

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



**TÉCNICAS PLÁSTICAS DEL ARTE MODERNO Y LA
POSIBILIDAD DE SU APLICACIÓN EN ARTE TERAPIA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Lilia Cristina Polo Dowmat

Bajo la dirección de la Doctora:

Noemí Martínez Díaz

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-2462-0

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica



Tesis Doctoral

**Técnicas plásticas del Arte
Moderno y la posibilidad de su
aplicación en Arte Terapia**



Lilia Cristina Polo Dowmat
Directora: Dra. Noemí Martínez Díez

año 2003



ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	9
Resumen de la investigación	13
Objeto de la investigación	17
Cap. I ¿Quién le teme al “arte feroz”?	19
I.1 Desarrollo de las vanguardias europeas entre los siglos XIX y XX.	19
I.1.1 Panorama cronológico	23
I.1.2 Influencia del arte africano, primitivo y del arte infantil sobre el arte moderno	27
I.2 El arte de los enfermos mentales y el nacimiento del Arte Terapia	48
I.3 El Surrealismo en los dominios del Inconsciente	57
I.3.1 Análisis del movimiento y su innovación estética	66
Cap. II Algunas dimensiones del Arte Terapia	71
II.1 La dimensión expresiva y comunicativa	71
II.1.1 Lenguaje y símbolo	73
II.1.1.1 Del lenguaje al signo gráfico	74
II.1.1.2 La simbolización y su función en el proceso Arteterapéutico	75
II.1.2 La comunicación verbal y no verbal	77
II.1.3 Imagen y comunicación no verbal	78
II.2 La dimensión creativa en Arte Terapia	80
II.2.1 Aproximaciones, definiciones y algunas teorías sobre creatividad	80
II.2.2 El proceso creativo	83
II.2.3 Personalidad y producción creadora	87
II.2.4 Neurología, biología y creatividad	89
II.2.5 Creatividad, cultura y sociedad	91
II.3 La dimensión estética en Arte Terapia	93
II.4 La dimensión terapéutica en Arte Terapia	96
II.4.1 Arte, Psiquiatría y otras líneas teóricas	99
II.4.1.1 La perspectiva freudiana	102
II.4.1.2 Psicoanálisis lacaniano	104
II.4.1.3 El psicoanálisis de Carl Jung	105
II.4.1.4 Yoga tántrico, inconsciente y creación artística	110
Cap. III Encuadre arteterapéutico psicoanalítico	113
III.1 Influencia de las nuevas corrientes de educación artística infantil sobre el Arte Terapia	117
III.2 ¿Artistas o terapeutas?	120
III.2.1 El artista como terapeuta	120
III.3 Consideraciones sobre el rol del arteterapeuta	124
III.3.1 En la terapia	124
III.3.2 Relación terapeuta-cliente	125
III.3.3 La producción arteterapéutica	127
III.3.4 La formación disciplinar	128
Cap. IV Arte Terapia: ¿Las imágenes que curan?	131
IV.1 El poder del centro	134
IV.2 Creación plástica y estados psicoalterados	142

IV.3	Enfermedad y creación	148
IV.3.1	El cuerpo como reflejo del inconsciente	154
IV.3.2	Frida Kahlo y la dimensión del dolor físico	163
IV.4	El poder de las imágenes: la creación en condiciones existenciales extremas	168
IV.4.1	Dibujando ante la muerte	168
IV.4.2	Arte en el Holocausto	176
Cap. V	El Surrealismo y su relación con el “arte experimental”	186
V.1	Artistas surrealistas y técnicas de creación	188
V.1.1	Max Ernst y el Surrealismo ¿una puerta hacia el arte terapia?	196
V.2	El Surrealismo hoy	200
Cap. VI	Investigación de técnicas artísticas, herederas del surrealismo, para el abordaje de la imagen plástica inconsciente y su posible aplicación en Arte Terapia	209
VI.1	Metodología de trabajo	212
VI.2	Codificación para el análisis de las obras	218
VI.3	Análisis de las obras	221
VI.4	Conclusiones	265
VI.4.1	Discusión	265
VI.4.2	Cumplimiento de la Hipótesis	268
VI.4.3	Recapitulación final	272
Cap. VII	Bibliografía	273
VII.1.	Musicoterapia, Arte Terapia, Psicología del Arte, General y Psicopatológica	274
VII.1.1	Autismo	294
VII.1.2	Esquizofrenia	295
VII.1.3	Psicosis	297
VII.1.4	Test Proyectivos y Metodologías de Diagnóstico	297
VII.2	Filosofía, Sociología y Antropología Cultural	299
VII.3	Educación Artística	301
VII.3.1	Educación artística y discapacidad	306
VII.4	Creatividad	307
VII.5	Estética y Escritos de Artistas	311
VII.5.1	Surrealismo	315
VII.6	Técnicas artísticas	318
VII.7	Metodologías de Investigación	320
VII.8	Enciclopedias, Diccionarios y Textos de Consulta	321
VII.9	Algunas Tesis leídas sobre el tema en España	321

ANEXO

1.	Glosario	323
1.1	Términos y expresiones artísticos	323
1.2	Términos y expresiones psicológicos y psiquiátricos	326
2.	Notas Biográficas	331
3.	Transcripción de documentos escritos	350
3.1	El gran estudio, por <i>Agnés de la Beaumelle</i>	350

3.2 Max Ernst: <i>¿Qué es surrealismo? (De Was ist Surrealismus?)</i> , catálogo de exposición, Zürich, 1934	361
3.3 Nuevo reportaje: Arte Terapeutas que son Artistas (<i>New Feature: Art Therapists who are artists</i>), en <i>American Journal Of Art Therapy</i> , Vol, 36, May 1998; traducción: M ^a Carolina Cristanchi	363
3.4 “Latir al mismo ritmo”, por Juan Pedro Chuet Missé (1992) <i>La revista del Centro de Diagnóstico Rossi</i> , Buenos Aires, pp. 10-12	365
3.5 Arte Psicoterapia: Un Acercamiento a Adultos Fronterizos (Capítulo 4, [pp]. 93-110), por Diane Silverman en LANDGARTEN, H.; LUBBERS, D.: (1991) <i>Adulto Art Psicoterapia. Emisiones y Aplicaciones</i> , Brunner/ Mazel, publicaciones, Nueva York, traducción: Claudio Daniel Abner Kleingut, 2003	367
3.6 Poema dadaísta	371
4. Índice de ilustraciones	373

*A todas las personas quienes, con el ejemplo de sus vidas,
inspiran una constante revisión de los límites
de la palabra "imposible".*

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la paciencia, generosidad y aliento de muchas personas. A todas ellas quiero darles mi gratitud sabiendo que no podré mencionarlas en su totalidad.

En especial agradezco a mi familia próxima y lejana por comprender y aceptar mi dedicación a este proyecto. A Danny por todos los momentos de invaluable comunicación intelectual, consejos prácticos y apoyo emocional. A Carol por colaborar con traducciones y consejos informáticos. A Bertita por estar atenta a mis desvelos y descubrir algunas cuentas para el collar.

A Noemí por creer en mí, guiarme y compartir su tiempo, sus conocimientos y sus libros a lo largo de estos largos años.

A Jorge Kleiman, amigo y maestro que me brindó sus profundos conocimientos sobre surrealismo, creatividad y automatismo. A las compañeras pintoras del taller de investigación de la imagen inconsciente, por las ricas horas de intercambio artístico y humano.

A Edith por tejer para mí una red invisible que contuvo algunos tropiezos vitales durante este extenso itinerario. A mis amigos Daniel, Ari y Matías por su aliento y especialmente a todas las amigas y amigos que supieron disimular mis prolongadas ausencias.

A Zuni y Federico quienes en medio del placer de un crucero, pensaron que unas imágenes que llegaron a sus manos tal vez serían justas para mi trabajo. Y lo fueron.

A Edmundo por ayudarme cuando se rebelaron las máquinas y prestarme sus recursos tecnológicos.

A Cristina por abrirme las puertas de AMI3 y de su corazón.

A todos los y las "clientes", alumnos y alumnas, que encendieron en mí el deseo de trabajar e investigar en la utilización del arte como mejora de la calidad de vida y como acompañamiento del sufrimiento, el crecimiento y la inevitable declinación. En especial a los y las que ya no están entre nosotros pero compartieron conmigo sus señales, algunos "contactos" comunicativos especiales que iluminaron el camino y estimularon a ampliar mis propias fronteras interiores.

Técnicas plásticas del Arte Moderno y la posibilidad de su aplicación en Arte Terapia

INTRODUCCIÓN

“Sólo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de humanidad hayamos perdido.”

Ernesto SÁBATO

Desde siempre el ser humano necesitó dejar huellas de su paso por la existencia; marcas que señalen su fugaz tránsito por la vida; obras que den sentido y sirvan de espejo para mirarse y tener la certeza de que finalmente, existe. Con el advenimiento de la Modernidad, Europa estuvo signada por transformaciones y rupturas que originaron complejos procesos de cambio en todos los aspectos de la vida de la sociedad y en el terreno artístico, creativo, científico y filosófico, sistematizados por las vanguardias. No es suficiente pensar *cómo, porqué ni para qué o para quién hacer o crear*, se impone una *reflexión del proceso* mismo del acto de pensar o crear. El papel de las y los artistas y sus obras es ser mediadores entre los otros, las otras y sus interrogantes universales. Jorge Kleiman⁴², artista contemporáneo e investigador de la imagen inconsciente, lo expresa de este modo: «el artista es un adelantado que descubre los espacios del Deseo, conquista terrenos, hace el trabajo para que los demás puedan luego, al observar la obra, recorrer y colonizar un territorio previamente descubierto y pacificado»⁴³.

En pos de esa certeza los y las artistas han emprendido los caminos del arte. Para el resto del mundo, la contemplación de las obras de arte promueve la reflexión sobre los grandes interrogantes de la vida. Sin embargo, la palabra arte tiene para muchas personas connotaciones elitistas, que aluden a conocimientos específicos y talentos naturales poseídos por unos pocos privilegiados. El producto del arte, las imágenes plásticas son “sacralizadas” en templos llamados galerías de arte que, lejos de invitar a su recorrido, inhiben al gran público que las considera un lugar “sólo para entendidos”.

Sin embargo, desde hace más o menos un siglo, viene desarrollándose en el campo científico la postura de accesibilidad al arte de todos los ciudadanos y ciudadanas y no sólo a su consumo pasivo. En 1976, el eminente psiquiatra argentino Enrique Pichón Rivière⁴⁴, investigador incansable del binomio locura-arte afirma que «ciencia y arte no son opuestos. Son dos caminos que, transitados sin miedo, con la debida profundidad, entrega y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio». Las investigaciones apuntan a que consumir arte no es lo mismo que realizarlo y descubre los beneficios que su producción activa ha dado lugar: por un lado, el establecimiento de las bases de una nueva educación artística y por el otro, la idea de que la actividad artística puede ayudar a personas necesitadas de apoyo psicológico y psiquiátrico a través de los medios utilizados por los y las artistas.

⁴² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁴³ KLEIMAN, J.: (1997) *Automatismo y Creatividad*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: Monografía de Creatividad Aplicada, pp.109.

⁴⁴ ZITO LEMA, V.: (1989) *Conversaciones con Enrique Pichón Rivière. Sobre el arte y la locura*. Buenos Aires, Ediciones Cinco, pp. 36, 1º edición en 1976.

Desde hace algunas décadas, el arte comenzó a utilizarse terapéuticamente como rehabilitación, como catarsis y finalmente como un instrumento de autoconocimiento dirigido a personas con necesidades especiales de diversa categoría, como colectivos aquejados de enfermedades psicopatológicas, enfermedades terminales, personas con una problemática social desfavorecida, marginales, o en presidio; personas que utilizan diversas técnicas arte terapéuticas para combatir el estrés y la alienación derivadas de la vida actual; grupos que, a través de estas técnicas, amplían su creatividad favoreciendo respuestas originales en la solución de los múltiples desafíos que les propone su actividad profesional o personal, además de un gran número de aplicaciones sobre múltiples problemas relacionados con la infancia, cuestiones de género o de otras exclusiones.

La creación artística nos permite llegar a los sentimientos más secretos, recónditos e inenarrables; jugar con los límites, sobrepasarlos por medio de la fantasía creativa, dialogar con lo real y lo ficticio, hacer un viaje de retorno a los orígenes y volver para contarlo. Ante la pregunta de porqué las personas de todas las sociedades y por sobre toda clase de impedimentos han producido arte, Pichón Rivière (1989:156) responde que es «[...] una de las formas de preservación que tiene la raza humana. Y, más especialmente para curarse de la locura [...] para evitarla, para prevenir ese terror a lo desconocido que, en forma de muerte o de locura, acecha permanentemente al hombre».

Todos los seres humanos somos actores de un sinnúmero de historias; algunas son tiernas e inocentes otras desesperantes pero todas ellas, hasta la más terrorífica, esperan manifestarse a través de imágenes. Las imágenes mentales (oníricas, literarias, musicales, etc.) son un fenómeno de la mente experimentado por todas las personas, independientemente de su edad, cultura o situación social. Ellas tienen el poder de convocar una vasta gama de sentimientos y sensaciones, de transportarnos a territorios ignorados que, sin embargo, constituyen parte de nosotros mismos.

La creatividad es el proceso personal que da forma a estas imágenes. Está disponible, al alcance de todas las personas, aún aquellas que no tengan conocimientos ni práctica artística. Esta afirmación es recogida por el Arte Terapia que propone un viaje al fondo de nosotros mismos a través de la creación de imágenes plásticas, con la convicción de que en el hacer evocamos el conflicto y al trabajar sobre esa imagen que lo representa, al corregirla, al actuar sobre ella plásticamente, actuamos sobre nosotros mismos modificándonos, transformándonos. Al respecto destacamos la línea investigadora realizada por Jorge Kleiman⁴⁵ quién, refiriéndose a la persona como artista manifiesta su necesidad de «**mirarse al espejo** que constituyen sus obras para integrar su propia identidad (cf. *“El estadio del espejo”, J. Lacan, en “Escritos 1”, Edit. Siglo XXI, México 1984*) [...] Toda tela en blanco, todo papel a la vez que una pantalla de proyección de nuestra fantasía interna (cf. Pantalla de Isakhoff), se constituye en espejo permanentemente renovado para el ser sí mismo (Martín Heidegger, *“El Ser y el Tiempo”, Edit. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1980, Pág. 146*

⁴⁵ KLEIMAN, J.: (1997) Monografía para un curso: “AUTOMATISMO & IMAGO” Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas. Madrid, pp. 28. Negrilla y subrayados realizados por Kleiman.

y 147), la acción de pintar adquiere de esta manera una dualidad integradora y un efecto terapéutico que no es la menor de sus seducciones. Ese **efecto terapéutico** es doble: para el artista por un lado y para el observador por el otro. Para el artista, tiene un primer momento de alivio de tensiones por simple descarga o catarsis, y luego, al ir realizando la obra, se van manipulando los materiales de su interioridad, los que se transforman, reacomodan, cambian de color, es decir se van elaborando, lo cual produce por efecto especular una situación similar dentro del artista, algo se resuelve en el cuadro y en nuestro interior, tal vez por restos de pensamiento mágico, de magia simpática».

Coincidimos con Rudolf Arnheim⁴⁶, en cuanto que el Arte Terapia entiende al «arte como ayuda en situaciones problemáticas, como un medio de entender las condiciones de la existencia humana y de hacer frente a los aspectos aterradores de dichas condiciones, como la creación de un orden significativo que ofrece refugio ante la confusión indómita de la realidad exterior; estas ayudas tan agradecidas son a las que se aferran las personas con dificultades y las que utilizan los terapeutas que desean ayudarles».

Permítase comentar que el acercamiento a los temas relacionados con el arte y la problemática psicológica tienen, en el caso de la doctoranda, un largo derrotero. Su formación en el campo pedagógico y artístico-musical acompañan el comienzo de su camino en la docencia desde el año 1972, en su país de origen: Argentina. Se inicia en el campo de la educación musical que comparte poco después, en 1975, con la educación plástica pública con niños, niñas y adultos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Formosa. En los '80, se radica en la ciudad de Buenos Aires, continúa estudios superiores reglados de arte compatibilizándolos con la asistencia a diversos talleres de maestros para completar una formación orientada a la producción artística de su obra. Realiza y expone su obra plástica a la vez que imparte clases de educación plástica en el ámbito de la escuela primaria pública. Las mismas van dirigidas a un colectivo de niñas y niños en "recuperación" de problemas de aprendizaje y conducta, con la perspectiva de su futura "reinserción" al lugar de procedencia. En realidad, se trata de una colección de diversas "patologías" que tenían que ver con algo más que problemas de aprendizaje. Por ese entonces poca información estaba al alcance del profesorado que intentaba desarrollar su trabajo pedagógico en ese ámbito, trabajo que, a la luz de los conocimientos actuales, tenía mucho de arteterapéutico.

Radicada desde 1991 en Madrid, España, trabaja en la creación y conducción, entre los años 1992 y 1996, del Taller de Expresión Artística de la Asociación Pro Minusválidos de Tres Cantos (AMI3), una agrupación civil sin fines de lucro, de padres y madres de personas con necesidades educativas especiales tanto físicas como psíquicas, de edades y gravedad diversas.

Asiste a la conferencia "Así pintó Zaratustra el veinticinco de octubre de 1996" del arquitecto y pintor hispanoargentino Jorge Kleiman, en el ámbito de la Asociación Guiones (Nº Registro 16.086) de Madrid, lugar de encuentro para

⁴⁶ ARNHEIM, R.: (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Barcelona, Paidós, pp. 175.

personas que trabajan en temas de arte y otras líneas de pensamiento de interés actual con orientación psicoanalítica. La experiencia del disertante en la investigación de la imagen inconsciente, su profundo conocimiento y experiencia en psicoanálisis y arte y la invitación a seguir en esta línea de estudios a un nivel interdisciplinar, la llevan a iniciar un curso teórico-práctico que se inicia al año siguiente, sobre “Automatismo e imagen”, centrado en la investigación del inconsciente a través del dibujo y la pintura, Finalizado el curso, inicia seguidamente una investigación personal bajo su guía y supervisión, por más de tres años, y luego individualmente para el presente trabajo. El enorme interés despertado en la doctoranda, la llevan a experimentar en su propia obra y la aplica en diversos ámbitos donde propone actividades artísticas al servicio de personas con necesidades especiales.

Durante 1996 a 1998, forma parte del proyecto “ Música & Discapacidad” bajo el patrocinio de la Fundación de la Universidad de Alcalá de Henares. Las actividades se inician con un curso de Formación a Formadores, donde dicta contenidos referentes a Educación Plástica y su posible relación con la música. Posteriormente se crea el Taller de Música para personas con Discapacidad, como espacio de investigación y aplicación práctica de las propuestas anteriormente mencionadas, impartiendo clases de música, expresión y movimiento a niños, niñas y jóvenes adultos con discapacidad, con excelentes resultados.

En 1997 inicia los Seminarios de Doctorado en el Departamento de Didáctica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, con la clara idea de profundizar en el estudio de las diferentes experiencias realizadas, canalizándolas en un trabajo de investigación relacionado con el Arte Terapia.

Por otra parte y dada la reciente conformación del Arte Terapia como disciplina, propone la investigación: **Técnicas plásticas del Arte Moderno y la posibilidad de su aplicación en Arte Terapia**, con la esperanza de contribuir a la consolidación de una práctica que pretende ayudar a todas las personas, de los más variados colectivos, en el acompañamiento de los períodos de crisis, conflictos, enfermedades, en su desarrollo personal y adaptación a una sociedad cada vez más compleja.

1. Resumen de la investigación

En primer lugar se desarrolla una posible evolución del arte hacia el Arte como Terapia. Bajo el interrogante **¿Quién le teme al “arte feroz”?** se investiga, en el **Capítulo I**, el advenimiento de las vanguardias como ruptura de los parámetros estéticos impuestos por el sistema, la influencia del arte infantil, del arte primitivo, del arte negro africano, asiático y las producciones artísticas de enfermos y enfermas mentales en el surgimiento del Arte Terapia. El desarrollo de las ciencias psíquicas, con la teoría psicoanalítica de Freud y otras corrientes psicológicas que nacen a su amparo, han servido de plataforma de lanzamiento y marco de contención para sustentarla como nueva disciplina.

En todas las épocas de la historia de la humanidad se encuentran casos donde enfermedad y creación constituyeron una alianza perfecta para superar el dolor y dar al mundo ejemplo del indómito espíritu de superación del ser humano. Esa ejemplar lección es recogida por esta disciplina que supo ver en el poder curativo que manifiestan tener las imágenes plásticas, un paliativo del sufrimiento físico y psíquico y una oportunidad para el desarrollo del potencial humano de los diferentes colectivos que la practican. Pero al tratar de formular un enfoque del Arte Terapia como disciplina científica, encontramos un diamante tallado en múltiples caras que arrojan luz en distintas direcciones. Resulta imprescindible explorarlas y definir las, aunque no agotemos su estudio en este trabajo.

Así surge el **Capítulo II: Algunas dimensiones del Arte Terapia**, donde se atiende a la *dimensión expresiva y comunicativa* por entender que un proceso terapéutico se realiza sobre un intercambio entre dos sujetos a través del vehículo comunicativo. Importa detenerse sobre el lenguaje y el símbolo; las posibilidades de comunicación verbal y no verbal; el papel de las imágenes en la comunicación no verbal y como se trabaja con ellas en el proceso arteterapéutico.

Dentro del marco de esta actividad humana con pretensiones terapéuticas, es imprescindible profundizar en la *dimensión creativa* por su indisoluble unión a todo proceso y producto artístico. Ese producto nuevo es generado, creado por el sujeto, donde hasta poco antes, no existe. Es el resultado artístico de una experiencia interior liberada por el inconsciente y en condiciones de ser conjuntamente interpretado con vistas al esclarecimiento o cambio en algún aspecto del sujeto. Como fenómeno complejo que es, la creatividad ha dado lugar a un sinnúmero de estudios y teorías que la analizan desde corrientes y líneas teóricas diversas. Pero existe consenso en que esta capacidad está en todas las personas y, con ella, el potencial terapéutico que se le asigna como factor de producción del cambio. La corriente freudiana equipara la producción creativa a los sueños, por el común denominador de las imágenes visuales, que constituyen el material interpretativo. El propio Freud⁴⁷ escribe que el arte «[...] trata de la existencia de un camino de retorno desde la fantasía a la realidad». Asimismo se dan enfoques de otras corrientes para las cuales el proceso creativo es clave en el proceso arteterapéutico, como la posición junguiana que la utiliza como método de equilibrio psicológico a través de la simbolización de sus significados.

⁴⁷ FREUD, S.: (1973) “Lecciones introductorias al psicoanálisis” en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp.2357.

En los inicios de la práctica, las y los artistas por un lado y las y los psiquiatras y médicos de hospicios por otro, comenzaron intuitivamente a utilizar la producción de imágenes artísticas con fines terapéuticos. En el actual estado de evolución de esta disciplina existe consenso sobre el perfil artístico y psicoterapéutico del arteterapeuta aunque recientes posturas teóricas dibujan su rol con una triple vertiente: estética, pedagógica y terapéutica. Trabajar con imágenes plásticas como espejo de la interioridad y sensibilidad humanas, nos lleva a indagar en la *dimensión estética* que ilumina al Arte Terapia. Como afirma el psiquiatra y arteterapeuta inglés John Birtchnell⁴⁸: «Cada vez que un artista contempla su creación se produce una descarga emocional debido a la conexión que establece con la idea que le llevó a pintar el cuadro. Por lo tanto, funciona una especie de círculo: la idea le hace crear una representación externa de ésta y, a su vez, la representación evoca la idea original. El efecto estético se debe, en parte, a que la creación estética es y no es al mismo tiempo el objeto que representa».

En la *dimensión terapéutica* se intenta exponer en cierto orden las diferentes corrientes psicológicas y sus líneas teóricas fundamentales. La investigación se enmarca dentro de Psicoanálisis y algunas de sus derivaciones, y de qué modo crean o se relacionan con la terapia artística.

Como puede verse, el enfoque del presente trabajo es el **Encuadre arteterapéutico psicoanalítico** en el **Capítulo III**. Esta orientación resulta del máximo interés, por la vinculación de la doctoranda con experiencias personales realizadas en este campo de estudio que. Interesa ver en qué medida influyen las nuevas corrientes de educación artística infantil sobre las modernas escuelas de Arte Terapia. Y en este lugar se sitúa el otro sujeto participante-observador: el o la arteterapeuta. Los límites se vuelven confusos cuando se piensa en las condiciones necesarias: ¿artistas o terapeutas? ; ¿terapeutas, luego artistas?. ¿Cuál es el rol, la función que les compete como arteterapeutas?. Como testigo privilegiado, con voz y voto, es en el escenario del proceso terapéutico, donde se pone de manifiesto su capacidad para comprender e interactuar con el o la *cliente*⁴⁹, para ayudarle a entender sus símbolos y comprender sus posibles significados. Resulta, por tanto, de la mayor importancia, la elaboración previa de las sesiones arteterapéuticas y la finura para calibrar una correcta elección de las técnicas, procedimientos y materiales según su potencial expresivo, sus posibilidades terapéuticas, las características personales y sobre todo el “momento” vital de cada cliente.

⁴⁸ BIRCHNELL, J.: (1987) “La terapia artística como forma de psicoterapia” en *El arte como Terapia*, 1987, Barcelona, Herder, pp. 76.

⁴⁹ En el nacimiento del Psicoanálisis, la terapia y la formación del terapeuta estaban asociados exclusivamente al entorno médico, sanitario e institucional, con el objeto de lograr la aceptación de su práctica. Un terapeuta en busca de prestigio debía aportar un doctorado en medicina como base, seguido de una formación específica posterior. «Esto trajo consigo la imposición de términos tales como *salud, tratamiento, paciente*». Claro que el foco de la práctica es el individuo, pero en una relación jerárquica donde el analista es un «respondedor y no un iniciador» (HALLEY, J. 1997:53). Desde 1950, sobre todo en EE.UU, se supera la ortodoxia dando paso a los más variados enfoques psicoterapéuticos; nacen nuevas escuelas y relaciones entre los protagonistas de la terapia. El individuo y su entorno cobran mayor protagonismo y se rompe con la ortodoxia del *paciente* para ser considerado un *cliente*. (ROGERS, C.1965, *Terapia centrada en el cliente*). Se desarrollan terapias breves, interactivas e incluso directivas, orientadas al cambio del sujeto. Éste deja de ser el/la *paciente*, que recibe sumisamente la interpretación del terapeuta, para pasar a ser un/una «consumidor/a» (DALLEY, T. 1984:32), bajo la moderna concepción de la protección de los derechos que se adquieren por la prestación de un “servicio altamente especializado y generalmente costoso económicamente”. Pero también alude a la interacción entre cliente y terapeuta, a la dinámica de aprendizaje, a los fenómenos activos de transferencia y contratransferencia que se establecen entre ambos/as.

A esta altura es imposible dejar de hacerse la siguiente pregunta en el **Capítulo IV, el Arte Terapia: ¿Las imágenes que curan?...** Llega el momento de analizar las múltiples situaciones que pueden ser observables desde el prisma arteterapéutico. La importancia de ciertas drogas por su influencia en la alteración psíquica y su traducción en la expresión arteterapéutica; los estados psicoalterados y su canalización a través de la producción de imágenes artísticas. La inevitable presencia de la enfermedad en la creación de muchos y muchas artistas que han utilizado su don para combatirla o se han aprovechado de ella para poder crear. La gran pintora mejicana Frida Kahlo⁵⁰ sienta cátedra sobre la capacidad de utilizar el más exquisito dolor físico como motor de creación artística y consuelo. Se impone una revisión del cuerpo como reflejo del inconsciente. Finalmente, analizar la producción artística en condiciones existenciales límite, tales como la situación de niños afectados de enfermedades terminales, o situaciones extremas como la guerra o la inminencia de la pena de muerte. En particular interesa a la autora una situación especial: la (¿imposible?) producción artística realizada por algunas personas internadas en los campos de exterminio nazi, en la Europa de la Segunda Guerra Mundial.

En el **Capítulo V** se expone un movimiento que sorprendentemente se desarrolla en Europa, casi a la par de los conflictos bélicos, también en una situación social de enorme tensión con deseos de producir un cambio revolucionario en el orden del pensamiento mismo de la gente. Ese movimiento de vanguardia es el **Surrealismo y su relación con el “arte experimental”**, cuyos postulados e innovación se aproximan a la actitud de búsqueda de respuestas a través de las imágenes estéticas y su posibilidad de ser aplicadas en Arte Terapia. Se analizan las técnicas creativas que desarrollaron algunos y algunas artistas de este movimiento, que entendemos, se ajustan con mayor precisión a la obtención de imágenes arteterapéuticas, bajo los supuestos previos expuestos como orientación.

En el **Capítulo VI** se realiza una **Investigación de técnicas artísticas, herederas del surrealismo, para el abordaje de la imagen plástica inconsciente y su posible aplicación en Arte Terapia**. La experimentación de técnicas de proyección de la imagen inconsciente, aplicables a procesos arteterapéuticos, que cumplan con los requisitos expuestos en la fundamentación de este trabajo, se lleva a cabo de modo teórico y práctico. Para ello se utilizan algunas técnicas basadas en las vanguardias junto con la investigación de la imagen inconsciente, producida a través del automatismo surrealista. Desde 1996 a 1999, la doctoranda realiza una investigación sobre su aplicación, bajo la supervisión de Jorge Kleiman, artista y teórico con una experiencia que excede los cincuenta años en el trabajo con las ideas del Surrealismo y la imagen inconsciente.

La experimentación para este trabajo se aplica a grupos de niños, niñas y jóvenes, pertenecientes a diferentes niveles socioeconómicos, escolarizados en el sistema público de Educación Primaria y Secundaria, con mayor o menor experiencia plástica, bajo los presupuestos del modelo de investigación cualitativa, por guardar cierta similitud con el escenario arteterapéutico. Finalmente se

⁵⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

proponen las discusiones y conclusiones a las que se pudo arribar luego del análisis de las técnicas experimentadas y su posibilidad de reflejar imágenes con contenido significativo para un entorno arteterapéutico.

Dada la relativamente reciente historia de estas actividades, se considera oportuno incluir en la Tesis una investigación bibliográfica sobre Arte Terapia y sus áreas afines, a modo de organización básica que sirva para futuras investigaciones en este campo. El **Capítulo VII** correspondiente a la **Bibliografía**, se estructura de la siguiente manera; El primer apartado contiene obras sobre *Musicoterapia, Arte Terapia, Psicología del Arte, General y Psicopatológica* e incluye los sub apartados de Autismo, Esquizofrenia, Psicosis, Test Proyectivos y Metodologías de Diagnóstico. El segundo apartado versa sobre *Filosofía, Sociología y Antropología Cultural*. También se relevan, en el tercer apartado, obras especializadas en *Educación artística* y en especial un apartado dedicado a la *Educación artística y discapacidad*. Las fuentes bibliográficas referidas a la *Creatividad*, ocupan el cuarto apartado. El siguiente está dedicado a *Estética y Escritos de Artistas*, incluyendo un apartado temático: el *Surrealismo*. El sexto apartado está dedicado en particular a las *Técnicas Plásticas*. Las obras sobre *Metodologías de Investigación* se relevan en el séptimo apartado; en el octavo se incluyen *Enciclopedias, Diccionarios y Textos de Consulta* que pueden ser útiles en el estudio de esta especialidad donde Arte, Psicología, Sociología y Antropología Cultural trazan nuevos caminos para el autoconocimiento y desarrollo de las potencialidades de las personas. Por último se realiza una relación de las principales tesis relacionadas con el tema, leídas recientemente en España.

Se agrega un **Anexo** que contiene un *Glosario* dividido en *Términos y expresiones artísticos* y *Términos y expresiones psicológicos y psiquiátricos*. Los términos técnicos artísticos o expresiones de uso en el campo de la psicología y el psicoanálisis, que no se explican a pie de página, pueden ser consultados en el Glosario correspondiente. En segundo término se incluyen algunas *Notas Biográficas* de personas relevantes en sus campos, nombradas en este trabajo. En el punto tercero se incluye la *Transcripción de algunos escritos* que, por la dificultad para encontrarlos, la importancia que reviste para este estudio, tanto como poder leer una traducción completa de algún artículo que solo está citado brevemente en el cuerpo principal, ameritan un lugar en este Anexo. Por último, se organiza un *Índice de ilustraciones* que facilite su búsqueda cuando sea necesario.

2. Objeto de la investigación

El proceso de creación de imágenes es un proceso que revela contenidos inconscientes. En la praxis se establece un diálogo con nuestro interior y, al modificar plásticamente la imagen, al actuar sobre la obra, se produce una modificación, una transformación también de lo que ella representa internamente para el sujeto. El enfoque arteterapéutico podrá seguir una línea de trabajo freudiana, lacaniana, junguiana, gestáltica, cognitiva, conductista, holística, entre tantas otras, pero todas trabajan con un factor común: la *creatividad*. Si se entiende la creatividad como la capacidad de dar vida a nuevas ideas, de sortear barreras, de llegar profundamente dentro de nosotros mismos, se valorará el potencial terapéutico que encierra la creación de imágenes plásticas.

El proceso de la creación de imágenes reviste gran importancia en Arte Terapia. Constituye un eficaz medio de comunicación no verbal y es agente de cambio y desarrollo personal observable incluso en casos de personas con perturbaciones graves. En esta particular relación interviene el arte terapeuta, cuyo rol, según las modernas tendencias en Arte Terapia, puede desarrollarse atendiendo a tres pilares básicos de intervención sobre el sujeto: el estético, el pedagógico y el terapéutico. Estas tres vertientes actuarán según las circunstancias del caso; serán simultáneas, alternativas o excluyentes según la evaluación que realice el arteterapeuta de las necesidades particulares de cada sujeto actuante.

La investigación que nos ocupa se centra sobre el aspecto más “artístico” que tiene esta disciplina. Ya que, como bien lo señalara Rudolf Arnheim⁵¹: «El nivel de realidad de la obra de arte no depende de su estilo particular ni de su nivel de complejidad [...] las exigencias de alta calidad pueden ser satisfechas hasta por producciones muy simples. Buscamos representaciones configuradas por el impacto de la experiencia directa, no fosilizadas por esquemas mecánicamente aplicados. Lo que cuenta es que las experiencias sean hechas visibles mediante la forma, el color o cualquier otro medio, de tal manera que se manifiesten con la mayor fuerza y claridad. La forma no es un chupete hedonista sino un medio para alcanzar el fin de comunicar enunciados efectivos». Agrega también que ese don natural del ser humano se ve restringido actualmente, por lamentables prácticas o ausencia de ellas en la educación artística, repercutiendo sobre la aplicación de imágenes de forma terapéutica, por las limitaciones e inferioridad de condiciones que muchas veces tienen los sujetos de la terapia a la hora de crear. Esto nos lleva a justificar porqué uno de los pilares del proceso terapéutico pasa por aspectos pedagógicos.

La tendencia actual en Arte Terapia pretende no descuidar la calidad estética ya que es el medio a través del cual se manifiestan los significados y el poder benéfico de la obra de arte sobre los hombres y mujeres creadores o espectadores. Razón que fundamenta la necesidad de la presente investigación,

⁵¹ ARNHEIM, R.: (1989) *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, Paidós, pp. 250.

de experimentar con novedosas y variadas técnicas artísticas que puedan ofrecer, en líneas generales, las siguientes características:

- Que los procedimientos sean de realización sencilla para ser abordadas con éxito por toda clase de personas, incluso aquellas no experimentadas plásticamente;
- Que propicien la concreción de una imagen eficaz y comunicativa de sus significantes, para su posterior lectura y análisis;
- Que permitan una alfabetización estética, especialmente del arte contemporáneo por ser un producto de nuestro tiempo con gran poder comunicativo de emociones e ideas;
- Que permitan el goce y la satisfacción por el trabajo creativo, favoreciendo la confianza, la autoestima y el sentido de realización personal;
- Que se adapte, por su economía de medios, a los generalmente exiguos presupuestos institucionales e incluso individuales, destinados a este tipo de actividades.

El sentido último que impulsa esta investigación mantiene una total coincidencia con la opinión del psicólogo argentino Marcelo González Magnasco⁵²: «Escribir, pintar, dibujar, filmar, para atrapar por y en el texto alguna cosa, algo que el paciente no puede decir. Algo muchas veces inarticulable, imposible de ser apropiado, un desorden infantil: infans lo que no habla, pero es hablado. El resto de la infancia que perdura en el adulto. Un taller de Arte Terapia puede ser definido como el momento para comenzar un relato; que nunca es desde el principio y siempre será inacabado. Sin embargo, contiene una lógica interna, un círculo, una frase que comienza con el deseo de participar y que tiene su punto de sentido en la circulación de los trabajos más allá del primer Otro observador, el terapeuta. Más allá también del grupo de iguales, cuando la exposición puede circular en un campo abierto de la comunidad».

⁵² El Licenciado en Psicología, Marcelo González Magnasco es director del Instituto Universitario de Arte de Buenos Aires (IUNA), Argentina, formado por los antiguos Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Danza y de Teatro. Este organismo ha sido aprobado por el organismo evaluador (COÑAU) y el Ministerio de Educación. Actualmente se cursan las carreras de Especialista en Arte Terapia (2 años), el Master en Arte Terapia (3 años) y el Doctorado (4 años). La primera promoción ha concluido en el año 2000.

CAPÍTULO I

¿QUIÉN LE TEME AL ARTE FERROZ?

“Lo más hermoso de la vida es lo insondable, lo que está lleno de misterio. Es éste el sentimiento básico que se halla junto a la cuna del arte verdadero y de la auténtica ciencia. Quien no lo experimenta, el que no está en condiciones de admirar o asombrarse, está muerto, por decirlo así, y con la mirada apagada.”

Albert EINSTEIN

I.1 Desarrollo de las vanguardias europeas entre los siglos XIX y XX

Para una mejor comprensión de las vanguardias artísticas europeas del siglo XX, es preciso retroceder a los últimos veinte años del siglo XIX con el objeto de examinar las variables sociales, políticas y culturales que favorecieron su génesis y evolución. El auge de la industrialización, del capitalismo y el nacimiento del poderío tecnológico se ponen de manifiesto en esta singular época. Un ejemplo de ese sentimiento de superioridad entre los países poseedores del poder dado por el imparable avance de la ciencia y la máquina, se refleja en las impresionantes Exposiciones Universales.

París emprende la conquista del aire con la construcción de la torre Eiffel (1889), una estructura de acero que termina llenándose de un sinnúmero de significados y cuya visión de la ciudad, desde el punto más alto construido por la mano del hombre, cambia el modo de percibir y concebir el paisaje. «Esta manera de ver fue uno de los pivotes de la conciencia humana. La vista de *París vu d'en haut* (*París vista desde lo alto*), contemplada por millones de personas en los primeros veinte años de existencia de la torre, fue tan trascendental en 1889 como lo sería ochenta años después la famosa fotografía de la NASA de la tierra vista desde la luna, flotando como una verde burbuja vulnerable en la oscura indiferencia del espacio» afirma Robert Hughes⁵³.

Resulta muy interesante la relación que este autor hace sobre las obras de Paul Gauguin, Maurice Denis y Seurat, respecto del tratamiento plano del espacio, al que considera inspirado en la perspectiva plana de los primitivos frescos italianos, el esmalte *cloisonné*⁵⁴, la estampa japonesa, la heráldica, el tapiz de Bayeux, etc., juntamente con las visiones planas a manera de mapas que contienen ideas de dinamismo y movimiento, suscitadas por la visión espacial desde esa gran altura. Esta nueva percepción del espacio pronto encontraría eco en las demás vanguardias pictóricas.

El descubrimiento del asombroso arte rupestre de las cuevas de Altamira, España (1879), tan antiguo y a la vez tan cercano a las propuestas estéticas que

⁵³ HUGHES, R.: (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 14.

⁵⁴ Ver Anexo: 1.1 Términos y expresiones artísticas.

comienzan a circular por esos días, ponen en entredicho los argumentos científicistas de una evolución humana positivamente progresiva. El discurso elocuente del filósofo Bergson comienza a hacerse oír mientras «atacaba abiertamente los prejuicios antimetafísicos del positivismo y exaltaba la función real del espíritu en su libertad esencial»⁵⁵. La llamada Belle Époque con el auge del desarrollo tecnológico que se reinventa a sí mismo, la frivolidad y la apoteosis de la máquina, los nuevos inventos como la bombilla eléctrica, la fotografía, el motor eléctrico, el automóvil, el cinematógrafo, el gramófono, el automóvil, los rayos X, la radio y un largo etcétera, imprime en el hombre de las grandes urbes un sentimiento de cambio vertiginoso, una percepción cada vez más clara de ruptura de los cánones conocidos y el avance imparable del conocimiento humano.

Se inicia el nuevo siglo y, en 1901, el físico Max Planck⁵⁶ rompe con el concepto clásico de considerar la energía como una magnitud continua, al descubrir que ésta es emitida y absorbida en forma discontinua, en pequeñas cantidades o *cuantos*. Casi al mismo tiempo, Albert Einstein⁵⁷ expone su *teoría de la relatividad restringida* (1905) y quince años después se transforma en *teoría de la relatividad generalizada*, «la teoría del efecto fotoeléctrico, y anunció una era nuclear con la fórmula culminante de su ley que relaciona la energía con la masa y la velocidad de la luz: $E = mc^2$. No hace falta ser un científico para darse cuenta de la magnitud de semejantes cambios. Equivalen a la alteración más grande en la concepción humana del universo desde los tiempos de Isaac Newton»⁵⁸.

Sigmund Freud⁵⁹ marca en 1905, el punto de partida de su teoría psicoanalítica convencido de que el origen de algunas enfermedades como la *histeria*⁶⁰, no está en un desajuste orgánico sino en experiencias penosas cuyo recuerdo, vivo e inhibido en el inconsciente del sujeto afectado, provoca las crisis. Para superarla, desarrolla el método verbal de asociación libre de los recuerdos, la interpretación de los sueños relatados y el análisis de errores, omisiones o *lapsus* verbales derivados de los deseos reprimidos del sujeto.

Todo se sucede a una velocidad de vértigo y en el campo del arte «los que parecían “viejos” maestros de otro tiempo, tienen en estos años vigencia plena, están en los orígenes de los movimientos que constituyen la vanguardia y su obra posee entidad propia»⁶¹. En los primeros años del siglo XX se asistirá a una difusión de las obras de artistas plásticos en solitario o integrando vanguardias en ciernes y no tienen menos importancia las exposiciones culturales, tecnológicas, las exposiciones de objetos de culturas lejanas y las exposiciones etnográficas de los grandes museos⁶², en el caldo de cultivo en el que abrevan los creadores en su

⁵⁵ GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) "Movimientos artísticos del siglo XX: El fauvismo", en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp.5.

⁵⁶ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁵⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁵⁸ HUGHES, R.: (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círc. de Lect., pp. 15.

⁵⁹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁶⁰ Véase: *neurosis*, en el Anexo: 1.2 de este trabajo.

⁶¹ BOZAL, V.: (1991) *Los primeros diez años, 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, Visor, pp. 21.

⁶² Se considera ilustrativa la reseña de Bozal, V. (1991:21-22) sobre las exposiciones que realiza la Sezession y limitándose exclusivamente a París «las exposiciones de arte primitivo, entendido este concepto en un sentido amplio, Arte Islámico (Louvre, 1903), Primitivos franceses (Louvre, 1904), Arte Japonés (Salón de Otoño, 1905), Arte Ibérico (Louvre, 1905-1906); las exposiciones de Cézanne (Salón de Otoño, 1904: treinta y nueve pinturas y diez dibujos; Salón de Otoño, 1907: retrospectiva con cincuenta y seis obras), Gauguin (Salón de Otoño, 1903; Gal. Vollard, 1903: cincuenta pinturas y veintisiete dibujos; Salón de Otoño, 1906), Van Gogh (Salón de los Independientes, 1905), Rousseau (Salón de Otoño

búsqueda de nuevas formas de ver el arte que probablemente «determinarán la fisonomía de los problemas debatidos por el arte durante los diez primeros años del siglo: la relación sujeto-naturaleza, la tensión primitivismo-clasicismo y la reflexión sobre el lenguaje pictórico como marco de ambos y exigencia de su diálogo»⁶³.



Ilustración 1: Paul Cézanne: *Monte Sainte-Victoire*, 1904-1906. Óleo sobre lienzo, 73,6 x 92 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección George W. Elkins

En el campo de la pintura, Paul Cézanne⁶⁴ (1839-1906), interpreta la naturaleza a través de la reflexión del lenguaje plástico y del medio pictórico: el color. Entre los muchos y nuevos recursos pictóricos de Cézanne, que influirían luego sobre George Braque⁶⁵, Matisse y Picasso, está lo que Valeriano Bozal⁶⁶ llama «efecto de la mirada» cezanniano que «se transforma en procedimiento pictórico independiente, autónomo de la vista individual que la originó y representaría. El efecto de la mirada se identifica con la articulación plástica que hace posible la imagen valorando la superficie».

En opinión de la crítica Bárbara Rose⁶⁷, la seguridad del artista renacentista que se expresa con rotundidad en: «Esto es lo que veo» es reemplazada por la duda cezanniana: «¿Esto es lo que veo?» y muestran su particular intento de reflejar las cosas en estado puro, colocando a la incertidumbre y a la duda como parte del diálogo con la pintura y a Cézanne como piedra de toque de la modernidad. Una mirada clasicista-modernista que, en el intento de percibir simultáneamente la infinidad de relaciones entre cada pequeña parte y el todo, quiebra contornos, armonías cromáticas y abre camino al concepto de multivisión que a continuación desarrollará el cubismo.

