

El concepto de *big bang* como inicio del proceso creativo del dibujo

Manuel Bru Serrano

Universidad de Granada, España.

bru@ugr.es

Resumen

Este artículo establece un paralelismo entre la teoría del *big bang* y el comienzo de elaboración de un dibujo. Pretende sintetizar una serie de planteamientos de artistas, teóricos del arte y los experimentados a través del dibujo gracias a una propuesta artística personal. Unos trabajos, expuestos como un ejemplo de proceso creativo basado en el *big bang*, que muestran cómo los nuevos parámetros del dibujo contemporáneo ofrecen al artista numerosas posibilidades para enfocar la investigación artística.

Palabras clave: Dibujo, *big bang*, inicio, proceso, creación.

The Concept of Big Bang as Beginning of the Drawing's Creative Process

Abstract

This article draws a parallelism between the big bang theory and the beginning of a drawing. This one aims to summarize several approaches of artists, art theorists and the drawing experience through a personal artistic project. Some work, exposed as an example of creative process based on the big bang, showing how the new parameters of contemporary drawing offers to artist numerous possibilities for focus the artistic research.

Keywords: Drawing, big bang, beginning, process, creation.

1. INTRODUCCIÓN

El inicio de la obra, como en todo a lo que incumbe a la actividad artística, difiere según el artista, pues son tantas las estrategias de trabajo que no existe ningún fundamento universal que permita unificarlas con una respuesta categórica. Sin embargo, es posible aproximarse a ciertas problemáticas desde el campo del dibujo, es decir, dibujando. De modo que este artículo, y la tesis doctoral en curso de la cual forma parte (*Acercamiento a la etapa final del proceso creativo del Dibujo*), se ayuda de la propia experiencia del dibujar para abordar el tema presentado: la idea de *big bang* y su papel en el inicio de un dibujo. Su estructura consta de dos partes principales, por un lado el planteamiento teórico y, por otro, una pequeña muestra de la propuesta de trabajo llevada a cabo a través de una serie de dibujos.

2. SOBRE LA TEORÍA DEL *BIG BANG*

El término *big bang* (gran explosión) fue acuñado por el astrofísico inglés Fred Hoyle en 1949, quien, curiosamente, se mostraba en contra de dicha teoría. Él defendía la idea del estado estacionario, un universo cuyas propiedades generales son constantes tanto en el espacio como en el tiempo.

La teoría del *big bang* se trata de la hipótesis más aceptada sobre el origen y evolución del universo. De acuerdo con ella, nuestro universo surgió a partir de un gran estallido consecuencia de un estado inicial donde la densidad y temperatura eran infinitas. Un momento al que los matemáticos llaman singularidad y que dio pie a la explosión de materia que constituyó un universo todavía en expansión (Ridpath, 1999). Y sobre esta, el divulgador científico Bill Bryson apunta:

Es natural, pero erróneo, visualizar la singularidad como una especie de punto preñado que cuelga de un vacío ilimitado y oscuro. Pero no hay ningún espacio, no hay ninguna oscuridad. La singularidad no tiene nada a su alrededor, no hay espacio que pueda ocupar ni lugar. Ni siquiera cabe preguntar cuánto tiempo ha estado allí, si acaba de brotar a la existencia, como una buena idea, o si ha estado allí siempre, esperando tranquilamente el momento adecuado. El tiempo no existe. No hay ningún pasado del que surja.

Y así, partiendo de la nada, se inicia nuestro universo. En una sola palpitación cegadora, un momento de gloria demasiado rápido y expansivo para que pueda expresarse con palabras, la singularidad adquiere dimensiones celestiales, un espacio inconcebible (Bryson, 2006: 24).

3. EL CONCEPTO DE *BIG BANG* COMO INICIO DEL PROCESO CREATIVO

A la hora de enfrentarse a un dibujo, una tarea que normalmente implica dirigirse al papel en blanco, el dibujante parte desde el vacío mismo, un espacio acotado por los márgenes del propio soporte.

