles al seu torn de ser relacionades amb l'obra o l'autor. Resulta molt reveladora la crítica de Charlotte Garson, de *Cinema d'Autor*, amb motiu de l'edició d'un vídeo en època recent que reproduïx la cinta: «*Le mystère Picasso* és un film d'acció».

<sup>7</sup> En la tesi doctoral *Espai real i espai fictici: la representació figurativa. Desenvolupament d'un retrat pictòric*, el professor Quílez, artista i pintor vinculat a la realitat visual i a la fenomenològica, realitza un exercici d'introspecció, sempre contextualitzat, al voltant de l'execució d'un autoretrat. Les seves característiques metodològiques han estat adoptades de manera total o parcial, depenent del tema a investigar, per un nombre creixent d'investigadors, gairebé tots pintors. Esmento, entre d'altres, Shichiro Enjoji, Guillem Ramos Poquí, Sabina Gau, Josep Vilasierra, Josep Minguell, Oriol Vaz-Romero Trueba, Ramón Trias i el que comença a ser un llarg etcètera.

Figura 2.

**Fotografia de Dora Maar amb Picasso en una seqüència pintant el *Guernica*.**

1937. Cal observar com la il·luminació natural deixa mig quadre en penombra, cosa que mostra una certa heterodòxia de l'artista pel que fa a les condicions de treball.



nada *pintura de cavallet*. Aquesta, dominant de manera gairebé absoluta en períodes recents de ressonància romàntica, apareix allunyada amb freqüència de preocupacions pels materials i els procediments, en un evident oblit (quan no menyspreu) dels aspectes que com a ofici havien acompanyat sempre la realització d'obres d'art, i centra l'interès gairebé exclusivament en les intencions expressives de l'autor a partir de la seva particular fenomenologia.

Hem pogut constatar, en canvi, que altres metodologies més analítiques es basen en una concepció global del procés de realització en què a cada etapa es planteja la següent, en analitzar totes i cada una de les decisions tècniques aplicades en l'obtenció d'uns determinats objectius creatius. De fet, la complexitat mateixa de la pintura permet fer incursions en altres àmbits del saber sorgits com a conseqüència d'una mirada interdisciplinària en què ciència i art es donen la mà en una simbiosi de complementaritat, que en realitat s'alinea amb la moderna

filosofia de la ciència, en conjuminar raó i intuïció. Recordem al respecte Feyerabend i la seva fundada teoria sobre un mètode anàrquic de coneixement;<sup>8</sup> també el celebrat Karl Popper,<sup>9</sup> insigne poeta de la interacció entre cos i ànima, i, naturalment, l'expert nord-americà en ciències de l'educació Elliot Eisner, de la Universitat de Stanford,<sup>10</sup> en proclamar la binocularitat de la investigació contemporània, en un enfocament doblement interactiu entre art i ciència.

Recordem també els que, sense proposar-s'ho, han dut a terme experiències de gran valor desgraciadament no registrades. És el cas de la pintura mural al fresc, d'obligada complexitat procedimental i d'escassa presència d'exemples contemporanis, que ens remet necessàriament a Francesco Clemente, transavantguardista recuperador de figuracions, idees i tècniques; als muralistes mexicans, o a autors més propers, com són Torres García, Miquel Farré, Carmen Cepero, Josep Minguell i poc més, cosa que n'hauria fet molt interessant el seguiment

<sup>8</sup> Paul Feyerabend, en una recent reedició de les seves idees (*Contra el mètode. Esquema d'una teoria anarquista del coneixement*), fa prevaler el seu respecte per la interacció entre intel·ligència emocional i intel·ligència racional com a element ordenador d'unes sensacions i percepcions sense les quals el coneixement no és possible.

<sup>9</sup> En l'obra *El cos i la ment*, Karl R. Popper, medalla d'or de la Generalitat de Catalunya, va en la mateixa direcció.

<sup>10</sup> El professor Elliot Eisner, que va exercir durant molts anys a la Universitat de Stanford i va visitar Barcelona als anys noranta, proclama la necessitat de recórrer a més d'un punt de vista en els processos d'investigació científica o artística, evitant el que s'anomena *visió monocular* i mostrant entusiasme per la binocularitat investigadora, és a dir, que, entre altres factors, l'avenç de la ciència és factible en la mesura que sap utilitzar la «intuïció artística» i viceversa, l'avenç de la recerca artística necessita fundar-se en el rigor científic. Només així és possible gestar l'aparició de nous «paradigmes».

creatiu, tots vinculats, a més, a funcions docents.<sup>11</sup> Una altra cosa força interessant seria apuntar cap a l'obra de nombrosos autors que, iniciats en l'*street art* o els grafitis, han desenvolupat una amplíssima i heterodoxa realització muralista, com el ja esmentat Sol LeWitt.