1905), etc., sin olvidar la presencia de Ingres en el Salón de Otoño de 1905. Sabida es la influencia que alguna de estas manifestaciones tuvo en la trayectoria de artistas como Picasso, Braque o Matisse y, en general, en la evolución artística de los diez primeros años».

⁶³ Ob. Cit. pp. 45.

⁶⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁶⁵ Véase Nota Biográfica en el Anexo de este trabajo.

⁶⁶ Ob. Cit. pp. 53.

⁶⁷ Citada en HUGHES, H. (2000)

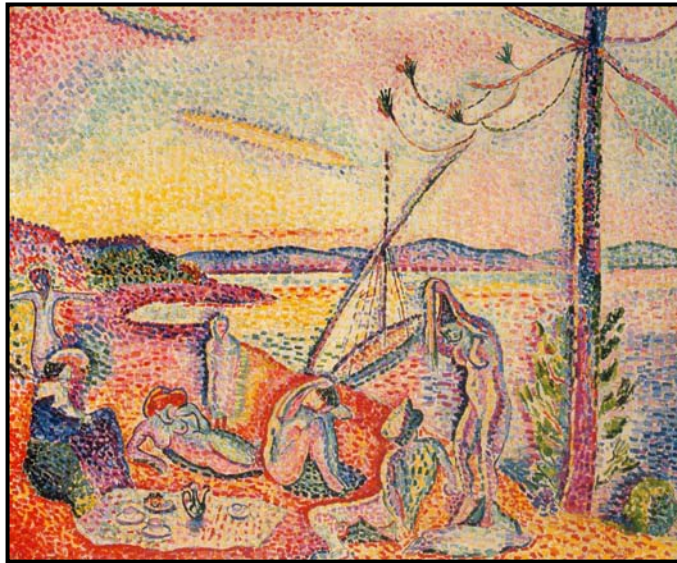


Ilustración 2: Henri Matisse, *Lujo, calma, voluptuosidad*, 1904-5 (Primera versión). Óleo sobre lienzo, 98.3 x 118.5 cm, París, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou

El año 1905 es testigo del nacimiento de una obra paradigmática; Henri Matisse⁶⁸ (1869-1964) hace la primera versión de *Lujo, calma, voluptuosidad* (Museo de Arte Moderno de París). La representación es un pretexto para el estudio de las relaciones colorísticas de los planos; sin perspectiva ni claroscuro, las figuras surgen del trazo ágil de una línea cercana al arabesco. Subjetividad, síntesis y economía de medios; la obra pictórica adquiere significado más allá de la anécdota. Ese mítico 1905, el crítico León Vauxcelles, desagradado por el panorama que le rodea en el Salón de Otoño de París, da una exclamación que sella el nombre oficial de los pintores “*fauves*” (*fieras*) cuyas obras coloristas allí se exponen, reivindicando su calidad absoluta de pintores interesados en el cromatismo en estado puro, desdeñando «la realidad para expresar un estado emocional. Obsérvense las distancias con el impresionismo. Nada de naturaleza ni de “*plain-air*”. Negación del estilo. La pintura es pasión e instinto. “Empleo del color más arbitrariamente para expresarme con más fuerza”, decía Maurice Vlaminck⁶⁹ (1876-1958). Si bien no niega la realidad ni la naturaleza, las subordina a sus estados interiores. Renuncian al modelado e interpretan en forma distinta el claroscuro»⁷⁰.

Muy pronto otro crítico, Gustave Geffroy, basándose en el despectivo término de Vauxcelles y en ese mismo sentido, denomina “*fauvismo*” (*fierismo*), a ese tipo de pintores que, a partir de ese momento, lo adoptan como nombre oficial de su estilo de hacer pintura. Su desarrollo desde 1895 a 1908 reúne a pintores como Matisse, Roualt, Marquet, Dufy, Derain, Vlaminck, van Dongen, entre otros, unidos por una voluntad muy personal y un estilo que comparten y que influirá sobre el devenir del arte del siglo XX.

⁶⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁶⁹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁷⁰ GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) “Movimientos artísticos del siglo XX: El fauvismo”, en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp.8.

I.1.1 Panorama cronológico

ARTE	CIENCIA Y CULTURA	POLÍTICA Y SOCIEDAD
1890 Muere van Gogh. Gauguin se instala en París. Cézanne pinta la serie de las montañas en Aix.	1890 Invención neumático <i>Dunlop</i> (Inglaterra). Edison: fonógrafo óptico, el kinetoscopio y perforación lateral películas cine.	1890 Aprobación Ley Sufragio Universal en España. Conferencia Internacional protección trabajo, Berlín.
1891 1º exposición «nabis». Nace Max Ernst, Colonia.	1891 Oscar Wilde: <i>El retrato de Dorian Gray</i> . Mahler: <i>Primera Sinfonía</i> . Röntgen descubre rayos X.	1891 Fundación Oficina Internacional de la Paz. León XIII: <i>Rerum Novarum</i> , doctrina social iglesia. Ingl. conquista Birmania
1892 Aparece el «Modern Style»	1892 Lorentz descubre los electrones	1892 Constitución Partido Socialista Italiano.
1893 Maurice Denis ilustra libro de André Gide <i>“El viaje de Urien</i> . Bourdelle: <i>Monumento a los muertos de Montaubán</i> .	1893 Behring prepara el suero antidiftérico. Debussy: <i>L'après midi d'un faune</i> . Zola: novela naturalista <i>Los Rougon-Macquert</i> .	1893 Matanzas de Armenia. Guerra de Melilla. Nace MaoTsé-Tung.
1894 Rodin: <i>Los burgueses de Calais</i> .	1894 Kipling: <i>El libro de la selva</i> .	1894 Fin guerra de Melilla. Caso militar Dreyfus, Zola denuncia antisemitismo en Francia.
1895 Exposición de Cézanne en París. Munch, Lautrec y Signac relacionan el simbolismo francés con el <i>Jugendstil</i> alemán.	1895 Becquerel: radiactividad. Hnos. Lumière crean cinematógrafo. Primeras películas en EE.UU. Freud: <i>Estudios sobre la histeria</i> .	1895 Fundación CGT en Francia
1896 Nace A. Breton. Llegan a Munich los artistas rusos Kandinsky y Jawlensky.	1896 Marconi: ensayos telegrafía sin hilos. Muere Paul Verlaine. Jarry estrena <i>Ubu-Roi</i> en París. Primeras películas de Méliès.	1896 Agitación separatista en Filipinas.
1897 1º exposición de Picasso en Barcelona. Mackintosh: <i>Escuela de Bellas Artes de Glasgow</i> (terminada en 1910). Rodin: escultura <i>Balzac</i> . Gauguin: <i>¿De dónde venimos...?</i>	1897 Bergson: “Materia y Memoria”. Ramón y Cajal: “Reglas y consejos sobre investigación científica”. Ader: 1º vuelo en aeroplano, Francia. Se crea el motor Diesel.	1897
1898 Muere el poeta Mallarmé. Klee inicia estudios en Munich.	1898 Pittaluga: estudios transmisión paludismo por insectos.	1898 Explosión del “Maine”. Termina guerra hispano-norteamericana. Fin imperio español en Ultramar. EE.UU. anexiona Hawai. Lenin funda partido obrero ruso.
1899 Signac publica teoría neo-impresionista.	1899 Marconi: 1º comunicación sin hilos.	1899 Gran Bretaña: condominio en Sudán. Guerra anglo-boer en Africa del Sur.
1900 Primera estancia de Picasso en París. Derain y Vlaminck comparten estudio e ideas que decantarán en el futuro <i>fauvismo</i> .	1900 Plank: teoría cuántica. Exposición Universal de París. Pavlov: teoría reflejos condicionados. Freud: <i>La interpretación de los sueños</i> , nace psicoanálisis	1900 Asesinato Humberto I de Italia. 1º dirigible del conde Zeppelin. Guerra ruso-japonesa. Muere Victoria de Inglaterra.
1901 Muere Tououse-Lautrec. Vlaminck conoce las esculturas negras y a Matisse. “Período azul” de Picasso.	1901 Freud: <i>Psicopatología de la vida cotidiana</i> .	1901 Asesinato Pte. EE.UU. MacKinley. Protocolo internacional sobre China.
1902	1902 Rutherford descubre la radioactividad (Inglaterra) Debussy: <i>Pelleas et Melisande</i> , París.	1902 1º huelga general en Barcelona.
1903 Klee: 1º serie dibujos satíricos. Gauguin en Salón Otoño, París.	1903 1º western: <i>Kit Carson</i> . Expo <i>Arte Islámico</i> , Museo del Louvre.	1903 Lenin, jefe “bolcheviques”. Hnos. Wright: 1º vuelo avión.

1904 Kirchner descubre el arte negro. Cézanne en Salón Otoño, París.	1904 Expo <i>Primitivos franceses</i> , París.	1904
1905 Matisse funda "fauvismo". Expo fauves, Rousseau, Ingres y <i>Arte Japonés</i> en Salón Otoño, París. "Die Brücke", Dresde. Van Gogh, Salón Independientes.	1905 Einstein: teoría relatividad restringida. Freud: 3 <i>ensayos sobre la teoría sexual</i> .	1905 Guerra ruso-japonesa, vence Japón. Huelgas obreros Rusia contra el zar.
1906 Gris y Severini se instalan en París. Enri Rousseau conoce a Apollinaire, Delaunay y Picasso. Muere Cézanne. Gauguin, Salón Otoño, París.	1906 Glaswortluy inicia <i>La saga de los Forsythe</i> . Aparición de los primeros taxis automóviles de París.	1906 Aparición de los primeros taxis en París. Resolución positiva caso militar Dreyfus.
1907 Apollinaire presenta a Braque a Picasso. Picasso: <i>Las srtas. de Avignon</i> . Cézanne en Salón Otoño, París.	1907 Emile Cohl: primeros dibujos animados.	1907 El Papa condena el Modernismo
1908 Braque expone en Kahnweiler obras cubistas rechazadas en Salón Otoño, París.	1908 Worringer: <i>Abstracción y Percepción</i> .	1908 Bulgaria es Estado Indep.
1909 Primeros cuadros cubistas en Salón Independientes de París. Boccioni, Carrá y Russolo se reúnen con Marinetti: <i>Manifiesto futurista</i> .	1909 Creación de la <i>Nouvelle Revue Française</i> . Meaterlink: <i>El pájaro azul</i> .	1909 Es fusilado en Barcelona el anarquista Francisco Ferrer.
1910 Kandinsky: primeras acuarelas y dibujos abstractos. Picasso: retratos cubistas. Muere Henri Rousseau.	1910 Nace Asoc. Intern. del Psicoan. En torno a Freud.	1910 Francia: Ley jubilación obreros. Revolución mexicana.
1911 Cubistas en Salón de Independientes. Nace "Der Blaue Reiter", Munich	1911 Test de Rorschach. Rutherford descubre estructura interna átomo. Diego Rivera viaja a París y conoce a Modigliani.	1911 Amudsen llega al Polo Sur.
1912 Primeros collages de Picasso y Braque. Expo futuristas en París. Boccioni: <i>Manifiesto técnico de la escultura futurista</i> .	1912 Valentine de Saint-Point: <i>Manifiesto de la mujer futurista</i> .	1912 I Guerra Balcánica contra Turquía.
1913 Apollinaire: <i>Los pintores cubistas</i> . Sonia Delaunay: primeros trajes "simultáneos"	1913 Husserl: <i>Filosofía fenomenológica</i> . Proust: <i>En busca del tiempo perdido</i> . Watson: teoría psicol. Conductista.	1913 II Guerra Balcánica.
1914 Caligramas de Apollinaire. Primeros <i>ready-made</i> de M. Duchamp.	1914 Canudo, teórico italiano: <i>Manifiesto de las siete artes</i> . Chaplin: <i>Charlot</i> , personaje cómico.	1914 Atentado Sarajevo. Primera Guerra Mundial, guerra de trincheras. Rusia aliada.
1915 Chirico: pinturas metafísicas. Malevitch: <i>Manifiesto Suprematismo</i> . Primera velada <i>Dada</i> .	1915 Einstein: teoría relatividad general. Griffith: <i>El nacimiento de una nación</i> , 1º largometraje.	1915 Revolución rusa. Comienza guerra submarina alemana a barcos mercantes de aliados.
1916 Nace Dadá en Zurich. Arp: relieves recortados y pintados. Publican cartas desde el frente de Beckman.	1916 Kafka: <i>La metamorfosis</i> . F. De Saussure, estructuralista suizo: <i>Curso de lingüística general</i> . Griffith: <i>Intolerancia</i> .	1916 Insurrección nacionalista en Irlanda. Asesinan a Rasputín. EE.UU. entra en guerra.
1917 Mondrian y Van Doesburg fundan "De Stijl" (Holanda).	1917 Férat realiza decoración para <i>Les Mamelles de Tirésias</i> de Apollinaire.	1917 Proclamación revolución Rep. Soc. Obrer. y Campesinos de Rusia; nacionalización tierras y fábricas. EE.UU. apoya aliados.
1918 Tzara: <i>Manifiesto Dadá</i> , Zurich. Muere Apollinaire. 1º expo de Miró, Barcelona.	1918 Spengler: <i>La decadencia de Occidente</i> .	1918 Proclamación República de Alemania. Armisticio.

1919 Fundación Bauhaus en Weimar. Gran expo nacional futurista, Milán, Génova y Florencia. Muere Renoir. Mondrian vuelve París. Aragón, Breton, Soupault: Revista <i>Littérature</i> .	1919 Citroën: 1º automóvil francés en serie. Rutherford: desintegración del átomo. Weber, padre sociología moderna: <i>El político y el científico</i> . Valery: <i>La crisis del espíritu</i> .	1919 Tratado de Versalles. Indep. Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Hungría. Fundación III Internacional Comunista, Moscú. México: asesinan Zapata.
1920 Mondrian: <i>El Neoplasticismo</i> . Max Ernst: 1º expo <i>collages</i> , París. Nace Antoni Tapiés.	1920 Viene: <i>El gabinete del Dr. Caligari</i> . Primeras transmisiones radiofónicas. Freud: <i>Más allá del principio del placer</i> .	1920 Malestar político y agitación social en España.
1921 Picasso: decorados ballet ruso "Cuadro flamenco".	1921 Pirandello: "Seis personajes en busca de autor"	1921 Hitler jefe nacionalsocialismo alemán. Fundan PCI y PNF en Italia.
1922 Juan Gris colabora ballet Diaghilev. Salón Dadá en París. M. Ernst llega a París; primeros ensayos del "automatismo".	1922 Descubren tumba Tutankamon. Joyce: "Ulises". Malinovsky, antropólogo polaco escuela funcionalista: <i>Los argonautas del Pacífico Occidental</i> .	1922 Méjico: Siqueiros, Orozco y Rivera firman Manifiesto Sindicato Obreros, Artesanos, Pintores y Escultores. Se crea URSS.
1923 Chagall ilustra <i>Almas muertas</i> de Gogol. Nace Surrealismo. Wilfredo Lam (1902) viaja a Europa.	1923 Broglie: mecánica ondulatoria (Fr.). Freud: <i>El yo y el ello</i> .	1923 Golpe de Estado del Gral. Primo de Rivera a la monarquía española.
1924 Breton: 1º <i>Manifiesto Surrealista</i> . Fundan: <i>La Revolución Surrealista</i>	1924 Watson: <i>Conductismo</i> . Alemania: 1º película terror: <i>Nosferatu, el vampiro</i> . Léger dirige <i>El ballet mecánico</i> .	1924 .Mussolini se hace con poder en Italia.
1925 Primera exposición surrealista en París. Ernst: primeros <i>frottages</i> . Artaud: adscribe surrealismo. Muere Juan Gris.	1925 Inventión TV. Eisenstein: <i>El acorazado Potemkin</i> . Chaplin: <i>La quimera del oro</i> , género cómico.	1925 Stalin elimina a Trotsky.
1926 Gaudí: finaliza <i>portal del Nac. Sagrada Fía</i> . Abre Galería Surrealista de París.	1926 Historiador A. Toynbee habla del "eclipse de Europa". Frida Kahlo sufre el accidente que marcará su vida.	1926 Alemania entra en la Sociedad de Naciones. Evacuación de Rumania.
1927 Chagall ilustra <i>Fábulas</i> de La Fontaine. Surrealistas se acercan al Comunismo. Magritte en París. Ernst experimenta el <i>grattage</i> en pintura.	1927 Heidegger: <i>El ser y el tiempo</i> . Aparece el cine sonoro: <i>El cantante de jazz</i> .	1927 Lindberg: 1º vuelo sobre Atlántico. Hitler escribe <i>Mein Kampf</i> .
1928 Breton publica <i>Le Surréalisme et la Peinture</i> . Miró: <i>Interiores holandeses</i> .	1928 Fleming: descubre potencial penicilina. Disney: 1º película de dibujos animados.	1928 Chile: cierre temporal Esc. BB.AA. y 30 becas a París.
1929 Tzara se une al surrealismo. Breton: 2º <i>Manifiesto Surrealista</i> .	1929 Hemingway: <i>Adiós a las armas</i> . Huxley: <i>Contrapunto</i> . Buñuel y Dalí: película surrealista <i>Un perro andaluz</i> .	1929 Crash Bolsa NY; depresión exonómica. Gandhi lucha por independencia India desde no-violencia.
1930 Van Doesburg funda la revista <i>Art Concret</i> .	1930 Nace género gánsters cine: <i>Little Cesar</i> .	1930 Dimisión de Primo de Rivera en España. Colectivización agraria URSS.
1931 Arp: 1º <i>papel roto</i> . Objetos surrealistas de funcionamiento simbólico. Dalí: <i>Persistencia de la memoria</i> .	1931 Chaplin: <i>Luces de la ciudad</i> . Chester Gould crea <i>Dick Tracy</i> .	1931 Mayoría republicana en las elecciones generales del gobierno monárquico español.
1932 Dalí: teoría paranoico-crítica.	1932 URSS: impone al arte realismo socialista.	1932 Siqueiros es deportado de EE.UU. después de pintar tres murales.
1933 Kandinsky invitado honor surrealistas a expo "Superindependientes".	1933 Se estrenan en España las obras de García Lorca, <i>Bodas de Sangre</i> y <i>Yerma</i> .	1933 Pte demócrata EE.UU.: F. Roosevelt. Hitler canciller, comienza dictadura.
1934 Gisèle Prassinos: primeros poemas surrealistas.	1934 Rivera reproduce en Palacio BB.AA. de México el mural destruido en Rockefeller Center.	1934 Comienzo movimientos revolucionarios separatistas en España.
1935 Surrealistas rompen con comunismo.	1935 <i>La feria de la vanidad</i> , primera película en technicolor.	1935 Hitler ocupa Austria e invade Polonia.

1936 París: expo objetos surrealistas. NY: <i>Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo</i> en MOMA. Ernst aplica la <i>decalcomanía</i> de Oscar Domínguez.	1936 Chaplin: <i>Tiempos modernos</i> .	1936 Italia aliada de Franco en Guerra Civil España.
1937 Expo internacional Surrealista en Japón. Picasso pinta el <i>Guernica</i> .	1937 Delaunay realiza Gran Decoración para Exposición Mundial de París.	1937 Guerra chino-japonesa. Se confiscan miles de cuadros modernos en Alemania.
1938 Breton y Éluard: <i>Diccionario abreviado Surrealismo</i> . Exposición Surrealista Internacional en París.	1938 Aparece la historieta <i>Superman</i> .	1938 Anexión de Austria al Reich de Hitler.
1939 Matta y Tanguy llegan a EE.UU.	1939 Auge musical americano: <i>Mago de Oz</i> .	1939 Hitler sueña con la Gran Alemania; invade hasta Polonia. Inglaterra y Francia le declaran la guerra 2ª Mundial.
1940 Expo Internacional del Surrealismo, México	1940 Fleming: utiliza 1º vez penicilina. Chaplin: <i>El gran dictador</i> .	1940 Asesinato Trotsky en México.
1941 Max Ernst emigra a EE.UU.	1941 Exilio de Ernst en NY.	1941 Pearl Harbor.
1942 Max Ernst experimenta el <i>dripping</i> .	1942 Camilo José Cela escribe en España, la prosa <i>La familia de Pascual Duarte</i> .	1942 Cercos soviético a alemanes en Stalingrado.
1943 Pollock: 1ª muestra <i>action-painting</i>	1943 Primera exposición individual de W. Lam en La Habana, Cuba.	1943 Caída de Mussolini.
1944 Mueren Kandinsky, Mondrian, Munch, Marinetti.	1944 Primeros aviones a reacción. Nace neorrealismo italiano cine: <i>Roma, ciudad abierta</i> .	1944 Desembarco de Normandía.
1945 Nace el grupo Arte Concreto-Invencción.	1945 Sperry: ordenador ENIAC (30 toneladas)	1945 Toma de Berlín, fin 2ª Guerra Mundial. Muere Hitler. EE.UU.: bombas atómicas (Hiroshima, Nagasaki). Proceso Nuremberg. Nace la ONU.

I.1.2 Influencia del arte africano, primitivo y del arte infantil sobre el arte moderno

El pintor Paul Gauguin⁷¹ (1848-1903), es influido por los primitivos de las islas de los mares del Sur y su obra fascina a la sociedad de su época, constituyendo un antecedente de la utilización plástica de estas formas arcaicas. Conocida es la inquietud por las culturas exóticas que cala hondo en la sociedad europea del siglo XVIII y XIX; comienzan las exhibiciones etnográficas en el Museo Británico y Bruselas hace lo propio desde 1897.



Ilustración 3: Paul Gauguin, *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*, 1897, óleo sobre lienzo, 145,4 x 373,9 cm. Museo de Bellas Artes, Boston.



Se especula que la figura oscura en posición fetal, pintada en la obra considerada cumbre de Gauguin, *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?* de 1897, está inspirada en una momia encontrada dentro de una tinaja, desenterrada en el Perú y expuesta en el contexto de la Gran Exposición Universal de París en 1889. El interés por los descubrimientos etnográficos de culturas lejanas hizo que fuera muy visitada por los artistas de la época y el pintor la utilizó en algunos cuadros como símbolo de la muerte o la sabiduría milenaria.

Ilustración 4: Momia incaica de Perú, presentada en la Gran Exposición Universal de París en 1889. Actualmente en el Museo del Hombre, París

⁷¹ Paul Gauguin tiene por abuela a la gran escritora peruana Flora Tristán (1803-1944), escritora comprometida con la lucha obrera, considerada una precursora del feminismo e incansable aventurera revolucionaria. Véase Notas Biográficas del pintor en el Anexo de este trabajo.

Según Kir Varnedoe⁷² «la influencia de su obra no deriva de la observación y mucho menos del arte de los motivos, sino que la variada influencia proviene más del Este que del Oeste. En algunas de sus obras recuerda a los relieves del templo budista de Java en Borobuder, Isla de Pascua». Gauguin era muy contradictorio, esto «aparece en su voluble referencia a su origen sudamericano» y puede apreciarse en un autorretrato realizado en una cerámica de su autoría de 1889, similar a la cerámica mochica de Perú. «No obstante su cerámica fuese inspirada en la cultura de los grandes reinos de la antigua América del Sur, él pensaba que la cerámica podría confirmarlo como un “salvaje del Perú”; se refería a su descendencia en varios modos contradictoria, alguna vez asociándose con los incas y otras veces con los colonizadores españoles, identificándose alternativamente con la civilización perdida y con el esplendor de la conquista».



Desde el siglo XVI, los españoles y portugueses descubren Oceanía. En el siglo XVII, los holandeses llegan a Nueva Zelandia, islas Fidji y Tasmania. Pero es a partir del siglo XVIII, cuando se producen los descubrimientos más importantes y los viajes se llevan a cabo, entre otros cometidos, con afán científico. En el caso particular de Oceanía, en el siglo XIX «comienza el contacto con los comerciantes, cazadores de ballenas y tráfico de esclavos. Más adelante comenzarán su acción los gobiernos coloniales y las misiones evangelizadoras que completarán el proceso de cambio cultural³².

La cultura religiosa de Oceanía³³ ha tenido mucho que ver en la formulación de las teorías antropológicas sobre magia y religión. Para Bronislaw Malinovsky³⁴, Melanesia es el “mundo clásico” del arte mágico-religioso. Conceptos arcaicos del pensamiento religioso primitivo universal, tales como «"mana" y “tabú”, que a nadie le resultan extraños actualmente, aunque más no sea como términos, son conceptos tomados de la

Ilustración 5: (izq.) Bastón ceremonial para acompañar sortilegios, representante de la deidad Tanganoa o Turango, dios del mar y del río al que se invocaba para las temporadas de pesca. Tallado por los sacerdotes en madera y envuelto con sogas atadas siguiendo un diseño especial. Se usaban especialmente en los ritos de santificación de la siembra y pesca. Nueva Zelandia (Polinesia, Oceanía)

⁷² VARNEDOE, K.: (1985) “Gauguin” en *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milán, Arnoldo Mondadori, 2 tomos, pp. 190 y 196.

³² SALGADO, M^a; SHINE, R. y SINTES, L.: (1976) “Arte Popular de Oceanía: El arte de la navegación” en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp.2.

³³ «Dentro de la marcada estratificación social de los polinesios, la nobleza ocupó una posición destacada, independientemente de su condición de tal, por cuanto se atribuía origen divino. Los sacerdotes, encargados de officiar el culto, pertenecían en su mayoría a la nobleza. En tanto que eran reconocidos como representación terrena de las divinidades, se los consideraba poseedores de una fuerza espiritual o potencia que se denominaba “mana”. En los hombres, el mana se manifestaba como valor, fuerza, inteligencia o fortuna; cualidades que los destacaban de los demás. Dentro del grupo, los jefes, guerreros, sacerdotes y magos tenían mana. Pero esta fuerza así como era benéfica para el que la poseía, era peligrosamente maligna para aquel que no la tenía, de allí que se observaran actitudes de evitación -tabúes- que eran rigurosamente respetados. Asimismo, el mana no sólo anidaba en el hombre sino también en los objetos y palabras del culto, en los dioses y espíritus y en determinados lugares» en SALGADO, M^a ; SHINE, R. y SINTES, L.: (1976:37-38).

religión oceánica»³⁵.

Toda la producción artístico-primitiva de Oceanía se asienta sobre la estructura profundamente religiosa de sus comunidades, cuyo sentimiento trasciende los rituales sagrados, el culto a los antepasados, los ritos iniciáticos y propiciatorios de la cosecha y la pesca, impregnando la vida cotidiana y la actividad productiva. «Mientras que el mito es una explicación del hecho sagrado, el rito tiene consecuencias de orden social que el relato jamás puede lograr. Los rituales estrechan los lazos sociales y vinculan a los individuos con la comunidad»³⁶.

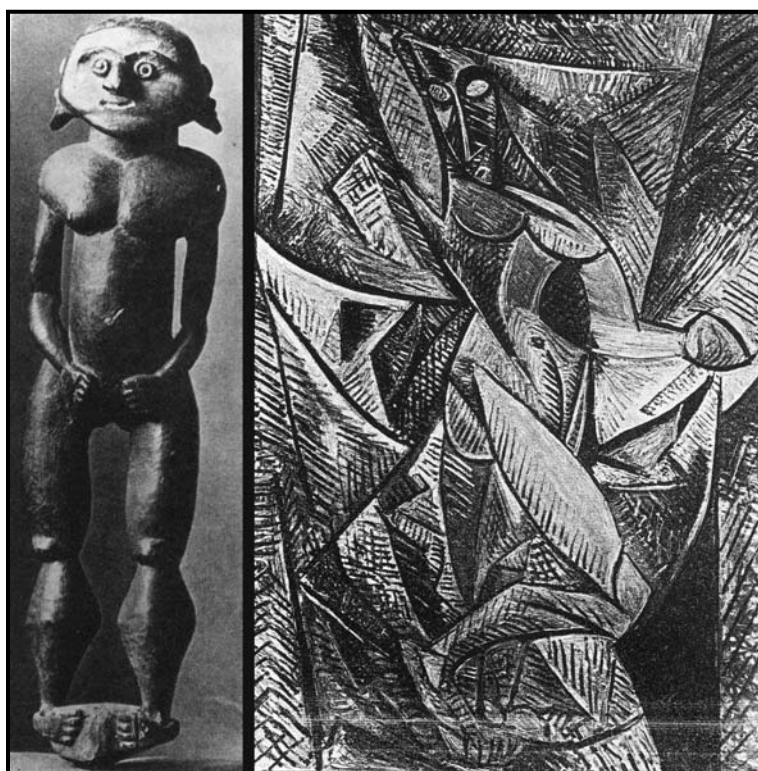


Ilustración 6 : (izq.) Figura tallada en madera de antepasado mítico. Altura 37,5 cm. Nueva Caledonia (Melanesia, Oceanía); (der.); (der.) Pablo Picasso: *Desnudo con colgadura*, 1907, óleo, 152 x 101 cm. Museo del Ermitage, Leningrado)

Un interesante estudio del especialista en investigaciones interdisciplinarias sobre cultura y comunicación, el etíope Beseat Kifle Selasie³⁷ analiza que el contacto con las formas de la cultura africana produjo en Pablo Picasso³⁸ (1881-

³⁴ MALINOVSKI, B.: (1965) "Los éxitos y los fracasos de la magia" en De Martino: *Magia y civilización*, Buenos Aires, El Ateneo, pp. 174-177.

³⁵ SALGADO, M^a; SHINE, R. y SINTES, L.: (1976) "Arte Popular de Oceanía: El arte religioso" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 31.

³⁶ SALGADO, M^a; SHINE, R. y SINTES, L.: (1976) "Arte Popular de Oceanía: El arte religioso" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 40

³⁷ BESEAT KIFLE SELASIE (1980) "África en Picasso" en *El Correo de la UNESCO*, diciembre de 1980, Año XXXVIII, pp. 29-31.

³⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

1973) una identificación profunda de la cosmogonía de las artes africanas, donde, detrás de los detalles simples de la vida cotidiana, se manifiesta o se oculta lo Supremo.

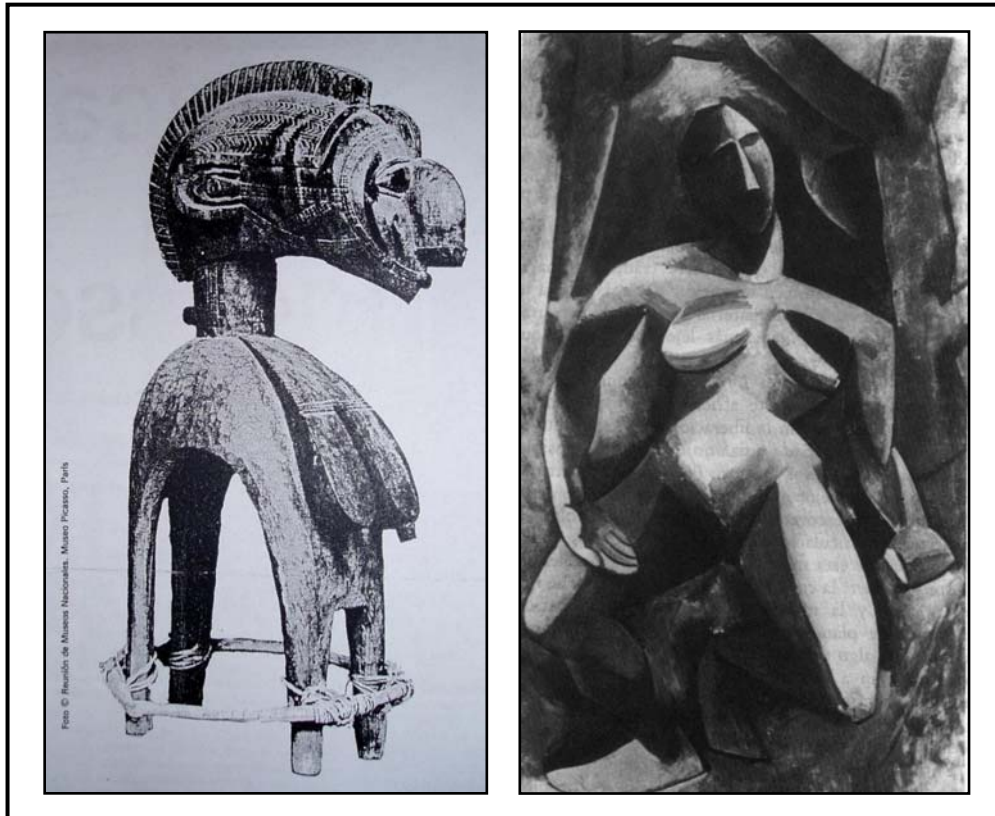


Ilustración 7: (izq.) Máscara de la tribu *baga* de Guinea. Colección personal de Picasso; (der.) Pablo Picasso: *La Driada*, 1908, Leningrado, Ermitage

Es en el entorno de la vida comunitaria, compartida, social y doméstica donde los objetos utilitarios y sus estilos decorativos cumplen la función práctica para la que fueron realizados, revelándose además como obras de arte portadoras de un «mensaje y un símbolo espiritual cifrados» algo similar sucede con las máscaras que «en África son objetos rituales que forman parte del mundo de las creencias [...]». En su interesante artículo recoge el encuentro en 1937 de Picasso con André Malraux y José Bergamín, ante quienes reflexiona sobre una visita fortuita ocurrida hacia el mes de mayo de 1907, donde toma contacto con el arte negro y lo que pasa a significar para él, en el actual Museo del Hombre ubicado en el Palacio del Trocadero de París. Malraux registra sus comentarios en su libro *La cabeza de obsidiana*. Se considera que la transcripción de algunos párrafos pueden resultar de interés³⁹.

³⁹ Comentarios de Picasso sobre el significado del arte negro, escritos por Malraux, A., *La cabeza de obsidiana*, en "África en Picasso" por BESEAT KIFLE SELASIE (1980) *El Correo de la UNESCO*, diciembre de 1980, Año XXXVIII, pp. 29-31: [...] Habíamos hablado de España y de pintura -dice-, y entonces hizo la confidencia más reveladora que le haya escuchado jamás: "Todo el mundo suele hablar de las influencias que los negros han ejercido en mí... Cuando fui al viejo Trocadero... estaba solo. Quería irme de allí. Pero no me iba. Me quedaba, me quedaba. Comprendí que aquello era muy importante. Algo me sucedía, ¿verdad? Las máscaras no eran como las otras esculturas. En absoluto. Eran algo mágico... intercesoras, mediadoras... Estaban contra todo, contra los espíritus desconocidos y amenazadores. Seguía mirando los fectiches, y comprendí: yo también estoy contra todo. Yo también creo que todo es desconocido, que todo es enemigo. ¡Todo! No los detalles -las mujeres, los niños, los animales, el tabaco, jugar- sino el todo". [...] Comprendí qué uso hacían los negros de su escultura, por qué esculpían así y no de otra manera. Al fin y al cabo no eran cubistas, puesto que el cubismo no existía



Ilustración 8: (izq.) Ornamento de un bote con figuras antropomorfas y estilizaciones de animales. Madera tallada y ahuecada. Nueva Guinea (Melanesia, Oceanía); (der.) Figura humana con pájaro, tallada en madera para ornamento de bote, profusamente decorada. Altura: 66 cm. Nueva Zelanda (Polinesia, Oceanía)

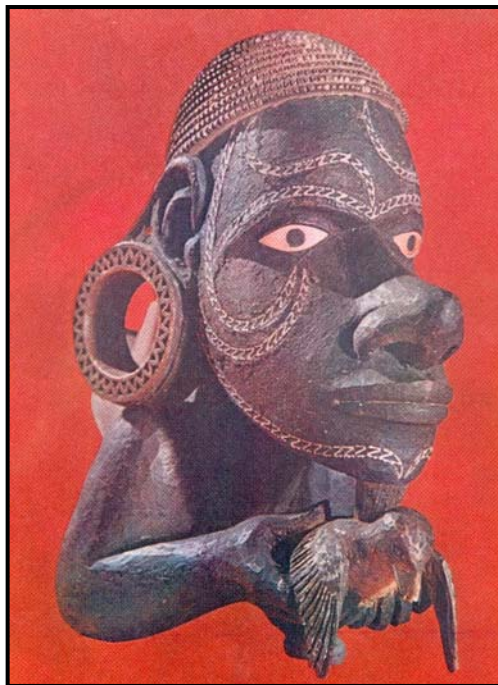


Ilustración 9: Proa tallada en madera con incrustaciones de madreperla. Representa el espíritu protector de la canoa. Islas Salomón (Melanesia, Oceanía)

aún. Seguramente unos hombres habían inventado unos modelos, y otros lo habían imitado. La tradición, vamos. Pero todos los fectiches servían para lo mismo. Eran armas. Para ayudar a la gente a no seguir sometida a los espíritus, a ser independiente. Eran herramientas. Si damos forma a los espíritus, el inconsciente, la emoción son la misma cosa. Comprendí por qué era pintor. Solo, en aquel museo horrible, con máscaras, muñecas de los pieles rojas, maniqués polvorientos. *Las señoritas de Aviñón* deben haber nacido ese día, pero en modo alguno a causa de las formas, sino porque ésa fue mi primera pintura exorcista".

Indudable es la influencia sobre el arte moderno que ha dejado el encuentro de las máscaras ceremoniales, fetiches, objetos rituales y decorativos, escudos guerreros, ídolos tallados en madera, vasijas y una diversidad de objetos que hablan de animismo y magia, con la mirada atónita, fascinada de los y las artistas plásticos para quienes ese arte salvaje y primitivo está, como lo expresa claramente Bozal (1991:37) «[...]poseído de la elementalidad de lo inmediato, pone directamente el más allá ante nuestros ojos. Prescinde de la elaboración lingüística que la historia del clasicismo ha desarrollado y muestra en la energía de la materia y el color la propia energía del gesto y la acción del sujeto».

Pero son los “fauves”, según afirma una interesante tesis del profesor Jorge García Martínez (1976), quienes a comienzos del siglo XX “descubren” y aprecian las esculturas y los ídolos provenientes de África y Oceanía. En 1905, Vlaminck⁴⁰ se interesa en objetos-fetiches tallados en madera, máscaras y esculturas traídas al continente europeo por marinos y exploradores y pone al corriente de esos maravillosos objetos a Derain; a ellos se unirá Henri Matisse, luego Picasso y Braque. Según comenta Apollinaire⁴¹, André Derain⁴² (1880-1954) “admiraba con qué arte los imagineros de Guinea o del Congo llegaban a reproducir la figura humana sin utilizar ningún elemento tomado de la visión directa”. Nace el interés, la curiosidad artística por este tipo de arte y comienza el afán coleccionista de muchos pintores de la época.

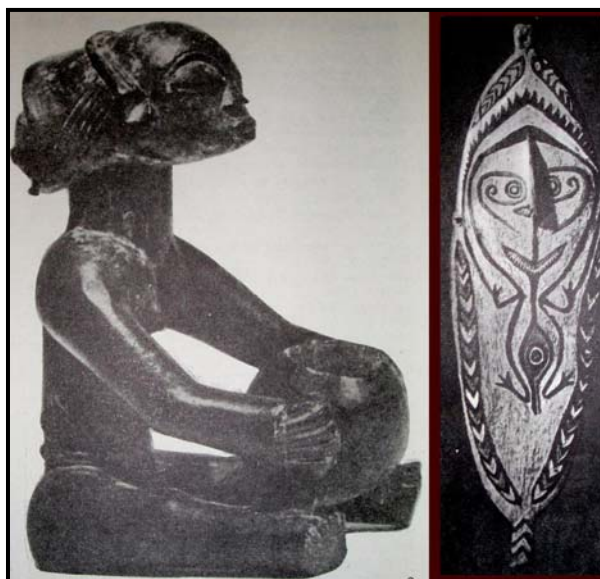


Ilustración 10: (izq.) Estatuilla utilizada por los adivinos. Madera ennegrecida (Colección Matisse); (der.) Bajorrelieve de Melanesia (Colección Braque)

⁴⁰ «Vlaminck se interesó por este arte en 1905. Los trabajos los adquiría en los negocios al borde del Sena y se trataba de máscaras y fetiches tallados en madera que traían los marineros y los exploradores. El mismo recuerda que una tarde de 1905, pintando en Argenteuil, descubrió entre botellas de pernod, anís y curaçao, tres esculturas negras. Dos venían de Dahomey y tenían garabatos de ocre rosado, amarillo y blanco. La otra era de la costa de Avorio, totalmente negra. “Tuve la intuición -dice- de lo que contenían en potencia y eso me reveló el arte negro”. Por Vlaminck las conoció Derain y, a su zaga, Matisse y Picasso. Detalle sugestivo, el arte negro no influyó sobre Vlaminck y sí sobre Derain, Matisse y Picasso. Desde entonces, los dos primeros y Vlaminck iban a menudo a las galerías del antiguo Trocadero a observar las piezas expuestas [...] Todos ellos, incluidos Braque y Picasso, comenzaron a coleccionar máscaras negras. Matisse se inició con la que compró al anticuario Sauvage y en 1918 ya tenía una veintena. Los “fauves” iniciaron, pues, el gusto por el arte negro», GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) “Movimientos artísticos del siglo XX: El fauvismo”, en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp.30-31.

⁴¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁴² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

Si se presta atención a la exposición de la obra de Gauguin en la Galería Vollard, el Salón de Otoño de París de 1903 y el Salón de Otoño realizado entre el 6 de octubre y 15 de noviembre de 1906, como asimismo la exposición de los Primitivos Franceses llevada a cabo en el Museo del Louvre en 1904 y las de Arte Ibérico en 1905 y 1906, se podría establecer alguna relación sobre los efectos de los “encuentros” con el arte primitivo de Derain, Matisse y Picasso y la influencia sobre sus obras.

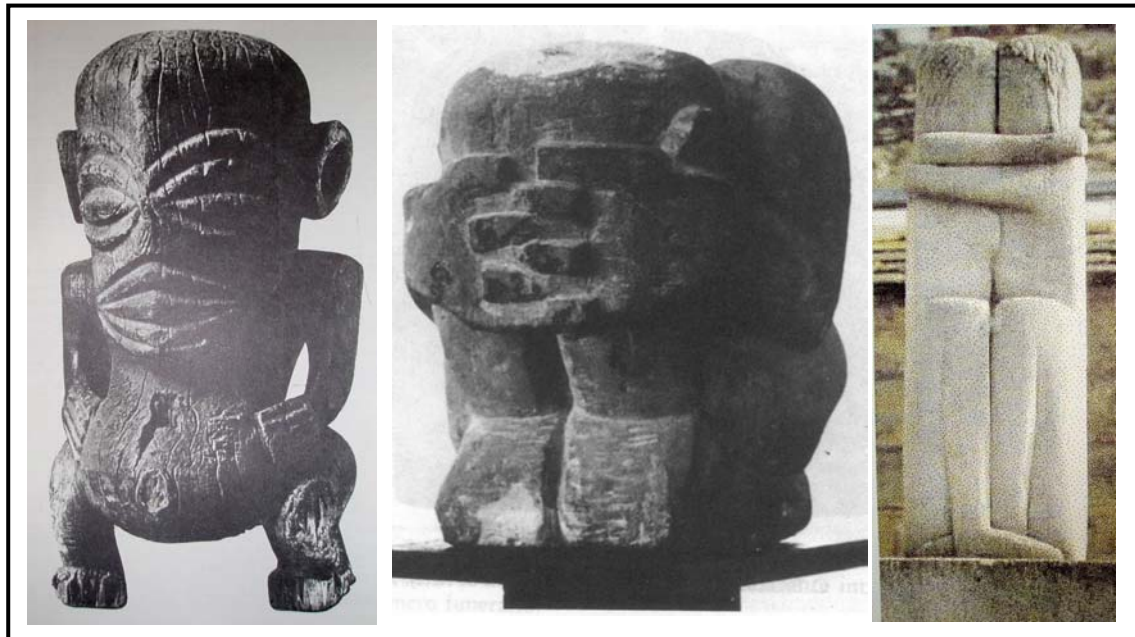


Ilustración 11: (izq.) Figura de una divinidad. Talla directa en madera, altura 44 cm. Islas Cook (Polinesia, Oceanía); (centro) André Derain, *Hombre agachado*, 1907, Talla directa. Viena, Museum des 20 Jahrhunderts; (der.) Constantino Brancusi, *El beso*, 1907-1908. Talla directa de piedra, altura 28 cm. Craiova, M. de Artà

Resulta muy sugestiva la escultura de Derain, *Hombre agachado*, que se expone en la galería Kahnweiler en setiembre de 1907. Pero más sugestiva aún es la evolución que ese mismo año comienza en la obra del escultor rumano Constantin Brancusi⁴³ (1876-1957), influido hasta ese momento por la obra de Rodin. Una escultura pequeña de veintiocho centímetros de altura, *El beso*, realizada entre 1907-1908 tallada en bloque de piedra con mínimos recursos descriptivos y máximo impacto por su monumentalidad visual, van señalando un cambio en el discurso de la obra escultórica⁴⁴. Dice Bozal⁴⁵: «Brancusi ha dejado de contar cosas para presentarlas: ese es un paso considerable en la trayectoria de la escultura contemporánea, su ruptura con la narratividad del siglo anterior», la escultura intentará presentarnos la esencia misma de las cosas, con una adecuación de materia y forma.