Prepárate para una explosión grande de verdad. Querrás retirarte a un lugar seguro para observar el espectáculo, como es natural. Por desgracia, no hay ningún lugar al que retirarse, porque no hay ningún lugar fuera de la singularidad. Cuando el universo empiece a expandirse, no lo hará para llenar un vacío mayor que él. El único espacio que existe es el que va creando al expandirse (Bryson, 2006: 24).

Estas palabras de Bryson, sacadas cuidadosamente de su contexto, presentan una ópera que está por llegar y advierte al artista del espectáculo al que se verá sometido. Un enfoque de la actividad creativa que le permitirá explorar nuevas vías y no partir de una idea preconcebida sino, más bien, de un estado en el que su intuición y saber tácito, basado en la experiencia, le permitan *estar alerta* de lo que vaya surgiendo en el papel. Y es que un aspecto inherente del dibujo en la actualidad es la relación espacio-temporal que implica el dibujar, donde el artista resuelve sobre la marcha las distintas dudas y movimientos que se va encontrando. Por eso el espacio del dibujo permite ahora tantear la situación y dejar paso a la improvisación obedeciendo más a la intuición que a la razón. Algo que Joan Miró expresaba muy tajantemente: “Soy contrario a cualquier búsqueda intelectual preconcebida y muerta. El pintor trabaja como el poeta, primero surge la palabra y luego el pensamiento. ¡No decidimos escribir sobre la felicidad humana! De lo contrario, estaríamos perdidos” (Charbonnier, 1958: 121, citado por Rico Lacasa, 1996: 30).

Siempre resulta interesante la primera energía que permite lanzarse al vacío del papel esperando a ver qué sorpresa se encuentra, pudiendo observar cómo va surgiendo todo poco a poco sin que se tenga previsto un resultado concreto.

Cuando iniciamos un dibujo desde la nebulosa transparente del papel, el lápiz avanza sobre él con un carácter fuertemente enunciativo a la espera de determinar una imagen. Es en el corte espacial que se desarrolla en los accidentes de esa línea con memoria, como le llamaba Matisse, donde se establecen las referencias a todo ese entramado de sentidos que antes comenzamos a enumerar: un trayecto fascinante en su complejidad conceptual realizado desde la más absoluta simplicidad formal del trazo. El dibujo avanza desde la nebulosa blanca como un auténtico *big bang* creador (...) actúa aquí como la operación que hace visible lo invisible, la que formaliza la idea desde la nada indecisa de esa primera blancura (Gómez Molina, 2005: 16).

El dibujar se posiciona, de este modo, como un presente continuo en una explosión de trazos y manchas que se encaminan hacia el equilibrio. *Rampas de lanzamiento* como las llamaba Joan Miró cuando partía de una mancha o un accidente: “necesito algo capaz de poner en marcha una emoción. La emoción es lo que me mueve. No pertenece al dominio de los sentimientos. Es como si me picara un chinche” (Raillard, 1998: 141). Un primer punto de inflexión en el que, de esa nebulosa compuesta por varios elementos, el cerebro comienza a buscar formas concretas que posibiliten nuevos caminos a seguir. Una red de interconexiones, en base al banco de imágenes particular, que organice esa exploración principal en una estructura cohesionada.

A ese proceso mental hay quien lo denomina pareidolia (del griego *eidolon*, aparición, copia astral de un difunto) o también proyección, como utilizaba Gombrich. Al igual que ocurre durante un test de Rorschach, el cerebro tiende a proyectar imágenes de nuestra memoria en formas ambiguas o dudosas. Siendo el propio Leonardo da Vinci quien, en su *Tratado de pintura*, hablaba ya de esta capacidad innata en el ser humano que le lleva a reconocer cosas en muros desconchados, humedades, manchas, nubes, piedras, etc. Un ejercicio mediante el cual el artista podía avivar su imaginación con nuevas invenciones, puesto que podía encontrar en esos borrones todo aquello que buscaba o preocupaba (Montes Serrano, 2008: 599-605).