En aquesta línia d'interès i ampliant el marc investigador, podem afegir la tasca, el treball i les aportacions d'il·lustres restauradors, com és el cas de Gianluigi Colalucci<sup>12</sup> i la seva deixeble i continuadora, la doctora Pilar Roig, de la Universitat Politècnica de València, a més d'altres destacats professionals.

Al que hem dit, cal afegir, sens dubte, l'aportació d'alguns arquitectes que, a partir de la concepció del mur com un espai susceptible de ser pintat i incorporat al projecte arquitectònic, han desenvolupat, en aquest sentit, una important activitat gens menyspreable. És el cas, en l'antiguitat, dels tractats i escrits d'autors com Vitruvi o pintors com Vasari o Cennini, que comparteixen aquest punt de vista, alhora que ens han llegat la seva experiència activa sobre el tema de referència i fan que la nostra proposta prengui una major i renovada vigència amb autors com Bofill, Moneo o Calatrava, i professors de la Universitat Politècnica de Catalunya com Ignasi de Sola Morales, Oriol Bohigas o Muntañola.

Així, doncs, el registre i estudi de la formalització d'un projecte artístic determinat esdevé una lectura viva del procés que, com ja hem dit, és capaç de fer-lo explícit fins on sigui possible i afavorir així la capacitat per desxifrar els misteris (o una part d'aquests) continguts en l'obra, la qual cosa enforteix i legitima, al seu torn, el discurs de l'artista. I des de la perspectiva de la intervenció per a la conservació o restauració d'una obra de-

terminada, l'observació prèvia i detallada de tots els moviments conceptuals i tècnics esdevinguts en el transcurs de l'execució conté dos components fonamentals a destacar: d'una banda, la necessitat d'establir «sentit» els criteris d'actuació apropiats, és a dir, quina actuació requereix la peça a tractar, amb el suposat coneixement necessari per fer-ho; de l'altra, la generació consegüent d'un diagnòstic d'intervenció encertat en les seves fases, anàlisi i conclusions.

En resum, des de la privilegiada talaia que suposa mirar, observar i seguir un procés de creació artística com a restauradora i artista, m'ha estat permès el seguiment de tota una sèrie d'esdeveniments generalment implícits i, en conseqüència, l'oportunitat de redimensionar aquests esdeveniments a un estadi explícit fins on allò artístic ens ho permeti. A més, l'elecció efectuada de la tipologia artística es correspon amb la meua especialitat com a restauradora: la pintura mural al fresc. Tot això permet pensar, lògicament, en un avenç que esperem ostensible i de futura aplicació, que permeti una millor i més precisa diagnosi de futures intervencions polivalents, per les raons ja exposades, referida a la possibilitat de transmetre o traslladar un cas particular concret a «universals» i viceversa.

En el transcurs d'aquest estudi, s'ha produït una circumstància excepcional i que entenc que li és de gran interès: se'm va encarregar la restauració d'uns fragments pictòrics de Josep Minguell afectats per agents atmosfèrics amb importants humitats, ubicats al Teatre Ateneu de la ciutat de Tàrraga. Això m'ha permès fer un viatge paral·lel al de l'«origen» i dur a terme una actuació compromesa que m'ha facilitat un acostament més gran al coneixement de l'experiència, les fases i resolucions preses pel pintor en el seu dia.

## Bibliografia

ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Barcelona: Barral.

CENNINI, C. (1984). *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*. Milà: Longanesi.

Eco, U. (cur.) (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

GOMBRICH, E. H. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Debate.

NEUMANN, E. (1992). *Mitos de artista: Estudio psicohistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos.

ZWEIG, S. (2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.

<sup>11</sup> En el cas d'aquest últim, Josep Minguell, vaig tenir l'ocasió de dur a terme el seguiment *in situ* de la realització d'unes pintures murals a l'església de Santa Maria de l'Alba.

<sup>12</sup> El conegut restaurador G. Colalucci, creador d'importantes realitzacions, com ara la debatuda intervenció del judici final de Miquel Àngel a la Capella Sixtina, ha desenvolupat una intensa i seguida activitat docent i investigadora a la ciutat de València, en estreta col·laboració amb el Departament de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Universitat Politècnica i, més concretament, amb la professora Pilar Roig Picazo, promotora d'aquestes trobades.