⁴³ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁴⁴ GEIST, S.: (1983) *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Nueva York, Hacker, en BOZAL, V. (1991: 103)

⁴⁵ Ob. Cit. pp.113

Ilustración 12: (izq.) Constantin Brancusi, *El primer paso*, 1913. Madera tallada. París, Pompidou; se conserva sólo la cabeza como *Cabeza de niño*; (der.) Ornamento de proa de una canoa. Talla directa en madera. Islas Salomón (Melanesia, Oceanía)



La mirada occidental al arte primitivo, al concederle jerarquía de objeto estético, lo despoja de su valor totémico y ritual. Según su opinión, «Pasa a ser una representación que no cuenta una acción, sino que presenta y ofrece una imagen del mundo en aquello que es propio e indeclinable de la pintura y la escultura: la visualidad de las cosas». Algunos pintores sólo se quedan en la contemplación fascinada de estos objetos, pero para otros como Derain, Matisse, Braque y Picasso, esa mirada: «implicaba una ruptura con los presupuestos del lenguaje pictórico y escultórico tradicional, aportaba una libertad formal como hasta entonces no se había conocido y planteaba para las artes plásticas posibilidades de representación que excedían la narración» (Bozal, 1991:173). Mirada que ya no será inocente e influirá de tal modo en sus obras que el arte occidental, desde entonces, jamás será el mismo.

Dos años después, en 1907, Pablo Picasso realiza el cuadro *Las señoritas de Avignon* (*Les demoiselles d'Avignon*), obra fundamental del arte contemporáneo que, tras varios estudios previos, es considerado por muchos críticos (Kahnweiler, 1916; Cooper, 1951; Barr (Jr.), 1989), como el origen del cubismo, pero que plantea problemas tales como la diversidad estilística, el soporte como plano pictórico, una apreciación planimétrica del espacio, la independización representativa de las cinco figuras femeninas que incluyen tres máscaras primitivas en lugar de rostros.

Pero conviene detenernos un instante para analizar qué significado tienen esas máscaras africanas para sus propios creadores. André Malraux⁴⁶ afirma que “la máscara africana no es la fijación de una expresión humana... El escultor no geometriza un fantasma que ignora, lo suscita por su geometría”. Resulta obvio que no retrata, ni describe acción o sentimiento alguno sino que, como objeto de culto, tienen un significado más profundo que va más allá de lo utilitario, estético o decorativo. El artista que realiza el llamado arte primitivo, no hace una proyección individual de su particular visión expresiva; incluso en ocasiones esta actividad sólo puede ser llevada a cabo por los sacerdotes como únicos autorizados para la representación de su mitología. Su cometido es proyectar en esos objetos de culto la tradición ancestral de la comunidad a la que pertenecen. Los objetos sintetizan la cosmovisión de su grupo de origen constituyendo un vehículo entre lo humano y lo trascendente.

⁴⁶ MALRAUX, A.: (1956) *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, pp. 563 citado en BOZAL, V., (1991:173).



Ilustración 13: Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon (Les demoiselles d'Avignon)*, 1907. Collage, frottage y lápiz sobre papel, 242,9 x 233,7 cm. MOMA, Nueva York.

William Rubin⁴⁷ escribe que «Debemos tener presente que aunque las más violentas deformaciones de las “máscaras de enfermedad” africanas estaban basados sus modelos de varios rostros desfigurados, el artista imponía la estilización tradicional de su pueblo al dato de la realidad.»

La deformación de Picasso, en cambio, era la proyección inventada de un estado psicológico intenso. Su característica son versiones exageradas de asimetría que se pueden notar ya en su primer boceto de las *demoiselles* efectuado antes de su conocimiento del arte tribal».



Ilustración 14: (izq.) Máscara de Gabón Mahongwe. Madera y pigmentos, 35,5 x 15,2 cm. Museo de Brooklyn, Fondo Frank L. Babbott; (der.) Máscara del grupo *bobo*, esculpida en una sola pieza. Habitantes de la zona sur del río Niger, Malí, África (ex Sudán Francés)

¿Cuál es la idea que se esconde “detrás” o “en” el significado de la máscara de esas figuras femeninas que nos observan desde el hieratismo facetado a hachazos del cuadro? Valeriano Bozal, (1991:175-176) reflexiona: «Ya no es la mujer que se hace una con la naturaleza, un paisaje exterior en que podemos solazarnos, que podemos contemplar como promesa de felicidad, ahora es la mujer en un interior, un espacio descoyuntado, y que nos interpela. No la serenidad de las formas perfectas y el ritmo que impregna a todos los seres naturales, sino la intranquilidad que produce la desestructuración del espacio, las máscaras pintadas como tales y, sin embargo, verdaderos rostros de las figuras, rostros demoníacos y atractivos..., y atractivos por lo monstruoso que exponen». A partir de aquí nada será lo mismo; es posible una identificación negativa del sujeto con la naturaleza, una oposición clasicismo-primitivismo tan tensa que parece crujir ante nuestros ojos. Picasso, agrega, «ha invertido el icono y para ello ha necesitado invertir el lenguaje, y al hacerlo ha liberado los demonios que a partir de ahora habitan en el arte del siglo XX» y aunque no será el único en esos tiempos que lo intente, él «lo hace de modo más radical y completo».

William Rubin (1985:268) concluye que «El significado que para Picasso tenían los objetos tribales, capaces de tocar profundamente por su intensa carga emotiva y por su poder mágico, fue más importante que cualquier otro imprevisto visible. Esto de acuerdo con su capacidad de reducción que desfigura la representación africana. A este nivel la deuda de Picasso hacia el arte africano no fue superficial, sino profunda».

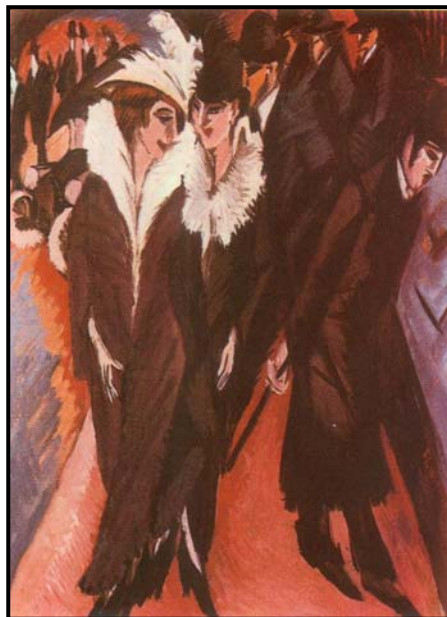


Ilustración 15: Ernst Ludwig Kirchner, *La Calle*, 1913. MOMA, Nueva York.

Ernst Ludwig Kirchner⁴⁷ (1880-1938), impulsor del grupo *El Puente* (*Die Brücke*) junto a Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff, comunica su toma de contacto con el arte africano en el Museo Etnográfico de Dresde, entre 1905 y 1906, donde encuentra «paralelismos con su propia creación en la escultura negra y en la

⁴⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

madera tallada del Pacífico»⁴⁸. En 1913, Kirchner⁴⁹ pinta el cuadro *La Calle*, (MOMA, Nueva York) entre otros, que tienen en común la situación de unos personajes desprovistos de anécdota, de agresiva monumentalidad, exhibiéndose en el superpoblado, vertiginoso y anónimo escenario urbano moderno. Las alargadas figuras están trabajadas, según Bozal «como si fuera a hachazos, algo que Kirchner aprendió de la escultura africana y que utilizó en su propia escultura, “encapsuladas” en sí mismas, objetualizadas[...]». El desprecio a su obra por parte del movimiento nacionalsocialista alemán le ocasiona una profunda depresión. En 1937 su obra es incluida en la tristemente célebre exposición de “Arte degenerado” en Munich, que reúne a los más grandes artistas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX; pero el impacto sobre su personalidad de pintor maldito, aura que le persigue hasta hoy, le llevan al suicidio al año siguiente. Actualmente, la Royal Academy de Londres le dedica su primera exposición retrospectiva hasta el 21 de setiembre de 2003, con más de cien obras. Su actual director, Norman Rosenthal hace justicia con quien «es, sencillamente, el más importante artista moderno que aún no ha sido reconocido en el mundo anglosajón»⁵⁰.

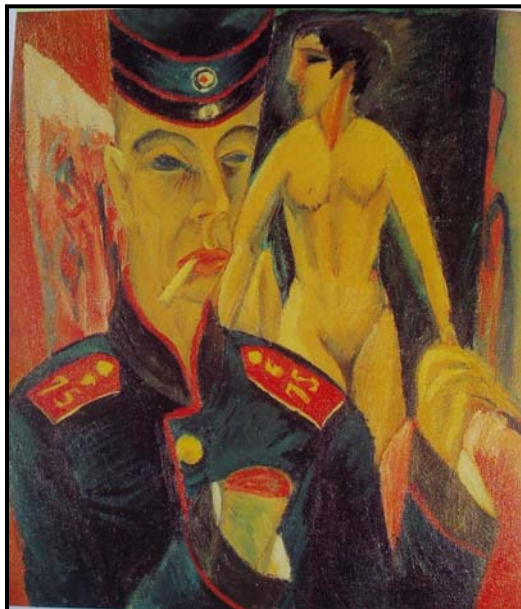


Ilustración 16: Ernst Ludwig Kirchner, *Autorretrato uniformado de soldado*, 1915. Óleo sobre lienzo, 69,2 x 60,9 cm. Museo de Arte Allen Memorial, Oberlin College, Ohio, Fondo Charles F. Olney.

«¿Qué eres tú? ¿Quién soy yo? Éstos son problemas que me acosan y me afligen sin tregua, y que tal vez desempeñen también cierto papel en mi arte», pregunta y se pregunta Max Beckmann⁵¹ (1884-1950) en una conferencia

⁴⁸ Schmit, H.J., editor: (1973) *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, M. Suhrkamp, pp. 46-47 citado en GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F. Y MARCHÁN FIZ, S.: (1979) *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Ediciones Turner, Fundación F. Orbezo, pp. 100.

⁴⁹ Se atribuyen al artista estas palabras sobre su vida y obra en *Omnibus* (1931), Galerie Flechtheim: «De la observación del movimiento me viene el sentimiento exagerado de vivir que es origen de la obra de arte. Un cuerpo que se encuentra en movimiento me muestra muchas perspectivas aisladas, y éstas se funden en mí en una forma total, en el interior del cuadro... Por lo tanto, no es correcto juzgar mis cuadros con el rasero de la fidelidad a la naturaleza, puesto que no son reproducciones de determinadas cosas o seres, sino organismos independientes formados por líneas, superficies y colores: sólo conservan de las formas naturales lo que sea necesario, como clave, para su comprensión. Mis cuadros son símbolos, no reproducciones».

⁵⁰ EL PAÍS, 5 de julio de 2003, Cultura, pp. 47.

⁵¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

pronunciada en Londres en 1938⁵², quien se muestra profundamente interesado en el problema del ser humano individual, dedicando su arte a la búsqueda del misterio velado de la existencia en el plano de lo real. Siente una «pasión delirante» por la especie humana y la fugacidad de su existencia real le lleva a sentirse capaz de cualquier humillación con tal de poder pintar el sentimiento de saberla condenada al fin; por eso, dibujar y pintar son su pasaporte a la cordura y su seguro contra la muerte. Como puede observarse, pueden establecerse relaciones y puntos de contacto con la terapia a través del arte, sobre todo cuando Beckman dice: «Tengo que expulsar, hasta la última gota, todas las concepciones de formas que alientan en mí. Entonces será un placer liberarse de esta maldita tortura». Su perpetua indagación le lleva a pintar una serie de autorretratos que marcan, a través de la trayectoria de su vida, el itinerario de su “aprendizaje” vital pasando por los grandes *ismos* contemporáneos, sin abandonar ese realismo algo mágico de sus obras.

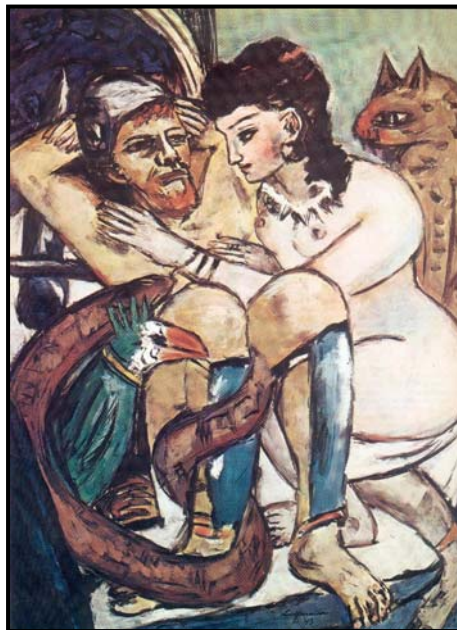


Ilustración 17: Max Beckmann, *Ulises y Calipso*, 1943, Kunsthalle, Hamburgo.

El Centre Georges Pompidou de París reúne sesenta obras sobre papel y tres esculturas en una exposición antológica realizada del 12 de septiembre de 2002 al 6 de enero de 2003, donde se puede contemplar su búsqueda personal, que tiene mucho de “arteterapéutica”. En esa ocasión Octaví Martí⁵³ escribe sobre la «técnica de “autohipnosis” -una variación del método “paranoico-crítico” de Dalí- para explicar la dimensión simbólica de muchos de sus cuadros, surgidos del sueño. En varios trípticos, Beckman presenta al artista como un rey que se sobrepone a las miserias de la vida, que lucha contra el peso de la memoria y del destino, que escapa al circo, al casino, a las fiestas mundanas o al burdel. Los grandes mitos reaparecen, Ulises lucha contra las sirenas, Ícaro cae entre rascacielos, gigantescos peces eucarísticos cruzan ante una confusión de ojos de

⁵² Beckmann, (1949) Munich y en el Catálogo de la Exposición *Beckmann* de Zürich (1955/56) en HESS, W. (1978), pp. 152-158.

⁵³ MARTÍ, Octaví: “Los autorretratos de Max Beckman reconstruyen su vida” en EL País, viernes 13 de septiembre de 2002, La Cultura, pp. 35.

buey, regresa el hijo pródigo y, en definitiva, lo eterno se asoma de manera explícita entre las figuras y se instala en el mundo de Beckmann».

En cierto sentido, tanto la búsqueda como los temas son exploraciones, a través de la creación artística, de los contenidos inconscientes representados en la metáfora de sucesivos autorretratos, expresión de su propia identidad.

El surrealismo tuvo artistas que indagaron sobre sí mismos a través de sus obras, penetrando las incógnitas vitales y formulando novedosas, ricas e inquietantes imágenes. Muchas artistas surrealistas de la posguerra exploran lo relativo a lo interno, lo oculto y lo misterioso que conduce, inevitablemente, a las fuentes legendarias de la potencialidad de las mujeres. El *Pequeño retrato*, de Kay Sage⁵⁴ (1898-1993), alude a la búsqueda de la estructura misma de la persona retratada. La pintura de Eileen Agar⁵⁵ (1899-), *La Musa Moderna*, tiene referencias míticas que invocan directamente a la antigua musa de la poesía⁵⁶.



Ilustración 18: (izq.) Kay Sage, *Pequeño Retrato*, 1950. Óleo sobre lienzo, 37 x 29 cm. Colección Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, Nueva York; (der.) Jesús S. F. (13 años), *Autorretrato presentador*. Rotuladores de colores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat

Resulta conveniente el uso del autorretrato como “tema” para sesiones de Arte Terapia orientada a adolescentes, jóvenes y adultos con conflictos de identidad, ya que permiten un diálogo con uno mismo, que no acaba y siempre es distinto y, por lo tanto, valioso material de análisis terapéutico. Inspirados en obras de enorme calidad de comunicación de contenido emocionales, como *Madera 379*, obra del Diario de Frida Kahlo que se corresponde con uno de los períodos más difíciles y sufridos de su vida, se plantea la propuesta de trabajo para su aplicación, en esta ocasión, a niños, niñas y jóvenes adolescentes.

⁵⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁵⁵ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁵⁶ En CHADWICK, 1985:155.

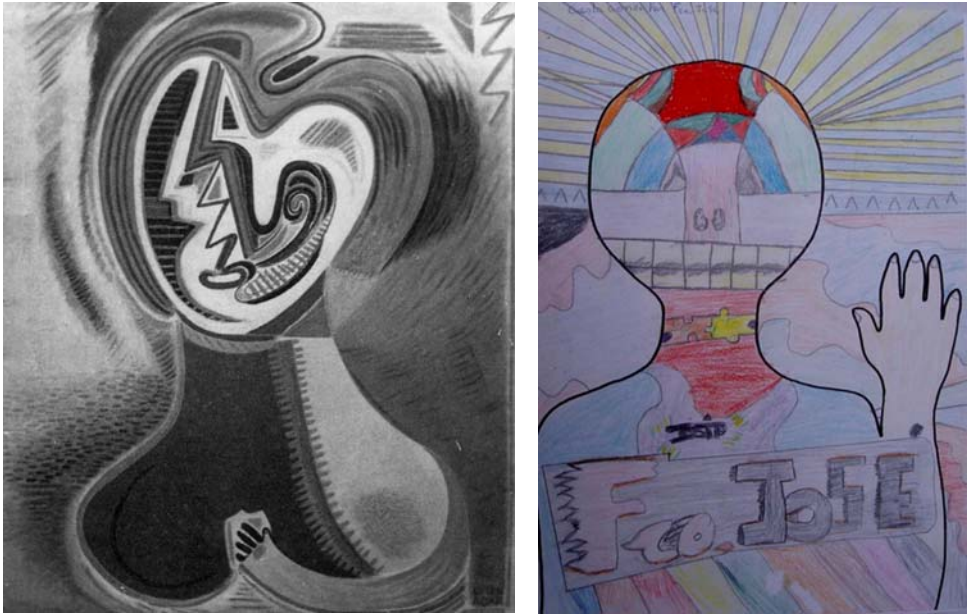


Ilustración 19: (izq.) Eileen Agar, *La Musa Moderna*, 1934. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 81, 2 cm; (der.), Fco. José C. G. P. (12 años) *Autorretrato presentador*. Lápices de colores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat



Ilustración 20: (izq.) Frida Kahlo, *Madera 379*, página 110 de su *Diario*; (der.) Abdelaziz, L. H. (14 años), *Autorretrato presentador*. Rotuladores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat

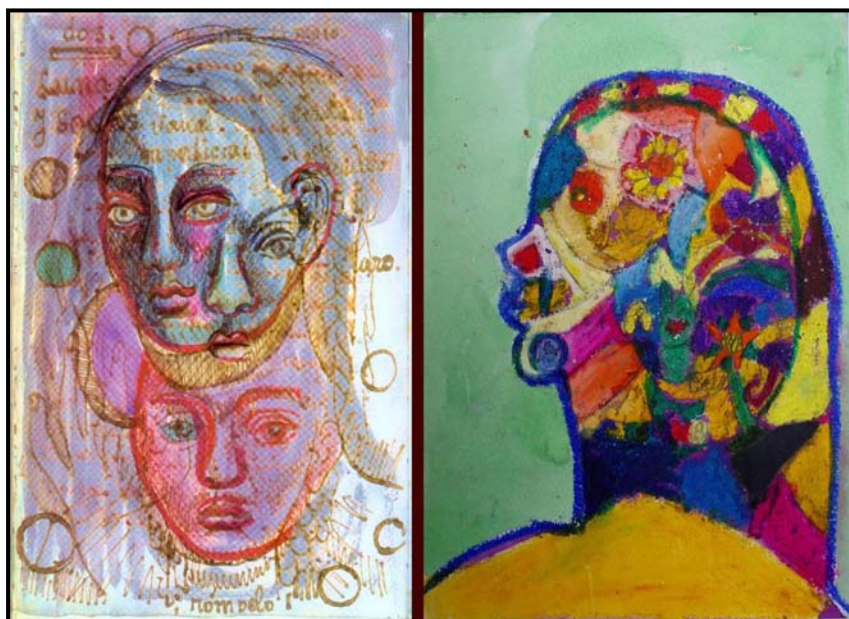


Ilustración 21: (izq.) Frida Kahlo, retrato con tres caras de la página 52 de su *Diario*. Acuarela, tinta roja, rotulador y lápices de cera; (der.) Carolina R. (7 años), *Autorretrato con las cosas que me gustan*. Ceras blandas y acuarelas de colores sobre papel Gvarro. Colección Lilia Polo Dowmat

Muchos artistas expresionistas contemporáneos presentan en sus obras huellas iconográficas y en su discurso pautas de un estilo que tiene gran similitud con la libertad y autenticidad del arte primitivo y «salvaje» tan cercano a la naturaleza, en oposición al considerado remanido arte burgués, hipócrita y alienante. Como estos comentarios del pintor Emil Nolde⁵⁷ (1867-1956): «Los hombres primitivos viven en su naturaleza, forman una cosa con ella, y son parte del todo... Yo pinto y dibujo, procurando conservar algo del ser primigenio. Los productos artísticos de los pueblos primitivos son la única supervivencia de un arte primero»⁵⁸.

Pero no sólo las producciones artísticas primitivas entusiasman en la Europa de principios de siglo. «Cuéntase que Picasso, cuando alguien le mostró, embobado, una pintura de un niño, dijo: “¡Bah! Eso sería muy bueno si lo hubiera hecho un adulto.” Muy bueno, en efecto, perfecto, maravilloso, imposible. Esa palabra tajante traza una línea demarcatoria infranqueable entre dos mundos mentales. Dando por supuesto que algunos adultos -artistas geniales- han sabido conservar algunas de las virtudes que son el mérito de las pinturas infantiles». De este modo inicia Jean Cassou⁵⁹ el Prefacio de la obra *Niños y Primitivos* de

⁵⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁵⁸ Encomillado citado en HESS, W.: (1978) *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, colección Fichas, Nº 11, pp. 64.

⁵⁹ Continúa el interesante prefacio de Jean Cassou: «Pero el hecho es que se trata de dos mundos mentales esencialmente diferentes. Y se complica la cuestión al descubrir analogías entre el arte infantil y ciertos procedimientos -no las virtudes- del arte de los pueblos primitivos y de las civilizaciones arcaicas, o del arte de los “primitivos”, vale decir de los artistas de la Edad Media europea. O de nuestros modernos ingenuos o de los actuales abstractos. Tales analogías existen [...] Pero no deben hacernos olvidar la diferencia esencial. Todas esas artes son, en efecto, de adultos. Es decir, de hombres que participan de una sociedad. E incluso cuando su energía creadora tiende a deshacerse de los códigos de esa sociedad y de sus tradiciones sociales, espirituales y artísticas, aún subsiste la relación con esa sociedad [...] Y el movimiento de retorno hacia esas fuentes naturales y primordiales, ese movimiento por el cual se expresa esa rebelión, es voluntaria y, por ende, podríamos decir artificial. Semejante movimiento expresa a menudo la decisiva originalidad de un gran creador, y por eso se ve que ha conservado algunas de esas virtudes de la infancia que Picasso hubiera querido admirar en la pintura de un adulto. Pero tal genio no deja de ser un genio adulto» en DEPOUILLY, J.: (1965) *Niños y primitivos*, Buenos Aires, Kapelusz, pp. 1-2.

Jacques Dépouilly,⁶⁰ un escueto pero revelador análisis sobre la obra de arte infantil, primitiva e ingenua. El arte infantil se presenta como un ejemplo de libertad formal y para algunos y algunas artistas de esa época llega a constituir el retorno del paraíso perdido, donde se puede encontrar una nueva mirada para el arte, su propia mirada de niño. Ya que, ¿quién puede sustraerse a la belleza de algunas obras infantiles sin desear para sí semejante libertad para comunicar, esa espontaneidad y frescura en el empleo de los medios plásticos?.

El psicoanalista Daniel Widlöcher⁶¹, con una larga experiencia en el trabajo terapéutico con pacientes infantiles a través del dibujo, afirma que el estilo del arte infantil «nos impresiona por su originalidad y por la marca de conjunto que lo distingue de cualquier otra forma de expresión plástica; no nos impresiona en cambio como ensayo laborioso y destinado al fracaso por figurar las cosas a la manera del adulto». Los niños y niñas no tienen intención ni preocupación alguna por utilizar en sus dibujos determinadas formas porque las consideren bellas sino, simplemente, una necesidad de significar lo real valiéndose de esquemas gráficos que dependiendo de la maduración de sus capacidades motrices, espaciales, perceptivas, visuales, emocionales, etc., construyen un vocabulario de signos gráficoplásticos, un sistema de escritura propio que reflejan su estado evolutivo y, a través de la expresión artística, su vida afectiva. De ahí la importancia de conocer, con profundidad, las etapas evolutivas infantiles para realizar un análisis e interpretación acertadas de la expresión plástica infantil.

No obstante resulta inevitable establecer relaciones y comparaciones entre algunas expresiones del arte infantil con la pintura ingenua o “naif” y cierto arte primitivo. En las primeras expresiones artísticas infantiles, al igual que en el arte arcaico, indígena o “salvaje”, se observan signos y símbolos lineales, geométricos, garabatos a los que asigna un nombre y en otro momento puede tener otro significado, hasta que se van conformando en esquemas gráficos donde comienzan a “reconocerse” distintos objetos. Pero en el caso de las expresiones infantiles Herbert Read⁶² afirma que: «carecen de base en la experiencia *visual* inmediata⁶³. No son un intento de traducir una imagen a formas gráficas o plásticas: son objetos dotados de asociaciones imaginarias». Mientras que en las expresiones arcaicas los signos y símbolos «varían en grado de esoterismo y oscuridad, y cuanto más primitiva o reprimida sea la tribu o religión, tanto más esotéricos tienden a ser sus símbolos, *aun al punto de ser totalmente no representacionales o abstractos*», diferenciándose de los dibujos infantiles en que «expresan un simbolismo religioso, así sea sólo de orden mágico primitivo y su abstracción queda determinada por su finalidad mágica».

Respecto del paralelismo existente entre el arte infantil y cierto arte adulto “primitivo” encontramos otras perspectivas interpretativas que marcan sus similitudes pero también sus diferencias. Para Widlöcher el adulto «reemprende por su cuenta una creación pictórica independientemente de toda tradición

⁶⁰ DEPOUILLY, J.: (1965) *Niños y primitivos*, Buenos Aires, Kapelusz.

⁶¹ WIDLÖCHER, D.: (1988) *El dibujo de los niños*, Barcelona, Herder, pp. 25.

⁶² READ, H.: (1986) *Educación por el arte*. Barcelona, Paidós, pp. 140-142.

⁶³ Mayores pruebas de este hecho se obtienen con las “reacciones ante la mancha de tinta” de Rorschach, estímulo a la formación de fantasías usado por varios investigadores en intentos de medir temperamento y personalidad Cf. ROSCHACH, H.: (1969) *Psicodiagnóstico*, (*Psychodiagnostics*. N.Y., Grune & Stratton, 1927) Buenos Aires, Paidós.

cultural» analogías que aparecen en diferentes épocas en artistas que han desarrollado un estilo propio «en un clima de relativo aislamiento. Así pueden encontrarse en el arte mural, en los mosaiquistas de Ravena, en las iluminaciones medievales, en los ingenuos de toda época, y quizá en el origen del arte en los egipcios, artificios de reproducción que son usuales en el niño [...] Las relaciones entre el arte infantil y las artes “arcaicas” dependen, pensamos nosotros, del predominio concedido en ambos casos al afán narrativo y descriptivo en detrimento de una búsqueda específicamente plástica. El niño, ni más ni menos que el grabador egipcio, el miniaturista medieval, el ingenuo moderno, no intenta al principio “hacer bonito”. Trata ante todo de significar».

Otras opiniones sitúan al artista adulto inmerso en su época y grupo social de pertenencia incluso cuando adopta una posición opuesta o rebelde ya que, como opina Dépouilly: «consciente o inconscientemente se esfuerza por dar a su obra la forma particular que le conferirá la máxima eficacia dentro del contexto histórico en que ha de ocupar su lugar. El niño, por el contrario, al crear, trata de satisfacer aspiraciones dictadas por el sentimiento inmediato. Puede decirse que obra ingenuamente, mientras que el artista está obligado a comprometerse».

En el caso del arte ingenuo la visión adulta produce una imagen cercana a la infantil, con una rigidez técnica que no permite una evolución. Resulta ilustrativa la postura estética del pintor “naif”, el Aduanero Rousseau quien «encontraba inconclusos los cuadros de Cézanne y por otra parte se declaraba poco dispuesto a modificar el oficio que había adquirido laboriosamente».

Es esa ingenuidad que trasciende de las obras infantiles y primitivas la que seduce a comienzos del siglo XX a quienes desean recuperar la poesía de la infancia y «esa admirable simplicidad del ser que siente directamente el poder mágico de las formas, en lugar de tener que reencontrarlo penosamente allende todas las degradaciones que le hace sufrir la civilización» (Dépouilly, 1965). O tal vez el deseo del retorno a la simplicidad perdida sea lo que hace exclamar al pintor Maurice Vlaminck⁶⁴: «el saber mata el instinto [...] Me esfuerzo por volver a los instintos que dormitan en lo profundo del subconsciente, de los que fuimos despojados por la vida superficial, por las convenciones. Sigo considerando las cosas con ojos de niño». O la búsqueda del arte “incontaminado de los primitivos” (donde incluye tanto los “salvajes”, los niños, los enfermos mentales) que Franz Marc⁶⁵ le escribe a Augusto Macke⁶⁶, como camino para la renovación del arte moderno.

En ocasión de la primera exposición anual del grupo creado en Munich en 1911, *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)*, que se realiza ese mismo año en la Galería Thannhauser, donde presentan obras Augusto Macke⁶⁷ (1887-1914) y Wassili Kandinsky⁶⁸ (1866-1944) entre otros, Paul Klee⁶⁹ (1879-1940) escribe para

⁶⁴ Vlaminck, M.: (1929) *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie*, París, citado en HESS, W.: (1978) *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, colección Fichas, Nº 11, pp. 61.

⁶⁵ Párrafo de la carta escrita por Franz Marc a Augusto Macke: «Me parece evidente que donde tenemos que buscar el renacimiento de nuestra conciencia artística, es en este frío amanecer de la inteligencia artística y no en culturas con miles de años de historia, como la japonesa o la italiana... Hay que ser valientes y volver la espalda a casi todo lo que hasta ahora hemos tenido, como buenos centroeuropeos, por precioso e indispensable[...]Hay que vestir de cilicio y miel silvestre, no de historia, si queremos escapar algún día del agotamiento de nuestro mal gusto europeo», , citado en HELLER, R.: “Los antiguos del expresionismo” , pp. 80, en TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.: (1993) *Visiones paraleleas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 78-93.

⁶⁶ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁶⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁶⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

su amigo Hans Bloesch, redactor de la revista *Die Alpen*, una reseña donde rescata el arte “primitivo”, el de los enfermos mentales y el arte infantil: «Todavía podemos encontrarnos con los orígenes primigenios del arte, tal como se suele encontrar en los museos etnológicos o en casa en la habitación de los niños (no te rías, lector), los niños también lo saben hacer, y ello no significa un veredicto mortal sobre las tendencias más nuevas, sino que encierra verdadera sabiduría. Cuanto más inermes son estos niños, tanto más aleccionador es su arte; aquí también la corrupción es posible: cuando los niños entran en conocimiento de obras de arte perfectas y tratan de imitarlas. Un fenómeno paralelo lo constituyen los dibujos de enfermos mentales, y no es ningún insulto hablar aquí de locura. En realidad, todo eso merece la pena tomarse más en serio que todos los museos de arte, si de lo que se trata es de reformar el arte actual»⁷⁰.

El almanaque editado en mayo de 1912, por el grupo de arte *El Jinete Azul*, con la participación de Franz Marc⁷¹ (1880-1916) y Wassili Kandinsky, incluía reproducciones de obras de arte modernas, artesanías de pueblos primitivos y dibujos de niños, en un gesto editorial del grupo poco común en la época, que de esa manera fijaba su postura frente al arte. Se sabe que Kandinsky⁷² incluye en la citada edición de almanaque, dibujos infantiles de una gran colección perteneciente a Gabriele Münter⁷³ (1877-1962) y utiliza la expresión metafórica de “sonido interior” refiriéndose a la “vida” de los dibujos intuitivos de los pequeños artistas. Y como bien lo hace notar Susanna Partsch: «El libro de Hans Prinzhorn, *Arte de enfermos mentales*, que ejercería una gran influencia sobre la producción artística de los años veinte, todavía no había aparecido por esas fechas».

De la biografía de Paul Klee se desprende que, además de compartir la música con el arte, su vida de adulto joven fue bastante inusual. Recién casado en 1906 con la pianista Lily Stumpf, y dedicado a la pintura sin rédito económico para mantener la familia, asume las funciones de ama de casa mientras su mujer da clases de piano⁷⁴. Una estructura familiar sorprendente para la época, donde se ocupa de la crianza de su pequeño hijo mientras su madre trabaja fuera de casa. Para algunos allí se debe buscar el origen de la enorme empatía con el arte de los niños en este sorprendente artista.

⁶⁹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁷⁰ *Die Alpen*, 6, 1912, pp. 302, citado según Schriften, pp. 97, en PARTSCH, S.: (1994) *Paul Klee 1979-1940*, Colonia, Benedikt Taschen, pp. 17.

⁷¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁷² «Si aquí sacamos las conclusiones necesarias para nosotros del efecto independiente del sonido interior, veremos que ese sonido interior crece en intensidad cuando se elimina el significado externo, práctico-funcional (es decir, la primacía de la ilusión, medida en los términos de un mundo externo a la propia imagen), que lo reprime. En ello reside una explicación del notable efecto que puede tener un dibujo infantil sobre un observador imparcial no tradicional. Lo práctico-funcional es extraño al niño, porque él lo ve todo con ojos nuevos y todavía tiene intacta la capacidad de asimilar la cosa en sí[...] Ahora bien, además de poder borrar lo externo, el niño bien dotado conserva también el poder de vestir lo interno, que permanece, de esa manera particular mediante la cual se hace más llamativo y es, por lo tanto, eficaz (o, como se suele decir, “habla”)[...] Hay en el niño un enorme poder inconsciente, que se manifiesta ahí y eleva su obra al mismo nivel que la del adulto (¡y a menudo muy por encima!)» Kandinsky, W: “On the Question of Form”, pp. 174-176, citado por HELLER, R.: (1993) “Los antiguos del expresionismo”, pp. 81, en el catálogo *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 78-93.

⁷³ La colección se conserva actualmente en la Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung de Munich.

⁷⁴ «[...] el matrimonio Klee se apartaba visiblemente de las convenciones burguesas. Klee asumió el papel de ama de casa. Esto, que hoy se comienza a aceptar, era a principios de siglo algo completamente desacostumbrado. Acaso tuvieron los años de la educación del hijo cierta influencia sobre el arte de Klee. Suele traerse a cuento el carácter infantil de su pintura y la busca del mundo perdido de la infancia. La disciplina de la historia del arte, con estar en su mayor parte en manos de seres masculinos, comienza no obstante, a considerar la posibilidad de que sus años de “ama de casa” hayan desempeñado un papel importante en el desarrollo de su pintura» en PARTSCH, S.: (1994) *Paul Klee 1979-1940*, Colonia, Benedikt Taschen, pp. 15.

Reinhold Heller⁷⁵ escribe: «Cuando Klee sugería en 1912 que del cuarto de los niños se podían sacar planteamientos constructivos para el arte, él ya había empezado a admirar los dibujos de su hijo de cuatro años, Félix. Más tarde, se nos dice, declaró que aventajaban en calidad a sus propias obras. Además, en 1911 había incorporado dieciocho dibujos hechos por él entre los tres y diez años a su “gran inventario exacto de todas mis producciones desde la niñez”. En lugar de ver aquellas obras como algo insignificante o como el garabateo inmaduro de un niño, sin relación con la obra del artista instruido y formado, Klee veía en ellas la fuente u origen de sus esfuerzos artísticos maduros».

Se considera de suma importancia para esta investigación resaltar la actitud experimental de Klee tanto en la búsqueda de la imagen como en la variedad y riqueza de técnicas y procedimientos no tradicionales en su obra que escribe en su diario, una suerte de ideario estético que iluminarían su camino interior de donde saldrían sus imágenes plásticas. Se reseña un episodio de su infancia, «a los nueve años, había repasado en el restaurante de su tío las vetas del tablero de una mesa de mármol hasta reconocer figuras en ellas. Klee concedía gran importancia a este recuerdo infantil. Su intención era seguir leyes universales dentro del cuadro, con los medios propios de la pintura. “El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”; así comienza un artículo escrito por Klee en 1920»⁷⁶.



Ilustración 22: Paul Klee, *Con el águila, (Mit dem Adler)*, 1918. Colores al agua sobre base roja Ingres imprimado con tiza, con soporte de papel satinado verde, sobre cartulina, 17,3 x 25,6 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee

Su metodología de trabajo puede ser utilizada actualmente para el trabajo arteterapéutico, por su similitud al mecanismo de asociación libre y de proyección de la imagen inconsciente. Consiste en aplicar capas de color (grafitos, acuarelas,

⁷⁵ HELLER, R.: “Los antiguos del expresionismo”, pp. 80, en TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.: (1993) *Visiones paraleleas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 78-93.

⁷⁶ En PARTSCH, 1992:16.

óleos, etc.) sobre el soporte (de lo más variados por cierto, tales como papel estraza, gasa pegada sobre cartón, lienzos imprimados con escayola sobre cartulinas, etc.) y luego de observarlas atentamente; las manchas permiten asociar ideas que retocadas, terminan conformando la imagen plástica.

«En Gersthofen terminó Klee otro cuadro en el que el pequeño pájaro en forma de avión de papel ni vuela ni cae. *Con el águila (Mit dem Adler)*, 1918, muestra sobre todo cálidos tonos de rojo. Arbolillos trazados al parecer por un niño, casa y animales recuerdan el paisaje de un cuento. Sobre el enorme ojo del medio se encorva un oscuro arco sobre cuya bóveda se balancea un águila con las alas extendidas. Pronto echará a volar sobre el paisaje y el ojo avizor. Werchmeister ha querido ver aquí “la alegoría de Klee, del artista que alza el vuelo sobre las ruinas de la guerra”⁷⁷. Sus biógrafos rescatan una curiosa costumbre de Klee de retener, para su colección personal y fuera de exposición, los trabajos que marcaban hitos importantes en la evolución de su obra. Y éste es uno de ellos.

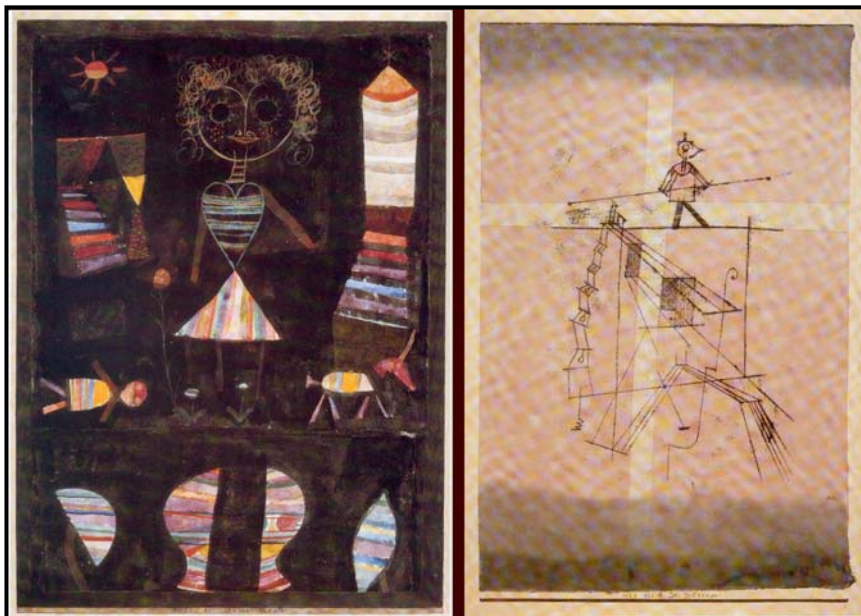


Ilustración 23: (izq.) Paul Klee, *Teatro de guiñol (Puppentheater)*, 1923. Acuarela sobre fondo de estraza sobre cartulina, 52 x 37,6 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee; (der.) Paul Klee, *El equilibrista (Der Seiltänzer)*, 1923. Acuarela sobre dibujo al óleo sobre Ingres sobre cartulina, 48,7 x 32,2 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee

En su monografía Partsch relata que «vemos florecer en toda su plenitud el “arte infantil” de Klee en una obra creada a principios de 1923, que lleva por título *Teatro de guiñol (Puppentheater)* y en *El equilibrista (Der Seiltänzer)*» realizado el mismo año que responde a una serie de técnicas desarrolladas en Weimar: «mediante el empleo de una hoja pintada de negro con pintura al óleo, se calca sobre otra hoja de papel o sobre cualquier otro material un dibujo. Los contornos de las líneas así calcadas son imprecisos; junto a ellas aparecen manchas difuminadas de color oscuro. En el cuadro que nos ocupa, Klee empleó además

⁷⁷ WECKMEISTER, O.K.: (1981) Klee im Ersten Weltkrieg, pp. 87; citado en PARTSCH, S.: (1994) *Paul Klee 1979-1940*, Coloina, Benedikt Taschen, pp. 42.

colores al agua, con predominio de rosa, y añadió arriba y abajo unos nebulosos bordes en tonos grises».

He aquí otro ejemplo de una técnica novedosa por su sencillez y simplicidad, pero con un gran potencial plástico y expresivo, que probablemente pueda ser utilizada para el trabajo arteterapéutico, con personas de casi cualquier edad.

I.2 El arte de los enfermos mentales y el nacimiento del Arte Terapia

“El arte de los enfermos mentales está tan próximo del arte moderno porque da cuenta de las aspiraciones más secretas de nuestro tiempo.”

Hans PRINZHORN

Quien es capaz de valorar el tesoro expresivo del arte infantil tiene la posibilidad de apreciar la expresión artística de las personas alienadas e incluso incorporar su lección de libertad plástica a la propia obra, como ya lo manifestara Klee en 1912.

Nadie ignora actualmente la influencia que las manifestaciones artísticas de los alienados han tenido sobre el arte moderno. Las expresiones artísticas psicopatológicas, escribe Philip Sandblom⁷⁸, «nos han proporcionado una visión fundamental de ciertas manifestaciones de los trastornos mentales, y en ocasiones, incluso han ayudado a formular un diagnóstico. Más aún, el poder creador generalmente tiene un excelente efecto terapéutico», aunque en ocasiones «en los casos más graves la fuerza creadora se debilita o se vuelve fascinante». Uno de los ejemplos más interesantes es el proceso hacia la enfermedad mental del artista sueco Ernst Josephson. Se manifiesta como la liberación de una descomunal fuerza creativa en su obra de corte impresionista hacia una evolución que preludia un expresionismo salvaje, y en su deseo de pintar con las manos y los pies, que anticipa futuras prácticas de la vanguardia en artistas como Miró, Tapiès, Pollock o Yves Klein. El cambio es muy notable ya que sus obras impresionistas son tranquilos y serenos paisajes o personajes, pintados con una paleta cuidada, luminosa y de tonalidades muy trabajadas. Colores más saturados y pinceladas vigorosas que adquieren corporeidad y calidad de gesto gráfico con cierta descarga emocional, son los rasgos que evidencian el camino de su mente hacia la enfermedad. En cuanto al desaforado impulso gestual de pintar con las manos y los pies, constituye un recurso que hemos aprovechado para trabajar con niñas y niños con diferentes discapacidades⁷⁹; desde Síndrome de Dawn, parálisis cerebral, debilidad mental, problemas de conducta, sordos, etcétera. En ocasiones se observan eficaces para la superación de ciertos bloqueos ante el dibujo o temor a “ensuciar” la hoja tanto como para una descarga motora bajo ciertos parámetros de orden (consignas como: “bailamos, saltamos, pintamos con los pies y las manos exclusivamente sobre esta alfombra de papel”) con infantes hiperactivos.

Muy estudiado está el papel que desempeñó la enfermedad mental en la obra de los últimos años de un gran pintor, Vincent Van Gogh⁸⁰ (1853-1890), un raro tipo de epilepsia con crisis de ansiedad, confusión y agresividad, disparadas al beber ajeno (absenta), que detonaban estados de *hipergrafía*, caracterizados por una frenética y compulsiva actividad artística. Testimonio de ello son las

⁷⁸ SANDBLOM, P.: (1995) *Enfermedad y Creación*, F.C.E., México D. F., pp. 68

⁷⁹ Actividades realizadas por la autora de este trabajo en AMI 3, Madrid, entre 1992-96.

⁸⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

conocidas palabras del autor: «Trabajo como poseído, más que nunca, en un silencioso frenesí. Lucho con todas mis fuerzas para dominar mi arte, y me digo que el éxito sería el mejor medicamento para mi enfermedad. Mis pinceles corren entre mis dedos como el arco de un violín»⁸¹.

En 1824 se publica el libro *Genio y locura (Genio e follia)* del psiquiatra forense y antropólogo italiano Cesare Lombroso,⁸² traducido al alemán en 1887 cuyas teorías, hoy largamente superadas, comienzan a tener difusión en el mundo médico e intelectual y entre artistas de ánimo innovador, alrededor de 1900 en Alemania.

El psiquiatra francés Auguste Ambroise Tardieu⁸³ reproduce por primera vez en una publicación el dibujo de un esquizofrénico en *Estudio médico-jurídico sobre la locura (Étude médico-légale sur la folie, 1872)*.

Reinhold Heller (1993:83) llama la atención sobre los trabajos del psicólogo Friedrich Justinus Mohr, quien desde 1906⁸⁴ y posteriormente en 1909⁸⁵ publica sus teorías, donde ya utiliza el dibujo imaginario o de memoria como técnica diagnóstica, en la creencia de que los rasgos patológicos se corresponden con los formales. Es necesario aclarar que su línea de trabajo considera las características formales de los dibujos de los y las pacientes como indicadores diagnósticos y no desde una perspectiva estética ni artísticamente innovadora. Por lo tanto, la utilización de rasgos patológicos al arte contemporáneo tendría valor como síntoma de cierta anormalidad y no como criterio estético.