Este sistema o recurso creativo, es uno entre muchos. Lo interesante del comienzo de la obra desde el *big bang* es que posibilita cientos de caminos a seguir y, de una vía inicialmente germinal e irracional, el artis-

ta podrá poco a poco manejar ese caos para dirigirlo al lugar que más le convenga. Como cuando Vassily Kandinsky comparaba, en 1913, la creación de obras con el cosmos:

Pintar representa un choque estruendoso entre diferentes mundos, que están llamados a crear, dentro y fuera de la lucha, juntos, el nuevo mundo, que se llama obra. Cada obra se produce técnicamente igual a como se creó el cosmos, por medio de catástrofes, que componen finalmente, mediante el rugido caótico de los instrumentos, una sinfonía que se llama música de las esferas. Creación de obras es creación de mundos (Kandinsky, 1977: 24, citado por Jiménez, 2004: 115).

El principio marca el ritmo del resto del trabajo, su *tempo*. “Todo el interés del Arte se encuentra en el principio. Después del principio, ya viene el fin” declaraba Picasso (Berger, 2013: 55). Artistas como el propio Picasso o Miró daban especial relevancia a lo que ocurre en la primera fase del trabajo porque es entonces cuando se suele fijar el plan de actuación, cuando se marca el territorio y se articula el espacio. Un momento de crisis que acotará su actuación, como bien señala el catalán: “El punto capital, para mí, es la forma. Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado. Los colores llegan automáticamente” (Raillard, 1998: 114).

Evidentemente, esta manera de proceder desde un primer momento diverge del proceso creativo como proyecto preestablecido pero no lo anula. No significa que el trabajo carezca de intencionalidad artística sino que el tema acaba llegando porque el artista es movido por una inquietud hacia algo. Que sea explícita o implícita dependerá del modo de actuación del mismo. Por no hablar de ejemplos del arte abstracto, el informalismo o el expresionismo abstracto que huían del tema en sí, como bien expresaba el norteamericano William Baziotés:

Mientras algunos comienzan por un recuerdo o una experiencia y pintan esa experiencia, para varios de entre nosotros el acto mismo de pintar es la experiencia, de modo que no tenemos muy claro por qué nos dedicamos a una obra en concreto. Y puesto que estamos más interesados en cuestiones plásticas que en cuestiones de palabras, podemos comenzar un cuadro, seguir con él y terminarlo sin preocuparnos para nada del título (Cabezas, 2005: 333).

4. UN PROCESO CREATIVO BASADO EN EL *BIG BANG*

La propuesta de trabajo planteada en este artículo parte de una labor de carácter personal que, con el paso de los años, ha ido concretándose en un discurso cada vez más sólido sobre el papel del inicio de la obra. La metodología seguida se establece entre la intención de experimentar con conceptos tratados en la tesis y la propia aspiración artística. De esta manera, sería a través del dibujo como se desplegasen dudas, indicios o nuevas vías de actuación, toda una línea de trabajo que ha permitido proseguir o descartar planteamientos con los que ir dando forma a la investigación. Por lo que este artículo no hace especial hincapié en el tema de las obras, ya que su extensión se vería modificada y podría desviar la atención respecto al objetivo de este estudio. No obstante, y para aportar algo de información al lector, este es el *statement* del autor:

Desde finales de 2008 mi labor artística se ha centrado en el propio devenir de la obra, concibiendo el dibujo como un presente continuo que, con el tiempo, ha dado pie a una idea: la gran explosión inicial. Donde al igual que el universo en expansión, tomo el inicio del proceso creativo como un estallido de tensiones encaminadas al equilibrio. Un viaje que camina entre una abstracción perseguida y una figuración encontrada. De ahí que el tema principal con el que suelo trabajar desde entonces gire en torno a los pájaros, el concepto de pájaro, por tratarse de seres que invitan a la sorpresa, el desconcierto o la sencillez (Bru, s.f.: párr. 1).