Hans Prinzhorn (1886-1933), psiquiatra alemán relacionado con algunos artistas expresionistas como Emil Nolde, que adhiere a las formas más puras y primigenias del arte colecciona, desde 1918, obras realizadas por pacientes de instituciones mentales y las deposita en la Clínica psiquiátrica de Heidelberg. En 1919,⁸⁶ Prinzhorn escribe su primer estudio sobre la obra de enfermos y enfermas mentales desde una perspectiva novedosa que valora la dimensión estética además de la diagnóstica: «Será necesario buscar las raíces del impulso formativo que se manifiesta en la actividad visual. El problema no se limita, en ningún caso, a los procesos psicológicos de los enfermos mentales, sino que debe ser sustentado mediante la referencia al fenómeno general de la creación artística». En 1922 se publica uno de los libros que más influyó sobre el arte de las vanguardias: *Arte en los enfermos mentales (Bildneri der Geisteskranken)*⁸⁷ donde Prinzhorn afirma que «[...]Es frecuente que personas sin instrucción,

⁸¹ GOGH, V. Van: (1984) *Cartas a Theo*. Barcelona, Seix Barral.

⁸² LOMBROSO, C.: (1964) *Genio e follia*. Milán, Chliusi.

⁸³ TARDIEU, A.: (1880) *Étude médico-légale sur la folie*. París, Baillière. Primera edición en 1872.

⁸⁴ MOHR, F.: (1906) "Über Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit", en *Journal für Psychologie und Neurologie*, 8, nº 1, pp. 99-140.

⁸⁵ «De cómo se ofrecen las cosas a la observación visual de la persona mentalmente perturbada no hemos tenido ahora ninguna percepción clara. Es aquí donde los dibujos y otros productos afines pueden ser para nosotros de la mayor utilidad, ya que en definitiva proporcionan cierto asomo directo al interior de la psique. [...] Ni que decir tiene que eso que con mayor evidencia está presente en los dibujos y productos pintados de las personas psicológicamente enfermas también se puede hallar, en diversos grados, en los productos artísticos de otros individuos aquejados de trastornos de menor gravedad. Si desde este punto de vista volvemos los ojos a nuestros modernos, también ahí el paso definitivo a lo gravemente patológico y el paralelismo con los síntomas más patentes en el dibujo se revelarían al experto en psicología. Incluso las pequeñas idiosincrasias individuales de artistas ligeramente patológicos se expresan con harta frecuencia en esos productos artísticos» en MOHR, F.: (1909) "Mitteilung: Zeichnungen von Geisteskranken" *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammel forschung*, 2, nº 2, pp. 299-300.

⁸⁶ PRINZHORN, H.: (1919) "Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken", *Zeitschrift für die gesamte Neurologie and Psychiatrie* 52, nº 2, pp. 307-326.

⁸⁷ PRINZHORN, H.: (1922) *Arte en los enfermos mentales (Bildneri der Geisteskranken)*, Berlín, Springer, reimpresión 1968, en inglés *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*. N.Y., Springer-Verlag, 1972).

mentalmente enfermas, esquizofrénicas en particular, hagan composiciones que poseen muchas de las cualidades del arte serio». Pero a la vez advierte que «[...]No caigamos, sin embargo, en la falacia de concluir, que a pesar de la existencia de semejanzas superficiales, existe una igualdad psíquica».



Ilustración 24: (izq.) Paul Klee, *El enamorado (Der Verliebte)*, 1923. Litografía en color, 27,4 x 19 cm. E. W. Kornfeld, Berna, Suiza; (der.) Karl Brendel (Karl Genzel), *Mujer con cigüeña/Jesús (Frau mit dem Storch/Jesús)*, 1920. Talla directa en madera, 18,3 x 12,2 x 2,8 cm. Colección Prinzhorn, Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg

Puede advertirse que el contacto de Paul Klee con la obra de personas alienadas se produce tempranamente a la divulgación de la Colección Prinzhorn y se menciona que, siendo profesor de la Bauhaus, admitía paralelismos entre su propia obra y algunas que allí aparecían, llegando a afirmar que las admiraba por su “hondura y fuerza expresiva. ... Arte realmente sublime. Visión espiritual directa.”⁸⁸ ¿Tal vez la confirmación de la fortaleza del andamiaje de su innovación estética?. James Smith Pierce⁸⁹ hace una curiosa relación sobre la obra *El enamorado (Der Verliebte)*, 1923) de Paul Klee y la escultura con caracteres hermafroditas del artista marginal Karl Brendel⁹⁰ (1871-1925) *Mujer con cigüeña/Jesús (Frau mit dem Storch/Jesús)*, 1920). Destaca la similitud de la figura femenina que está dentro del círculo-cabeza del personaje, con las piernas abiertas que puede leerse a la vez como el rostro de un personaje masculino al cual le asoma de la boca o nariz, una forma similar a un pene. La talla de Brendel, a la manera de las primeras representaciones infantiles de la figura humana, el “monigote” de cabeza redonda con ojos, nariz, boca y piernas, aparece con su sexo, denotando la adultez de su autor, comparte con la obra de Klee la sencillez del esquema infantil y la complejidad hermética de la sexualidad humana.

⁸⁸ KLEE, F.: (1962) *Paul Klee*, Nueva York, Braziller, pp.183, citado en *Visiones paralelas*, pp. 11.

⁸⁹ SMITH PIERCE, J.: “Paul Klee and Karl Brendel” en *Art International*, 22, nº 4, 4-5 de 1978, pp. 8-10, 18-20 y 41, citado en *Visiones paralelas*, pp.85.

⁹⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

Alfred Kubin⁹¹ (1877-1959), escritor y pintor visionario próximo al expresionismo y a Klee, visita la Colección Prinzhorn de Heidelberg en 1922 y no puede escapar a la fascinación de esas expresiones artísticas incontaminadas que tantos paralelismos podía establecer con su propia expresión fantástica, que compartían con ellas el haber nacido de lo hondo del cerebro mismo, fuera de todo pensamiento reflexivo, y que hacen feliz con sólo mirarlas.⁹²

Otros especialistas como Alfred Bader⁹³ y Leo Navratil⁹⁴ establecen características comunes en los rasgos artísticos relacionados con la *psicosis maniaco-depresiva*, o patología de los estados de ánimo caracterizada por niveles altos y bajos de energía, trazos vigorosos y garabatos desenfrenados en fase maníaca y líneas delicadas y vacilantes en estadio depresivo y la *esquizofrenia* o trastorno cognitivo que conduce a deformaciones categóricas, provocan el alejamiento de la persona de la realidad e interfiere en su relación con el entorno social. Se observa notable inclinación a las manifestaciones artísticas entre pacientes esquizofrénicos respecto de otras patologías. Parece establecerse cierta afinidad entre esta forma de *psicosis* y la época actual caracterizada por la atomización social y el aislamiento de los individuos; una analogía entre el estado mental de los psicóticos y determinados períodos culturales.

La diferencia entre una mente enferma y la normal es una convención práctica, afirma Rudolf Arhneim⁹⁵, se habla de enfermedad cuando la persona es incapaz de llevar una vida productiva; sin embargo debemos ser conscientes de que los estados psicóticos son caricaturas exageradas de los tipos de caracteres y temperamentos observados en la mente de artistas, pensadores y científicos relevantes. El estado mental esquizoide, en extremo sensible, se protege del ataque del mundo exterior mediante una coraza que lo aleja del entorno social. Al debilitarse los estímulos exteriores, predominan las formas básicas visuales. Las obras de los esquizofrénicos son muy diversas pero algunas propiedades formales son inherentes al síndrome en su conjunto. Aparecen dibujos con líneas, esquemas geométricos y simétricos; combinación de imágenes, formas abstractas y escritura. Las obras de pacientes esquizofrénicos atañen a los aspectos vulnerables de la mente humana. Antes y después de la Segunda Guerra hubo intentos de singularizar a los psicóticos como símbolos de la degeneración, según afirmaran los nazis, o como profetas martirizados por los intelectuales de posguerra, hablan de la tendencia a vincular la enfermedad mental al funcionamiento humano más general.

Según Bader y Navratil (1976)⁹⁶ la psicosis no genera talento artístico sino que consigue liberar poderes imaginativos que, en estados normales, estarían ahogados por las convenciones sociales. Para algunos autores el pintor simbolista

⁹¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁹² Escribe Alfred Kubin: «Las obras en sí [...] nos afectan con gran intensidad, a mí y a mi amigo aficionado al arte, por su obediencia oculta a las leyes artísticas. Nos encontramos frente a milagros del espíritu del arte, que emergen como un amanecer de profundidades que están mucho más allá del pensamiento y la reflexión. En eso reside el valor que apunta a la universalidad. Y por eso también es por lo que yo absorbí esas impresiones con la mayor alegría [...] y ahora esas cosas ya no se apartan de mí» en KUBIN, A.: (1922) "Die Kunst der Iren" en *Das Kunstblatt*, 6, nº 5, mayo, pp. 185-188, citado en (1993) *Visiones paralelas*, Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 11 y 86-90.

⁹³ BADER, A.: (1956) *De la production artistique des aliénés*. París, Vie Medical.

⁹⁴ NAVRATIL, Leo: (1972) *Esquizofrenia y arte*. Barcelona, Seix Barral.

⁹⁵ ARNHEIM, R.: (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Barcelona, Paidós.

⁹⁶ BADER, A. y NAVRATIL, L.: (1976) *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Lucerna, Bucher.

noruego Edvard Munch⁹⁷ (1863-1944), precursor inmediato del expresionismo alemán sobre el cual influyó por la pasión y el tormento de sus personajes, evidencia en su obra *El grito* (1893), un estado mental alterado, con rasgos posiblemente esquizofrénicos (Sandblom, 1995:78-80).

Robert Hughes⁹⁸ encuentra dos líneas de análisis formal de esta obra tan influyente en el arte contemporáneo. Por un lado la preocupación de Munch de plasmar la expresión humana del sentimiento de pérdida, terror y soledad. Sus características de personalidad propician una inversión sobre sí mismo debido a la inseguridad y malestar que le produce el entorno devorador de la metrópoli, que lo distancian neuróticamente del “otro” sumiéndolo en aterradora soledad. Por otro, la búsqueda formal para plasmar tales sentimientos, se cree que fue encontrada en la visión de una momia peruana que fuera presentada en la Gran Exposición Universal de París en 1889. La imagen de ese rostro descarnado y seco para representar el grito más neurótico del arte moderno. Munch y Gauguin,⁹⁹ que también tomó contacto con la misma pieza, no se resisten al influjo hipnótico de esta forma arcaica y la incorporan a su obra como arquetipo formal del terror, la soledad en un caso y la sabiduría y la muerte en el otro.

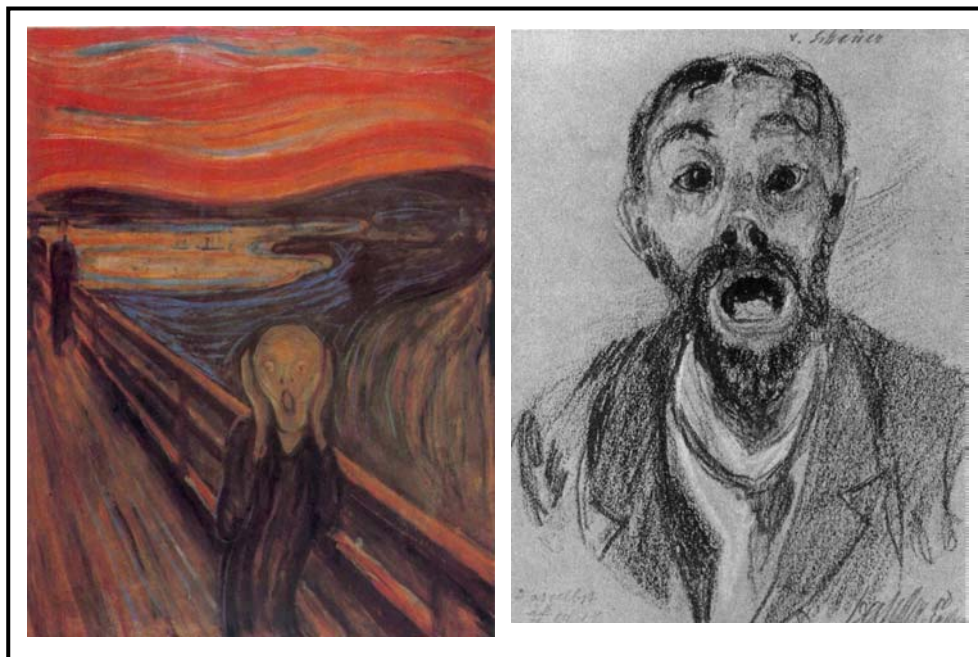


Ilustración 25: (izq.) Edvard Munch, *El grito*, 1893. Óleo sobre cartón, 91,4 x 73,7 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo; (der.) Franz Pohl (Franz Karl Bühler) *Sin título (Autorretrato)*, 1919. Tiza sobre papel, 17,4 x 12,9 cm. Colección Prinzhorn, Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg

Aparentemente el propio Munch es el que aparece retratado mientras sale de paseo con dos amigos. Se le atribuye el relato que hizo a un amigo sobre la génesis del cuadro: «Estaba cansado y enfermo, y me quedé mirando el fiordo, el sol estaba poniéndose, las nubes estaban teñidas de rojo –como la sangre– y de pronto sentí como si un chillido atravesara la naturaleza; creí oír un alarido, pinté

⁹⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

⁹⁸ HUGHES, R.: (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 283-285.

⁹⁹ En este trabajo se analiza la posible relación entre la momia y una forma en la obra de Gauguin: *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*, 1897.

esa imagen, pinté las nubes como sangre de verdad. Los colores estaban chillando[...]» (Hughes, 2000:285). Una posible interpretación de corte psicológico sugiere la separación entre lo que se considera una visión normal de la realidad, dada por los dos personajes del fondo del cuadro que pasean tranquilos e impasibles en el mismo entorno que la visión neurótica de la fantasmagórica figura del primer plano, retorcida de terror ante el ocaso amenazador.

Aunque posterior a la obra de Munch, y sin contar con datos fehacientes de conocimiento de la obra del artista alemán por parte de Franz Pohl (Franz Karl Bühler)¹⁰⁰, pintor marginal descubierto por Prinzhorn, resulta inevitable establecer conexiones estilísticas entre su autorretrato de 1919 y *El grito* de 1893. Se sabe que Pohl era un hombre cultivado, maestro industrial, que viaja a la Exposición Colombina de Chicago el mismo año de la creación de la obra de Munch. En 1897 se declara la enfermedad mental que motivó su ingreso al año siguiente, a una institución psiquiátrica.

Desde 1945, Jean Dubuffet¹⁰¹ (1901-1985) inicia su proceso de rescate de las obras artísticas marginales bajo la denominación posterior de *art brut* (*arte crudo*), haciéndolas merecedoras de las categorías del arte “elevado”, “serio”, poseedor de una “tensión mental ardiente, invención sin trabas, y éxtasis de embriaguez, libertad total”. Curiosamente «la imaginería del arte marginal es casi exclusivamente figurativa» y según opiniones autorizadas «validó el impulso de Dubuffet hacia el arte figurativo en los años cincuenta, una década marcada por el predominio de la abstracción»¹⁰².

La influencia del arte marginal no se reduce exclusivamente al campo formal o estilístico. Un ejemplo de ello es el método paranoico-crítico con el que Salvador Dalí¹⁰³ (1904-1989) pretende conseguir «un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de fenómenos delirantes»¹⁰⁴, es decir la utilización plenamente consciente de recursos alucinatorios propios de la mente perturbada para la creación de la imagen de doble lectura.

El psicoanalista argentino, fundador de la corriente llamada Psicología Social, Enrique Pichón Rivièrè¹⁰⁵ afirma que Pablo Picasso es el artista-investigador que con más atrevimiento ha sabido jugar con la desintegración y la muerte, «ha descendido a las etapas más regresivas de su propio inconsciente. Pero no se ha perdido, no ha muerto, no ha enloquecido en su viaje, sino que ha encontrado allí la raíz de su unidad, más dolorosa, pero no por ello menos vital y comunicante, tal como se da en el *Guernica*; es decir, no ha sucumbido ante la enorme presión de su propio inconsciente, como sí sucumbe un artista psicótico, porque éste no es capaz de exteriorizar su inconsciente; tampoco puede proyectar su emoción como una forma de vivir y de compartir el mundo que nos rodea».

¹⁰⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁰¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁰² Carol S. ELIEL: “Influencia moral e intención expresiva” en (1993) *Visiones paralelas*, Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp.18.

¹⁰³ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁰⁴ Palabras de Salvador Dalí citado en THRALL SOBY, J.: (1941) “Salvador Dalí”, catálogo de la exposición, Nueva York, Museo of Modern Art, pp. 16.

¹⁰⁵ ZITO LEMA, V. (1989), *Conversaciones con Enrique Pichón Rivièrè*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, pp. 135.

Pichón Rivière, estudia y observa largamente la producción artística de los enfermos mentales manifestando, con respecto a los/las pacientes esquizofrénicos, que son los que mayormente se dedican a estas expresiones, una tendencia a la mezcla abigarrada de dibujos y textos tanto como la presencia de figuras de perfil con respecto a las frontales, debido a que la desintegración de su personalidad incide en la forma de dibujar su realidad fragmentada. Considera un rasgo de esta patología mental la necesidad permanente de «crear lazos con el mundo. Su actividad es, entonces, fruto de un profundo esfuerzo, de una necesidad de autocurarse [...] en ello está lo positivo. Lo útil, lo terapéutico. Sin embargo, mientras continúe alienado, el vínculo, más allá de su esfuerzo, no podrá ser restablecido[...]» Por otra parte, resulta curiosamente engorroso distinguir la obra de un o una artista neurótico severo del normal debido a que puede considerarse “normal” cierta cuota de neurosis en todas las personas pero «con más precisión, diríamos que utiliza los dinamismos de su neurosis para crear».

Se transcriben dos preguntas realizadas por Vicente Zito Lema¹⁰⁶ en una entrevista al psicoanalista Enrique Pichón Rivière, donde se aborda el tema de la locura y el arte, y sus significativas respuestas:

«Pregunta: Antes ha dicho que fue a buscar en la psiquiatría el medio que le permitiera entender el misterio de la tristeza. O sea que, de acuerdo con su teoría, pretendía conocer el nacimiento de la locura.

Respuesta: «Iba a buscar “la piedra de los locos”[...] saber de la locura es contribuir a desechar los prejuicios que hay sobre la locura y que son tan dañinos como la propia enfermedad. Y ése es el verdadero sentido de esa pintura de Bosch, *Extracción de la piedra de la locura*, donde enseña que lo extraído de la cabeza del alienado no es una piedra sino una flor. Mis estudios y mi experiencia de trabajo me permitirán saber, realmente, que los locos no eran una mala piedra, sino seres muy sufrientes, marginados por la sociedad, a los que siempre es posible y necesario ayudar a curarse. ¡Y, acaso, hay un desafío más hermoso que esa tarea!».

Pregunta: El miedo a la locura es muy frecuente, y está extendido en la sociedad. ¿Hay manera de enfrentarla?

Respuesta: Sí, a través de la creación, tratando de crear en cualquier nivel. Este es el mejor antídoto contra la enfermedad mental. Diríamos, simplificando al máximo el concepto, que la creación es la aspirina contra la posible locura, es una acción profiláctica».

¹⁰⁶ Ob. Cit. pp. 31 y 113.



Ilustración 26: (izq.) Hieronymus Bosch «el Bosco»: *La cura de la demencia*, 1475-1480, óleo sobre tabla, 48 x 35 cm, siglo XVI, Madrid, Museo del Prado; (der.) Jan Sanders van Hemessen: *Operación contra la demencia*: la locura se atribuye a unas piedras en el cerebro, aunque a menudo el cirujano finge realizar el corte y muestra una piedra que presuntamente extrae de la cabeza del paciente, siglo XVI, Museo del Prado, Madrid



Ilustración 27: (izq.) Sebastian Brant, *La nave de los locos*, 1550, París, edición ampliada; (der.) Hieronymus Bosch «el Bosco» (h. 1450-1516): *La nave de los locos*, siglo XVI. Museo del Louvre, París

Como se puede ver, el imperio del arte se amplía y completa si, al considerarlo como actividad humana fundamental, se es capaz de admitir en su seno dibujos, pinturas y esculturas de enfermos mentales por su influencia tanto en las personas enfermas como en las sanas. Como bien dice Rudolf Arnheim en su obra *Ensayos para rescatar el arte* (1992): «Las imágenes profundamente quiméricas de los enfermos mentales sólo podían concitar una fuerte reacción en el mundo artístico por proceder de las fuentes psicológicas bien arraigadas en todos los seres humanos. Pero para acceder a estas manifestaciones nada ortodoxas, la cultura debía avanzar desde el retrato externo de la superficie visual

del mundo hasta el simbolismo osado de la pasión elemental para la cual las artes de nuestra época preparaban el terreno».

I.3 El Surrealismo en los dominios del Inconsciente

"No será el miedo a la locura lo que nos obligue a arriar la bandera de la imaginación."

André BRETON

Así como el síntoma característico de la esquizofrenia es el alejamiento del entorno social se observa en la producción individual de muchos artistas que trabajan en solitario -como era común desde finales del siglo XI-, que la ruptura, el aislamiento y la frustración personal, imponen una condición psicológica análoga. Las producciones artísticas de las y los alienados marcan nuevos caminos creativos para las vanguardias en el siglo XX. Como en las pinturas de enfermas y enfermos psicóticos, los y las artistas expresionistas dan rienda suelta a sus pasiones a través de formas y colores violentos. El surrealismo admira las obras marginales de enfermos y enfermas mentales y muchos de los elementos incongruentes observados en los productos esquizofrénicos son incorporados a su estética. Pero, ¿cómo llegan las vanguardias y en particular el surrealismo a buscar fuentes de inspiración en la locura?.

Para contestar este planteamiento es preciso remitirse al papel que juega el escritor y poeta André Breton, en la ideación del andamiaje teórico del surrealismo. El contacto temprano con la medicina, la psiquiatría y la teoría de los sueños, de la represión y del inconsciente de Freud, abonaron el terreno donde elaborará su prototipo de sujeto creador, planteándose en el *Segundo Manifiesto* (1930): «[...] que la ideología del surrealismo tiende a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida». Ya que, como bien lo describe José García Martínez¹⁰⁷ (1976): «Desde su aparición, el surrealismo se desarrolla paralelamente al psicoanálisis. Un primer cotejo entre ambos hechos debe hacerse en función de este paralelismo y, consecuentemente, surge una ley general: ambos se apoyan mutuamente y ambos han colaborado activamente en la transformación de los puntos de mira de la cultura contemporánea».

En 1916, durante la primera guerra mundial, presta servicios como estudiante avanzado de medicina, en el hospital neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, donde atiende a soldados que padecen neurosis de guerra, producidas por el horror vivido en el frente de batalla. Allí ayuda a los enfermos, aplicando sus conocimientos de psicología, rudimentos del método de asociación libre de ideas y el análisis de sueños, en la búsqueda de las claves que les ayude a superar el trauma. Queda marcado por el caso de un joven que enloquece en medio del fuego cruzado y sobrevive para contarlo sin un rasguño, pero completamente alienado, convencido de que la guerra es una representación teatral. Para el joven Breton, el caso personifica la relación entre el hombre y una nueva realidad

¹⁰⁷ GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) "El Surrealismo" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, nº 59, pp. 65.

elegida encontrando en él la metáfora de cómo arte y vida se ponen en contacto con el inconsciente para renovarse. La guerra y la locura se transforman en referencia para pensar en el nuevo sujeto creador.

El contacto con Gillaume Apollinaire¹⁰⁸, hasta su muerte en 1918, aficionado confeso al arte primitivo, infantil, *naïf* y de enfermos mentales, enriquece sus ideas sobre la nueva sensibilidad y se entusiasma por los escritos alucinatorios de Arthur Rimbaud y Lautréamont. Breton hereda del Romanticismo del siglo XIX la impronta de que la enfermedad mental contacta al individuo con el lado oscuro de la naturaleza humana donde reside la verdad y el arte.

Junto con Philippe Soupault realiza las primeras experiencias de escritura automática que dan lugar a *Los Campos Magnéticos (Les Champs magnetiques)*, 1919. Aglutina amigos escritores y poetas en torno a estas nuevas ideas y pronto se aproximan escritores y pintores del dadaísmo, quienes se incorporan al automatismo surrealista enarbolando la bandera de la supremacía de la poesía. Pero pronto aparecen en el horizonte de 1921, pintores que se transforman en referencia del primer surrealismo (Max Ernst, De Chirico, etc.).

Se consolidan las fuentes donde abreva el naciente surrealismo: el arte infantil, el arte “alienado”, el arte primitivo de culturas lejanas, la imaginería popular campesina y el llamado arte “ingenuo” o *naïf* producido por los pintores autodidacta de las grandes urbes. Las constantes entre estas expresiones coinciden en la escasa o nula formación de sus autores y autoras, liberados de censuras morales o intelectuales que favorecen un proceso más puro de toma de contacto con las imágenes del proceso primario inconsciente. Paul Éluard¹⁰⁹ escribe para la revista *Les Feuilles libres*, el artículo “El genio sin espejo”, a comienzos de 1924 antes de la publicación de *El Manifiesto Surrealista* de André Breton, donde valora la expresión artística de las y los enfermos mentales en conexión con la fundación de un nuevo universo pictórico: «Los dibujos de los locos nos transportan de golpe a esas ciudades y esos campos donde sopla un viento de revelación. [...] He aquí un arte pictórico eminentemente espiritual. Un loco no intentará nunca copiar una manzana [...]. ¡Abrid los ojos, os lo ruego, a los paisajes vírgenes! Aceptad como postulado el principio de la libertad absoluta y reconoced, como yo lo hago, que el mundo donde viven los locos no tiene equivalente en nuestra época».

La aparición del *Manifiesto del Surrealismo (Manifieste du Surréalisme)* en 1924, de André Breton¹¹⁰, señala al producto artístico como un mensaje subliminal fruto del inconsciente del individuo procedente por el “proceso primario” a través del *automatismo psíquico puro*. El automatismo surrealista lleva la impronta del arte psicótico y la técnica de contacto psíquico con espíritus sutiles de los y las *médiums* pero sin cruzar la frontera de la demencia. Aunque muchas veces el *estado mediúmmico* es tomado como ejemplo de situación óptima del sujeto para favorecer el automatismo verbal o gráfico, el propio Breton se encarga de desmarcar el automatismo surrealista del espiritista ya que, mientras en el surrealismo el “sujeto dictante” es el propio inconsciente del individuo, su “yo” hablante, en el caso de los y las *médiums* está disociado de su personalidad y

¹⁰⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁰⁹ Paul Éluard citado en RUBIO, O. M^a: (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*. Madrid, Tecnos, pp. 36.

¹¹⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

proviene de un “ente” o “espíritu” exterior al sujeto. Queda claro que el modelo patológico utilizado por los y las surrealistas debe ser utilizado sin renunciar al retorno a la normalidad, cosa que no siempre ha ocurrido, como el caso de Antonin Artaud y otros, como Leonora Carrington¹¹¹, afortunadamente sí.



Ilustración 28: Paciente esquizofrénico anónimo. Sin título; conocida como Caja esquizofrénica. (Adquirida en París por André Breton entre 1928-29). Ensamblaje de técnica mixta, 42,5 x 15,5 cm. Colección particular

Hacia 1928-29 Breton descubre y adquiere en París una pequeña caja con objetos dispares, algunos incluso rotos e incompletos y ordenados sin relación alguna con un exquisito cuidado, de la que emergen significados enigmáticos. Su autor o autora es un esquizofrénico anónimo, lo que le confiere un halo fascinante que, según comenta Roger Cardinal (1993:100), pudo haber inspirado a Breton sus poemas-objeto «en los que elementos verbales y visuales erráticos interactúan dentro de un marco global». En diciembre de 1931 la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, dedica su número a la interpretación de Breton de «un *Objetfantôme* que vio en la época de los *cadavres exquis*: un sobre cerrado, lacado, con pestañas en los bordes y un asa lateral.

Yves Tanguy¹¹² (1900-1955) publica bajo el título *Poids et couleurs* esquemas de objetos, de la forma y tamaño de manos y dedos. Están confeccionados con los más diversos materiales, terciopelo rosa, celuloide transparente, cera color carne [...]»¹¹³

Es interesante saber que Breton posee en su colección particular, por lo menos una máscara: *La reina Victoria*, de Pascal-Désir Maisonneuve¹¹⁴ (1863-1934), artista espontáneo visionario de Burdeos (Francia), que realiza caricaturas con conchas marinas ensambladas sobre madera formando fantásticas esculturas con un toque humorístico que «[...] obligan al espectador a combinar una cara humana con unos elementos que a primera vista no tienen nada que ver. Es el mismo efecto que se produce cuando vemos caras o figuras en las nubes o en una formación rocosa, los juegos fisonómicos de Maisonneuve desembocaron en una verdadera metafísica de la persona»¹¹⁵.

¹¹¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹¹² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹¹³ WESCHER, H.: (1974) *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 165.

¹¹⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹¹⁵ VASSILIADOU YIANNAKA, María: (2001) *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte terapia y esquizofrenia*. Madrid, Tesis doctoral aún no publicada, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, pp. 52-53.



Ilustración 29: Pascal-Désir Maisonneuve, *La reina Victoria*, sin fecha conocida. Máscara de conchas marinas ensambladas, 33 x 37 x 17 cm. Colección particular. Antigua Colección Breton



Ilustración 30: Vistas del segundo estudio de André Breton, mayo de 1960. Foto Sabine Weiss



Ilustración 31: Máscaras esquimales del estudio de André Breton, 1956. Foto Sabine Weiss

Para entender el paradigma creador surrealista hay que buscar un pilar fundamental en el estudio de André Breton. El pequeño estudio de París -tuvo dos casi iguales en el mismo barrio- encierra en sí mismo las claves del universo bretoniano. Repleto de máscaras, objetos, tótems, ídolos, pinturas y las más variadas obras de arte primitivo de todas partes del mundo, arte infantil, arte marginal, de artistas visionarios y espontáneos o “naïf” además de obras de los más variados artistas contemporáneos y del pasado que Breton considera que responden a alguno de los postulados surrealistas, esas obras constituyen el mejor legado visual del pensamiento surrealista. A propósito del estudio Agnès de la Baumelle¹¹⁶ (1991) escribe: «Una verdadera creación mediante la mirada se establece así, muy pronto, en el taller. Breton se entrega al juego de las disposiciones secretas, de los choques necesarios, intenta multiplicar los destellos. Parece prestarse aquí a lo que le apasiona ya en la escritura: “*Me había puesto a mimar sin moderación las palabras por el espacio que admiten a su alrededor, por sus tangencias con otras palabras innumerables que yo no pronunciaba*”¹¹⁷. Como las palabras, las pinturas y los objetos hacen el amor, llaman a otras, se metamorfosean con su contacto: Breton lo afirma, no sin provocación, en *La Confession dédaigneuse*, “*el significado propio de una obra es, no aquel que se le cree dar, sino el que ella es susceptible de tomar en relación con lo que la rodea*”¹¹⁸. Como resulta fácil imaginar esa colección ha influido en gran medida sobre los presupuestos del surrealismo, tanto en el propio Breton como en sus amigos y amigas artistas que les observan en sus visitas y reuniones de grupo.



Ilustración 32: (izq.) Valentine Hugo, *Objeto (“Objeto de funcionamiento simbólico”)*, 1931. Ensamblaje de objetos diversos, 32,5 x 23 x 9,5 cm. Antigua Colección Breton, regalo de la artista hacia 1931; hoy Colección particular y (der.) Joan Miró, *Hombre y mujer*, 1931. Óleo sobre madera y elementos metálicos, 17 x 20 cm. Título al dorso, fechado el 8-31 a la izquierda. Colección particular. Antigua Colección Breton

¹¹⁶ BAUMELLE, A. de la: (1991) “El gran estudio” en *André Breton y el Surrealismo*, Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, pp. 67. El escrito completo se puede leer en el Anexo de este trabajo.

¹¹⁷ BRETON, A.: (1924) *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, pp. 323-353.

¹¹⁸ BRETON, A.: (1923) “La confesión desdeñosa”, en *La vie moderne*, invierno de 1923, rep. In *Les Pas perdus*, 1924, pp. 158.

El año 1931, es aceptada oficialmente en el movimiento surrealista parisino, la artista Valentine Hugo¹¹⁹ (1887-1967) quien arma un enigmático ensamblaje de dos manos enguantadas que contactan, una con guante blanco que sostiene entre sus dedos un dado y la otra con guante gastado rojo con piel en la muñeca, sobre un tapete de juegos de azar con números, todo sostenido por finos hilos de alambre entretejido y que denomina *Objeto* (“*Objeto de funcionamiento simbólico*”, 1931). De la misma fecha data el cuadro-objeto de Joan Miró (1893-1983)¹²⁰, *Hombre y mujer*, pintado al óleo sobre madera rústica, con pequeños trozos de madera adosados y elementos metálicos como una argolla y una cadena gruesa.

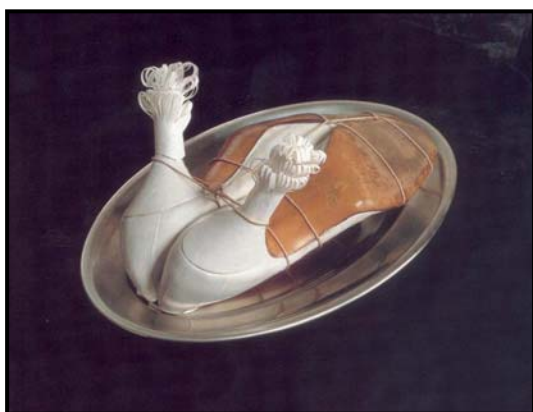


Ilustración 33: (izq.) Meret Oppenheim, *Mi gobernanta*, 1936. Ensamblaje de metal, zapatos, hilo, papel, 14 x 21 x 33cm. Moderna Museet, Estocolmo. Antigua colección Charles Ratton; (der.) Eileen Agar, *Las alas del augurio* (*The Wings of Augury*), 1936. Trozo de madera de árbol, huevo, plumas, conchas marinas, 30,5 x 13 x 13 cm. Colección Eileen Agar



La proposición de Breton de construir objetos como los que se aparecen en los sueños tiene una gran acogida en el entorno surrealista desde 1927 en adelante. Varias artistas surrealistas (Leonor Fini, Maruja Mallo, Remedios Varo, entre otras¹²¹) destacan por la calidad de sus participaciones en obras de gran carga alusiva, como el simbólico e inquietante ensamblaje de un par de zapatos blancos de tacón presentados como un pollo atado con cordel sobre una fuente de metal que la singular Meret Oppenheim¹²² (1913-1985) denomina *Mi gobernanta*, 1936. O la propuesta de la artista Eileen Agar¹²³ (1899) en el objeto surrealista *Las alas del augurio* (*The Wings of Augury*)¹²⁴, 1936, donde se encuentran referencias a la naturaleza, a la cultura marina mediterránea, la civilización clásica y la dimensión mítica. Cuando Agar conoce el trabajo fotográfico de Paul Nash, comienza a mirar la naturaleza como fuente de inspiración. Los objetos marinos son creados en 1935, en Dorset, cerca del domicilio de Nash. El propio Breton realiza varios poema-objetos como el conocido como *Objeto-poema* (*mapa resplandeciente de mi vida*) de 1937.

¹¹⁹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²¹ Véase Notas Biográficas de las tres artistas en el Anexo de este trabajo.

¹²² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²³ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²⁴ CHADWICK, W.: (1985): *Women Artists and the Surrealist Movement*. London, Thames & Hudson, pp. 150.

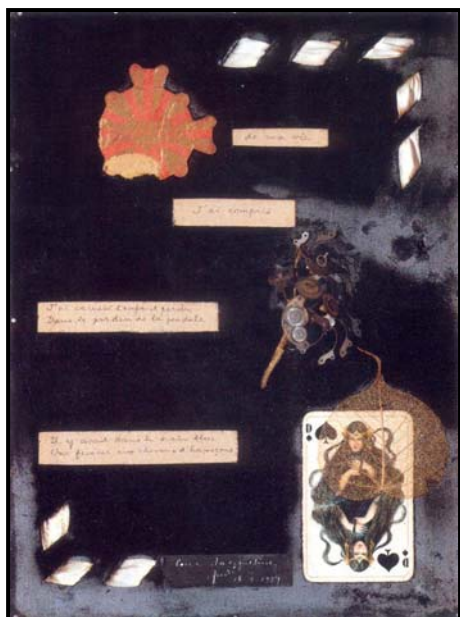


Ilustración 34: André Breton, *Objeto-poema (mapa resplandeciente de mi vida)*, 1937. Ensamblaje de papeles y objetos diversos, 39,3 x 30,5 x 3,8 cm. Dedicatoria, firma y fecha abajo en el centro: "Para Jacqueline, André, 18.1.1973, Colección Bergman, Chicago

Más adelante encontramos la estela en América, de la denominada por algunos autores como "caja esquizofrénica" anónima surrealista, influyendo en la obra de artistas como George Herms¹²⁵ (EE.UU., 1935), Joseph Cornell¹²⁶ (EE.UU., 1904), entre otros y otras.

Para Herms resulta crucial el conocimiento de las torres del artista visionario de origen italiano y residente americano Simón Rodia¹²⁷ (hacia 1879-1965) en Watts, Los Ángeles (1921-1954) y el contacto en 1962 con la obra de artistas visionarios y afirma estar «convencido de que la ordenación compulsiva que caracteriza la impresionante obra de Adolf Wölfli y otros visionarios representa la fortísima necesidad de todo ser humano de hallar sentido y poner orden en el caos de la existencia moderna»¹²⁸. En los años cincuenta tuvo contacto con la caja psicótica, reproducida en el catálogo de la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism* cuyo reflejo formal se advierte en su obra *La caja de la amenaza de bomba (The Bomb Scare Box)*, de 1976.

¹²⁵ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²⁶ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹²⁷ «Con unos siete mil sacos de cemento, setenta y cinco mil conchas marinas y camiones enteros de cascote de loza, azulejos y botellas, Simón Rodia, un menudo y enjuto inmigrante italiano, trabajó durante treinta y tres años en la construcción de tres altas torres, "La nave de Marco Polo", y un complejo de arcos, fuentes y pabellones, en el exterior de su casa de Los Ángeles. Las torres Watts, que se parecen a las enormes torres procesionales en forma de campanario que se empleaban todos los años para celebrar una festividad local en Nola, cerca de donde Rodia pasó la infancia, reflejan quizá su nostalgia de aquellas alegres celebraciones anuales. [...] Las estructuras esqueléticas de hormigón armado que levantó hasta una altura de casi treinta metros resistieron a un terremoto destructor en 1933. [Trabajó] Todas las tardes, fines de semana y días de fiesta hasta 1954[...] cuando, cansado de aguantar burlas, vendió a un vecino la propiedad entera, casa, torres y todo, por una cantidad simbólica[...]» en *Visiones paraleleas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 62.

¹²⁸ ELIEL, C. S. y FREEMAN, B.: (1993) "Artistas contemporáneos y arte marginal" en *Visiones paraleleas. Artistas modernos y arte marginal*. Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 203.



Ilustración 35: George Herms, *La caja de la amenaza de bomba (The Bomb Scare Box)*, 1976 . Caja de madera y técnica mixta, 17,6 x 78,7 x 7,9 cm. Los Ángeles Country, Museum of Art, donación de Barry Lowen

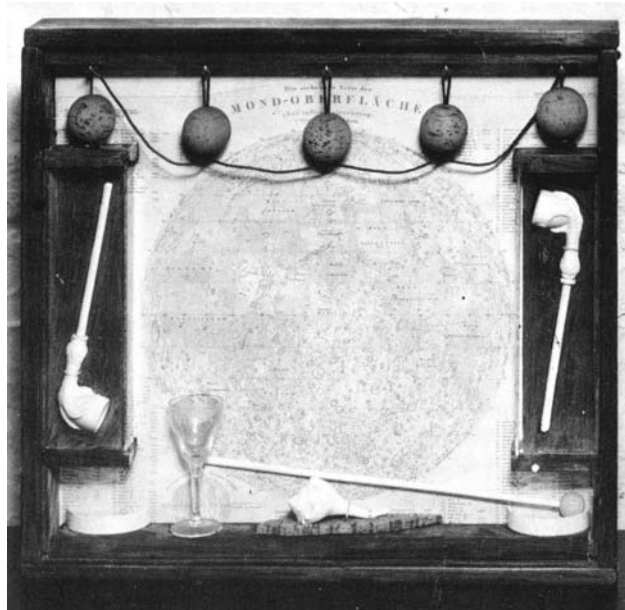


Ilustración 36: Joseph Cornell, *Pavillon (Equipo para producir pompas de jabón)*. Caja de madera con técnica mixta, 48 x 30 x 17 cm

Joseph Cornell brilla con luz propia en el panorama surrealista americano y en su *arte de las cajas (Box art)* replica la impronta surreal con la intención de capturar los ecos de la memoria ofrecidos por la asociación de objetos que la evocan mágicamente.

En 1936 participa en Nueva York, de la exposición de “Arte Fantástico” con el ensamblaje *Juego de pompas de jabón*, encontrando a partir de allí, en las cajas de madera con objetos descontextualizados cubiertos por una vitrina, un maravilloso canal de expresión donde «Magia y fábula, inocencia popular y erudición, se mezclan en misteriosas combinaciones de recipientes y vasos, balones y dados, constelación y cartas celestes, grabados en cobre y postales.

Ninguna acción une a estos objetos, que se influyen mutuamente en la distancia y el silencio»¹²⁹ como en esta obra de 1953: *Pavillon (Equipo para producir pompas de jabón)*.

¹²⁹ WESCHER, H.: (1974) *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 191.



Ilustración 37: Pascal Verbena, *Holocaust (Holocausto)*, 1988. Madera y técnica mixta, 190,5 x 381 cm. Colección Sam y Betsy Farber

También está presente en la obra de artistas autodidactas y alejados de las corrientes ortodoxas como Pascal Verbena, pero que exponen en galerías y sus obras han sido adquiridas por coleccionistas privados.

Mucho se habla a favor y en contra de la influencia del arte de las y los alienados en la configuración de la creación surrealista. Algunos autores prefieren interpretar como “escasa” la referencia escrita sobre estas influencias, como MacGregor¹³⁰ (1989:115) quien afirman que: «Se ha insinuado que la razón de que los surrealistas se mostraran tan reservados acerca del arte de los locos es que al mismo tiempo los cautivaba y les daba celos; porque, si es cierto que lo veían superior a su propio arte en intensidad e inventiva, quizá quisieran mantener “lo auténtico” fuera de la vista del público, a la vez que explotaban sus enseñanzas[...]».

Otros y otras artistas, de los más diversos campos expresivos, opinan como el psicoanalista argentino Enrique Pichón Rivière¹³¹ que: «Siempre, aun en el artista más extremadamente racional, hay un cierto grado de automatismo que él (artista) no manejó a nivel consciente; igualmente, en la obra intervendrán factores de azar que nunca pueden ser previstos (totalmente) ni imaginados».

Evidentemente el gran aporte del surrealismo es la búsqueda del impulso creador en las fuentes de la expresividad primaria, ya que incluso en el caso de un estímulo exterior, el hecho se experimenta desde el sujeto «de suerte que el paradigma del sujeto creador en el surrealismo se entienda como algo postulado, corroborado y refinado a lo largo del tiempo mediante consultas repetidas al modelo del visionario compulsivo, dentro de una dialéctica de versiones recíprocas»¹³².

¹³⁰ MACGREGOR: (1989) *The Discovery of the Art of the Insane*, pp. 290 citado por Roger CARDINAL: “El surrealismo y el paradigma del sujeto creador”, en *Visiones Paralelas*, Madrid, Catálogo Museo Reina Sofía.

¹³¹ ZITO LEMA, V. (1989), *Conversaciones con Enrique Pichón Rivière*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, pp. 154

¹³² CARDINAL, R.: (1991) “El surrealismo y el paradigma del sujeto creador”, en *Visiones Paralelas*, Madrid, Catálogo Museo Reina Sofía, (pp. 94-119), pp. 115.

Para otras personas, como el escritor argentino Ernesto Sábato¹³³ en cambio, «[...] el surrealismo tuvo el alto valor de permitirnos indagar más allá de los límites de una racionalidad hipócrita, y en medio de tanta falsedad, nos ofreció un novedoso estilo de vida. Muchos hombres, de ese modo, hemos podido descubrir nuestro ser auténtico». Si el reto del surrealismo consistió en la participación de la persona creadora comprometida con su tiempo y su obra como un medio para «transformar el mundo, cambiar la vida», según las consignas de Marx y Rimbaud, es posible pensar que la “actitud creadora surrealista” pueda aplicarse a la propia persona que busca, por medio de las técnicas del Arte Terapia, conjurar la soledad, pacificar su mundo interior y vencer los miedos profundos.

I.3.1 Análisis del movimiento y su innovación estética

El surrealismo se afirma sobre la capacidad de ciertas imágenes de “hacer visible” otra realidad que escapa a nuestra visión. Apuesta por el poder evocativo y la capacidad de revelación de la pintura. El mundo visible puede ser enriquecido por las visualizaciones. Pero la mirada surrealista es una mirada libre de pautas, dispuesta al azar y a la sorpresa, que emprende un viaje al interior del sujeto mismo, donde está la fuente primordial: el inconsciente. El retorno de la mirada al cuadro como la “ventana” renacentista vuelta hacia el espectáculo de la naturaleza, da un giro desde el exterior hacia el interior del sujeto mismo, tal como lo escribe Breton en *El Surrealismo y la pintura* (1965): «Es así como me resulta imposible considerar un cuadro de otro modo que como una ventana a la cual mi primera preocupación es averiguar adónde *da*, dicho de otra manera si, desde donde yo me encuentro, “la vista es hermosa”, y nada me gusta tanto como lo que se extiende ante mí *hasta perderse de vista*». Allí está el “modelo interior” en oposición a la “copia” del mundo exterior que venía pregonando el arte hasta entonces.