4.1. Desarrollo de un dibujo

Aquí se presenta el proceso de creación de una obra como ejemplo de lo tratado en este artículo. Se han fotografiado cuatro momentos con el fin de ilustrar cómo se va desarrollando el dibujar: desde una primera acumulación de trazos y rastros, pasando por un proceso de reconocimiento de formas (pareidolia) y una última fase o periodo de concreción (Fig. 1). Finalmente se muestra el resultado final en mayor tamaño (Fig. 2).



Figura 1. Cuatro fotografías del mismo dibujo.

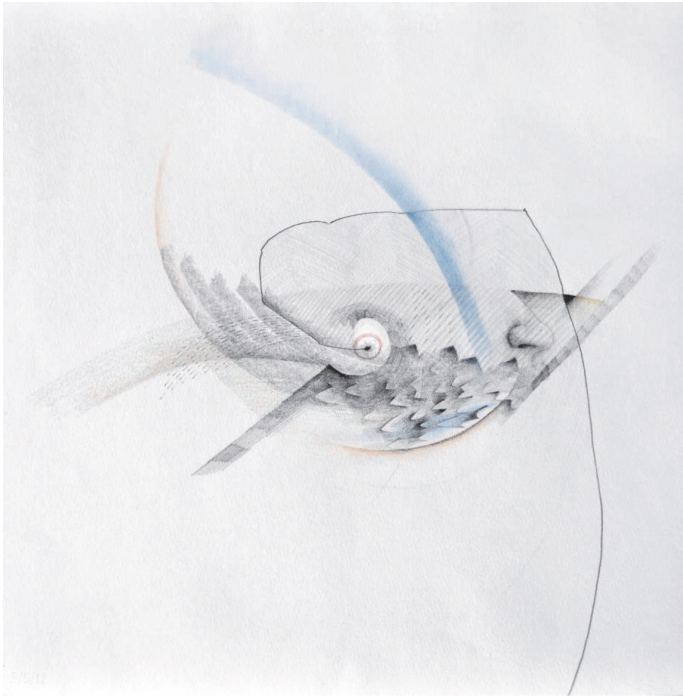


Figura 2. Manuel Bru. *Sin título*. Técnica mixta sobre papel, 30x30 cm, 2012.

4.2. Otros dibujos

Las obras que se muestran a continuación mantienen el mismo *leitmotiv* en cuanto a su iniciación aunque hayan sido creadas en fechas distintas. Es una pequeña selección que pretende mostrar cómo se ha desarrollado la investigación sobre la idea de *big bang* a lo largo de varios años.



Figura 3. Manuel Bru. *Sin título.*
Técnica mixta sobre papel, 30x30 cm, 2012



Figura 4. Manuel Bru. *Sin título.*
Técnica mixta sobre papel, 30x30 cm, 2013



Figura 5. Manuel Bru. Sin título.
Técnica mixta sobre papel, 30x30 cm, 2014



Figura 6. Manuel Bru. Sin título.
Técnica mixta sobre papel, 30x30 cm, 2014

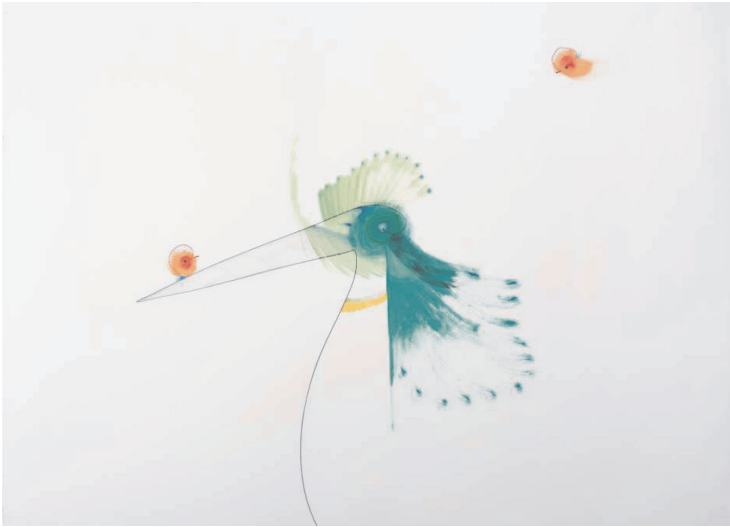


Figura 7. Manuel Bru. Sin título.
Técnica mixta sobre papel, 56x76 cm, 2014

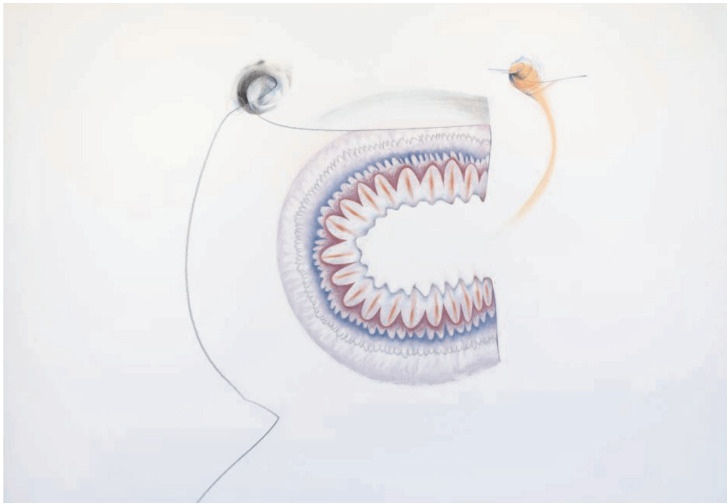


Figura 8. Manuel Bru. Sin título.
Técnica mixta sobre papel, 56x76 cm, 2015



**Figura 9. Manuel Bru. *Búho*.
Técnica mixta sobre tabla, 100x100 cm, 2014**

5. CONSIDERACIONES FINALES

Proceder de esta forma a través de lo abstracto permite concebir la práctica artística como un viaje espacial. Una exploración por los confines del papel que parte con la intención de descubrir nuevos mundos, conocer galaxias y adentrarse en agujeros negros. Cada nueva mancha da pie a una línea; cada trazo a una forma; cada imagen a una composición, para terminar ordenando lo que al inicio fue espontáneo y fugaz en una sinfonía, una estructura dinámica que funciona por sí sola. Es entonces cuando resuenan las palabras anteriores de Kandinsky.

Uno de los aspectos más relevantes de empezar sin idea previa es que el dibujar puede dar pie a una multitud de situaciones diferentes, pues entran en juego muchos factores que a veces el propio artista no llega a prever. Normalmente, en el entorno donde se trabaja, se tiene un fácil acceso a los materiales de trabajo y, en esta primera fase, toda herramienta puede servir de excusa para ir avanzando en la obra. A veces es un color elegido al azar o un trapo sucio próximo a la mano, cualquier estímulo puede provocar una nueva acción como decía Miró. Más tarde esos movimientos irán pasando a formar parte de un juego de elementos y re-

cursos que el artista podrá ir configurando según el transcurso de la obra y el tema que le interese. Incluso algún accidente imprevisto en este periodo inicial, como un derramamiento de agua o un borrón, puede ser aprovechado como un nuevo recurso o aportar una perspectiva diferente a lo trabajado hasta el momento. Algo que confesaba Francis Bacon:

Yo sólo pinto para excitarme a mí mismo, y generalmente eso sólo ocurre en virtud de accidentes: hago algo que en realidad no he querido hacer, sino que ocurre. Y muchas veces me doy cuenta de que eso que se produce por accidente es en realidad mejor que lo que hubiera hecho deliberadamente (Gau Pudelko, 2003: 138).