El surrealismo propone la rebelión a todo lo instituido; incita a la transgresión de las normas y convenciones estilísticas y promueve la ampliación de la mirada hacia lo desconocido, en busca de lo poético. Esa mirada no elude una vuelta selectiva al pasado en el rastreo de lo maravilloso. En sus frecuentes viajes retrospectivos vuelven acompañados de artistas como El Bosco, Gustave Moreau, Odilon Redon. También encuentra referencias en pintores que aportan su particular emancipación de la tiranía del objeto exterior, tales como Cézanne, Van Gogh, Henri Rousseau, Matisse y más próximos, movimientos como el cubismo, futurismo y Dadá. Pablo Picasso es el artista que propicia en 1907, con su obra *Las señoritas de Avignon*, la más grande subversión del modelo exterior, liberando a la pintura de la perspectiva renacentista, creando un espacio subjetivo según los presupuestos surrealistas, aunque el mismo autor jamás adhiriera al movimiento.

Pero en un principio fue Dadá y su medio de expresión en París, la revista *Littérature*, dirigida por Breton en 1919, donde se reúnen los poetas de la

¹³³ SÁBATO, E.: (1998) *Antes del fin. Memorias*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, pp. 82-83.

vanguardia literaria que propician el caldo de cultivo de lo que sería el movimiento surrealista. Pero la rebelión sin sistematización pronto cansa a Breton y acoge a artistas como Picabia¹³⁴, Marcel Duchamp¹³⁵ y Max Ernst¹³⁶, poniendo proa hacia el mundo poético y onírico, a través de los caminos del automatismo. Hacia 1920 aglutina en torno al órgano de la *antiliteratura* a los escritores Paul Éluard¹³⁷, René Crevel, Benjamín Peret, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac, Joseph Delteil, Georges Limbour, Jacques Baron, y al fotógrafo Man Ray¹³⁸.

El movimiento ideado por André Breton se desarrolla a lo largo del tiempo y su lanzamiento está jalonado por la aparición del *Primer Manifiesto del Surrealismo*¹³⁹ en 1924 donde afirma que la imaginación «está a punto de conquistar sus derechos» o cuando agrega que: «Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más)». Asimismo predice que en el futuro sueño y realidad conformará una superrealidad absoluta bajo el imperio de lo maravilloso, el azar y las fuerzas de la libertad, de la cual afirma: «Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas desgracias que hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente». El método por excelencia para tomar contacto con los mecanismos inconscientes se basa en un estado de *duermevela*. Similar al de los sueños, pero despierto, aunque con un umbral de consciencia muy bajo, pero que permita, no obstante, dibujar o articular palabras, sin la censura propia de los estados plenamente conscientes. En poesía se traduce en dejar fluir la poesía verbalmente, la escritura automática y el dibujo automático.

André Breton se distancia de las opiniones de los poetas Pierre Naville y Max Morise y da validez dentro del surrealismo a la pintura y la creación visual en general en un pie de igualdad con la literatura en *El Surrealismo y la pintura*¹⁴⁰, 1928. Estos escritos, realizados a lo largo del tiempo, resumen su pensamiento respecto de que pese a «la necesidad de técnicas que conlleva la pintura, no impediría la espontaneidad de la obra pictórica y está persuadido de la posibilidad de una transformación subversiva de la pintura en el seno del surrealismo, partiendo del itinerario abierto por figuras como Pablo Picasso y Giorgio de Chirico¹⁴¹, los dos primeros precursores del surrealismo y los primeros en adentrarse en la representación de los que “no siendo, es sin embargo tan intenso como lo que es”. Es, por tanto, sobre la base de figuras existentes, en cuyas obras se observa un cambio fundamental en la concepción de la pintura, sobre la que

¹³⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹³⁵ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹³⁶ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹³⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹³⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹³⁹ *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) incluido en BRETON, A.: (1974) *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pp.15-70.

¹⁴⁰ La reedición de 1965, publicada por Gallimard, incluye los siguientes textos: “El Surrealismo y la pintura” (*Le Surréalisme et la peinture*), 1928; “Génesis y perspectivas artísticas del surrealismo” (*Genèse et perspective artistiques du surréalisme*), 1941; “Fragmentos” (*Fragments*), 1933-1961 y “Environs et Autres Aflux et Aproches”, 1963-1965.

¹⁴¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

André Breton apoya su teoría¹⁴²». Es decir, que no es el automatismo lo que define la calidad surrealista de la pintura sino el “modelo interior” basado en la exploración del inconsciente y la búsqueda de imágenes.

El momento de afirmación del movimiento se produce con la publicación del *Segundo Manifiesto del Surrealismo*¹⁴³ de 1930, en medio de un clima de grandes contradicciones, rupturas (como la separación de Dadá y de Aragón¹⁴⁴), disensiones y nuevas admisiones, tanto en el terreno personal y artístico como en su proyección política y filosófica. Se produce una reivindicación de lo esotérico y de la alquimia, cuando Breton (1930:222-223) manifiesta: «Aquí tan sólo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa imaginación, mediante *el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, y todo lo demás [...]».

La confirmación viene dada por los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o no*¹⁴⁵ publicado por la revista *VVV* que edita André Breton en su exilio en Nueva York a causa de la guerra, en 1942. Al respecto, opina José García Martínez¹⁴⁶ (1976:72): «Entonces lo que importa para Breton es la transformación del hombre, la denuncia de los mitos arcaicos y la elaboración de una nueva mitología, etnología y alquímica que amplían poderosamente las perspectivas del movimiento». El traslado a América de varios pintores y pintoras surrealistas, por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, enriquece el panorama plástico americano, y de esa interacción surgirán las y los artistas visionarios, el movimiento de la Abstracción Lírica, el informalismo, el “tachismo” o Action Painting, etcétera. Desde allí influye a todo el continente e irrumpen en el panorama artístico americano nuevos valores surrealistas como Wilfredo Lam, de Cuba, que tiene la particularidad de reflejar en su arte sus raíces étnicas y primitivas; Frida Kahlo también sorbiendo de la cultura indígena y popular en México; Roberto Matta, chileno radicado en Nueva York; los grupos surrealistas en Argentina, amén de los locales como el joven Jackson Pollock, Richard Lindner, Joseph Cornell, Bárbara Rossi, Dorotea Tanning¹⁴⁷, Key Sage, los futuros creadores del Expresionismo Abstracto: Robert Motherwell, Mark Rotko, William Bazotes; o a artistas como Wolfgang Paalen, Gorky, De Kooning, Gottlieb y muchos más.

Es preciso destacar la influencia de pintores y pintoras surrealistas que residieron, expusieron o permanecieron algún tiempo en Estados Unidos, como Max Ernst, Yves Tanguy, el propio André Breton con Jacqueline Lamba, André

¹⁴² RUBIO, O. M^º.: (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*. Madrid, Tecnos, pp. 62-63.

¹⁴³ *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930) incluido en BRETON, A.: (1974) *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pp.309-326.

¹⁴⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁴⁵ *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o no* (1942) incluido en BRETON, A.: (1974) *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pp.147-238.

¹⁴⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) “El Surrealismo” en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, nº 59.

¹⁴⁷ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

Masson, Kurt Seligmann, Marcel Duchamp y también el aporte de las mujeres europeas y artistas surrealistas como Leonora Carrington (inglesa), Remedios Varo¹⁴⁸ (española), Leonor Fini (Argentina), Alice Rahón¹⁴⁹ (francesa), Eileen Agar (angloargentina), Ithel Colquhoun¹⁵⁰ (anglohindú), Valentine Hugo (francesa), Rita Kernn-Larsen (dinamarquesa), Dora Maar¹⁵¹ (francesa), Lee Miller (americana), Meret Oppenheim¹⁵² (alemana), Toyen -Marie Cermínová-¹⁵³ (checa), entre otras, que exploran los mitos, el ocultismo y la alquimia desde la imagen surrealista. También tienen gran repercusión las exposiciones de la Galería Julian Levy, donde, a partir de 1931 se organizan las exposiciones del surrealismo y hasta 1936 pasan por sus salas obras de Giorgio de Chirico, Dalí, Max Ernst, André Masson, Joan Miró¹⁵⁴, Marcel Duchamp, Man Ray, Pablo Picasso, Giacometti, Yves Tanguy, René Magritte¹⁵⁵.

De la presencia de los surrealistas en América durante la década del cuarenta, Oliva M^a Rubio (1994:214) comenta que: «[...] fue clave para el despegue de la pintura norteamericana, desempeñando un papel de catalizadores, orientando a los pintores hacia una mayor espontaneidad y libertad creativa y ayudándolos para ello a desprenderse de las coacciones que les impedían expresarse libremente, pero la evolución posterior no tiene mucho que ver con los presupuestos surrealistas». En este sentido resulta revelador el comentario de Robert Motherwell¹⁵⁶: «Los norteamericanos querían transformar el arte, mientras que los surrealistas querían cambiar la vida».

El regreso a Europa en 1946 de Breton y varios de los artistas emigrados, ejerce por veinte años más, hasta su muerte en 1966, el liderazgo estético del surrealismo en el que, según nos lo cuenta José Pierre¹⁵⁷ (1991:43), «[...] no faltaron ni las admiraciones -Svanberg, Crépin, Laloy, Cárdenas, Jean Benoît, Baj, Camacho, Gironella, Silbermann, Klapheck- ni los desengaños -Riopelle, Hantaï, Judith Reigl, los "tachistas"-» En esos veinte años se realizan las tres últimas exposiciones internacionales surrealistas donde se terminan de atar los cabos que amarrarán definitivamente al movimiento a la modernidad absoluta, fuera de toda "rutina artística" o de las otras, contrario a toda norma que rija la creación y se aleje del "modelo interior" del deseo humano.

La desaparición de André Breton en 1966 marca un paso a la página del surrealismo como movimiento, pero también significa la dispersión y recreación del ideario surrealista al resto del mundo. José García Martínez (1976:94) manifiesta que, en su opinión, «el surrealismo ha entrado en las grandes categorías, no sólo intelectuales sino vitales del mundo. Ya se hizo palabra corriente. ¿Significa esto el triunfo del surrealismo?». También leemos a Roger Cardinal¹⁵⁹ (1993:114) quien afirma que: «la esencia del proyecto surrealista se refirió desde el primer momento

¹⁴⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁴⁹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵³ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵⁴ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵⁵ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

¹⁵⁶ MOTHERWELL, R. citado en RUBIO, O. M^a: (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*. Madrid, Tecnos, pp. 214.

¹⁵⁷ PIERRE, J.: (1991) "El recorrido estético de André Breton" en *ANDRÉ BRETON y el Surrealismo*, Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 23-37.

¹⁵⁹ CARDINAL, R.: (1993) "El surrealismo y el paradigma del sujeto creador", en *Visiones Paralelas*, Madrid, Catálogo Museo Reina Sofía, pp. 94-119.

a la inducción de un nivel desusado de ensimismamiento psíquico, que conduce a una creatividad no programada. Todavía hoy, calificar una obra de “surrealista” debería implicar estrictamente que esa ambición, ha menudo consagrada, sigue viva». Actualmente y desde la perspectiva de la Terapia Artística, creemos que el ideario y las técnicas de este valioso movimiento estético, puede aportar su bagaje de experiencias plásticas de registro tan diverso, que puede favorecer el viaje de quienes desean, a través del trabajo arteterapéutico, adentrarse en las profundidades de sí mismo a buscar respuestas, alivio para su vida y regresar para contarlo.

CAPÍTULO II

ALGUNAS DIMENSIONES DEL ARTE TERAPIA

“Sanar a veces, ayudar a menudo, confortar y consolar siempre.”

ANÓNIMO

Un fenómeno tan complejo como el Arte Terapia, creado para ayudar a las personas desde perspectivas psicofísicas, sociales y existenciales, apoya sus bases sobre variados campos científicos: éticos, estéticos, médicos, psicológicos, artísticos, sociológicos, antropológicos, pedagógicos, terapéuticos, etcétera, desde donde parte en busca del basamento teórico, metodológico y experimental que proporciona la ciencia moderna. Como resultado estamos ante unos saberes y experiencias aplicadas al encuentro de posibles soluciones, partiendo de la problemática del sujeto y mediante la práctica de alguna expresión artística bajo la metodología y línea terapéutica seguida por el/la practicante o arteterapeuta.

Es preciso, por lo tanto, analizar al Arte Terapia desde sus múltiples dimensiones. En este trabajo se presentan algunas de ellas, sin la menor pretensión de haberlas agotado y poniendo énfasis en los aspectos que más lo acercan a lo “artístico”, dada la formación preferente de la doctoranda, en detrimento de una profundización de otras dimensiones más “psicológicas”, que siguen abiertas a futuras investigaciones.

II.1 La dimensión expresiva y comunicativa

*“El hombre es ese ser que se hace imagen.
El hombre es ese ser que se fabrica imágenes.
El hombre es ese ser que fabrica imágenes.”*

B. CAPELIER

La necesidad de expresión nace paralela a la necesidad de comunicación. Desde una óptica antropológica, revisamos el entorno natural más antiguo donde se observa algún tipo de distinción comunicativa en medio del ambiente en penumbras y la calma silenciosa de los orígenes de nuestro mundo. Debemos remontarnos a 3.000 millones de años para encontrar la presencia de pigmentación biológica que permite cierta cromaticidad en algunas algas en contraste con el entorno. La pigmentación biológica evoluciona como resultado del metabolismo orgánico, la selección genética, la influencia fisiológica y los estímulos externos. «Los pigmentos corporales que los organismos presentan al exterior constituyen tanto un sistema de comunicación como de supervivencia»¹⁶⁰.

Mucho tiempo después, el hombre de *Neanderthal* aplica sobre la piel de su propio cuerpo, pigmentos obtenidos del entorno recreando y ampliando las

¹⁶⁰ SANZ, J. C.: (1985) *El lenguaje del color*. Madrid, Hermanan Bulle, pp. 67-74.

funciones de supervivencia, mimetización, comunicación, diferenciación, exhibición sexual, atracción, defensa. Con las pinturas rupestres, surgen las primeras imágenes regidas por el pensamiento mágico, que evocan y convocan a una realidad visible y exterior al hombre mismo. Podrían considerarse las primeras manifestaciones de expresión y comunicación humanas.

Pero llega el momento en que se hace evidente y significativa “la mirada del otro” para el evolucionado *homo sapiens*, quien, en un intento de controlar su “aspecto visual”, frota las pieles que recubren su cuerpo, con ocre rojo y otros pigmentos. Nace cierta conciencia del “yo” separada de los “otros” que evidencia un cierto control y premeditación sobre la reacción que le puede producir. A partir de este estado de cosas «parece existir un acuerdo general sobre el hecho de que las imágenes son los primeros depósitos de la experiencia. Como consecuencia, una representación puede transmitir ese contenido y construir un puente hasta el lenguaje. Hay que poner de relieve que la creación de imágenes en todas sus formas constituye una modalidad universal de comunicación, que al igual que el lenguaje no es patrimonio exclusivo de unos cuantos privilegiados»¹⁶¹. Imagen y lenguaje construyen sus códigos de comunicación para ser compartido socialmente.

Considerando al dibujo, o a cualquier otra representación artística, desde una dimensión expresiva y comunicacional dentro de la vertiente del Arte Terapia, se puede establecer una sutil conexión con la esencia de aquellas pinturas paleolíticas. Si se pone a dibujar a un niño/a en un entorno arteterapéutico, ofreciéndole la posibilidad de expresarse también con la palabra, se observa una marcada preferencia por la acción de dibujar, modelar, pintar, etcétera. El psicoanalista especializado en la interpretación del dibujo infantil, Daniel Widlöcher¹⁶² considera que al elegir el dibujo como modo de expresión más seguro que la palabra, el o la dibujante se expone «más fácilmente a esta actividad regresiva que facilita la producción de la *transferencia* entre cliente y terapeuta.

Los fenómenos de transferencia harán que procure hacer dibujos que puedan ser considerados “bonitos”, para después dejar «pasar a través de ellos testimonios mucho más directos de su vida fantasmagórica» tal vez dejando ciertas cualidades de belleza para volverse «más libres, más ricos en significado». Muy pronto hacen su aparición los temas recurrentes «cuya repetición denota suficientemente la función de compromiso entre la expresión de las *pulsiones*¹⁶³ y la de las defensas. El dibujo (el modelado, etc.) se vuelve un **medio de comunicación privilegiado**»¹⁶⁴.

Puede ocurrir que, en ciertos casos, las producciones plásticas se vuelvan convencionales, estereotipadas, encerradas en una «elaboración defensiva» que dificultan su interpretación, pero en estos casos no se atribuye al producto plástico sino a los fenómenos de resistencia que se hacen presentes a través de ellos. «El dibujo debe ser siempre considerado como un modo de comunicación. Pero lo que se comunica por él no difiere radicalmente de lo que observamos en toda situación

¹⁶¹ WOOD, M.: (1987) “El niño y la terapia artística: punto de vista psicodinámico” en DALLEY, T.: *El arte como terapia*, Barcelona, Herder, pp. 119.

¹⁶² WIDLÖCHER, D.: (1988) *El dibujo de los niños*, Barcelona, Herder, pp. 207-208.

¹⁶³ *Pulsión*: término de la teoría psicoanalítica que se refiere al proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin.

¹⁶⁴ Palabras en negrilla puestas por la autora de este trabajo.

psicoanalítica». (Widlöcher, 1988:208) Porque, como bien lo expresa el psicoanalista Michel Mathieu¹⁶⁵: «Entre la cosa y la palabra, el doble sentido que se teje no es otro que lo inconsciente».

II.1.1 Lenguaje y signo

Actualmente se pone el acento en la capacidad de utilización de símbolos siendo el lenguaje la forma humana simbólica fundamental. Filósofos del arte contemporáneos marcan el carácter excesivo de la "lógica por encima de todo" al afirmar que las competencias simbólicas humanas van más allá de la lógica y del lenguaje, como por ejemplo los mitos, rituales y formas alegóricas de simbolización (Ernst Cassirer 1953,1957). Para Susanne Langer (1942) existen diferentes clases de códigos simbólicos humanos -lenguaje, gestualidad, pintura, notación musical, etc.- relacionados con varias capacidades de utilización - metáfora, ironía, autorreferencia, citación, etc.- y estas competencias simbólicas pueden tener implicancias psicológicas en los individuos.

Con el nacimiento de la semiología como ciencia a medio camino entre la sociología y la psicología general, se analiza la sutil diferencia entre lengua y habla, que interesa, como se verá más adelante, por la similitud que se observa entre el lenguaje y la expresión gráficoplástica aplicada al Arte Terapia. Por lo tanto convenimos con Ferdinand de Saussure¹⁶⁶ que: «La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por esto es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, las señales militares, etc.». Desde este punto de vista la lengua, como sistema de signos, forma el lenguaje común al conjunto de la comunidad donde se impone, distinguiendo que el habla es el acto individual donde se expresa volitivamente un pensamiento haciendo uso de un código común.

Entre lo real y lo figurado de un símbolo expresivo, además de la ambigüedad debe estar presente lo metafórico. Entre los vastos *tropos*¹⁶⁷ del lenguaje, Jakobson¹⁶⁸ (1966), le asigna una importancia particular a la *metáfora*, que se fundamenta en la analogía y a la *metonimia* que se fundamenta en la contigüidad, es decir en la sustitución de un término por otro que está en relación directa.

Una metáfora es una figura retórica que se refiere a cuestiones de un determinado ámbito en términos propios de otro. Lo familiar se superpone con lo infrecuente o inexplorado buscando arrojar luz sobre él a través de lo ya conocido. Generalmente el ordenamiento va de lo más conocido a lo desconocido o más complejo y cuando más disímiles sean los mundos que se confrontan en la metáfora, mayor será la riqueza simbólica de la misma. Refiriéndose a las extraordinarias cualidades de la metáfora, el experimentado arteterapeuta británico

¹⁶⁵ MATHIEU, M.: "De una improbable estética. Ensayo acerca de las teorías psicoanalíticas del arte" en VV.AA.: (1978) *Psicoanálisis del genio creador*, Buenos Aires, Editorial Vancú, 1º edición en francés, 1974, pp. 63.

¹⁶⁶ SAUSSURE, F. De: (1980) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, pp. 60.

¹⁶⁷ Uso de palabras con un sentido diferente al propio, que conservan alguna conexión correspondencia o semejanza. Son la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

¹⁶⁸ Roman Jakobson, estudioso del estructuralismo, integrante del Círculo Lingüístico de Praga en 1926; estudia la poética del futurismo y el cine. Es autor de *Daggi si lingüística generale*, Milán, Feltrinelli, 1966.

John Henzell¹⁶⁹, profesor del Herts College of Art and Design de St. Albans, UK, en la licenciatura de terapia artística, afirma que su valor se cifra «en su capacidad para crear nuevos reinos de experiencia variando con rapidez y economía elementos que pertenecen a categorías ya existentes a grandes distancias de espacio, tiempo y lógica, y, a través de aparentes defectos e imperfecciones de nuestro lenguaje, fusionar en entidades nuevos marcos y niveles de experiencia discrepantes». Se debe distinguir entre la “metáfora lingüística” vulgarizada por el lenguaje cotidiano y la “metáfora poética o artística”, «capaz de dar una nueva impresión del objeto, de sumergirlo –se ha dicho- “en una nueva atmósfera”, produciendo así en el oyente una efectiva impresión de novedad» (Andreoli Villar, 1992:68).

Si buscamos un equivalente dentro del lenguaje plástico, encontraríamos en cualquier momento del desarrollo del arte innumerables ejemplos de verdaderas metáforas artísticas visuales y, dentro del movimiento que se estudia en esta investigación, el surrealismo brinda apetecibles frutos metafóricos. Hablando sobre el valor de lo metafórico, nadie lo expresa mejor que Ernst Cassirer¹⁷⁰ cuando afirma que: «[...] el hecho de que cualquier expresión lingüística sea y siga siendo una expresión “metafórica” prueba que la capacidad de representación objetiva no puede ser nunca completamente dominante en el ámbito del lenguaje. La metáfora constituye un factor indispensable en la totalidad orgánica del lenguaje. Sin metáforas el lenguaje perdería su alma y se convertiría en un sistema de signos convencionales».

Del lenguaje al signo gráfico

Jean Bobon¹⁷¹ (1962), en el campo de la psiquiatría, ha observado que las producciones esquizofrénicas son, en gran medida, metafóricas y en consecuencia inicia el análisis estructural de la expresión gráfica como lenguaje. «El término lenguaje tiene para este autor una acepción muy precisa que [...] pone en evidencia las correspondencias que existen entre las formas verbales y las formas plásticas de expresión, tanto en psicología como en psicopatología [...] Los mecanismos que operan en las transformaciones y en las neoformaciones del lenguaje hablado se verifican también en el lenguaje gráfico donde se realizan con una particular facilidad» (Andreoli Villar 1992:72).

En tanto que lenguaje, la expresión gráfica comunica un estado del sujeto que dibuja y el análisis de la sintaxis de sus signos y símbolos, brinda información sobre aspectos de su personalidad normal o psicopatológica. Puede inferirse entonces que el dibujo «sería equivalente al habla, y pondría de manifiesto su estadio asimilativo, es decir, lo equivalente a la lengua, fácticamente modificado por la realización circunstancial»¹⁷².

¹⁶⁹ HENSELL, J.: (1987) “Arte, psicoterapia y sistemas de símbolos” en *El arte como terapia*, Barcelona, Herder, pp. 66.

¹⁷⁰ CASSIRER, E.: (1953-1957) *Filosofía de las formas simbólicas. (The philosophy of symbolic forms)* New Haven, Yale University Press.

¹⁷¹ Psiquiatra francés estudioso de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, del cual extrae las bases que luego aplica al estudio de la lengua y la producción gráfico-plástica de los enfermos mentales. Es autor de *Psicopatología de la expresión (Psychopatologie de l'expression)*, 1962, París, PUF.

¹⁷² DELGADO, H.: (1983) *Análisis estructural del dibujo libre*. Buenos Aires, Paidós, pp. 34. DELGADO, H.: (1983) *Análisis estructural del dibujo libre*. Buenos Aires, Paidós, pp. 34.

Ahora bien, ante las dificultades de expresar a través del dibujo conceptos abstractos, siempre se puede recurrir a la figuración simbólica que, bajo el análisis de la perspectiva freudiana, es similar a la elaboración de los sueños. Resultan muy claras las observaciones de Sigmund Freud¹⁷³ cuando afirma que: «una expresión abstracta y descolorida del pensamiento del sueño cede su lugar a una expresión adornada con imágenes y concreta. Se ve bien la ventaja y con ello la finalidad de esta sustitución. La imagen puede ser figurada en el sueño, se la puede introducir en una escena, mientras que una expresión abstracta es tan difícil de representar como un artículo de política general por una ilustración».

Con respecto a la representación de proposiciones lógicas sucede algo similar en los sueños, donde tampoco hay un medio que logre su representación, como en las producciones pictóricas arteterapéuticas. En ambos casos se debe trabajar sobre su contenido explícito ya que «es cosa de la interpretación el restablecer los vínculos suprimidos por este trabajo». Respecto a este aparente “defecto de expresión” debido a la naturaleza psíquica de los sueños, Widlöcher (1988:92-94) hace una analogía con los recursos expresivos de la pintura antigua, donde el artista inseguro de transmitir con claridad al espectador las intenciones de los personajes, incluye los *aúcas* y *aleluyas*¹⁷⁴ y cómo la evolución a las leyes propias de la pintura, hoy nos permite interpretar sus contenidos, la mayoría de las veces, sin necesidad de que su autor o autora lo explique. Compara la articulación de los significantes del sueño con el particular estilo de representación gráficoplástico de cada sujeto, estableciendo «una relación de equivalencia con el lenguaje» que precisa para «su transcripción una serie de artificios estilísticos» proporcionando significación importante en relación con la economía del gesto gráfico; también se pueden observar mecanismos de condensación y de desplazamiento, colándose en forma de deseos inconscientes, factibles de interpretación psicoanalítica.

La simbolización y su función en el proceso arteterapéutico

Un símbolo es un elemento del inconsciente humano que establece con la consciencia una relación de compensación o complementación. Para Hegel¹⁷⁵ el símbolo representa el comienzo y fundamento del arte, por lo tanto se podría decir que «toda representación gráfica, en cuanto representación de cualquier cosa, está para aquella cosa y se torna por eso mismo un símbolo». Contiene elementos de tal complejidad que muchas veces no pueden expresarse mediante el lenguaje y la consciencia no puede captarlos de inmediato. Llama la atención sobre aspectos desdeñados en busca del reequilibrio, evidenciándose de esta manera, su poder curativo. «La toma de conciencia es similar al proceso de observación. El área de visión periférica es el inconsciente que se debe hacer aflorar a la

¹⁷³ FREUD, S.: (1948) “La interpretación de los sueños”, en Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva. El libro de bolsillo, Nº 34-36, Madrid, Alianza Editorial, 1970

¹⁷⁴ *aleluyas*: estampas religiosas antiguas que incluyen esa palabra en una suerte de banderola. Esta forma evoluciona hacia una serie de viñetas con frase corta al pie y el lenguaje literario está disociado del lenguaje icónico;

aúcas: dibujos antiguos de origen pagano que presentaban una frase al pie de la imagen, cuyo texto está disociado del lenguaje icónico. Ambas formas son consideradas antecedentes del comic.

¹⁷⁵ «El símbolo es, pues, un contenedor que expresa una realidad contenida en él. Es un vaso que puede contener muchas cosas convirtiéndose en símbolo de diversas realidades, en una relación que puede ser del todo arbitraria y subjetiva. El símbolo, por lo tanto, es una expresión en extremo extensiva y comprende toda representación que se sirve de signos [...] es a menudo polivalente, hasta puede tener significados opuestos (piénsese, por ejemplo, en la serpiente, que puede ser tanto símbolo de vida como de muerte). Por eso el significado de los símbolos puede ser establecido con seguridad solamente en el contexto, es decir, dentro de una estructura» en HEGEL, G. F. W.: (1967) *Estética*, Einaudi, pp. 344-345.

consciencia. El símbolo es un medio que permite ver claramente lo que está en la zona periférica, que ayuda a que el contenido de la psique pase del nivel inconsciente a la consciencia»¹⁷⁶.

Para la teoría freudiana el símbolo es la máscara que disimula los deseos inconscientes y a través de la cual se liberan, transformándose en expresión de su “lógica” contradictoria. En esta orientación psicoanalítica el símbolo adquiere una dimensión personal, cargada de contenidos psicológicos dinámicos y latentes relacionados con su propia historia.

Para Jung los símbolos son expresiones de un inconsciente colectivo y estudiosos de las religiones, como Kéreny y Mircea Éliade, han destacado una cantidad de símbolos colectivos tanto en las instituciones religiosas como en las sociales. Conviene aclarar que el símbolo, al ser un invento del individuo, debe analizarse en ese contexto y evitar las generalizaciones que algunas teorías psicológicas le atribuyen. Andreoli Villar (1992:77) recomienda desconfiar «del uso indiscriminado de diccionarios de símbolos porque cada individuo puede tener un vocabulario propio, aunque sea con elementos comunes (que no obstante siempre son descubiertos *a posteriori*)» sobre todo en la interpretación y estudio de una producción arteterapéutica.

Se infiere, por lo tanto, que la capacidad humana de simbolizar implica el establecimiento de nexos entre objetos que se reconocen como distintos, sin renunciar a la singularidad o universalidad de lo simbolizado. Estas capacidades humanas dependen de la madurez y desarrollo del yo desde edades tempranas (ver la teoría de Donald Winnicott¹⁷⁷ sobre el “objeto transicional”) o la experimentación de imágenes simbólicas espontáneas vivenciadas universalmente y en todos los tiempos (Jung las llama “arquetipos”). Es decir que «sólo podemos vivenciarlas “simbólicamente” cuando ha emergido suficiente conciencia del yo, de manera tal que uno puede relacionarse con la paradoja de la disociación y la identidad»¹⁷⁸; posee la consciencia del “como sí” determina si es o no simbólico.

II.1.2 La comunicación verbal y no verbal

“La actividad artística proporciona un medio concreto –no verbal- a través del cual una persona puede lograr una expresión al mismo tiempo consciente e inconsciente y que puede emplearse como valioso agente de cambio terapéutico”

Tessa DALLEY

¹⁷⁶ FURTH, G. (1992) El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, pp 38.

¹⁷⁷ WINNICOTT, D. (1986) *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

¹⁷⁸ GORDON, R. (1979) “El proceso creativo: autoexpresión y autotranscendencia” en *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelusz, pp. 21.

En medio de una tendencia actual a sobredimensionar la importancia de la comunicación verbal, un grupo de investigadores¹⁷⁹ españoles opina, como resultado de una experiencia arteterapéutica, que «la simbolización de sentimientos y experiencias en unas imágenes puede ser un medio de expresión y comunicación más poderoso que la descripción verbal, y al mismo tiempo puede hacer que estos sentimientos y estas experiencias sean menos amenazantes».

Por otra parte, coexisten corrientes terapéuticas que se basan en el *lenguaje no verbal* para el abordaje de la compleja relación psiquis-cuerpo, como la terapeuta que utiliza el movimiento, la danza y la dramatización, Sue Jennings¹⁸⁰ quien llama «enfoque positivo del cuerpo» y analiza interesantes «enunciados sociales que se formulan a través del “lenguaje del cuerpo” según la manera en que el cuerpo humano es desplazado, adornado y mantenido». En su práctica terapéutica observa una dicotomía entre lo verbal y el mensaje corporal, una «escisión entre el cerebro y el cuerpo». También explora la expresión de la moda, donde se percibe «una mayor inclinación a enfundar el cuerpo» o cierto «énfasis en el aumento de talla» (refiriéndose a la altura). Es curioso observar la vigencia que tienen estas afirmaciones a pesar de los años transcurridos desde que fueron vertidas. Con respecto a la limpieza corporal, vivimos un auténtico y moderno «ritual de purificación en su forma tecnológica moderna». Se ha perdido la capacidad de «satisfacer la expresión del cuerpo en grupos», la que se asocia con el ritual que, históricamente, tenía contenido social o religioso. En la cultura occidental, «el baile social evolucionó desde la forma grupal, a través de la pareja, hasta la danza individual», actitud coherente con la prevalencia de actitudes individualistas y la «negación del cuerpo como medio de comunicación no verbal». Actualmente se debería agregar la preocupante tendencia a la extrema delgadez en los modelos físicos juveniles, que están provocando una verdadera calamidad manifiesta en la anorexia nerviosa y la bulimia, enfermedades con riesgo de muerte, que azotan a muchos de nuestras/os jóvenes.

Sue Jennings (1979) afirma que «no sólo se descartan los medios no verbales de terapia, sino que además provocan mucha ansiedad». Esta particularidad hace que las artes expresivas y creativas adquieran una posición marginal dentro de la terapéutica, perdiéndose la riqueza de la complementariedad con las terapias verbales. Su observación respecto de las reservas que despiertan las terapias no verbales en los terapeutas verbales ha detectado dos niveles de ansiedad:

a) Relacionado con la interpretación simbólica, se observa una incomodidad por la posible incomprensión de la comunicación a través del arte, la música y el movimiento; necesidad de «hacer una interpretación verbal de la comunicación simbólica no verbal»;

b) Relacionado con la acción física, existe costumbre de realizar terapias que utilicen la acción de un “otro” sobre el cuerpo pasivo o, como mucho, terapias de movimientos muy pautados y controlados. En los hospitales se promueven actividades sedentarias (leer, tejer, etc.), pero se muestran muy renuentes a aceptar el movimiento libre. Una explicación posible puede deberse al temor a «perder del control» enlazándose con «fantasías no expresadas respecto de la

¹⁷⁹ BASAGUREN, E.; SUNYER, M. y SIERRA, E. DE LA: (1987) “Una experiencia grupoanalítica de terapia por el arte con pacientes psicóticos” en *Psiquis*, N° VIII, pp. 29-39.

¹⁸⁰ JENNINGS, S. (1979) *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelusz.

violencia física potencial» que pueda surgir entre los pacientes. Esto también podría interpretarse, que los y las empleados/as sanitarios/as “sientan” cierta «dificultad para hacer frente a la autonomía» de sus pacientes que, de este modo, son «menos dependientes» de ellos o ellas.

Desde la perspectiva arteterapéutica se insiste en que los medios con los que se procura ayudar a las personas «se suman a la tradición verbal escapando a la encerrona teórica, muchas veces autoritaria del paradigma lingüístico» (González Magnasco) teniendo siempre en cuenta que la utilización de técnicas de comunicación no verbal resulta de gran valor cuando se trabaja con personas gravemente enfermas o discapacitadas, tanto como con niños, niñas y adultos sanos, por la capacidad que éstas tienen de «poner al descubierto las áreas conflictivas y para ayudarles en su proceso de desarrollo» (Furth, 1992:72).

II.1.3 Imagen y comunicación no verbal

“Las imágenes producidas son una forma de comunicación entre paciente y terapeuta; constituyen el habla simbólica.”

Margaret NAUMBURG

Dentro de la dimensión expresiva y comunicacional que constituye uno de los grandes ejes del Arte Terapia no se puede dejar de considerar el papel decisivo de las imágenes como proceso humano mental básico, que pueden ser evocadas cuando se reducen los estímulos externos, o de forma espontánea. Las imágenes no son reproducciones fieles sino representaciones de las sensaciones. Son de corta duración y cuando son evocadas pueden aparecer ligeramente cambiadas, por la baja estabilidad en relación con las percepciones.

Mientras que la percepción es reductora, las imágenes son aditivas. Pueden ser encadenadas con otras, condensadas, fusionadas; siempre están en movimiento. Ayuda al ser humano «a clasificar, a abstraer, a relacionar percepciones presentes con experiencias pasadas, y le ayuda también a sobrellevar presentes frustraciones en función de futuras satisfacciones [...] se presentan en muchas variantes que difieren por su rigidez o flexibilidad, por el grado de control voluntario, su claridad u opacidad, por la predominante sensorial (predominio de la imagen visual en un/una artista plástico/a, de la imagen cinestésica en un actor, actriz o bailarín/a, etc.) de cada persona que determina su particular expresión creativa» (Gordon, 1979:19). El filósofo francés Gastón Bachelard (1960, 1971), investigador de la imaginación, categoriza a la imagería como el proceso más primitivo para construir lo *real*, tanto como lo *irreal*.

En el capítulo I.1.2 se analiza la influencia de las imágenes sobre el pensamiento mágico y el arte primitivos. Tal poder de las imágenes es, a juicio del

psicoanalista Ernst Kris¹⁸¹ «una de las formas más ubicuas de la práctica mágica. Presupone una creencia en la identidad del signo y la cosa significada, creencia que supera en intensidad a la que se refiere a la potencia mágica de la palabra. Continuamente se ve que la palabra se entiende con más facilidad como un signo convencional que puede ser deformado y con el que es posible jugar, sin efectos ulteriores, en tanto que la imagen visual -y más que nada el retrato- es sentida como una especie de doble del objeto retratado. La una debe permanecer inviolada para que no sufra el otro».

Para el psicoanálisis clásico «las imágenes son producidas por una necesidad o por un deseo insatisfecho» (Arieti, 1993) aunque también tienen la función de actualizar los deseos y puede ser el pasaporte a una huida de la realidad, producir lo que no existe o lo que está ausente. Utilizada en demasía puede conducir a una incapacidad para reconocer la realidad interior del mundo exterior, denominada *adualismo* (Baldwin, 1929) y en casos extremos provocar enorme frustración y alucinaciones psicóticas (Kris, 1995).

La creación de imágenes plásticas surge en el individuo que las realiza como un acto de *sublimación* que consiste en reemplazar el impulso a actuar sus fantasías por el acto de crear imágenes visuales equivalentes; (Kramer¹⁸², 1982) «esas creaciones se convierten en verdaderas obras de arte sólo si su autor consigue hacerlas significativas para los demás».

Resultan tan significativamente terapéuticas las imágenes visuales que se concretan en imágenes plásticas que actualmente son muchos usuarios de esta terapia que lo testimonian, como el escritor Ernesto Sábato (1988:74) a quien la pintura le ayuda a liberarse de las tensiones «probablemente porque es una actividad más sana, porque permite volcar de modo inmediato nuestras pavorosas visiones, sin la mediación de la palabra».

¹⁸¹ KRIS, E.: (1955) *Psicoanálisis y Arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 219

¹⁸² «La necesidad de esta de comunicación (por el arte) tiene muchas fuentes. Por una parte, el propio material reprimido, que presiona hacia la superficie en demanda de realizaciones. Por la otra, el supremo narcisismo humano, que no puede tolerar el hecho de que una faceta de la persona permanezca oculta y no sea amada, de modo que exhibe su ser oculto a través de sus creaciones. Al hacer esto el artista sacrifica también una porción de ese primitivo narcisismo, pues transfiere su amor a sus obras, a las que dota de toda la perfección y la belleza de que es capaz para que puedan ser admiradas y amadas como él desea serlo. Pero hay otra, que engloba a los demás: es la gran necesidad que tiene el hombre de vencer la soledad constitutiva de la vida humana. Mediante el arte puede el hombre compartir el mundo íntimo de otros sin perder su singularidad y hallar gozo y seguridad en esta comunión» en KRAMER, E.: (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Buenos Aires, Kapelusz, Colección Psicoanálisis, pp. 30.

II.2 La dimensión creativa en Arte Terapia

“La creatividad es uno de los medios principales que tiene el ser humano para librarse de los grilletes no sólo de sus respuestas condicionadas, sino también de sus elecciones habituales.”

Silvano ARIETI

El juego es esencial para la creatividad, permitiendo a la persona la alegría de “producir”, “hacer” algo que no existía y, de ese modo, sentirse viva. Donald Winnicott¹⁸³, en su teoría del juego, apunta a que el fenómeno de la vinculación afectiva de un niño o niña pequeños con un objeto externo, al que llama *objeto transicional*, es la primera simbolización que realiza el ser humano, invistiéndolo de un sentido y significados válidos en su mundo interior. Puede representar a su madre, aunque no esté presente, como a sí mismo y su mundo interior, al vínculo madre-hijo/hija y sirve de puente para sobrellevar la vivencia de ser individual y separado de la madre. Relaciona su mundo interior fantástico con el mundo exterior de la realidad. Winnicott considera este acto de vinculación espontánea del niño o niña con un objeto, como la expresión más temprana del impulso creativo del ser humano.

Mucho se ha hablado de la creatividad como la mayor fuente de cambio y capacidad de adaptación del ser humano. Pero en el tema que nos ocupa, “juega” (nunca mejor dicho) un papel destacado ya que, desde el punto de vista de esta investigación, tiene entidad suficiente para considerarse una dimensión importante del Arte Terapia. Como bien lo dice Jung¹⁸⁴: «La actividad creadora de la imaginación libera al hombre de la esclavitud del nada más que y lo eleva al status de uno que juega» y agregar esta maravillosa frase de Schiller, “el hombre es completamente humano sólo cuando juega.”

II.2.1 Aproximaciones, definiciones y algunas teorías sobre creatividad

“En todas las orientaciones teóricas sobre terapia artística, una de las primeras cosas que se tienen en cuenta es la creatividad [...] Esta «capacidad» será la que le da una gran fuerza terapéutica, la percepción creadora es la que hace a las personas sentir que la vida vale la pena.”

Noemi MARTÍNEZ DÍEZ

La creatividad es uno de esos temas que la ciencia mantiene bajo estudio permanente, en busca de desentrañar sus oscuros y maravillosos poderes que, en cierta medida, son los que permiten su propia existencia y evolución. Pero, a pesar

¹⁸³ WINNICOTT, D. (1986) *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

¹⁸⁴ JUNG, C.: (1931, “The Aims of Psychotherapy”, en *Coll. Wks.*, Vol. 16).

del agua que ha corrido bajo este puente, aún sigue misteriosamente oculta la verdadera fuente de su poder.

Magia, mito, Don divino, talento excepcional, genio, locura... muchas aproximaciones para nombrar una capacidad humana universalmente otorgada. Durante mucho tiempo se creyó que sólo existía en unos pocos seres privilegiados. Que al ser una "gracia divina" no podía ser aprendida. Otras veces se pensó que respondía a factores hereditarios o de influencia cultural. También que se debía a procesos biológicos complejos, posesiones extrañas, manifestación de lo oscuro, liberación de fuerzas incontrolables, locura.

Resultaría muy extenso, para los propósitos de este trabajo, citar las innumerables fuentes que arrojan luz sobre este tema. Para subsanar en parte esta deuda, se agrega en la Bibliografía un apartado especial referido a la Creatividad. Y para ajustar la visión a la ventana desde la que observamos el fenómeno creativo en relación con el Arte Terapia, se apuntan algunas definiciones que, sin pretender abarcar la esencia sobre el tema, se juzgan adecuadas como un vuelo rasante sobre el campo en primavera.

El Arte es un fenómeno producido por el ser humano y su resultante es la obra de arte, un elemento cultural independiente. La obra de arte se integra en la Plástica por sus colores y formas, es estética por su conceptualidad y ética por los fines a los que adhiere. Dentro de este contexto (María Muntané¹⁸⁵, 1991), la creatividad es el proceso humano de producción de la obra de arte y más ampliamente es el don natural para producir algo original. Al enmarcar sus conceptos dentro del campo de la Biología, profundiza y concluye que: «La creatividad es la expresión de una energía, generada por un poso de conciencia oscura que responde al resentimiento por causa de una agresión recibida (opresión), que genera el tema de la obra como expresión (contenido expresivo) de este resentimiento».

Peter Medawar, inmunólogo y Premio Nobel, citado en su obra por Howard Gardner¹⁸⁶, sostiene la opinión de que «el análisis de la creatividad en todas sus formas está más allá de la competencia de cualesquiera de las disciplinas admitidas. Requiere un consorcio de talentos: psicólogos, biólogos, filósofos, artistas y poetas, todos ellos tendrían algo que decir». A lo que Gardner tercia, con gran criterio, que la expresión: «'la creatividad está más allá del análisis' es una ilusión romántica que debemos superar ya», porque no se requiere tal consorcio de talentos y «un único tipo de creatividad es un mito». Asimismo, dentro de su concepción de las *mentes creativas*, menciona a Howard Gruber quien «habla de una aproximación de «sistemas de desarrollo» en lo relativo al estudio de la creatividad: esto es, se observa simultáneamente la organización de los conocimientos en un campo, el objetivo (u objetivos) pretendido(s) por el creador y las vivencias afectivas que experimenta. Aunque estos sistemas sólo están «unidos débilmente», su interacción a lo largo del tiempo ayuda a comprender el flujo y reflujo de la actividad creativa en el curso de una vida humana productiva» (Gardner, 1995:41).

Tomando como punto de partida el enfoque que da Matussek (1974) al decir que «La creatividad no depende de un talento heredado, ni del medio o la crianza;

¹⁸⁵ MUNTANÉ, M^a. D. (1991) *Biología del arte y de la creatividad*, Barcelona, S.D.M. de Ediciones.

¹⁸⁶ GARDNER, H.: (1995) *Mentes creativas*, Buenos Aires, Paidós, pp. 54.

es la función del yo de cada ser humano», Silvano Arieti¹⁸⁷ pone el acento sobre la gran importancia que reviste este tipo de «creatividad ordinaria» ya que «produce un sentimiento de satisfacción y puede eliminar la amargura, dándonos así una actitud positiva fundamental acerca de nosotros mismos y de la labor de nuestra vida».

Muchos son los y las investigadores del fenómeno creativo a través del tiempo. La cantidad de ellos y ellas que tratan este tema excede los límites y objetivos de este trabajo. Se mencionan una breve relación a modo de ejemplo, sabiendo que será insuficiente e incompleta y contando con la comprensión de las y los lectores: Joseph Wallas (1926), confirmado por Catharine Patrick (1935,1937,1938): *preparación, incubación, iluminación y verificación*; Joseph Rossman (1931); Osborn (1953) con procesos de siete pasos; Taylor (1959) agrega a las cuatro etapas de Wallas el concepto de Creatividad naciente: absorbe aportes y produce algo distinto. Morris Stein (1967, 1974) establece 3 hipótesis. Guilford (1950, 1957, 1959) da una vuelta de tuerca y concluye que la creatividad es una *función cognoscitiva* diferente de la inteligencia que se divide en memoria y pensamiento (*cognición, producción y evaluación; pensamiento convergente o divergente* caracterizado por la *flexibilidad, originalidad, fluidez*). Wertheimer, (1945), habla de un *proceso creador* gestáltico; Arthur Koestler (1949, 1964) introduce el concepto de *bisociación*. Edgar Vinacke (1952) discrepa de las teorías secuenciales sobre todo en bellas artes, y entiende que hay iluminaciones desde el primer esbozo hasta la terminación y que la incubación opera en grado variable a lo largo del proceso creador.

No deja de interesar, dada la orientación de este trabajo, qué piensan sobre la creatividad algunas de las teorías psicológicas analíticas más importantes. Sigmund Freud (1908) observa semejanza entre la neurosis y la creatividad; ambas se originan en conflictos que brotan de los impulsos biológicos. El concepto de *sublimación* como reorientación de la energía sexual juega un papel destacado en cuanto a explicar la creatividad. La energía sexual, no agotada en la actividad sexual, se desplaza hacia otros intereses o búsquedas que, como la creadora, que no parecen relacionadas con él. Justifica la inclinación del individuo creador hacia sus búsquedas en función de la curiosidad infantil (3 años) por temas relacionados con el sexo, curiosidad frustrada que encuentran tres escapes: 1) la *represión* enérgica del deseo que le anima. 2) cuando el desarrollo intelectual es suficientemente poderoso, la investigación sexual no es totalmente reprimida sino que se le hace patente por medio de procesos mentales o defensas compulsivas. 3) En el tercer producto, «que es “el tipo más raro y más perfecto”, la curiosidad sexual queda sublimada a esta actitud inquisitiva que conduce a la creatividad. [...] Los deseos insatisfechos son el afán motor de las fantasías; cada fantasía separada contiene la realización de un deseo, y mejora una realidad insatisfactoria».

En cuanto a los sueños nocturnos, la censura disminuye la vergüenza haciendo que el aspecto manifiesto del sueño sea muy distinto de su significado. Algo similar ocurre en las obras creativas que utilizan el recurso de “maquillar” los ensueños. Por eso da tanta importancia a las experiencias de la niñez al explicar

¹⁸⁷ ARIETI, S.: (1993) *La creatividad. La síntesis mágica*, México, F.C.E. Importante su estudio sobre todo el desarrollo de este campo científico, en el que se basa esta parte de la investigación.

el producto de la creación. Establece una relación directa entre las experiencias personales y las características peculiares de la obra creadora, sobre todo en las mediocres es donde aflora la idiosincrasia neurótica del autor o autora, quedando a un nivel puramente clínico y no conviene asignarlas al campo estético. «La neurosis de la persona creadora puede reconocerse como un importante factor motivador y también como parte importante del contenido de una obra de creación. En estos casos, la neurosis es superada por el propio proceso creador, y lo importante no es la neurosis sino lo que de ella se ha seguido».

Ernst Kris (1952) subraya «la importancia del proceso primario en los mecanismos formales de la creatividad [...] como “una regresión al ego”, dentro del campo energético-libidinal de la teoría freudiana. Atribuye importancia en la creatividad al sistema preconscious, más que al inconsciente, es decir, a lo que no está presente en la conciencia pero que puede, con más o menos facilidad, volverse consciente».

Lawrencin Kubie (1958) deduce que la creatividad es un producto del *preconscious* y no del inconsciente, como se suponía. Al estar en entre la conciencia y el inconsciente, el proceso creador puede verse afectado por la utilización rígida de funciones simbólicas, o bajo la influencia del inconsciente, afirmarse en la irrealidad.

Phyllis Greenacre (1957), opina que «el yo del futuro artista es capaz de dissociarse de los objetos reales y, por ello, de entrar en una “relación amorosa con el mundo” [...] el niño potencialmente talentoso puede poseer una sensibilidad muy superior al promedio, a la estimulación sensorial» a la que «puede deberse una intensificación y ensanchamiento de la experiencia».

Para Philip Weissman (1968) «el futuro artista, cuando niño, tenía capacidad de alucinar el seno materno, independientemente de sus necesidades orales [...] las capacidades insólitas del artista “pueden remontarse a la infancia y, a la niñez del artista, donde podemos encontrar que es impulsado por la naturaleza de su talento artístico a conservar (inmortalizar) su respuesta alucinada al seno de la madre, independientemente de las gratificaciones necesarias para él”».

Carl Jung investiga largamente el proceso creador, llegando a la conclusión de que «ocurre de dos maneras: la psicológica proveniente de la conciencia y la visionaria proveniente del inconsciente colectivo».

II.2.2 El proceso creativo

La *motivación* no constituye para Sandblom (1995) el ingrediente específico de la creatividad, como sí lo considera la corriente psicoanalítica que la analiza desde ese punto de vista y el de la sublimación. Para Freud, la persona creadora parte de la necesidad de representar su conflicto o sus deseos insatisfechos mediante una obra de arte, aunque esta circunstancia no altera la rareza de los genios, influye la vivencia de experiencias tempranas que pueden estimular, incluso dirigir a la persona hacia actividades creativas.

La motivación en la adolescencia se desarrolla a niveles supracognitivos. Según Arieti¹⁸⁸: «En la adolescencia, otras fuerzas motivadoras se desarrollan a niveles superiores de la cognición [...] El adolescente creador cobra conciencia de la vasta discrepancia que existe entre la condición humana y los ideales que sus facultades cognoscitivas le permiten considerar». Una o un adolescente talentosa/o, pero con una personalidad introvertida, solitaria, puede tener dificultades para disfrutar de la existencia y predisponerle a buscar algo que no existe en su realidad psicológica, búsqueda que sin embargo, puede darle un nuevo significado a su vida.

Las personas con una gran capacidad para imaginar sentirán naturalmente la motivación de encontrar una vía de realización, a través de algún objeto u obra externa, de sus fantasías e inquietudes. La *percepción*, a la que no considera una función simbólica, «reproduce lo que está presente, aquí y ahora [...] incluye un complejo funcionamiento de fenómenos que intervienen entre la estimulación sensorial y la conciencia despierta». Aunque solo somos conscientes de los últimos pasos, realiza procesos de filtración, registro y exclusión de estímulos, organización y registro de sensaciones periféricas, integrando una *gestalt* de manera que el objeto percibido tiene constancia o permanece aunque lo perciba de cerca o de lejos. Por eso «tendemos a percibir lo que después podemos comprender o colocar en alguna categoría y solemos pasar por alto todo lo demás»¹⁸⁹.

Las *imágenes*¹⁹⁰ son representaciones mentales basada en la huella mnémica de percepciones de un objeto externo al cual sustituye y lo vuelve un objeto interno al evocarlo como imagen. La capacidad humana de producir imágenes se desarrolla en el niño alrededor del séptimo mes de vida. Las imágenes constituyen «el fundamento de la realidad interior, que en psicología humana es tan importante como la realidad externa» y entre sus beneficios está que ayudan a la persona a «comprender mejor el mundo» e incluso a «crear un sustituto del mundo».

El *endocepto* o *cognición amorfa* es una organización primitiva constituida por experiencias previas, reprimidas y no devueltas a la conciencia, pero continúan ejerciendo una influencia indirecta. Es difícilmente reconocible ya que «permanece en un nivel preverbal, inconsciente. Aunque tiene un componente emocional, no se extiende para formar una emoción claramente sentida». Su contenido puede ser manifiesto mediante expresiones como la pintura, el dibujo, la música, etc. Puede ser percibido como una vaga experiencia acompañada de intensas emociones, pero inexpresable en partes o palabras. Arieti lo compara con lo que Freud llama “*sensación oceánica*” y observa que la manifestación de experiencias endoceptuales se da con mayor frecuencia en personas con “temperamento artístico”, mientras que otras personas más lógicas los reprimen a favor de los conceptos.

Freud define dos tipos de pensamiento que intervienen en el proceso creador: el *proceso primario* y *proceso secundario*. El *proceso primario* ha sido denominado también como «primitivo, inmaduro, obsoleto, arcaico,

¹⁸⁸ ARIETI, S.: (1993) *La creatividad. La síntesis mágica*, México, F.C.E.

¹⁸⁹ Ob. Cit. pp. 42-43.

¹⁹⁰ Ob. Cit. pp. 47.

desdiferenciado, anormal, defectuoso, de primera señal, concreto, mítico, etc.». Los procesos primordiales aparecen en la creación de las obras de arte, en los sueños, en las explosiones emocionales y en enfermedades mentales como la esquizofrenia. La persona creadora emplea estos mecanismos primordiales para su trabajo mientras que los enfermos mentales son regidos por estos modos de pensar. Silvano Arieti llama "paleológico" a este tipo de pensamiento arcaico e inmaduro, que sigue una lógica distinta al pensamiento de la persona despierta y sana. Evidencia una correspondencia entre la interpretación paleológica con el «mundo mítico de los pueblos antiguos y a muchos repertorios culturales de varias sociedades aborígenes de hoy. Vico, filósofo del siglo XVIII (1725) y Cassirer, filósofo del siglo XX (1955, Vol. 1 y 2), nos han dado las mejores descripciones del mundo mítico de los antiguos, que se caracterizaba por la metamorfosis, la equivalencia de la parte y el todo, y la intercambiabilidad de los objetos».

Se ha podido observar que hay culturas que manifiestan *pensamiento paleológico* en sus ritos, magia, costumbres y creencias, transmitidas y aceptadas sin validación alguna. En la Europa medieval se cree que prevaleció este tipo de pensamiento, según las investigaciones históricas de Huizinga¹⁹¹ (1924). En las sociedades aborígenes se emplea el *modo cognitivo paleológico* como mecanismo de adaptación a su cultura, mientras que el individuo creador lo utiliza como recurso creativo. En el pensamiento paleológico «se altera la relación entre connotación, denotación y verbalización» siguiendo un camino que Guilford llama *pensamiento divergente*.

En pacientes esquizofrénicos se producen asociaciones por la cualidad fonética de las palabras y no por su significado, «el símbolo verbal se convierte en el predicado que identifica» al modo de un ingenioso juego de palabras. Las psicosis comienzan con una concretización de oscuros sentimientos o amenazas; lo imperceptible se hace visible; «el esquizofrénico emplea la representación concreta como defensa psicológica». De modo similar, las personas soñadoras, creativas, artistas y poetas, «transforman conceptos abstractos en imágenes perceptuales». El pensamiento paleológico, primitivo o de proceso primario produce representaciones concretas a diferencia del pensamiento común donde las representaciones son abstractas. «En realidad, el poeta-psiquiatra André Breton lo dijo muy bien al afirmar que la imagen (creadora) da a lo abstracto la máscara de lo concreto»¹⁹².

El proceso primario no puede ser negado ni rechazado. Es el *proceso secundario* quien puede aceptarlo, incluso invocarlo inconscientemente o conservarlo como endocepto en el inconsciente. En el proceso creador los contenidos primitivos producidos por el proceso primario tienen que ser analizados por el proceso secundario y sometidos a lo que Arieti denomina *prueba de creatibilidad*, similar a la prueba de realidad, que es cuando el material es aceptado o rechazado.

El *pensamiento original* no debe confundirse con lo que Guilford (1957, 1959) llama *pensamiento divergente*, que «rechaza las viejas soluciones y busca en

¹⁹¹ HUIZINGA, J.: (1924) *El otoño de la Edad Media (The Waning of the Middle Ages*, reimpresión Garden City, N.Y., Doubleday, Anchor Books, 1956).

¹⁹² Balakian, 1970 citada en Arieti, 1993:65-78.

algunas direcciones nuevas [...] el pensamiento divergente no es libre (aunque puede tener diversos grados de originalidad), porque sí tiende a una solución». El pensamiento original se considera una construcción que incluye tanto al pensamiento divergente y el completamente espontáneo. La *originalidad* no pretende el reconocimiento social ni tiene pretensión de cambio alguno; «las cualidades de unicidad, originalidad y divergencia frecuentemente se reconocen en el pensamiento de enfermos mentales, especialmente de esquizofrénicos» y también en los sueños que, al no tener ningún freno moral, pueden expresarse sin restricciones. Éstos no siempre reflejan una patología sino que también son intentos inconscientes de resolución de conflictos.

Volviendo a la posición psicoanalítica se puede definir al *proceso primario* como un modo de funcionamiento del inconsciente, con prevalencia en los sueños y en algunas enfermedades mentales como las psicosis, en cambio el *proceso secundario* «es el modo de funcionamiento de la mente cuando está despierta y aplica la lógica común». En este proceso pueden fusionarse mecanismos deficientes, arcaicos con mecanismos normales, convirtiéndose en formas nuevas con capacidad de innovación que Arieti denomina como *proceso terciario*, donde confluyen mente y materia, lo racional e irracional que el individuo creador, en vez de «rechazar lo primitivo (o todo lo que es arcaico, caduco o alejado de lo trillado)» lo utiliza propiciando un crisol con otros «procesos lógicos normales en lo que parece ser una síntesis “mágica” de donde brotará lo nuevo, lo inesperado y lo deseable» (Arieti, 1993:18-21).

Para el psicoanalista Enrique Pichón Rivière¹⁹³ la creación es un proceso de naturaleza dinámica que tiene muchas fases, que conduce a un descubrimiento o verificación y tiende a una síntesis, a la unidad o “creación”. En el camino debe vencer, entre otros obstáculos, «el miedo a la pérdida y el miedo al ataque» que son coexistentes. El proceso se inicia cuando el artista elabora una «situación de crisis originada por una pérdida, que es de depresión, de duelo (primer determinante del mecanismo de creación)» pero en el proceso de reparación aparece el temor al ataque del objeto creado, dando lugar a la «situación de resistencia al cambio, un verdadero obstáculo epistemofílico» que sólo después de su elaboración puede avanzar hacia una concreción de la obra; ha encontrado una salida: el producto artístico. En otras palabras, la reparación se ha logrado».

Se dan por aceptadas cuatro etapas del proceso creativo: 1) preparación. 2) incubación: llamada también estado de “suspense confuso” (Whitehead); alejamiento aparente del problema, confusión y desconcierto. 3) Iluminación: llamada de “concentración relajada” (Harold Rugg), de “vacío creativo”; sentimiento de certidumbre: «yo sólo tuve que reproducir obedientemente aquello que se hizo visible dentro de mí» (Max Ernst); estados de éxtasis y exuberancia. 4) Verificación: evaluación crítica; ideas se prueban, organizan. Este esquema es el que, básicamente, ha sido aceptado por investigadoras e investigadores, poniendo el acento en la interacción e interdependencia de estos procesos. «Casi todos ellos parecen estar de acuerdo en que las etapas son cuatro, aunque éstas pueden variar en importancia y duración relativas de una persona a otra, o

¹⁹³ ZITO LEMA, V. (1989), *Conversaciones con Enrique Pichón Rivière*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, pp. 145.

inclusive de un acto creativo particular a otro en una misma persona. Más aún, el proceso puede ser continuo, de manera tal que la última etapa de un trabajo, o una parte de él, pueda conducir a la primera etapa de la fase siguiente del mismo o a otro trabajo completamente nuevo»¹⁹⁴.

II.2.3 Personalidad y producción creadora

«Lo único verdaderamente valioso, según mi opinión, en el mecanismo de la sociedad humana, no es el Estado, sino el individuo creador, el individuo que siente, la personalidad: es ella sola la que crea lo noble y lo sublime, mientras que la multitud, en su calidad de tal, es torpe en el pensar, y no lo es menos en cuanto al sentir».

Albert EINSTEIN

«El individuo creativo es una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto», afirma Howard Gardner¹⁹⁵ desde la perspectiva cognitivista, llamando la atención sobre investigaciones interesadas en los procesos creativos manifestados en múltiples casos dados en personas científicas, artistas y trabajadoras muy productivas.

Desde la Psicología Social, Enrique Pichón Rivière (1989:136) ve al creador y a la creadora como un «ser de “anticipación”, un verdadero “agente de cambio”», desde donde le observa la sociedad ocasionando, cuando el objeto creado rompe los esquemas consagrados por ella, cierta resistencia llegando a considerarlos seres “alienados” por la extrema novedad de su producto, hasta que finalmente llega a aceptarlo.

Muchos estudiosos y estudiosas de la personalidad del individuo creativo reseñan algunas características que resultan claves para su determinación. Para Rosmary Gordon (1979:17) «el gran deseo de formar que [...] es básico en el individuo creativo, depende necesariamente del aparato sensorial de una persona y de su interés por el mundo sensible que la rodea y dentro del cual existe y desarrolla su vida». Un amplio estudio sobre casos clínicos, biografías y autobiografías de artistas llevaron a la psicoanalista Phyllis Greenacre (1971, “The Childhood of the Artist” en *Emotional Growth*) a la conclusión de que existen cuatro características básicas relacionadas con la percepción que se dan en las personas talentosas: 1) Una gran sensibilidad sensorial y a las estimulaciones; 2) Una extraordinaria capacidad para establecer vínculos y similitudes entre variados estímulos; 3) Empatía; 4) Vasto mundo interno y eficaz sistema sensorio-motor que le permite proyectarlo o incorporar nuevas experiencias.

Guilford (1950) destaca seis características cognoscitivas de la personalidad creadora: 1) Sensibilidad a los problemas; 2) Fluidez de pensamiento, de palabra,

¹⁹⁴ GORDON, R. “El proceso creativo: autoexpresión y autotranscendencia” en JENNINGS, S. (1979) *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelusz, pp. 12.

¹⁹⁵ GARDNER, H.: (1995) *Mentes creativas*, Buenos Aires, Paidós, pp. 53.

de expresión y de asociación; 3) fertilidad de ideas; 4) Flexibilidad espontánea o adaptativa, o la capacidad de buscar alternativas diferentes; 5) Originalidad, entendida como capacidad para producir asociaciones no convencionales; 6) Redefinición, entendida como capacidad para reorganizar lo conocido de nuevas maneras; 7) Elaboración, entendida como capacidad para emplear diferentes habilidades en la construcción de un nuevo objeto más complejo.

Taylor (1964) habla de tres factores: 1) *factores intelectuales*: memoria, cognición, evaluación, producción convergente y divergente; 2) *factores motivacionales*: afán, dedicación al trabajo, abundancia de recursos, deseo de establecer principios generales, de crear orden a partir del desorden, deseo de descubrimiento; 3) *factores de personalidad*: independencia, autosuficiencia, tolerancia de la ambigüedad, femineidad de intereses y confianza profesional en sí mismo.

Frank Barron (1963) enumera doce características de las personas creadoras: observadores; sólo expresan verdades a medias; ven las cosas como los otros pero también de manera original; independientes cognoscitivamente; alta motivación debido a sus talentos y valores; pueden sostener y comparar varias ideas formando una síntesis más rica; vigorosas, sexuales, sensibles; viven y en un universo complejo; mayor conciencia de los motivos inconscientes y de la fantasía; gran ego que las ayuda a retornar a la normalidad; pueden hacer desaparecer el límite entre sujeto y objeto en el amor y el misticismo; su creatividad es una función de su máxima libertad objetiva.

Philip Sandblom (1995) recuerda que «si el artista pierde su necesidad de crear y su capacidad para hacerlo, se seca, se repite y cae en el amaneramiento [...] Su obra degenera por falta de inspiración hasta “apestar de ordinariez”».

Otros y otras investigadores que han tratado el tema del proceso creativo son Bono (1973, 1974, 1991, 1994, 1996), Lowenfeld (edición de 1972), Read (1956), Romo (1997), Sefcovich (1993), Cao, coord. (2000), Castillo y González (1982), Edwards (1984), Ibáñez (1975), Kleiman (1977), Marín Ibáñez (1975, 1980, 1984, 1991, 1995), Marín Viadel (2003), Moccio (1991, 1997), Prado (1988, 1995, 1998), Fiorini (1995). Para una mayor información se incluye en la Bibliografía un apartado dedicado exclusivamente a la Creatividad, donde se puede consultar más exhaustivamente sobre este tema.

Puede leerse en la tesis doctoral de María Vassiliadou (2001:245-261) la extraordinaria experiencia que vivió el artista Albert Porta quien, luego de un internamiento por enajenación mental adopta la personalidad de Zush, en el año 1968. Durante mucho tiempo trabaja, expone, crea un lenguaje particular, construye su obra «mediante el conflicto entre dos niveles, que él mismo nombra como automático y racional» y reafirma la posibilidad de “cura” a través del arte como terapia hasta que, el 23 de febrero de 2001, Zush desaparece de la personalidad de Albert Porta dejando a su “huésped” intentando crear por él mismo. Durante el año 2003, ha trascendido una entrevista al pintor donde se queja de su “incapacidad” para ser verdaderamente original, sintiendo que, desde

que Zush se fue, Albert Porta sólo produce una mala copia de su anterior personalidad.

Resulta inevitable pensar en la complejidad del espíritu humano relacionado con las vías de producción artística. Como bien lo describe Sábado (1998:90-91) cuando explica su proceso creador, «una novela profunda surge frente a situaciones límite de la existencia, dolorosas encrucijadas en que intuimos la insoslayable presencia de la muerte. En medio de un temblor existencial, la obra es nuestro intento, jamás del todo logrado, por reconquistar la unidad inefable de la vida» y refiriéndose a unas palabras de Antonin Artaud, afirma que: «La creación es esa parte del sentido que hemos conquistado en tensión con la inmensidad del caos. “No hay nadie que haya jamás escrito, pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir de su infierno”. ¡Absoluta verdad, querido, admirado y sufriente Artaud!».

II.2.4 Neurología, biología y creatividad

Existen otras perspectivas, como las relacionadas con la Biología del arte¹⁹⁶, para explicar y analizar los parámetros de la creatividad desde la justificación fisiológica del ser humano. Desde esta perspectiva, los *neuromediadores* son sustancias químicas fabricadas por las células madres nerviosas e intervienen en los procesos creativos. El exceso de uno de ellos, la *dopamina* se ha relacionado con la esquizofrenia y por defecto, la enfermedad de Parkinson. Históricamente la esquizofrenia se ha relacionado con la creatividad y la genialidad. La característica del genio de una ruptura de lo establecido se asemeja a las manifestaciones esquizoides. Aún no se pudo demostrar la validez de esta relación.

María Muntané¹⁹⁷ considera el arte como una fenomenología y la creatividad es el proceso de formación o emisión de la obra de arte, a la vez que un lenguaje, un mecanismo inconsciente del artista y análisis estructural de la obra de arte por el receptor iniciado (plano de la emoción o de la descodificación de cada uno de los significantes en pos de su significado). La creatividad abarca todos los campos de la actividad humana: el ámbito artístico, cultural, deportivo, empresarial, industrial, científico, etcétera; su predisposición es inherente al individuo y se refleja en la personalidad que se puede o no desarrollar por la educación.

Para la Biología de la Creatividad, importa la predisposición genética o marcaje biológico, reafirmada o no por aprendizaje de la sensibilidad que ayudará a configurar la personalidad creativa; la vida reafirma la predisposición pero también se aprenden metodologías del sistema expresivo. La sensibilidad y la necesidad de comunicación se suman a la genética.

Para la perspectiva psiquiátrica la creatividad es una tabla de salvación cultural hallada en el límite de la locura. La necesidad de sublimación está en las predisposiciones genéticas y la educación.

¹⁹⁶ *Biología del arte*: estudia la creatividad como proceso biológico humano su fisiología, su caracterología fisiológica o psíquica, sus caracteres genéticos y estudia el fenómeno creativo como proceso neurológico, bioquímico o psiquiátrico.

¹⁹⁷ MUNTANÉ, M^a. D. (1991) *Biología del arte y de la creatividad*, Barcelona, S.D.M. de Ediciones.

Unamuno opina que, el individuo que abandona sus teorías religiosas, tiene una necesidad de posteridad en lugar de la inmortalidad del alma. La psicosis sufre un proceso de culturización que se convierte en creatividad. Herbert Marcuse sostiene la teoría de que el proceso de culturización de la civilización revela un paralelismo entre el proceso civilizador del hombre y el de culturización de la psicosis hacia la sublimación creativa. El individuo creativo cambia el principio del placer por el que devolvería la agresión, que reprime, por el principio de realidad. A través de la creatividad el individuo creativo sale de su autodestrucción por medio de la propia destrucción de su antigua personalidad en conflicto.

La psicología busca en la sociología, el entorno o en las actitudes humanas el conflicto. La psiquiatría intenta dar razones fisiológicas, biológicas o médicas basando el comportamiento anormal en las patologías. El psicoanálisis detecta el trauma a través del lenguaje consciente y la interpretación del inconsciente para liberarlo. Las técnicas dinámicas se basan en la liberación a través de otros mecanismos: bioenergía, psicodrama, arte terapia, etc. La creatividad terapéutica aprovecha esa predisposición forzándola a otros fines. Aquí la creatividad se transforma en energía para canalizar o como fruto de la canalización de una energía natural, que de otro modo derivaría en una enfermedad psicósomática negativa.

Para la Neurofisiología de la creatividad, éste es un proceso de razonamiento lógico e intuitivo regido por la razón y la sensibilidad. La base neurofisiológica de los pensamientos cognitivos lógicos e intuitivos está diferenciada en los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho respectivamente. El diferente desarrollo de los hemisferios en cada individuo condiciona las capacidades y predisposiciones.

La creatividad desde el punto de vista del hecho y del objeto busca la originalidad que debe ser expresada con criterio de síntesis para ser entendida al máximo. La capacidad de síntesis asume y resume en una sola idea-discurso todas las exposiciones parciales hechas por los procesos lógicos e intuitivos mentales. Las bases neurofisiológicas de la creatividad son las mismas que las de los procesos cognitivos y de razonamiento en el cerebro.

II.2.5 Creatividad, cultura y sociedad

“La fragmentación es propia de nuestra cultura. El individuo la sufre y sufre la dispersión del fruto de su tarea, creándosele entonces una situación de privación y anomia que le hace imposible mantener un vínculo real, sano, con dicho objeto. Está compelido a una relación fragmentada, transitoria, enferma”.

Enrique PICHÓN-RIVIÈRE

Analizando la evolución de las sociedades, puede verse que algunas han fomentado condiciones que facilitaron a sus individuos el desarrollo de su creatividad. Entre las que la han apoyado y su opuesto, existen diversos estadios intermedios e incluso, desde cierto punto de vista, contradictorios. Arieti

(1993:273-283) señala nueve factores socioculturales que promueven la creatividad en el seno de una sociedad, a los que denomina *factores creativogénicos*:

- Disponibilidad de medios culturales y ciertos medios físicos;
- Apertura a los estímulos culturales;
- Hincapié en el devenir como complementario del ser;
- Libre acceso a los medios culturales para todos los ciudadanos, sin discriminación de ninguna naturaleza;
- La libertad, e incluso la prevalencia de una discriminación moderada a continuación de graves opresiones o de exclusión, pueden constituir un incentivo - aunque no recomendable- para la creatividad;
- Contacto con diferentes y contrastantes estímulos culturales;
- Tolerancia e interés en las opiniones divergentes;
- Interacción de personas importantes;
- Promoción de incentivos y recompensas que favorezcan la motivación y tengan un efecto reforzador positivo.

Es de interés para este estudio, destacar estas condiciones sociales que fomentan la creatividad como conjuro a sociedades actuales, descritas por muchos pensadores de nuestro tiempo, como en *estado de alienación*. La Psicología Social estudia los fenómenos de naturaleza social que se producen en su medio pero terminan pesando en el conjunto. Aquí se alza la voz de Enrique Pichón Rivière (1989:90) advirtiéndolo que: «La sociedad alienada también está estereotipada. No hay un accionar dinámico entre las partes, falta la irrupción de un cambio. Esta situación estática produce, o al menos favorece, la alienación individual, que viene a ser portavoz de la alienación colectiva». Pero el individuo, en tanto integrante del núcleo social, resulta afectado: «La alienación en sentido individual, es sinónimo de enfermedad mental. El sujeto ya no es capaz de hacer espirales; está estereotipado. Tiene un rol fijo: el de enfermo».

II.3 La dimensión estética en Arte Terapia.

“La conservación de la ilusión estética promete la seguridad a que aspirábamos y garantiza la libertad respecto de la culpa, puesto que no es nuestra propia fantasía la que seguimos. Estimula el surgimiento de sentimientos que de otro modo vacilaríamos en permitirnos, puesto que conducen hacia nuestros propios conflictos personales”.

Ernst KRIS

Desde sus orígenes históricos el ser humano produce variados objetos cuyo destino es hacer más cómoda o fácil la vida. Pero no se detiene en la mera creación de la forma óptima para la función a la que está destinada; hay, paulatinamente, un valor agregado que tiene que ver con el diseño de la forma y su decoración. Interesa esa doble función: utilitarismo y belleza.

Asimismo se advierte otro interés subsidiario; los objetos son hechos por individuos y son únicos. Su posesión es investida de significaciones que tienen que ver con el sujeto que lo posee, otorgándole frente a los otros individuos, una idea de jerarquía individual pero también de pertenencia a un grupo o clan que le da cobijo. Está en ciernes la elaboración del concepto de individualidad y unicidad. El individuo siente la necesidad de apropiación de los objetos creados por él, de posesión que se relaciona oscuramente con su supervivencia como sujeto. En las culturas primitivas se aprecian rituales similares relacionados con la muerte donde el difunto es instalado en su definitiva morada, rodeado de sus objetos más valiosos y emblemáticos que le representan como individuo y miembro de un grupo de referencia.

La creación de formas particulares de significación evidencia la presencia de una valoración y función estética frente a las obras producidas e incluso a las personas pertenecientes a determinados grupos sociales. La necesidad de diferenciarse de los otros y a la vez de pertenecer como individuo a un grupo social que le referencia y contiene, se observa claramente en la creación de escudos, banderas y emblemas que son representaciones de sus valores y portadores de significados. La arteterapeuta Sara Paín¹⁹⁸ sostiene que «la función estética está ligada, en sus orígenes, a la evocación mágica y a los emblemas de la riqueza y del poder, en tanto que objetivada por elementos al mismo tiempo caros y superfluos.» Agrega que la representación es «una pantalla en la que vemos el mundo a través de las imágenes de otro».

Baumgarten, filósofo alemán, define la “estética” basada en el concepto griego *aesthetics*, como referido a lo “perceptivo y sensual”. Se podría decir que una obra de arte es un compendio de impresiones sensoriales o perceptuales. En la pintura, la escultura y la música, la denotación se vuelve predominante, aunque en la poesía, se observan dos maneras de perceptualizar (Arieti, 1993:153): «1) haciendo hincapié en la verbalización, de modo que adquieran predominancia los aspectos fonéticos de la palabra (sonido, onomatopeya, rima, ritmo, asonancia,

¹⁹⁸ PAIN, S y JARREAU, G.: (1995) *Una psicoterapia por el arte. Teoría y técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp.13-14.

etc.) y 2) transformando conceptos en imágenes [que] quedan representadas por palabras y metáforas. Las palabras se vuelven iconos o imágenes vicariamente».

La aparición de la consciencia estética se forja en la infancia cuando se realiza un objeto cuyo destino es la admiración del otro que, en la realidad, puede o no verificarse. Partiendo del ensayo y error, el infante construye su «sistema de referencias estéticas con prohibiciones y reglas que provienen de su núcleo de pertenencia. Estas referencias estéticas no son puras, pero forman parte de las cadenas significantes que no tienen nada que ver con una categoría estética universal [...] El código subjetivo no está organizado como un discurso definitivo, puede más bien ser comparado a un diccionario personal que es activado a medida que el sujeto se representa a través de su obra»¹⁹⁹.

Ernst Kris²⁰⁰ habla de la importancia del juego y la fantasía en la elaboración de los deseos infantiles y su relación de la realidad que, probablemente, le conduzca en la madurez a disfrutar del placer estético. Pero destaca el momento de su desarrollo en que prefiere la fantasía de las narraciones y cuentos de hadas realizados por personas adultas, porque encuentra en ellos la proyección de sus deseos y temores siendo «elegido por el niño como menos peligroso y menos prohibido; no fue un producto de su propia imaginación, sino una pauta para su reacción emocional, que le era ofrecida con el consentimiento de los adultos». Kris se refiere a la «función protectora de la “ilusión estética”» frente a los peligros de la realidad que desemboca en «el placer de lo desagradable en el arte» y al nacimiento de la tragedia como desconcertante jerarquía estética. «El arte, se dice, libera las tensiones inconscientes y “purga” el alma. Ese punto de vista es frecuentemente atribuido a Aristóteles y considerado el denominador común entre su teoría y la de Freud, que adoptó, para el primer paso en la terapéutica psicoanalítica, el término aristotélico de *catarsis*²⁰¹».

Siguiendo el hilo del discurso se puede decir que el arte proporciona al artista oportunidades de descarga socialmente aprobadas, que ejercen influencia en el espectador: «La participación vicaria en el destino del protagonista es el mecanismo gracias al cual se produce dicho efecto» (Kris, 1993:55). Y a la inversa, según opina el psicoanalista y arteterapeuta inglés, John Birtchnell²⁰² «cada vez que un artista contempla su creación se produce una descarga emocional debido a la conexión que establece con la idea que le llevó a pintar el cuadro. Por lo tanto, funciona una especie de círculo: la idea le hace crear una representación externa de ésta y, a su vez, la representación evoca la idea original». «El efecto estético se debe, en parte, a que la creación estética es y no es al mismo tiempo el objeto que representa. Vemos la escultura de un desnudo como si fuese un bloque de piedra y una mujer al mismo tiempo. Nuestra mente se

¹⁹⁹ Ob. Cit. pp. 15-16.

²⁰⁰ KRIS, E.: (1955) *Psicoanálisis y Arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 51.

²⁰¹ Véase Freud (1920:16): "El arte dramático e imitativo de los adultos, que difiere de la conducta de los niños en que es dirigido al espectador, no ahorra sin embargo en éste las impresiones más dolorosas, por ejemplo en la tragedia, y sin embargo puede ser sentido por él como sumamente placentero. Así llegamos a la convicción de que aun bajo el dominio del principio del placer existen suficientes modos y medios para convertir en objeto del recuerdo y de la elaboración psíquica lo desagradable en sí. Una estética económicamente orientada tendría que encarar estos casos que terminan con la consecución final de placer".

²⁰² BIRTCHNELL, J.: (1987) "La terapia artística como forma de psicoterapia" en *El arte como Terapia*, 1987, Barcelona, Herder, pp. 76-77.

enfrenta con esa extraña paradoja, de modo muy parecido al perro que no sabe qué hacer con un hueso de caucho», la desnudez puede ocasionar excitación o bien reprimir esta sensación limitándose a mirar la escultura como bloque de piedra que se parece a una mujer desnuda. Llegado a este punto, estamos en el territorio donde Arte y Arte Terapia hacen contacto. Conocida es la resistencia o incluso negación de algunos y algunas artistas a reconocer los contenidos psicológicos ocultos en las obras de arte por temor a perder sus recursos creativos.

Conviene explorar la diferencia entre hacer obra de arte y arte terapia: la obra de arte está concebida como un producto final, resultante de combinaciones de ideas, pensamientos, técnica, azar, proyecciones sensibles y emocionales, etc., mientras que la obra producida en Arte Terapia está concebida para ser diseccionada, deconstruida, analizada, por su creador y por su terapeuta, sobre sus significados latentes incluso a un nivel verbal. Es preciso destacar que en Arte Terapia «el medio y el mensaje que integran la creación estética pueden existir en porcentajes variables y la proporción en que se encuentren puede afectar la respuesta del espectador»²⁰³. De allí la recomendación de que el espectador no pierda de vista que está viendo una representación de una realidad. Resulta entonces muy conveniente agudizar la contradicción experimentando con técnicas que permitan ver su soporte o forzar relaciones paradójales con respecto al tema y el material, tales como oposiciones duro-blando, liso-rugoso, etc.

La obra realizada bajo un contexto arteterapéutico presenta algunas características que les son propias. Suele ser fuerte, oscura o colorista; o con exageraciones; o bien con una tendencia abstracta tanto como figurativa. Puede considerarse rara, caótica, imaginativa; en ocasiones representa hechos o actos bárbaros, prohibidos; no es extraño ver representaciones de perversiones, crueldad, sadismo, emociones innombrables; incluso puede observarse alguna escritura como representación del habla o del mudo grito...

Desde la teoría freudiana, en su interpretación se practica una homologación del “proceso secundario” para el análisis de los sueños con la “elaboración secundaria” aplicada a la obra de arte. La creación estética no tiene límites y asume riesgos pictóricos e interpretativos que: «llega hasta donde el terapeuta esté preparado para avanzar en la explicación de sus conflictos internos. Por lo tanto, considero que mi rol como terapeuta consiste en ayudar a que el sujeto saque estos conflictos a la superficie»²⁰⁴.

²⁰³ Ob. Cit. pp. 77.

²⁰⁴ Ob. Cit. pp 89.

II.4 La dimensión terapéutica en Arte Terapia

“Hablamos de “normalidad” cuando tenemos la impresión de un equilibrio interior satisfactorio al que corresponde un igual grado de adaptación al contorno.”

Ana FREUD

El psicoanálisis y el arte tienen una larga andadura que se remonta prácticamente al nacimiento de la teoría freudiana. Muchos y muchas artistas se interesaron por tan novedoso sistema de abordaje del inconsciente. Max Ernst leyó los escritos de Sigmund Freud en su versión original, el alemán. André Breton también fue conocedor de los postulados psicoanalíticos y vio en ellos puntos de contacto con su propuesta surrealista. Muchos se sirvieron del psicoanálisis para liberar procesos creativos, necesitaron de su terapéutica para desanudar conflictos y romper bloqueos emocionales que afectaban su creatividad.

María Vassiliadou²⁰⁵ en su tesis doctoral (2001) comenta el caso del escritor alemán Herman Hesse, quien manifiesta que, siendo un hombre joven, y luego de más de cincuenta sesiones del analista junguiano J. B. Lang, «su análisis le enseñó a no reprimir o abandonar “al caos” y “a las ideas descontroladas” de su inconsciente, de “escuchar suavemente” estas ideas y luego aplicarles la crítica y la selección [...] Después escribió el trabajo autoanalítico *Demián* y más tarde las novelas que le hicieron merecedor del premio Nobel de Literatura²⁰⁶. Herman Hesse pintó como terapia “contra el desconsuelo”. Continuó pintando para superar una crisis nerviosa. El método fue tan eficaz que lo hizo hasta su muerte para meditar y hallar consuelo. Sus obras han sido expuestas en febrero de 2001 en Alemania».

Resulta cuanto menos curiosa la coincidencia con la vida de otros y otras artistas como por ejemplo la del escritor y pintor argentino Ernesto Sábato²⁰⁷ quien escribe que, encontrándose profundamente deprimido, su médico de cabecera le aconseja recurrir al psicoanálisis para conjurar una posible locura, sin embargo el escritor sólo cree en su “salvación” a través del arte. Desde hace algunos años, Sábato reparte su actividad creativa entre la literatura y la pintura, a la que se dedica como *catarsis*.

Con respecto a su proceso creativo como escritor afirma que «una novela profunda surge frente a situaciones límite de la existencia, dolorosas encrucijadas en que intuimos la insoslayable presencia de la muerte. En medio de un temblor existencial, la obra es nuestro intento, jamás del todo logrado, por reconquistar la unidad inefable de la vida» (Sábato, 1988:90).

Como gran escritor internacional, como ciudadano comprometido con la historia de su país y la suerte de Latinoamérica y como avezado observador de la interioridad tanto propia como ajena, con más de 91 años, es entrevistado en Barcelona (septiembre de 2002), en ocasión de la inauguración de la Cátedra de

²⁰⁵ VASSILIADOU YIANNAKA, María: (2001) La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte terapia y esquizofrenia, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 21.

²⁰⁶ SORELL, W.(1974) *Hermann Hesse: The Man Who Sought and Found Himself*. Londres, Wolff, citado en la Tesis doctoral de VASSILIADOU YIANNAKA, M. (2001).

²⁰⁷ SÁBATO, E.: (1998) *Antes del fin. Memorias*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, pp. 104.

las Américas creada por el Institut Català de Cooperació Iberoamericana y las universidades de Barcelona y Pompeu Fabra es preguntado si, además de escribir, continúa pintando. Responde sin dudar que el color le apasiona, «[...] me recupero ya en el momento en que estoy abriendo el tubo de óleo. Por horas pertenezco a ese mundo de formas trágicas y colores exultantes. Luego, al terminar, le diría que estoy más apto para hacerme cargo, como pueda, de todas formas, de la tremenda y tristísima realidad que se vive en mi patria»²⁰⁸.

Como contrapartida, otros u otras artistas e incluso terapeutas, se niegan a intervenir sobre el inconsciente por temor a que la “posible curación” afecte negativamente sobre su obra, al liberarles de la fuente del conflicto pero también de su creatividad. O lo que equivale a decir siguiendo al psicoterapeuta argentino y estudioso de los procesos creativos, Héctor Fiorini²⁰⁹ que: «Desde el sistema de un psiquismo creador hay un constante empuje hacia la producción de un vacío identificador» y la productividad de ese psiquismo depende de ese vacío que es la llave que activa los procesos creadores. «En la recodificación neurótica de ese vacío emergen ansiedades, fobias, regresiones a puntos de fijación, así como fuertes depresiones, ya que el sujeto se instaura en un espacio de pérdida, de pura paradoja», tal es el caso del poeta Reiner María Rilke, que escribe magistralmente:

*[...] este penoso no estar en parte alguna,
donde un puro insuficiente se transforma,
se cambia en un demasiado
sin contenido.*

Sobre él Lou-Andreas Salomé advierte «el riesgo de un análisis, el cual al menos en aquellos comienzos podía atacar “esa fuente común de donde surgen la creación y la neurosis”» y a quien escribe en una carta fechada en 1914, donde define que «“el poeta, él mismo, se disuelve en el sentido creador, su vida llega a extinguirse más allá de todo esto...”»²¹⁰.

La terapia artística en tanto que proceso terapéutico sigue una serie de pautas y posee rasgos específicos que la caracterizan. Como proceso psicoterapéutico necesita contar con el arteterapeuta, el cliente con su voluntad de cambio y del arte como mediador. La psicóloga y arteterapeuta inglesa Margarita Wood²¹¹ manifiesta con toda claridad el juego de relaciones que se establece entre los agentes del proceso: «Pintar en presencia del terapeuta provoca un cambio en la intención y en el equilibrio dinámico; la díada se convierte en tríada. Este proceso puede considerarse como una triangulación del espacio potencial». Vale decir que el y la cliente actúan plásticamente respondiendo a sus necesidades yoicas o experienciales quedando reflejados en el espejo de la obra, ante el o la arteterapeuta cuya “mirada”, que puede ser de múltiples maneras (acompañada de lenguaje verbal o no verbal, actitud directiva o no, intervencionista o no, interpretativa o no) pero siempre receptiva, es reflejada como testigo válido del

²⁰⁸ SÁBATO, E.: “Sábato abre la nueva Cátedra de las Américas”, *El País*, Madrid, 13 de septiembre de 2002, pp. 34.

²⁰⁹ FIORINI, H: (1995) *El psiquismo creador*, Buenos Aires, Paidós, pp. 53.

²¹⁰ Ob. Cit. pp. 73.

²¹¹ WOOD, M.: (1987) “El niño y la terapia artística: punto de vista psicodinámico” en DALLEY, T.: *El arte como terapia*, Barcelona, Herder, pp. 123.

hecho arteterapéutico a la vez que del proceso dinámico a que da lugar. Esta “complicidad”, implícita o explícita, enmarca la particular relación, “contrato” o “alianza” terapéutica que se traduce en los procesos de transferencia y contratransferencia.

El objetivo de la creación de imágenes arteterapéuticas intenta ir más allá que el mero goce estético que produce la creación artística. La intención es que sirvan de puente y espejo entre su creador y sus conflictos, a los que accederá ayudado por su terapeuta.

Se expone la posición del Dr. John Birtchnell, médico, psiquiatra y arteterapeuta quién valida las terapias catárticas gestálticas para su utilización arteterapéutica: «Las pinturas creadas en terapia artística si están hechas de manera plenamente deseada por su creador, de una forma que permita desmantelarlas psicológicamente de ese modo y, en gran medida, esto afecta a la manera en que se configuran, acostumbran a ser bastante fuertes, no especialmente hermosas y muestran claves muy obvias para que las capte el terapeuta. Con frecuencia, asimismo, llevan material escrito en ellas, lo cual indica que su creador está deseoso de que se examine el contenido a un nivel verbal».

La creación de imágenes con fines terapéuticos lleva implícita una serie de consideraciones y características de cuyo análisis desprende la conveniencia de su aplicación como proceso psicoterapéutico. A diferencia de los sueños, las creaciones de arte terapia se realizan ante testigos (el arteterapeuta o el grupo, en caso de tratarse de una terapia grupal). Puede ser destacable, según la valoración del caso hecha por el profesional, la decisión sobre la utilización de un color determinado o su decantación por algún material que resulte significativo por su carga emocional o proyectiva.