Este hecho se relaciona con la serendipia, un neologismo que hace referencia al estado en el que los artistas parecen buscar algo que no sabrían describir de qué se trata pero que de repente encuentran gracias a la casualidad. Unos logros accidentales con los que consiguen nuevas vías de actuación (Barro, 2012: 32).

A modo de conclusión, se ha querido aportar una visión concreta de la problemática existente en torno al inicio de la obra desde el mismo campo de la producción artística. La pretensión de este artículo no ha sido tratar de empaquetar una serie de estrategias creativas dentro de un método de trabajo como tal, similar al de un manual de dibujo. La reflexión más importante que deriva de esta investigación es que el dibujo contemporáneo ha encontrado el espacio ideal con el que desarrollarse como fin en sí mismo, pudiendo transgredir la antigua preocupación por generar conceptos, imágenes y caminos cerrados. La falta de miedo y esa facilidad innata del dibujo por acercarnos tan directamente a nuestras más profundas sensaciones e inquietudes, posibilitan multitud de horizontes al artista de hoy en día.

Resulta difícil no escapar de toda una tradición basada en metodologías de representación, formales y muy pragmáticas, con las que se ha difundido un supuesto aprendizaje del dibujo. Y es que ante el caos, siguiendo la estela del instinto, podemos entender el dibujar más como una estrategia que como un método controlado. Ésta se centrará “en la resolución de una situación amenazante, puntual, en donde la distribución de las fuerzas sobre un determinado escenario obliga a tomar decisiones inmediatas (Gómez Molina, 2006: 19). De hecho, en la mayoría de las situaciones, son más las dudas y no las seguridades las que dan origen a la creación de una obra.

La victoria del dibujo ha sido alcanzar ese territorio de lo indefinido, de la premonición y la improvisación. Un no lugar al que el artista puede acudir guiado por una idea, como persiguiendo una estrella fugaz, o movido por la excitación por el estallido de un *big bang* creador.

Referencias Bibliográficas

- BARRO, David. 2012. Luis Gordillo. Quitando las arrugas a la pintura. **DARDO Magazine**. Nº 19/20: 28-41. Artedardo S. L. Santiago de Compostela (España).
- BERGER, John. 2013. **Fama y soledad de Picasso**. Alfaguara. Madrid (España).
- BRU, Manuel. (s.f.). **Statement**. Recuperado de <http://manuelbru.wix.com/manuelbru#!about/c1se>. Consultado el 02.09.2015.
- BRYSON, Bill. 2006. **Una breve historia sobre casi todo**. RBA. Barcelona (España).
- CHARBONNIER, Georges. 1959. “Le monologue du peintre” René Juillard. París (Francia) citado por RICO LACASA, Pablo J. (dir. y coord.). 1996. **Joan Miró. Territorios creativos**. Fundació Pilar i Joan Miró (Palma de Mallorca) y Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria) (España).
- GAU PUDELKO, Sabina. 2003. **El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable**. Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna. La Laguna (España).
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). 2006. **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**. Cátedra. Madrid (España).
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS, Lino; COPÓN, Miguel. 2005. **Los nombres del dibujo**. Cátedra. Madrid (España).
- KANDINSKY, Vassily. 1977. “Kandinsky 1901-1913”. Benteli Verlag. Berlín (Alemania) citado por JIMÉNEZ, José. 2004. **Teoría del arte**. Tecnos. Madrid (España).
- MONTES SERRANO, Carlos. 2008. “Le cose confuse distano la mente” en RABASA DÍAZ, Enrique (ed.). **Actas del XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica**. pp. 599-605. Madrid (España). Disponible en <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/le-cose-confuse.pdf>. Consultado el 15.08.2015.
- RAILLARD, George. 1998. **Conversaciones con Miró**. Gedisa. Barcelona (España).
- RIDPATH, Ian. 1999. **Diccionarios Oxford-complutense. Astronomía**. Complutense. Madrid (España).