En una sesión de arte terapia importa tanto el tema elegido, la forma utilizada para representarlo como también el modo con que se describe verbalmente lo representado. La imagen resultante, su materialización, se transforma en una verdadera radiografía del sujeto y de su situación vital en el momento de su creación. Constituye un documento, un testimonio del sujeto que puede ser examinado posteriormente junto a otras producciones que, en secuencia o conjuntamente, arrojen luz sobre determinados conflictos o evolución de los mismos a lo largo del tiempo.

Las producciones artísticas en arte terapia se realizan para alguien en particular o para un grupo específico de personas y revelan las relaciones que el autor o autora tiene con él, ella o ellos. Desde un punto de vista psicoterapéutico son suyas, le pertenecen y aunque técnicamente el material es propiedad institucional, le asiste el derecho a conservarlas o destruirlas. El arteterapeuta deberá contar con su autorización para mostrar su trabajo a otras personas, incluirlo en comunicaciones científicas o publicarlo en cualquier medio de divulgación general.

Contar con la posibilidad de destrucción de las producciones arteterapéuticas entrena, en sí misma, una cualidad vital de esta práctica ya que muchas veces el

mismo acto de su destrucción y la forma elegida para llevarlo a cabo constituyen un elemento revelador, incluso positivo, del proceso terapéutico.

Muchos terapeutas coinciden en afirmar que la sola realización de la obra deja una huella permanente en la memoria del sujeto y, desde el momento en que la obra ve la luz independientemente de su conservación o destrucción, ya no se vuelve nunca al momento en que ésta no existía.

En las producciones arteterapéuticas la fantasía puede revelarse sin mayores riesgos; es posible evocar algo que creíamos perdido irremediablemente, algo del pasado, regresar a una relación rota, comunicarse con los que ya no están, reconstruir una experiencia perturbadora, representarse a sí mismo en el pasado, presente o futuro, encarnar los más secretos deseos, entre tantas otras posibilidades.

En cuanto al relato verbal del cliente explicando su creación es conveniente pedirle que en la comunicación use la primera persona, en tiempo presente y singular. Algunas orientaciones terapéuticas aconsejan utilizar palabras y tono de voz apropiados a la edad en que el autor se representa en su imagen, para favorecer la expresión de emociones, pensamientos y sensaciones comprometidas en el proceso terapéutico.

Las situaciones más angustiosas tales como permanecer en lugares cerrados, manipular insectos, viajar en avión, hablar en público, etcétera, pueden representarse pictóricamente sin riesgo alguno. Algunas terapias aconsejan escribir en colores vivos letras y frases que el autor desearía gritar variando en forma creciente su tamaño, llevar a cabo -en la fantasía- actos punibles, o representar los aspectos menos aceptables de sí mismo. El sujeto puede, a través del trabajo con imágenes artístico-terapéuticas, mostrarse sin riesgo alguno como un irracional, extravagante, regresivo, incoherente, caótico, psicótico o totalmente libre, sin que esa situación conlleve la clasificación de "loco" o enfermo mental por su arteterapeuta. La terapia artística es rica en contenidos metafóricos que orientan y enriquecen la interpretación y sus producciones pueden hacer alusión al pasado, al presente o a lo que cada uno desearía del futuro.

II.4.1 Arte, Psiquiatría y otras líneas teóricas

Si se parte de la suposición de la capacidad terapéutica del arte que avala la utilización de imágenes plásticas con fines terapéuticos, se debería poder demostrar su validez y eficacia. Numerosos estudios encuentran, con respecto a este punto, dificultades similares a las que se presentan en otras áreas de estudio relacionada con la psicología.

Nadie duda de la existencia del inconsciente pero este importante concepto pertenece a una teoría, la freudiana, pendiente de una demostración científica desde el punto de vista tradicional. Las dificultades de demostración de validez de las técnicas de Arte Terapia son las mismas que para cualquier otra psicoterapia. Ante este problema se recurre a metodologías aplicadas en ciencias sociales,

antropológicas, psicológicas que, generalmente, recurren a metodologías de investigación cualitativa, basando sus demostraciones en el estudio de situaciones en la vida real, en la experiencia misma, como alternativa válida a la experimentación de laboratorio diseñada bajo variables “ideales” y controladas.

El modelo más generalizado que enmarca a un buen número de psicoterapias es el *psicoanalítico*. Es preciso destacar que, desde sus comienzos en el siglo XX, el Psicoanálisis²¹² ha penetrado en numerosos campos del conocimiento, en el terreno de las artes, en el lenguaje y en usos y costumbres populares. La teoría psicoanalítica ha sufrido reformulaciones que propiciaron la aparición de nuevas escuelas como la *junguiana*, *adleriana*, *kleiniana*, *lacaniana*, bajo la dirección ideológica de Carl Gustav Jung, Adler, Mélanie Klein y Jacques Lacan respectivamente quienes, partiendo de la plataforma freudiana abrieron nuevos caminos en la práctica psicoterapéutica. También originó movimientos reactivos, e incluso opuestos a sus fundamentos, como la terapia *Gestalt* creada por Franz Perls (1973), la *bionérgica* de Alexander Lowen (1967) y la *psicología humanista*, entre otras.

El Psicoanálisis se ha estructurado en torno a la palabra. La importancia que da nuestra sociedad a la cuestión verbal es suprema. Si se considera al lenguaje como determinante de la psique se puede comprender fácilmente que constituya, a su vez, la herramienta más adecuada para el abordaje de su problemática, pero con ciertas limitaciones inherentes a su propia naturaleza. Desde este trabajo deseamos compartir a pie de página, debido a su extensión, una elocuente exposición sobre la efectividad del habla y sus limitaciones, ofrecida con gran pertinencia por el arteterapeuta británico John Henzell²¹³.

Conviene recordar que, además del lenguaje, desarrollamos un sinnúmero de gestos y artificios comunicativos *no verbales*, como por ejemplo la música, la escritura, el teatro, la danza, los rituales, las caricias, los alimentos, la cartografía, entre tantos otros. Lo simbólico tiene una presencia permanente en todos nuestros actos y muchas veces resulta difícil separarlo de lo real.

El análisis freudiano y sus derivaciones aplican serias metodologías de exploración de nuestros esquivos estados interiores y las múltiples maneras que

²¹² “Psicoanálisis es el nombre de: 1º de un método para la investigación de procesos mentales prácticamente inaccesibles de otro modo; 2º de un método, basado en esta investigación, para el tratamiento de los trastornos neuróticos, 3º de una serie de concepciones psicológicas adquiridas por este medio y que en conjunto van en aumento para formar progresivamente una disciplina científica” en FREUD, S. (1922) *Encyclopédie*.

²¹³ «... El habla es algo sumamente económico, exige un mínimo de energía muscular, no necesita instrumentos materiales, es multidireccional, puede producirse con inmediatez, su propia estructura temporal puede representar la de los acontecimientos que tienen lugar a lo largo del tiempo, puede recibir inflexiones y modulaciones, es una posesión compartida y, al mismo tiempo, puede articularse de una manera muy precisa o puede ser extremadamente ambiguo. En consecuencia, sirve para una definición legal o para un estallido de pasión, para un discurso erudito o para contar un chiste, para discutir y para cantar, para dar instrucciones o para recitar un poema, para hablar con claridad o para disimular, para confesar o para mentir. Y quizá sea esta extraordinaria facilidad que tenemos para llevar a cabo actividades tan complejas y sutiles -la transparencia misma del lenguaje- la que nos impide comprender el lenguaje verbal como un medio simbólico o la que nos ciega ante el hecho de que vivimos siempre con el lenguaje hablado como una creación artificial, como una mera representación de la realidad. Somos propensos a olvidar que se trata de algo que posee una continuidad en relación con otros sistemas de símbolos, lo cual deja en la obscuridad las limitaciones dentro de las cuales opera este método de representación. Los fracasos del habla con respecto a sus aplicaciones son difíciles de ver porque son difíciles de describir. Por ejemplo, el habla no puede representar el lugar de una parte en un todo con la misma eficacia que un mapa, ni comparar huellas digitales, informar a los demás sobre qué clase de personas somos y mantener la temperatura de nuestro cuerpo como hacen nuestras ropas, representar un juego de luz sobre una superficie, transmitir con exactitud el aspecto de alguien o cómo se mueve, indicar prácticamente el buen humor, la tragedia o la majestad de un rostro humano, etcétera» (Henzell, 1984:58-59).

creamos para, por negación o represión, hacer que desaparezcan en el fondo de nosotros mismos con la secreta esperanza de perderlos de vista para siempre. Pero este mecanismo de defensa considerado patológico, no tiene capacidad de contener la presión del conflicto cuando se revele de forma inesperada en pensamientos, conductas, desórdenes mentales y perceptuales que constituyen los *síntomas*.

Para la teoría freudiana un *contenido latente*,²¹⁴ oculto, puede manifestarse retóricamente como una conducta o expresión: puede ser patológico cuando forma *síntomas* o creativo, cuando se produce una *sublimación*²¹⁵ o aparecer como un redireccionamiento de la pulsión sexual hacia actividades valoradas socialmente.

Ocultamiento y revelación de nuestros sentimientos se complementan paradójicamente en la *condensación*²¹⁶ de significados que conforman una forma expresiva compuesta donde se da el *desplazamiento*²¹⁷ de unas a otras, utilizando lo simbólico en recíprocas combinaciones que se adapten simultáneamente al ocultamiento y/o revelación de emociones y pensamientos. Estas condensaciones y desplazamientos de significados se manifiestan en el lenguaje y la interpretación de su ambigüedad es la base del psicoanálisis freudiano.

Todo lo analizado a través del lenguaje puede ser aplicado a otras formas de expresión en las diversas prácticas psicoterapéuticas como por ejemplo, el psicoanálisis infantil a través del juego, de la expresión artística, la psicoterapia junguiana a través del arte, el psicodrama a través de la representación, la terapia artística en adultos, etcétera. Las imágenes pictóricas pueden contener múltiples significados y a través de ellas se plantean pensamientos y sentimientos más metafóricos. “Qué” y “cómo” lo decimos queda manifiesto en el cuadro, revela contenidos inconscientes que se pueden analizar y madurar de un modo menos traumático.

La similitud de la creación artística con los sueños lleva a analizar el fenómeno de la creación de imágenes de Arte Terapia bajo los parámetros del psicoanálisis de Freud y la psicología analítica de Jung. Freud y Breuer (1895), en *Estudios para la histeria*, hablan de la *catarsis* como método para la curación de la histeria. Pero es Wilhelm Reich, contemporáneo de Freud, quien asume este proceso dramático como un poderoso método para la liberación de nudos emocionales. Estos métodos, aplicados en Arte Terapia, han dado lugar a nuevos y dinámicos enfoques.

Fritz Perls, el creador de la terapia Gestalt, retoma el tema de los sueños y propone una nueva manera de analizarlos, desde el sujeto, donde personajes y

²¹⁴ En la teoría freudiana se designa así al conjunto de significaciones, en contraposición con el contenido manifiesto, resultantes del análisis de los productos del inconsciente como los sueños que, una vez descifrados y traducidos como pensamientos o discurso, revelan su verdadero significado y expresan los deseos.

²¹⁵ Término que describe, en psicoanálisis freudiano, el proceso por el cual energías derivadas de la pulsión sexual se orientan a actividades valoradas socialmente como la intelectual o artística donde el nuevo fin es no sexual aunque psíquicamente ambas expresiones estén tienen un origen común.

²¹⁶ Característica del pensamiento inconsciente y proceso por el cual una representación única es la resultante de varias cadenas asociativas en cuyas intersecciones está localizada y cargada, desde la hipótesis económica, de las energías desplazadas a lo largo de las distintas cadenas asociativas. Se aprecia en los sueños, los síntomas, en la técnica del chiste, del *lapsus linguae*, el olvido de palabras, la utilización no intencional de neologismos.

²¹⁷ Concepto de la teoría psicoanalítica observable en el análisis de los sueños, en la formación de síntomas psiconeuróticos y de toda formación inconsciente que consiste en que la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras menos intensas, ligadas a la primera por cadenas asociativas. El libre desplazamiento de la energía de catexis, a lo largo de las vías asociativas, es una característica del proceso primario que rige el funcionamiento del inconsciente.

objetos son parte del soñador que debe asumir sus diferentes facetas y poder hablar de ellas. Esta línea se aplica a la creación de imágenes en Arte Terapia con orientación gestáltica.

Algunos estudiosos y estudiosas de nuevas orientaciones en las terapias no verbales como Flora Davis, Sue Jennings, entre otros y otras, critican el excesivo interés por las terapias psicoanalíticas verbales tradicionales, en detrimento de otras orientaciones terapéuticas no verbales. Así se manifiesta la terapeuta inglesa Sue Jennings (1979:28): «La sociedad occidental está enfocada hacia los métodos verbales de tratamiento en psicoanálisis, psicoterapia y aconsejamiento tanto individual como grupal. Cuando se usan enfoques no verbales, éstos son vistos como un medio para llegar a un fin y como si no tuvieran valor por sí mismos. Los psiquiatras emplean a veces técnicas no verbales como medio para arribar a la comunicación verbal, pero el acento siempre está puesto sobre la expresión o interpretación verbal».

Otras corrientes que trabajan con terapias catárticas son: la *terapia original* de Arthur Janov (1973), la *terapia* llamada de la *nueva identidad* de Daniel Cassriel (1971) y la *bioenergética* de Alexander Lowen (1967). Las terapias catárticas persiguen el contacto del sujeto con la emoción suprimida para facilitar su manifestación y toma de conciencia posterior (Birtchnell, 1984).

II.4.1.1 La perspectiva freudiana

La psicoanalista Sarah Kofman²¹⁸ rescata, con respecto a la aplicación del psicoanálisis al arte, estos escritos de Freud: «La aplicación del método psicoanalítico no está en modo alguno limitada al campo de las enfermedades psíquicas, sino que también se extiende a la solución de problemas de arte, de filosofía y de religión. De tal modo, la corriente psicoanalítica general estaría también abierta a los estudiantes de estas diferentes disciplinas. Esos efectos enriquecedores del pensamiento psicoanalítico sobre las otras disciplinas contribuirían sin duda en mucho a forjar un nexo estrecho en el sentido de una *universitas literarum*, entre la ciencia médica y las ramas de estudio que están en el interior de la esfera de la filosofía y las artes»²¹⁹.

Para la teoría freudiana, el arte está unido a un problema con la figura del padre, por lo tanto se relaciona con el complejo de Edipo, constituyendo una reacción a éste. También la temática de las obras de arte sigue un modelo edípico manifiesto o indirecto. Sarah Kofman denomina “la ilusión biográfica”, donde interpreta que «la “aplicación” del psicoanálisis al arte provoca una inversión total en lo que se refiere a las biografías tradicionales. “Matar” al padre es renunciar por igual a la idealización teológica y a la identificación narcisista, que hace que el sujeto desee ser él mismo su propio padre, respetando sin embargo el superyó, lo único que permite renunciar al principio del placer».

En el psicoanálisis se establece una similitud de procedimientos entre el arte y el sueño: «Esta manera de pensar, al igual que el empleo de símbolos

²¹⁸ KOFMAN, S.: (1973) *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, Bs. As., Siglo XXI, pp. 16-17.

²¹⁹ FREUD, S.: (1919) “Sobre la enseñanza del psicoanálisis en la universidad” en Rev. de Psicoan., tomo XII, Nº 1 pp. 111

comunes a las representaciones colectivas populares, al folklore, al mito, a las leyendas, a las sentencias, a los proverbios, a los juegos corrientes de palabras, permiten calificar la estructura del sueño, como la del arte (en función paradigmática), de *escritura arqueológica* y cuya interpretación no reviste más dificultad que la interpretación de los *jeroglíficos*, salvo por la aparición del fenómeno psíquico llamado *resistencia*. Para explicar más comprensivamente el método y la resistencia, Kofman cita a Freud quien, a su vez, expone un texto escrito por Schiller²²⁰ al crítico de arte Koïnez, donde se describe magistralmente la *libre asociación de ideas*²²¹ en el proceso creativo. Arte y sueño pueden considerarse «dialectos diferentes» y comparten «procesos de expresión (donde la consideración de figurabilidad es fundamental) e «intraducibles al lenguaje de la razón». Los sueños son tan especiales como cada persona que sueña y en eso es como el estilo particular de cada artista. «El texto del contenido latente no es más que un conjunto de huellas que se descubren en los detalles del texto manifiesto o en la obra [...] La escritura psíquica es un solo sistema energético». Otra característica que comparten sueño y arte es que, según Freud²²²: «El sueño, como el arte, es un enigma figurativo». En la obra de arte los procesos primarios actúan de manera deliberada y también inconsciente. «Cercano al soñador [...] el artista estaría más cercano del neurótico, que es utilizado por estos procesos más que lo que él los utiliza» por lo tanto «la obra de arte, de modelo teórico se vuelve a su vez objeto de investigación»²²³.

La interpretación de la obra arteterapéutica con orientación psicoanalítica se basa en el método de interpretación de los sueños. Su función consiste en desvelar lo arcaico debajo de la apariencia de nuevo, sirviéndose de temas basados en recuerdos individuales o colectivos. Lo arcaico es entendido como esencial y originario; «la materia bruta es sexual, y está formada por la estructura edípica. Así, el método de Freud es siempre al mismo tiempo genético y estructural: toma en cuenta la repetición y la diferencia»²²⁴.

Es esencial tener en cuenta que la materia sensible de interpretación en la obra aparece recubierta, velada, enigmática, como en el sueño, o en la sintomatología neurótica. El sentido aparece enmascarado, deformado, por un intento generalmente vano de ocultar la censura del deseo (especialmente el

²²⁰ «Me parece que la raíz del mal está en la contención que tu inteligencia impone a tu imaginación. Sólo puedo expresar mi pensamiento por medio de una metáfora. Es un estado poco favorable para la actividad creadora del alma aquel en que la inteligencia somete a severo examen, en cuanto las percibe, las ideas que se presentan en masa. Una idea puede parecer, considerada aisladamente, sin importancia y en el aire, pero a veces adquirirá peso gracias a la idea que la sigue; ligada a otras que pueden parecer, como ella, descoloridas, formará un conjunto interesante. La inteligencia no puede juzgar esto si no las ha mantenido bastante tiempo como para que la vinculación aparezca netamente. En un cerebro creador todo ocurre como si el artista hubiera retirado la guardia que vigila las puertas: las ideas se precipitan en tropel y sólo se les pasa revista cuando forman una masa compacta. Vosotros, críticos, o sea cual fuere el nombre que os den, vosotros tenéis vergüenza o miedo de los montones de vértigo que conocen todos los verdaderos creadores y cuya duración más o menos larga, únicamente, distingue al artista del soñador. Vosotros habéis renunciado demasiado pronto y habéis juzgado demasiado severamente: de ahí proviene vuestra esterilidad» en KOFMAN, S.: (1973) *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 53-54.

²²¹ Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea; en *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, pp. 35.

²²² FREUD, S.: (1994) *La interpretación de los sueños (The Interpretation of Dreams, Obras Completas, Vol V, Londres, 1900)*, 3 vols, Madrid, Alianza Editorial.

²²³ KOFMAN, S.: (1973) *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, Bs. As., Siglo XXI, pp. 53-56.

²²⁴ Ob. Cit. pp. 69.

incesto, considerado básico de toda cultura) por temor al castigo posible: la castración, los vínculos vitales o el temor a la muerte.

II.4.1.2 Psicoanálisis lacaniano

Para Jacques Lacan,²²⁵ quien se basa en la teoría freudiana y desarrolla una teoría propia, el inconsciente se estructura como un lenguaje e instauro la primacía del significante sobre el significado. El discurso del sujeto es el vehículo por donde el imprevisible inconsciente nos será revelado.

Con respecto a los sueños establece empíricamente dos mecanismos: la condensación y el desplazamiento. El contenido manifiesto difiere del pensamiento latente en tanto que se presenta críptico. Los contenidos latentes pueden manifestarse encubiertos por procesos llamados de *condensación*, que unas veces actúa *por omisión* en el discurso manifiesto y otras veces a través de una *superposición*, generando casos de representación de varios personajes en uno o la creación de nuevos personajes producidos por una serie de combinaciones y fusiones posteriores.

El material de los sueños suele sufrir procesos de enmascaramiento del contenido latente que se evidencia por una inversión de su sentido, que desplaza contenidos de gran valor interpretativo y destaca otros de menor importancia psíquica.

El signo lingüístico

La estructura del lenguaje se sustenta en el signo lingüístico, según Ferdinand de Saussure, a partir del cual se deja de asociar una palabra a una cosa para asociar un concepto a una imagen acústica: «Lo que el signo lingüístico une ni es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su *huella psíquica*, la *representación* que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla “material” es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto»²²⁶.

Este importante concepto de Saussure luego es utilizado como término en psicoanálisis: «Proponemos conservar la palabra signo para designar la totalidad, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante; estos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, ya sea entre sí, así como también de la totalidad de la forman parte»²²⁷.

²²⁵ DOR, J.: (1994) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje (Introduction à la lecture de Lacan*, París, Editions Denoël, 1985), Barcelona, Editorial Gedisa.

²²⁶ SAUSSURE, F. De: (1980) *Curso de Lingüística general*, Madrid, AKAL, 2ª edición, pp. 98.

²²⁷ Ob. Cit. pp. 99.

Lacan²²⁸ dice que: «El análisis, debe apuntar al pasaje de un habla verdadera que una al sujeto con otro sujeto del otro lado del muro del lenguaje. Lo que define el punto terminal del análisis es la relación última del sujeto con otro verdadero, con el Otro que da la respuesta que no se espera». Joël Dor²²⁹ explica que la experiencia analítica se supedita «al pasaje de un *habla vacía* a un *habla plena*, un *habla verdadera*» remitiéndonos a la esencia del análisis y su objetivo básico con este fragmento de Lacan: «*Durante todo el análisis, a condición de que el yo del analista no esté allí, a condición de que el analista no sea un espejo viviente, sino un espejo vacío, lo que sucede, sucede entre el yo del sujeto y los otros. El progreso del análisis consiste en el desplazamiento progresivo de esa relación que el sujeto puede captar en todo momento, más allá del muro del lenguaje, como la transferencia que le pertenece y en la que no se reconoce [...] El análisis consiste en hacerle tomar conciencia de sus relaciones, no con el yo del analista, sino con todos esos Otros que son sus verdaderos garantes y a los que no ha reconocido. Se trata de que el sujeto descubra progresivamente a qué Otro se dirige en realidad, aunque no lo sepa, y de que asuma progresivamente las relaciones de transferencia en el lugar en que está, y en el que ignoraba que se encontraba*».

II.4.1.3 El Psicoanálisis de Carl Jung

Que Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente es reconocido por Carl Jung.²³⁰ Para ello se debería hacer un repaso sobre lo que significa el mundo mítico. Desde la antropología filosófica, Ernst Cassirer deja bien claro que cada fenómeno natural es contemplado como un choque de poderes exaltados, impregnados de sentimientos extremos, donde todo puede ser benéfico o concitar la más oscura amenaza. «El verdadero *sustrato del mito* no es el pensamiento sino el *sentimiento*. El mito y la religión primitiva no son para nada inherentes, no están privados de un sentido y de una razón, pero su coherencia deriva bastante más de la unidad de sentir que de los principios lógicos»²³¹.

Otro pilar fundamental de la tesis junguiana, respecto a una capa superficial del inconsciente está referida a la persona y lo llama: *inconsciente personal*. Este estadio se apoya en una capa más profunda que es de carácter innato y de naturaleza universal, que se denomina: *inconsciente colectivo*, y tiene la particularidad de que se da de la misma manera en todas las personas y lugares constituyendo «un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre»²³². Jung se basa en la existencia y percepción prehistórica de poderosos misterios inconscientes expresados a través de imágenes protectoras que arrojan los profundos temores hacia el mundo extraanímico.

²²⁸ LACAN, J.: *El Yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis (Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse)*, libro II, 1954-1955, seminario del 25 de mayo de 1955, pp. 288.

²²⁹ DOR, J.: (1994) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje (Introduction à la lecture de Lacan)*, París, Editions Denoël, 1985), Barcelona, Editorial Gedisa, pp. 288.

²³⁰ JUNG, C.: (1988) *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins)*, Walter-Verlag AG, Olten), trad. Cast. Miguel Murrms, 3ª edición, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, pp. 10.

²³¹ CASSIRER, E.: (1968) *Saggio sull'uomo*, Roma, Ed. Armando, pp. 162, citado en ANDREOLI VILLAR, A.: (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 154.

²³² JUNG, C.: (1988) *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins)*, Walter-Verlag AG, Olten), trad. Cast. Miguel Murrms, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, pp. 10-12.

Jung llama «complejos de carga afectiva» a las manifestaciones del inconsciente o vida anímica personal en tanto que «arquetipos» a los contenidos del inconsciente colectivo, de naturaleza arcaica o primitiva. Justifica esta expresión mencionando que esa palabra «se encuentra ya en Filón de Alejandría [...] Ireneo [...] Dionisio el Aeropagita [...] *Archetyopus* es una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico».

En el nacimiento de las doctrinas tribales primitivas, el arquetipo se transforma en una fórmula consciente transmitida bajo el secreto doctrinal, como es usual la transmisión de los contenidos del inconsciente colectivo.

El *mito* y la *leyenda* son representaciones de formas específicamente ideadas que se transmiten a lo largo del tiempo, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no elaborados. «La investigación sobre los mitos se ha conformado hasta ahora con representaciones solares, lunares, meteorológicas, vegetales y con otras nociones auxiliares. Nadie ha entrado a considerar la idea de que los mitos son ante todo, manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma [...] su psique inconsciente (del primitivo) tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas [...] esta observación exterior debe ser al mismo tiempo un acontecer psíquico».

Otro arquetipo que manifiesta lo inconsciente, lo religioso, lo primitivo es el «ánima», una suerte de estado preconsciente responsable de los estados de ánimo y lo espontáneo de la vida psíquica. De este estrato surge la consciencia.

Existen arquetipos que se presentan como personalidades tales como: la sombra, el *ánima* y el anciano sabio, que actúan en los sueños y en las fantasías. Otros arquetipos son llamados *de transformación* y representan situaciones, caminos, sitios, etc.

El psiquiatra italiano Andreoli Villar²³³ menciona en su obra muchos ejemplos de arquetipos junguianos como: «el de la vida heroica, el del hombre en la mujer (*animus*) y el de la mujer en el hombre (*ánima*), el arquetipo de la madre y el paterno, el arquetipo de los padres, el de la patria y el del celibato eclesiástico, para no citar sino los más comunes. Cada uno de éstos puede adquirir particular fuerza numinosa capaz de adquirir importancia absoluta y convertirse así en contenido religioso».

Los arquetipos son elementos que ponen de manifiesto los componentes básicos de la psique a través de representaciones o patrones comunes; son formas de manifestación de los instintos, «el inconsciente, complejo de todos los arquetipos, es el depósito de todas las experiencias humanas hasta los orígenes más oscuros»²³⁴. En las culturas primitivas y entre los enfermos mentales son comunes las manifestaciones arquetípicas y en las civilizaciones cultas se manifiestan en el sueño y la mitología. «Dondequiera que el arquetipo aparece tiene el carácter coactivo que le viene del inconsciente, y cuando su influjo se hace consciente está caracterizado por la numinosidad»²³⁵.

²³³ ANDREOLI, V.: (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*, México, F.C.E.

²³⁴ JUNG, C.: (1959) *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna (El problema del inconsciente en la psicología moderna)*, Turín, Einaudi, pp. 58.

²³⁵ JUNG, C.: (1942) *La simbolica dello sprito*, Turín, Einaudi.

Símbolo

Carl Jung se inicia en la teoría de Freud diferenciándose en el estudio de la relación del símbolo con el inconsciente y la posibilidad de emerger a la consciencia para trabajar con ellos. Desde los inicios considera la interpretación de la obra de arte desde una perspectiva simbólica. Los dibujos realizados como manifestación del inconsciente reflejan tanto la *psique* como *soma*, y lo define como «proceso de individuación», valiéndose del uso de los símbolos como medio de curación. Se muestra firmemente convencido de que la pobreza de símbolos actual tiene una consecuencia en nuestro interior. «Quien ha perdido los símbolos históricos y no puede contentarse con “sustitutos”, encuéntrase hoy en una situación difícil: ante él se abre la nada, frente a la cual el hombre aparta el rostro con miedo»²³⁶.

En Arte Terapia se desarrollan métodos que emplean sus conceptos de “área de experiencia” como *origen* de la experiencia artística y el de “individuación”, equivalente a la *función primaria* del arte. El arteterapeuta de formación junguiana, Greg Furth²³⁷, quien trabaja en arte terapia con niños y niñas, afirma que lo bueno del símbolo es la liberación de «energía psíquica inconsciente» que, fluyendo libremente hacia la consciencia, permite a la persona trabajar en ese plano con ellos. «El problema ya no domina al individuo; es él quien controla el problema. El problema externo puede seguir existiendo, pero se lo comprende de otra manera, y esto puede hacer que la situación cambie por completo».

Un arquetipo muy extendido en las más variadas civilizaciones, que expresa la existencia de una idea religiosa, es la *cuaternidad*²³⁸: representación manifestada por el número cuatro o figurativamente a través de diversas formas cuadradas, la cruz, la svástica²³⁹, etc. «Jung insistió mucho sobre el valor de totalidad que tiene la cuaternidad, en donde se liga el concepto de lo divino como conjunto del bien y del mal» dice Andreoli Villar²⁴⁰. Es “el arquetipo” por excelencia ya que sobre su esquema se funda «el primer grado de la civilización, es decir, una primera comprensión del mundo. Es el mismo patrón que Arnheim y Piaget encuentran en la estructura mental infantil. Son interesantes estos hallazgos porque las

²³⁶ JUNG, C.: (1988) *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins)*, Walter-Verlag AG, Olten), trad. Cast. Miguel Murmis, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, pp. 21.

²³⁷ FURTH, G. (1992) *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, pp 40.

²³⁸ Cuaternidad: su expresión geométrica es el cuadrado o la ordenación regular de cuatro elementos, correspondiéndose con cualquier proceso o división tetrapartita. Significa organización y construcción y se presenta firme, definido. Alude a lo material o intelectual racional, los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las edades de la vida y los puntos cardinales. Se le atribuyen cualidades femeninas (China, India), en oposición al círculo y triángulo (masculino). Sobre el vértice adquiere otra significación. El cuadrado (o rectángulo) es una de las formas más usadas por el ser humano. Jung organiza la psique humana con cuatro funciones: percibir, intuir, sentir y reflexionar, que se disponen en torno del centro esencialmente volitivo, a modo de tetramorfos en torno al Pantocrátor, en *Diccionario de Símbolos*, (1997) Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 159-162.

²³⁹ *Esvástica o tetraskelion o gamadion* como símbolo de *Cuaternidad*: símbolo gráfico que representa la concreción y el dinamismo, aparece en las culturas primitivas, antiguas, catacumbas cristianas, Bretaña, Irlanda, Micenas; lo utilizaron los etruscos, hindúes, celtas y germanos así como en Asia Central y América procolombina. Integra el símbolo de la cruz griega o de brazos iguales y los cuatro ejes de una misma dirección de rotación. En la Edad de Hierro representa al dios supremo (Müller); con la aparición de la agricultura expresa la noción de los cuatro puntos cardinales (Mackenzie). Se distingue la esvástica dextroversa y sinistroversa, que representan los rayos solares con pies en sus extremos, símbolo condensado en la Edad Media como movimietno y fuerza solar y *cuaternario* como descomposición del movimietno en cuatro tiempos. Para otros (Guénon) el centro es el polo o cénit que significa la acción del Principio sobre el universo. Aparece en el sello de Gengis Khan y la más antigua está en un sello hindú, de Harappa (2000 aC) en *Diccionario de Símbolos*, (1997) Barcelona, Círculo de Lectores, pp.205-207.

²⁴⁰ Ob. Cit. pp 114 y 46.

representaciones gráficas son frecuentemente semejantes a las de la expresión llamada primitiva y a la infantil».

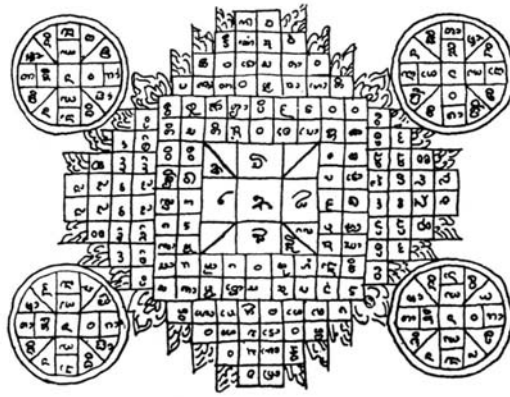


Ilustración 38: Símbolo cuaternario o cuaternidad: *Talismán de Laos*

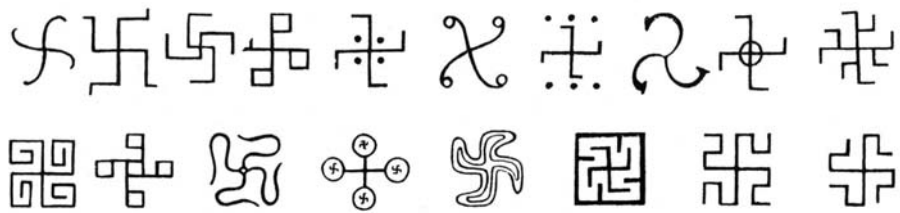


Ilustración 39: *Esvástica*: ejemplos de su evolución, recogidos de monumentos en distintas épocas y lugares, según Marquès-Rivière

En su obra, Jung (1988:16) se refiere a la representación circular como una de las de mayor poder. Llamadas *mandalas* por los hindúes, se simbolizan por un círculo sencillo o por una serpiente que se come la cola. Al respecto afirma que: «La experiencia enseña que el “círculo protector”, el mandala, es el viejo antídoto contra los estado caóticos del espíritu». Los mandalas son utilizados con mucho éxito en sesiones de arte terapia infantil tanto como con adultos y adultas.

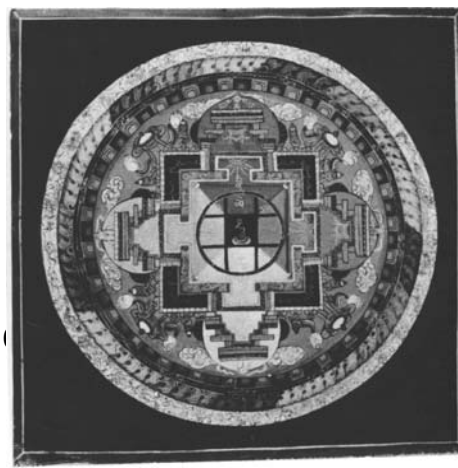
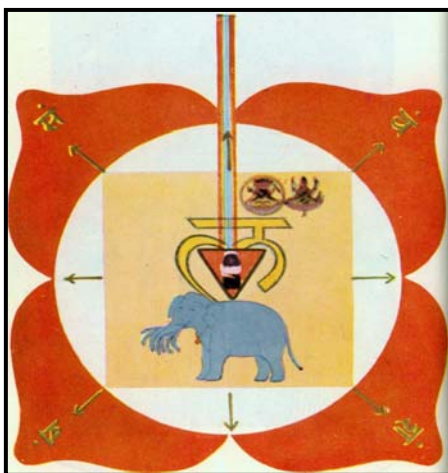


Ilustración 40: Mandalas hindúes: (izq.) Chakra hindú; (der.) Mandala hindú

La obra plástica como expresión del inconsciente

Según Jung las expresiones artísticas tienen su origen en el inconsciente donde se encuentra el centro de la creatividad y ese mundo inconsciente personal o colectivo, puede ser expresado a través de imágenes y símbolos variados tales como la pintura, escultura, poesía, danza, música, cine, fotografía y todas las expresiones y lenguajes artísticos. Como explica su teoría, las imágenes que proceden del inconsciente colectivo son de naturaleza arquetípica y se encuentran en los sueños y en la religión. Se nos “revelan” con sensación de pertenencia pero inexplicables. Bajo este supuesto puede orientarse la interpretación de la imagen arteterapéutica.

Greg Furth (1992:28) se remite al estudio e interpretación de la obra de arte en relación con los aspectos psíquicos proyectados por el autor, curiosamente sobre la misma que Freud realizara, en 1913 sobre la escultura, *El Moisés*, de Miguel Ángel. Pone el acento en la dedicación a la observación, los bosquejos, medidas, atención a los detalles más significativos y trabajados de las obras que se observan, atentos a la relación energía-tiempo invertidos por el autor, en lo que constituye una suerte de protocolo de actuación para sistematizar la observación e interpretación de la obra arte terapéutica. «Al parecer, cuando se invierte energía física en una tarea, la energía psíquica se manifiesta más fácilmente».

¿Cómo opera en la práctica esta orientación arteterapéutica? El material proveniente de la psique se revela en la conducta del sujeto en sus síntomas o problemas con el medio haciendo, metafóricamente, un reto de resolución del enigma a la conciencia. Estos problemas y adaptaciones se manifiestan simbólicamente en los dibujos o en los sueños. La guía dada por el símbolo, acerca el complejo con el que se entrelaza el problema y permite que fluya la energía relacionada con él, haciéndose consciente para el sujeto.

II.4.1.4 Yoga tántrico, inconsciente y creación artística

“El arte del Yoga-Tántrico no es un arte imitativo ni un arte sugerido, es una continuación, una producción artística que llega de una fuente inconsciente y se manifiesta en el plano consciente”.

Yvan DRENIKOFF-ANDHI

El psicoanalista Yvan Drenikoff-Andhi²⁴¹ sostiene que, respecto a la relación entre creación artística e inconsciente, la solución resulta ser el producto de un mecanismo de compensación. Al dibujar, esculpir, componer, escribir, «el (la) autor(a) expone lo que ama, lo que detesta, lo que quiere decir y también lo que no quiere decir». Se considera interesante con miras al tema que se trata en esta

²⁴¹ DRENIKOFF-ANDHI, Y.: (1972) *El arte del inconsciente*, Venezuela, Monte Avila Editores, pp. 17.

investigación, una conjunción de posturas opuestas en el tiempo: la milenaria filosofía del Yoga-Tántrico con uno de los revolucionarios estudios del siglo XX: el Psicoanálisis. Este forzado parentesco sin embargo, establece algunas conexiones que podrían servir para el trabajo arteterapéutico. Bajo la teoría del inconsciente de Sigmund Freud, este autor analiza la creación artística como una búsqueda primordial humana en pos de la eternidad. En su obra cita a Freud en relación con este mecanismo del arte, afirmando que: «Únicamente en el arte sucede todavía que un hombre consumido de deseos se ponga a hacer algo que se parezca a la satisfacción de éstos, y que ese juego, gracias a la ilusión artística, evoque las reacciones afectivas que suscitaría una satisfacción real».

La vida moderna somete al psiquismo del ser humano a oscilaciones entre situaciones emocionales extremas y contrarias, que lo van desequilibrando. La producción artística nace de las contradicciones del inconsciente con la secreta intención de aprehender lo esquivo de la vida. Cuando esa visión sobrepasa la dictadura de los estilos, las estéticas y los condicionamientos científicos, en busca de una visión humanista, espiritual, se puede decir que se está en el camino del arte del Yoga-Tántrico. El arte tántrico no supone una metafísica ni contesta cuestionamientos religiosos, movimientos artísticos o morales; presupone un renacimiento, una búsqueda de lo esencial y permanente. Es la visión del Todo a través del individuo.

¿Cómo se manifiesta la expresión gráfica del inconsciente?. Bajo ciertas condiciones, una persona que tenga fija la atención sobre una acción suele, simultáneamente y sin darse cuenta, hacer garabatos, juegos gráficos inconscientes sobre un papel, algo similar al método de la asociación libre del psicoanálisis verbal, o a los automatismos gráficos surrealistas. Generalmente adquieren formas geométricas o circulares. Ésto es interpretado como una acción intuitiva que amplía el campo de percepción del espacio interior del sujeto; es una suerte de diálogo mudo con el inconsciente a través de la acción gráfica, estableciéndose intercambios y nuevos equilibrios dentro de la personalidad. «El temor, la angustia, la inestabilidad por efectos de la imaginación desdoblan al hombre y lo sustraen del presente. Esta sórdida invasión ha llegado a ser tan fuerte en nuestro tiempo que ya no se sabe si somos “nosotros” los que nos desdoblamos en un espejismo fantástico, o si es el “otro ser” es decir, el ser interior, el que extiende su posesión. Las representaciones artísticas inconscientes reflejan, como en un espejo, estos movimientos interiores» y, a semejanza de la escritura jeroglífica: constituyen «una imagen mental que se proyecta sobre la sensibilidad del espectador y que lo invade en la integridad de su ser»²⁴².

Las imágenes surgidas de esta manera pueden asociarse a cuestiones biológicas, instintivas; tienen puntos de contacto con la naturaleza, el universo y la geometría; despiertan la imaginación y nutren las fuentes del inconsciente. Para el Yoga-Tántrico, los elementos plásticos como la línea, el color, la forma, la materia, los sonidos, etc., son representaciones de las vibraciones de la sustancia que conforma todas las cosas o *Sat* (en sánscrito). El *Mandala* (o círculo), difiere del

²⁴² Ob. Cit. pp. 33.

*Yantra*²⁴³ «por su iconografía» y «expresión puramente mental». Las divinidades se representan con sus imágenes y en el Yantra por sus nombres simbólicos. Los colores representan fuerzas vitales y se relacionan con los elementos constitutivos del hombre y el universo. Drenikoff-Andhi establece ciertas relaciones entre los elementos, los sentidos, las formas y los colores:

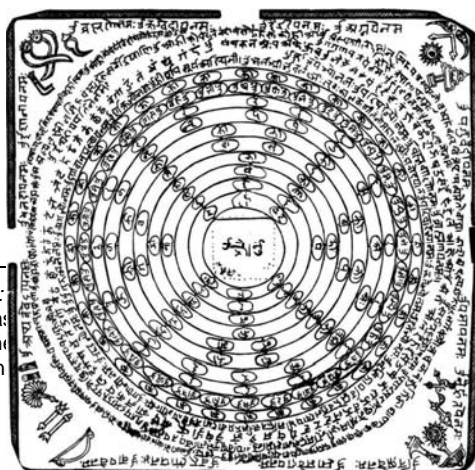
<u>Elementos</u>	<u>Sentidos</u>	<u>Formas</u>	<u>Colores</u>
Eter	Oído	Esfera	Azul-oscuro
Aire	Tacto	Hexágono	Blanco-grisáceo
Fuego	Vista	Triángulo con vértice hacia arriba.....	Rojo
Agua	Gusto	Media luna	Blanco
Tierra	Olfato	Cuadrado	Amarillo

Según sus observaciones, «los cubistas, que dislocaron las nociones espacio-temporales, devolvieron a la pintura su pureza lineal, su geometría. El arte surrealista y el arte abstracto utilizan las mismas formas de expresión que la producción artística del Yoga-Tántrico, Cuadros hechos por pintores como Basilio Kandinsky, Pablo Klee, Piet Mondrian, Max Ernst y otros, se sirven de los mismos principios de geometrización, de las mismas formas elipsoidales y tienden a ponerlo todo alrededor de un centro».



Ilustración 41: Max Ernst: *Al Interior de la Visión: El Huevo*, 1929. Óleo sobre lienzo, 99 x 84 cm

²⁴³ *Yantra*: expresa las relaciones de la civilización



conciencia ... los griegos,, los de diferentes a expresa las

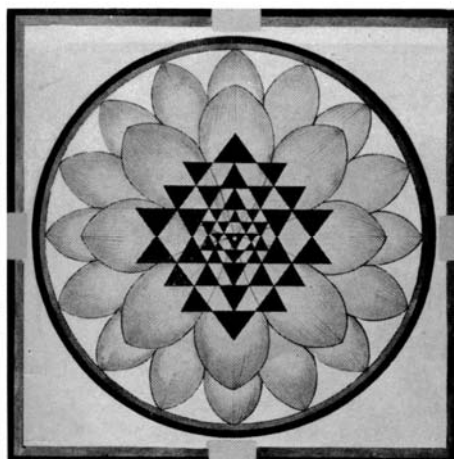


Ilustración 42: Arte Tântrico

El o la artista tántrico utiliza el arte como «medio de reintegración»; utilizando formas simbólicas y elementales, busca la identificación y, a través del conocimiento, la asimilación. El isomorfismo²⁴⁴ del Yoga-Tántrico, ayuda al sujeto a sumergirse en su ser interior, abriendo las puertas de una instancia superior aparentemente inexplicable. «Para el hombre que quiere llegar a la realidad de la creación y sus principios, no hay más que un solo camino, como lo precisó Platón hace varios siglos: “El hombre no va, regresa”. En este sentido, Sigmund Freud expresó en su obra *Introducción al Psicoanálisis*: “existe un camino de regreso que lleva de la fantasía a la realidad: es el arte”»²⁴⁵.

²⁴⁴ *Isomorfismo*: m. Geol. Cualidad de isomorfo; *Isomorfo*, *fa*: adj. Geol. Se dice de los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina, que pueden cristalizar asociados.

²⁴⁵ DRENKOFF-ANDHI, Y.: (1972) *El arte del inconsciente*, Venezuela, Monte Avila Editores, pp. 29.

CAPÍTULO III

ENCUADRE ARTETERAPÉUTICO PSICOANALÍTICO

“La actividad artística proporciona un medio concreto –no verbal- a través del cual una persona puede lograr una expresión al mismo tiempo consciente e inconsciente y que puede emplearse como valioso agente de cambio terapéutico.”

Tessa DALLEY

La utilización de la expresión artística como metodología terapéutica tiene uno de sus orígenes en los Estados Unidos y gracias a la labor de pioneros y pioneras como la psicoanalista y arteterapeuta Margaret Naumburg (1966:37), quien ya en los años '40 define que: «la terapia por el arte basa sus métodos en liberar el inconsciente por medio de la expresión artística espontánea; tiene sus raíces en la relación de transferencia entre paciente y terapeuta, y en el estímulo de la asociación libre [...] Las imágenes producidas son una forma de comunicación entre paciente y terapeuta, constituyen el habla simbólica».

En una terapia de orientación analítica, todas las acciones parten del reconocimiento del inconsciente, cumplen con el requisito de poseer una voluntad de cambio y favorecen la transferencia. El inconsciente se manifiesta en los sueños, los dibujos y también en el discurrir cotidiano, a través de los *lapsus linguae* y los *actos fallidos*²⁴⁶.

²⁴⁶ «Defino, entonces, como acto fallido algunos hechos que se producen en la vida de personas sanas y normales, hechos como el olvidar palabras y nombres que normalmente nos son familiares, el olvidar lo que queríamos hacer, los lapsus linguae y el error de escritura, el error de lectura, el dejar objetos donde no deben estar y no poder encontrarlos, el perder cosas, las equivocaciones no intencionadas y algunos gestos y movimientos habituales. En general, la psicología presta

Para el caso de la terapia a través del arte y en particular cuando se utiliza la expresión gráficoplástica, es necesaria la recolección del material producido a lo largo de varias sesiones, a fin de estudiarlo desde una visión de conjunto que conduzca al descubrimiento de las particulares estructuras que forman el discurso del o la cliente. «En el caso del enfermo mental [...] para el cual el discurso gráfico parte de una gramática y poco a poco se estructura en un estilo o manera gráfica, es fundamental la dimensión diacrónica²⁴⁷. A diferencia del artista o del pintor culto, cuya gramática entendida como conjunto de elementos representados, simbólicos o no, se presenta casi siempre ya formada y es difícilmente reconstruible, el enfermo mental es observado en esta formación porque se verán entonces pasos hacia la elección de representaciones que se estructurarán poco a poco convirtiéndose en discurso que después podrá ser analizado gráficamente en una dimensión sincrónica»²⁴⁸.

Respecto a la voluntad de cambio del sujeto como presupuesto básico para que cualquier intervención psicológica revista nivel terapéutico, es preciso recordar que cada acción tiene una influencia, más o menos consciente, sobre el sujeto. Especialmente cuando se trabaja con personas con problemas psíquicos, la terapia artística constituye un instrumento de trabajo creativo que las acercan a experiencias donde pueden sentir satisfacción y gozo.

Como en toda terapia analítica, se debe tener en cuenta otro fenómeno de gran importancia: la *sublimación*²⁴⁹. Dice la arteterapeuta Edith Kramer²⁵⁰: «Podemos decir que hay sublimación cada vez que la conducta instintiva es reemplazada por un acto social, de tal manera que este cambio se experimenta como un triunfo del yo [...] En la base de toda sublimación hay una renuncia instintiva, y cada paso hacia una mayor sublimación se corresponde con un mayor renunciamiento.

De manera que toda sublimación contiene un elemento de frustración y precariedad [...] La sublimación, entonces, es un proceso en el cual al fin instintivo le es negada su gratificación directa». La canalización de la energía instintiva que no se consume en la gratificación inmediata, puede ser reorientada o desplazada hacia la conciencia y utilizada en la realización de obras y acciones que favorezcan el desarrollo de un individuo mejor relacionado con el medio y consigo mismo, a través del trabajo arteterapéutico.

poca atención a estos actos; se los ha definido como casos de «distracción» y se atribuyen al cansancio, a estar prestando atención a otra cosa o a los efectos de ciertas enfermedades de poca gravedad. Sin embargo, la investigación analítica demuestra fehacientemente que estos últimos factores sólo contribuyen a que se produzca el acto y que no son imprescindibles. Los actos fallidos son fenómenos psíquicos plenamente desarrollados y siempre tienen un sentido y una intención. Tienen propósitos bien definidos que, debido a la situación psicológica imperante, no pueden expresarse de otra manera. Por regla general, estas situaciones se deben a un conflicto psíquico que impide que la intención subyacente se exprese directamente y que la lleva a manifestarse indirectamente. Una persona que comete un acto fallido puede darse cuenta de que lo ha cometido o puede pasarlo por alto; es posible que conozca bien la intención subyacente reprimida, pero si no lo analiza suele ignorar que esa intención es la causa del acto fallido [...] Si se señala a una persona que ha cometido un error, lo primero que se le ocurre a continuación es explicar su error» FREUD, 1913-1914, *Obras completas*, tomo 13, citado en *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte*, 1992, Barcelona, Ediciones Luciérnaga.

²⁴⁷ Fenómenos que ocurren a lo largo del tiempo.

²⁴⁸ *Sincrónico*: Estudio de la estructura o funcionamiento de un lenguaje según sus leyes y relaciones internas, en un momento o período dado.

²⁴⁹ *Sublimación*: Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual; en ANDREOLI ILLAR (1991:69).

²⁵⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo y cita en KRAMER, E.: (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Buenos Aires, Kapelusz, Colección Psicoanálisis, pp. 28.

El psicoterapeuta Enst Kris²⁵¹ define la sublimación como un mecanismo de defensa del yo, destacando que está formada por dos procesos que pueden no ser sincrónicos. Uno utiliza el desplazamiento de energía libidinal de una meta inaceptable a otra socialmente aceptada y el otro se refiere a una transformación de la energía libidinal descargada, que lo denomina “neutralización”.

Marcelo González Magnasco²⁵² rescata las opiniones de Arthur Robbins, director del Departamento de Arte Terapia del Pratt Institute de New York con respecto al concepto de sublimación en Arte Terapia y cómo responder a los casos que no pueden producir expresiones artísticas, cuestiones que «[...] no son una negación del proceso de sublimación, por el contrario, manifiesta que la experiencia del arte terapia lleva a realizar en profundidad los núcleos de la cadena del proceso de sublimación, cómo surgen los procesos de identificación dentro de la sublimación por ejemplo, y sugiere que la neutralización como parte del proceso de sublimación incluye necesariamente la conversión del proceso primario imaginario dentro del proceso secundario de la comunicación, lo que requiere palabras».

Actualmente se entiende por Arte Terapia todas las acciones que emplean formas de comunicación simbólica con el objeto de producir un cambio en el sujeto de la terapia. En ella se utilizan todo tipo de manifestaciones artísticas que puedan expresar los sueños, las fantasías, las situaciones traumáticas tanto como las felices, a través de la creatividad, articulándolas en un discurso propio como material de interpretación analítica, autoconocimiento y factor de cambio. Una de las formas más utilizadas arteterapéuticamente, es el dibujo. Sus técnicas son largamente aplicadas en el análisis infantil, juvenil y de adultos, con las características más variadas desde el punto de vista social, físico y psicológico. La literatura que los estudia, tanto como las orientaciones analíticas que lo aplican son extensas. Desde la perspectiva psicoanalítica se rescatan algunas premisas para la comprensión del lenguaje de los dibujos en arte terapia²⁵³:

- La existencia del inconsciente y el mismo lugar de procedencia para los dibujos que los sueños.
- Validez del dibujo como método de comunicación con el inconsciente, desde la perspectiva del propio autor o paciente.
- En la interpretación de los dibujos es importante tener presente que existe un vínculo indisoluble entre psique y soma, mente y cuerpo.
- Todo dibujo tiene un efecto catártico, y la catarsis permite que el símbolo ponga en movimiento la energía psíquica interna e inicie el proceso curativo.

Estas premisas se ponen de manifiesto en las palabras de un “usuario” cualificado de las bondades arteterapéuticas, Ernesto Sábato, quien en 1988 escribe: «Algo turbio, relacionado con la realidad que estamos viviendo, desde el inconsciente, como un murmullo, me recordaba lo que estoy pintando en estos últimos años: esos seres terribles que salen del fondo de mi alma, torres que se desploman, pájaros en cielos incendiados. No sé lo que significan, quizás

²⁵¹ KRIS, E.: (1955) *Psicoanálisis y Arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 34.

²⁵² Ob. Cit. pp. 36.

²⁵³ FURTH, G.: (1992) *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, pp 42-56.

advertencias, acaso secuelas de lo que sufrí escribiendo ciertos pasajes de mis ficciones, como el *Informe sobre ciegos*».

Resulta notable la capacidad anticipatoria de sus imágenes relacionadas a través de sus palabras, con respecto a los sucesos conocidos como el 11-S en EE.UU. Aunque no es el único caso, ya que los dibujos pueden reflejar no sólo situaciones traumáticas del pasado inmediato, sino remontarse a sucesos originarios vividos por sus creadores, hasta cuestiones que pertenecen al inconsciente colectivo.

El pintor e investigador surrealista Jorge Kleiman²⁵⁴ analiza por qué se produce el hecho creador humano contextualizándolo con el Universo y su realidad interna. A la pregunta de: *¿Por qué creamos?*, responde con la formulación de estas condiciones básicas:

- Por la necesidad de satisfacción de los deseos inconscientes, entendidos desde la perspectiva freudiana o *principio del placer*;
- Por la fuerza intrapsíquica que mueve al individuo al constante propósito de elaborar sus traumas o *compulsión de repetición*; según el concepto desarrollado de Freud, en *Más allá del Principio del Placer*.
- Por la inevitable *pulsión genética*, evocadora de la concepción y nacimiento del ser humano y los ecos de la *pulsión genésica* o energía creadora del Universo.

La situación ante la tela, la hoja en blanco o cualquier materia que recibirá la expresión sensible del proceso creador humano, se inicia como un «simulacro o resonancia de la creación universal, dando lugar a la pulsión genésica y un simulacro o resonancia de la creación de las especies y la de nosotros mismos, dando lugar a la pulsión genética [...] Creamos de la misma manera en que hemos sido creados²⁵⁵».

²⁵⁴ KLEIMAN, J.: (1987) *Automatismo y Creatividad*, Santiago de Compostela, Master Internacional "Creatividad Aplicada Total", Universidad de Santiago de Compostela.

²⁵⁵ Ob. Cit. pp. 56.

III.1 Influencia de las nuevas corrientes de educación artística infantil sobre el Arte Terapia

“La forma artística se corresponde con las formas dinámicas de nuestra vida sensorial directa; las obras de arte son proyecciones de un “sentimiento vital”, como lo llama Henry James, en estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes de los sentimientos que se formulan para que las concibamos”.

Susanne LANGER

Frente a la delgada línea que separa, en ocasiones, a la educación artística de la terapia artística se rescata la opinión de Diane Waller (1984:48), artista y arteterapeuta inglesa que investiga la historia y la evolución de la terapia artística en Gran Bretaña y que, a propósito de una aclaración sobre las fronteras de ambos campos, afirma: «Puede considerarse que las dos disciplinas se disponen a lo largo de un *continuum*: en un extremo se encuentra aquel aspecto de la terapia artística que es en la práctica una forma especializada y alternativa de psicoterapia y que se emplea generalmente en las clínicas psiquiátricas, en orientación infantil, en hospitales de día, etcétera. En el otro extremo se halla aquel aspecto de la educación artística que se dedica a los valores formales, “objetivos” y estéticos del arte y que no presta atención al desarrollo psicológico del niño o del adulto y, en particular, no tiene en cuenta su nivel inconsciente. Al parecer, en el centro de esta línea continua existe un punto en el cual se interfieren la terapia artística y la educación artística. Es allí donde, en el caso de las escuelas especiales, se espera que el profesor utilice perspectivas terapéuticas para enseñar a los niños y donde debe acentuarse más la formación de relaciones positivas entre el maestro y alumno y dentro del grupo, en un grado más elevado que el correspondiente por regla general a un centro docente ordinario».

Con respecto a la enseñanza artística, en sus múltiples dimensiones, Daniel Widlöcher²⁵⁶ se centra en el desarrollo del «sentido de observación y de ayudar al niño a recoger conocimientos nuevos partiendo de los datos experimentales, orales o escritos, que le son presentados». Esta peculiaridad se hace evidente en el dibujo del niño pequeño y cita a Pierre Luquet²⁵⁷ quien coincide en que: «Uno de los papeles universalmente asignados, y con razón, a la enseñanza del dibujo, es desarrollar el sentido de la observación. Es cierto que haciendo dibujar al niño se atrae su atención sobre motivos en los cuales no se hubiera quizá interesado por sí mismo».

Otro gran pedagogo del arte infantil, Arno Stern, afirma que: «El dibujo de observación debe ser practicado tan libremente como todas las técnicas de la

²⁵⁶ WIDLÖCHER, D.: (1988) *Los dibujos de los niños. Bases para una interpretación psicológica*, Barcelona, Herder, pp. 215.

²⁵⁷ LUQUET, P.: (1981) *El dibujo infantil (Les dessin enfantin*, Paris, Alcan, 1927), Madrid, Morata.

educación artística»²⁵⁸. Sin adoptar actitudes extremas Widlöcher cree que «el papel del educador consiste también en orientar la exploración del niño, pero es claro que ésta será tanto más fructuosa cuanto corresponda a una necesidad interna». La función del educador de arte y en esta actitud se observa una metodología similar en Arte Terapia, es liberar al joven y estimular la investigación de su propia producción gráficoplástica. El rol que le toca es de “facilitador” de la búsqueda, ante la demanda explícita de consejo o bien, ante el bloqueo de la expresión, actuar induciendo una visión activa del objeto, sus detalles expresivos y no intervenir en la formulación gráfica del dibujo. Arno Stern concluye que: «La expresión por la imagen precede, induce y desarrolla la expresión literaria [...] Ni que decir tiene que tal pedagogía por el dibujo prepararía la pedagogía por la imagen, deseada por muchos. Ésta no sería ya recibida pasivamente, sino comprendida activamente: el niño que dibuja es ya el niño que aprende a ver».

La nueva orientación de la educación artística infantil no cifra sus objetivos en aprender a representar la imagen, a sentir el poder de significar a través de la propia obra. El concepto es aún más amplio; se trata de desarrollar una predisposición que está en todas las personas desde su origen: el sentido del *lenguaje plástico*. Pero este importante lenguaje plástico se va perdiendo, involuciona ante la inmediatez, el simple gusto por *representar* la imagen. Esto sucede con tanta frecuencia que muchos adultos y adultas ven truncado esa posibilidad futura de desarrollo a edades tempranas, cuando aún están en una etapa de «lenguaje plástico primario, no habiendo hecho evolucionar en la medida de su maduración general los medios de expresión -su lenguaje plástico-», encontrándose ante el desafío de la hoja en blanco «como un actor que no conoce bien su papel»²⁵⁹.

Una educación artística bajo estos presupuestos, acompañaría al individuo desde la niñez a la edad adulta, pasando por las etapas típicas de maduración, sin perder la maravillosa posibilidad de expresar plásticamente tanto lo que ve como lo que siente. Es, justamente, la adquisición del lenguaje plástico personal, lo que permite la expresión gráficoplástica de lo inexpresable en el plano verbal. Desde este punto y dadas las circunstancias idóneas, resultaría mucho más sencilla la experiencia arteterapéutica.

Resulta significativa la influencia de este tipo de educación artística sobre los presupuestos que se trabajan en Arte Terapia, sobre todo desde la perspectiva psicoanalítica. Muchas de sus metodologías de trabajo, son homologables a la práctica arteterapéutica, en todas las edades, sexo, patologías y las innumerables situaciones sociales desfavorables donde puede desarrollarse. Resulta evidente que el Arte Terapia tiene, con esta orientación de la educación a través del arte, una deuda metodológica pero a su vez, un enriquecimiento mutuo por los resultados que se obtienen desde la terapia que pueden ser extrapolados para facilitar un ejercicio psicológicamente más sano de la actividad pedagógica en la enseñanza del arte. Este “parentesco” vincula un doble sentido, un

²⁵⁸ STERN, A. y DUQUET, P.: (1964) *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas (Du dessin spontané aux techniques graphiques)*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel, 1958), Buenos Aires, Kapelusz.

²⁵⁹ STERN, A. y DUQUET, P.: (1964) *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas (Du dessin spontané aux techniques graphiques)*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel, 1958), Buenos Aires, Kapelusz.

enriquecimiento de ida y vuelta, entre profesores, profesoras y arteterapeutas, a tal punto que resulta más que recomendable, la formación artística, además de la psicológica, de las y los futuros arteterapeutas.

En este terreno, resulta esclarecedor escuchar la fundada opinión de una pionera de la pedagogía del arte y arteterapeuta estadounidense, Edith Kramer²⁶⁰: «La formal enseñanza del arte y la comprensión terapéutica están íntimamente vinculadas cada vez que la (el) terapeuta tiene la suerte de ayudar a un niño talentoso y perturbado a preservar y desarrollar su talento, extrayendo fuerzas de éste para luchar por su rehabilitación».

Un equipo de terapeutas e investigadores españoles concluyen luego de una experiencia arteterapéutica con orientación psicoanalítica, con pacientes psicóticos, en un ámbito hospitalario (Basaguren; Sunyer y De la Sierra, 1997, en *Psiquis* N° VIII, pp. 37) que la definición entre arte y arteterapia coinciden en los puntos de contacto referidos al desarrollo de la *personalidad* entendida como una globalidad. Este trabajo comparte su postura sobre el origen de la fuerza creadora empleada por el individuo para ambas actividades. Tanto en Arte como en Arte Terapia, se establece un diálogo interior donde el ser descubre su Yo y ordena sus relaciones con el mundo, produciendo, a través del proceso creador, una nueva entidad. El trabajo arteterapéutico y el artístico tienen en común que ambos son una manera de establecer algún orden sobre el caos, dar salida a los impulsos internos, representar emociones incomprensibles y poder ubicarlas entre el caos externo. Aquí también se impone el criterio de Edith Kramer cuando afirma que «las proyecciones espontáneas alentadas en la terapia por el arte no son arte en el pleno sentido de la palabra, pero tampoco son anti-arte. Son fragmentos vitales de la materia prima esencial a partir de la cual puede evolucionar el arte».

²⁶⁰ KRAMER, E.: (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Buenos Aires, Kapelusz, Colección Psicoanálisis, pp. 66.

III.2 ¿Artistas o terapeutas?

"Podemos decir que el terapeuta es un profesional que combina el hecho de ser un artista competente con su especialización en el campo de la educación y la psicoterapia".

Edith KRAMER

Hay diferencias entre las imágenes del inconsciente y las obras producidas por los/las artistas, ya que ambas imágenes se originan en distintos niveles del inconsciente. Las imágenes del inconsciente constituyen un material en bruto cargado de significaciones que remiten a complejos individuales, mientras que las imágenes artísticas, son el producto de la aplicación intencional de múltiples elementos y recursos plásticos, tanto conscientes como inconscientes. Por lo tanto, como afirma Greg Furth²⁶¹: «una obra de arte no solo es un reflejo de la psique de un individuo, sino también, de una manera profundamente inconsciente, de la psique colectiva».

¿Qué mueve a las personas a realizar actividades artísticas de tal modo que resulta, en muchos casos, terapéutica?. Rosemary Gordon (1979:24) comenta algunas razones psicológicas que impulsan estas acciones:

- Existencia de una necesidad de exteriorizar las imágenes internas.
- Preservación de su experiencia sensorial condensándola en una forma exterior e independiente de sí misma.
- Comunicación con la mirada del Otro, que revalida la imaginación y experiencia individual.
- Obedecer al impulso básico de hacer, según normas estéticas prácticamente universales.
- Encontrar sentidos relacionando objetos de su experiencia con otros más amplios y abstractos.

Ahora bien, el objetivo de la imagen inconsciente es la revelación de contenidos psicoemocionales, el establecimiento de un contacto con antiguas vivencias, tanto positivas como negativas. Y tratándose del mismo acto realizado por artistas o personas que no lo son, sorprende la similitud entre ambos, referidas a una cierta cualidad primitiva, de extrañamiento, abstracción o "aire" infantil que suelen adoptar este tipo de imágenes.

III.2.1 El artista como terapeuta

Un arteterapeuta es un profesional que ha encontrado, en las artes, un medio eficaz para explorar y cuidar la mente humana así como algunos o algunas artistas

²⁶¹ FURTH, G.: (1992) *El secreto mundo de los dibujos. Sanar a través del arte*, Barcelona, Ediciones Luciérnaga, pp 42.

pueden sentir la necesidad de un repliegue y aislamiento social, casi en una posición de observadores de la vida a la que interpretan y juzgan.

El simbolismo visual revela actitudes y creencias inconscientes para el autor; y se utilizan objetos naturales para crear imágenes simbólicas como metáforas. Estas condiciones son conocidas por los terapeutas pero también las experimentan los artistas.

Muchas y muchos tienen la motivación de poner su arte -que con frecuencia les ha rescatado del propio desequilibrio- al servicio de los demás. El o la artista es ejecutor de los requisitos de la obra y se beneficia también de lo que ésta le ofrece. Como bien expone Edith Kramer (1982:27) «El artista es una persona que ha aprendido a resolver mediante la creación artística los conflictos que plantea la oposición entre las demandas de sus impulsos y las demandas de su superyó, es decir, entre la realidad y la fantasía. A través de la obra de arte comunica su experiencia íntima al público en una forma culturalmente sublimada y socialmente útil. El público comparte la experiencia interior del artista en diversos niveles, de modo que percibe, al mismo tiempo, algo del primitivo impulso antisocial que el artista debe dominar y el triunfo de la transformación del material originario en una obra de arte [...]».

Como relación terapéutica debe quedar clara la diferencia entre el arte como profesión y el arte como terapia. El arte realizado en el entorno o marco terapéutico tiene una finalidad clínica, orientándose a la resolución de una situación existencial del o la cliente.

En ocasiones los o las clientes de arte terapia, no tienen inclinación ni talento particular para la expresión visual. Sus respuestas a los temas que se tratan resultan diagramas o indicadores esquemáticos que representan la situación psicológica, y se expresan con un lenguaje artístico reducido a sus elementos básicos. Sin embargo, el trabajo arteterapéutico psicoanalítico busca, a través de esas actividades expresivas y artísticas, desvelar los signos cifrados del inconsciente, para que su mensaje pueda tener un sentido y ser comprendido en el plano de la consciencia del o la cliente. De ahí la importancia de propiciar experiencias que enriquezcan el bagaje plástico comunicativo de esas personas. Desde este trabajo se defiende la necesidad de una enseñanza o incremento desde la experiencia con el arteterapeuta, para mejorar los recursos del lenguaje plástico que permita la comunicación de los conflictos en las personas.

Salud y enfermedad comparten los mismos presupuestos y el desequilibrio que imposibilita la vida, marca el cruce de la línea fronteriza entre ambos conceptos. Asimismo el talento en cualquier campo cuenta con los mismos recursos mentales presente en todas las personas. «Un terapeuta tiene que estar atento a la corriente de energía que proviene del inconsciente de un paciente. Esa energía se puede percibir a través de los dibujos que surgen del inconsciente o de un análisis en el que no se recurra a dibujos, pero éstos son mensajes directos del inconsciente y no pueden camuflarse con tanta facilidad como la expresión verbal» (Furth, 1992:31).

La relación terapeuta-cliente se basa en una premisa por la cual algunas personas desean ayudar a otras y esas otras desean producir un cambio personal apoyándose en esas ayudas.

De acuerdo con las diferentes reflexiones que se mencionan respecto de la diada “artistas/terapeutas”, las opiniones se inclinan por «la reivindicación del trabajo del artista dentro del proceso terapéutico y repetimos que no se trata de invadir el terreno del personal psiquiátrico o del psicólogo. Se trata de una actividad que complementa el trabajo que ya se lleva a cabo en los hospitales psiquiátricos y en los Hospitales de Día en España. Tampoco se trata de una nueva forma de terapia ocupacional, también de indudable valor dentro del tratamiento del enfermo/a. Creemos que la entrada del arte en las clínicas psiquiátricas es un nuevo elemento que debe apreciarse por sus grandes cualidades terapéuticas, socializadoras y analíticas»²⁶².



Ilustración 43: Carlos Martínez Pampín, pintor arteterapeuta: *Agobiante*, 1992

Un ejemplo de la postura, a veces indistinguible, donde arte y terapia parecen coincidir, está en la creación de un Taller Cultural, impulsado por el artista plástico argentino Carlos Martínez Pampín, quien aplica un método de recuperación a través del arte, de los internos e internas ingresados en los hospitales neuropsiquiátricos Borda y Moyano, de la ciudad de Buenos Aires, Argentina²⁶³.

Este proyecto solidario cuenta con el impulso de su creador y un grupo de ayudantes colaboradores, entre los que se puede ver a profesores, estudiantes universitarios de psicología y bellas artes junto a los pacientes, quienes realizan una labor social y arteterapéutica *ad honorem*, desde hace más de seis años, tarea de integración que también incluye a las familias.

²⁶² VASSILIADOU YIANNAKA, María: (2001) *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte terapia y esquizofrenia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp.11 (pendiente de publicación).

²⁶³ CHUET MISSÉ, J. P.: (1992) “Latir al mismo ritmo”, *La revista del Centro de Diagnóstico Dr. Enrique Rossi*, Buenos Aires, pp. 10-12. Ver transcripción del artículo en el Anexo de este trabajo.



Ilustración 44: Fragmento de una pintura colectiva arteterapéutica de los internados del Hospital Neuropsiquiátrico Borda, Buenos Aires, Argentina, 1992

El centro cultural y taller se forma sobre los restos del pabellón de la lavandería del hospital Borda, sin apoyo estatal aparte de algunas donaciones de particulares y empresas y la de su animoso director, el Dr. Miguel Angel Materazzi, quien afirma que: «La idea es integrar a la pintura dentro de la terapia como otra herramienta fundamental para la recuperación del paciente, acortar la duración de los tratamientos, o por lo menos, tratar de alcanzarlos».

Todo vale a la hora de ponerse en actividad arteterapéutica (que incluye, además de artes plásticas, cursos de fotografía, literatura y expresión corporal); miles de obras hechas con radiografías y todo tipo de materiales reciclables. El grupo arteterapéutico se transforma en una verdadera familia sustituta con todas esas personas que buscan a través del arte, según Martínez Pampín: «[...] un sostén, una imaginaria mano que puede ser la flor para obsequiar, el color para expresar, el social, el no sentirse solo».

III.3 Consideraciones sobre el rol del/la arteterapeuta

“Para el arteterapeuta el problema es adquirir la facultad de esperar sin sentirse angustiado ni por el silencio ni por la lentitud del desarrollo del proceso plástico y poder enfrentar de una manera constructiva los comportamientos de resistencia, de agresión, de pasividad, y soportar tanto la extrema dependencia de los sujetos como sus tentativas de autonomía”.

Sara PAIN

III.3.1 En la terapia

Dice Birtchnell (1984) que en Arte Terapia, «la creación estética llega hasta donde el terapeuta esté preparado para avanzar en la explicitación de sus conflictos internos», siendo su rol estimular al sujeto para que manifieste sus conflictos en la superficie, asumiendo riesgos pictóricos y personales, utilizando la creación de la imagen para focalizar la terapia hablando del contenido pictórico y sus consecuencias emocionales.

En el espacio terapéutico, el o la terapeuta tiene una función de asistencia al cliente para ayudarlo a deconstruir²⁶⁴ y luego sintetizar los significados en su obra con relación a su interpretación. Esta fase es comunicacional, verbal, constituyendo por lo tanto, un hecho de naturaleza social.

Se dice al comienzo de este trabajo, que la postura que se prefiere, en cuanto al rol del o la arteterapeuta, responde a tres ejes flexibles: es un maestro o maestra, artista esteta, avezado/a y solvente psicoterapeuta.

Como *maestro o maestra* debe enseñar y guiar la aplicación de múltiples y novedosas técnicas que permitan la manifestación del inconsciente de sus clientes-alumnos. La metodología más adecuada es la que se utiliza en la nueva escuela de arte infantil desde una perspectiva del desarrollo creador. Hablar de su posición pedagógica implica poseer una actitud atenta, empática, exenta de rigidez y predominio; más bien sugerente y accesible al cambio y abierta a la escucha terapéutica. Estimular a la acción participativa e investigadora, manteniendo en un segundo plano sus conocimientos, su sentido del poder y cualquier manifestación de su yo que pueda producir inhibición, rechazo o competencia al o la cliente. Saber aceptar las limitaciones de sus clientes-alumnos/as, evidenciar interés por sus progresos y logros, ser flexible en todo momento y responder a las individualidades.

En tanto que *artista* debe estar en condiciones de realizar una *lectura estética* de la producción arteterapéutica, que se apoyará en un sólido conocimiento de la teoría artística, en particular del arte contemporáneo. De lo

²⁶⁴ *Deconstrucción*: Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades

contrario, se correría el riesgo de transformar el acto terapéutico en una realización *diletante* o una trivialización del producto de la terapia.

Como *terapeuta* estar preparado/a para aceptar las manifestaciones e impulsos sexuales, incluso la agresividad, la confusión o sublimación incompletas en el producto arteterapéutico sin menoscabo de su capacidad de discriminación artística. Su tarea consiste en ayudar individualmente al logro de una verdadera sublimación artística según cada capacidad y momento, planificando y proveyendo condiciones de realización del proceso creativo eficaz y placentero, evitando aquellas que no puede resolver eficazmente.

La arteterapeuta de larga trayectoria en Estados Unidos, Edith Kramer, ilumina este tema con juiciosos conceptos: «[...] el terapeuta es un profesional que combina el hecho de ser un artista competente con su especialización en el campo de la educación y de la psicoterapia. Donde hay especialización existe el peligro de que la visión se halle distorsionada. Las observaciones hechas en un campo especializado sólo pueden ser entendidas y valoradas cuando son vistas como partes de una totalidad dinámica. La terapia a través del arte será bien comprendida cuando sea vista como un terreno específico dentro del amplio espacio que el arte ocupa como una de las funciones básicas de la sociedad humana»²⁶⁵.

III.3.2 Relación terapeuta-cliente

Para la terapia analítica una de las principales funciones del o de la arteterapeuta es asumir el rol de “padre/madre permisivos” que debe ganar la confianza del o la cliente y transmitir seguridad, para que pueda dar rienda suelta a sus emociones más reprimidas y traiga a la luz los temas más sumergidos e inconfesables. Muchas veces puede ser objeto de gran hostilidad por parte del sujeto que de este modo proyecta, en el terapeuta, los sentimientos negativos o también positivos, que tiene hacia sus padres y que no hablan de lo que es el terapeuta como persona, sino que encarna la historia proyectada por el sujeto. En otras ocasiones será el/la propio/a terapeuta quien se vea sumergido/a en emociones o conflictos que, ante la situación dramática vivida en el entorno de la terapia, despierten en su interior conectándose con su propia historia. El psicoanálisis ha estudiado estas situaciones nombrándolas como fenómenos de *transferencia* y *contratransferencia*.

Dentro de la relación terapeuta-cliente, se abre el espacio escenográfico donde se manifestará el conflicto reprimido, en forma de imágenes visuales, producidas por el proceso de *sublimación*, donde se confunde la realidad y la fantasía, lo consciente e inconsciente, y aparece el arte. Es tarea de/la terapeuta facilitar «el proceso aportando su comprensión y habilidad donde fallan los recursos del alumno. Puesto que la calidad de la producción artística es un indicador de la profundidad y de la fuerza de la sublimación, el terapeuta alentará

²⁶⁵ KRAMER, E.: (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Buenos Aires, Kapelusz, Colección Psicoanálisis, pp. 24.

el mayor nivel posible de rendimiento dentro de los límites de las aptitudes del niño (o adultos)»²⁶⁶. Estas afirmaciones, confirmadas por la larga trayectoria clínica de Kramer, avalan la tesis sostenida en este trabajo (Arnheim entre otros y otras), sobre la necesidad del o la arteterapeuta de un exhaustivo conocimiento y práctica (tanto en el campo de la realización personal como en el de la capacidad de enseñar a otras personas) de las técnicas artísticas adecuadas para trabajar en Arte Terapia.

Otro aspecto importante en la relación con el cliente es, para el arteterapeuta, la adecuada utilización de su perfil, situación que se pondrá en juego a cada momento y variará según la personalidad básica, la posibilidad de cambio y la situación del entorno de los sujetos. ¿Cuál es el momento para la intervención en un caso de bloqueo del trabajo creador? ¿Y el de sugerir o mostrar nuevas técnicas guiándolas en su desarrollo? ¿Qué actitud debe adoptar en el trabajo individual o el grupal? Evidentemente su personalidad artística ejercerá en algunas personas fascinación, envidia o temor a no dar la talla, entre una enorme gama de reacciones humanas. Por lo tanto, como afirma Noemí Martínez Díez: «El terapeuta artístico debe examinar y valorar la conducta de las personas que trata, así como sus obras, su observación participa en la comprensión de cada personalidad. No debe interpretar los significados inconscientes, debe procurar que hallen una satisfacción y goce en su labor creativa y que las experiencias sean útiles y reveladoras para la personalidad total del individuo»²⁶⁷.

Cuando se trabaja con niños y niñas en forma grupal, es preferible no ejercer un liderazgo desde el adulto sino propiciar situaciones de búsqueda, aprendizaje, curiosidad y dominio de las técnicas. En muchas ocasiones, los pequeños y las pequeñas clientes provienen de ser testigos o actores de tremendas realidades; llevan consigo un sinnúmero de historias y traumas que minan su autoconfianza volviéndoles personas reservadas, parapetadas detrás de un muro protector de silencio, agresividad o pasividad. Se presentan situaciones donde confusas emociones se contraponen a la hora de la sesión arteterapéutica. Siempre resultará estimulante para ellos y ellas hacer algo creador o jugar con materiales tan atractivos. Pero no está de más observar cómo se entremezclan las sensaciones de recelo e incluso de rechazo hacia el o la arteterapeuta que se empeña en poner en evidencia una supuesta “incapacidad” que puede dejarles en ridículo frente a los demás. En la relación arteterapeuta-cliente se debe contar con estas *reacciones transferenciales*, que bien pueden colocar al los y las terapeutas en la cima de la grandeza y la admiración por sus capacidades artísticas, contenedoras e interpretativas, o evaluarles como una persona odiosa que disfruta sádicamente proponiéndoles situaciones frustrantes que conducen inevitablemente al fracaso.

Estas reacciones transferenciales son básicas y positivas en el trabajo arteterapéutico, pero se debe tener la precaución de reconducirlas exclusivamente en el espacio de la producción arteterapéutica. En este punto se aprecian los conceptos de Edith Kramer sobre la tarea del arteterapeuta que resume en «crear las condiciones que proporcionen a la vez un máximo de libertad para la expresión

²⁶⁶ Ob. Cit. pp. 34.

²⁶⁷ MARTÍNEZ DíEZ, N. (1996) “La terapia artística como una nueva enseñanza” en *Arte, Individuo y Sociedad*, N ° 8, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, Madrid, pp. 23.

individual y suficiente coherencia y estructuración como para prevenir la angustia y el aislamiento»²⁶⁸.

III.3.3 La producción arteterapéutica

Otro aspecto de la actuación del o la arteterapeuta consiste en conseguir la producción de un objeto artístico creado por el sujeto de la terapia, en su presencia y con la idea de su posterior análisis.

Se plantea aquí la cuestión de los límites aceptables en la producción arteterapéutica. ¿Debe ser aceptada cualquier obra, realizada con toda intención, con profundo desprecio, desgano o “solo dar el gusto” al o la terapeuta? Está claro que para que una producción arteterapéutica tenga validez analítica, ésta debe surgir del inconsciente del sujeto y producir un verdadero *insigth*, una revelación, una percepción de la naturaleza interior de su conflicto, un nuevo conocimiento sobre sí mismo/a. Es preciso, por lo tanto, que las producciones sean creadas bajo ciertas condiciones de verdad, representando un esfuerzo genuino del sujeto que le provoque la necesidad de justificación, de significación. En opinión de Martínez Díez (1996:22): «El terapeuta artístico no debe interpretar el arte espontáneo de las personas, sino que debe alentar para que éstas descubran por sí mismas el significado de sus realizaciones».

En cambio, en el trabajo con niños y niñas, será aceptable cualquier producción que evidencie un esfuerzo real, aunque no muy feliz o muy arcaico. El límite está, para Kramer (1982:49) «constituido por las producciones en las que conscientemente se exterioriza el desprecio y la regresión (por ejemplo los manchones de un niño evolucionado que resulta meramente una cruda simbolización de una agresión anal) [...] Las pinturas inequívocamente pornográficas y las que han sido hechas para dañar o ridiculizar a otros tampoco serán exhibidas. Estos límites impiden que la exposición se convierta en un campo de batalla». Muy atinados consejos cuando se trabaja con los más pequeños/as.

Greg Furth (1992:65) entiende que la solución a estos problemas se puede agilizar ayudando a las personas «a descubrir un método, su propio método, para reaccionar ante los problemas presentes y futuros y resolverlos». En la interpretación de la producción arteterapéutica siempre se pueden encontrar «señales de tráfico» que sirven de guía, pero considerando al mismo tiempo «al individuo como un ser único».

La producción arteterapéutica constituye una eficaz herramienta de trabajo que pertenece a una totalidad llamada sujeto, a quien se le ayuda a traducir lo que está oculto en el papel. No existen recetas únicas, aplicables a todos; como afirma Jung²⁶⁹: «El hecho de que en la psicología práctica no haya recetas ni normas que tengan validez universal es motivo suficiente para desesperarnos. Sólo hay casos individuales con necesidades y exigencias extremadamente heterogéneas, tan heterogéneas que prácticamente nunca podemos saber cuál será la evolución de

²⁶⁸ Ob. Cit. pp. 55.

²⁶⁹ JUNG, 1966, *Obras completas*, tomo 16.

un determinado caso; por ese motivo, es preferible que el médico deje de lado todas sus ideas preconcebidas. Esto no significa que deba tirarlas por la borda, sino que en cada caso debe utilizarlas simplemente como hipótesis que pueden ofrecer una explicación».

En el trabajo grupal infantil, se dan ocasiones donde la idea de mostrar lo propio a los demás produce en algunos niños o niñas inseguros reacciones de temor. A veces resulta más conveniente que se produzca un intercambio de formas con los que no se manifiestan bloqueados, ya que una oposición traería como consecuencia más inseguridad, incluso la copia de expresiones ajenas o, *in extremis*, el abandono de la producción artística. Tratándose de grupos de edades similares puede valorarse como una fuente de inspiración, otra forma de aprender a hacer o el préstamo del que la producción artística suele ser deudora de otros u otras creadores y creadoras.

Se habla de que el análisis de la obra debe ser realizado tanto en la obra individual como en el conjunto. Para lo cual es importante un concienzudo archivo cronológico de cada cliente. Se sabe que la producción arteterapéutica pertenece al sujeto, pudiendo incluso destruirla como parte de su proceso. Cuando se trabaja con infantes, muchas veces la destrucción es un mero modo de descarga, de manifestar su inseguridad o de provocar al o la arteterapeuta.

Dentro de las funciones que asume como guía, debe tener el criterio de demostrarles «que los errores no son irreparables y que el (la) terapeuta quiere y puede ayudarles en cualquier momento. Para impedir la regresión, cierta cantidad de éxito debe ser asegurada a cualquier precio. El placer y el éxito son los grandes incentivos del crecimiento» (Kramer, 1982:104) Esto evitaría que muchas producciones se perdieran debido a errores insignificantes. También marca el listón técnico del y la terapeutas profesionales desde la perspectiva artístico-estética.

III.3.4 La formación disciplinar

Como se puede inferir, en la formación de un buen arteterapeuta se ponen en juego la intervención de varias disciplinas, que interactúan en una suerte de equilibrio flexible. Las bondades de la intervención del o la arteterapeuta se mide por su capacidad para la elección de criterios, la armonía en el uso de sus roles y la habilidad para comunicarse en las más variadas circunstancias.

La tarea del y la arteterapeuta no consiste, por consiguiente, en la exclusiva capacidad para interpretar las expresiones arteterapéuticas sino, básicamente, en el verdadero conocimiento de la relación terapeuta-cliente. Para que tenga lugar el hecho psicoterapéutico, es imprescindible contar con una buena relación entre estas dos variables.

Es preciso adquirir solvencia en los procesos de transferencia y contratransferencia, un buen dominio en el plano relacional además de poseer experiencia en el trabajo psicoterapéutico aplicado a sí mismo. «El campo

psicoanalítico queda como marco de referencia, indispensable para toda reflexión teórica sobre las técnicas psicoterapéuticas. La experiencia psicoanalítica es para el futuro o futura psicoterapeuta la ocasión, no sólo de asegurarse más o menos de sus propias implicaciones “contratransferenciales” en las psicoterapias que practicará, sino también un medio de tener un marco de referencia necesario» (Widlöcher, 1988:213).

Jill Savage (citada en Jennings, 1979:152) expone que la formación del arteterapeuta debe ser «un proceso educativo de perfeccionamiento en las relaciones personales con sus maestros y terapeutas [...] La colaboración multidisciplinaria proporciona la oportunidad de compartir más ampliamente el proceso creativo del trabajo terapéutico. Como los límites entre las disciplinas se precisan, trasladan y disipan (análogamente a los borrosos límites intra-familiares, cuando la persona creativa explora su inconsciente), se pueden establecer nuevas relaciones o *insights*».

CAPÍTULO IV

ARTE TERAPIA: ¿LAS IMÁGENES QUE CURAN?

“Sólo por el arte, podemos salir de nosotros, saber lo que ve otro ser humano de este universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos paisajes permanecían tan ignorados como los que pueda haber en la luna. Gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse y, en la misma medida que artistas originales haya, tenemos mundos a nuestra disposición, más diferentes unos de otros que los que ruedan por lo Infinito, y que, muchos siglos después de haberse extinguido el foco del que emanaron, se llamara Rembrandt o Vermeer, nos envían su rayo especial”

Marcel PROUST

Actualmente se considera al arte como un componente indispensable de la naturaleza y del comportamiento humano, concepto de validez general y no de aplicación selectiva a un grupo de personas dotadas especialmente. Si sostenemos el presupuesto de que el arte es una condición psicológica y el único medio que interpreta las experiencias humanas a través de expresiones sensoriales, estamos en condiciones de hacerlo extensivo a todas las personas, incluso en caso de deficiencia o desviación. Desde el enfoque del desarrollo humano y bajo la premisa de la igualdad de oportunidades, el arte -en cualesquiera de sus manifestaciones- sería, para todas las personas con deficiencias o desviaciones de la norma general, una vía de expresión, comunicación y revelación de aspectos ocultos de su problemática al mismo tiempo que activaría la posibilidad de cambio a través de la producción artística²⁷⁰.

Como se ha expuesto precedentemente, el arte, desde el punto de vista psicoanalítico, es estudiado por Freud (1914) y posteriormente por psicoanalistas que recurren a su utilización como medio de análisis. Tal es el caso de Sofía Morgenstern (1926), Mélanie Klein (1961), Juliette Boutonnier (1953), entre tantos otros y otras, quienes explican el inconsciente a través del dibujo infantil. Sus interesantes aportes según Widlöcher (1988:121-128), nos acercan al concepto terapéutico del arte donde se hace referencia a todo un sistema organizado de pensamiento, con su propia coherencia interna que se revela a través del sueño, de los dibujos y de la exploración e interpretación psicoanalítica. Freud se refiere fugazmente al “caso Hans”, un caso de psicoanálisis infantil, aunque sin detenerse en las características de la expresión plástica; pero es en el trabajo publicado sobre la pintura de Leonardo da Vinci, *La Virgen y el Niño con Santa Ana* (1501-1513)²⁷¹ y sobre la escultura del *Moisés* de Miguel Angel²⁷² y donde analiza las huellas de los conflictos inconscientes en la obra de arte.

En 1926, Sofía Morgenstern²⁷³ trata psicoanalíticamente un caso de mutismo neurótico en un niño de 9 años a través del dibujo. Establece relaciones entre el dibujo, el juego y el sueño que, en el niño, presentan un valor expresivo superior al

²⁷⁰ POLO DOWMAT, L.: (1998) “Educación artística y Pedagogía crítica: aportes para la educación del desarrollo humano”, trabajo sin publicar.

²⁷¹ FREUD, S.: (1910) “Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood” en *Obras Completas (The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. IX, Londres, 1953-1973, pp. 63-137), 24 volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva.

²⁷² FREUD, S.: (1914) “The Moses of Michelangelo” en *Obras Completas (The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XIII, Londres, 1953-1973, pp. 211-236), 24 volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva.

²⁷³ MORGENSTERN, S.: (1927) “Une cas de mutisme psychogène” en *Rev. Franç. Psychanal.*, 1, 3, 492-504.

lenguaje. Aunque su lógica difiere del adulto, se presenta semejante a la de las y los esquizofrénicos primitivos en el hecho de que *símbolo* y *realidad* se confunden en el pensamiento prelógico infantil. Establece, para su discernimiento, una interpretación similar a la simbólica de los sueños de los adultos. Su aporte²⁷⁴ consiste en los símbolos de origen sexual, los objetos fálicos, la angustia de castración, lo oral y lo anal y, fundamentalmente, en el valor del dibujo como acceso al inconsciente y el poder de sublimación de las pulsiones en una obra socialmente aceptada.

En 1961, Mélanie Klein²⁷⁵ se refiere en una publicación, a la introducción del dibujo y del juego en el psicoanálisis infantil. Más tarde Françoise Dolto²⁷⁶ habla sobre la proyección en el dibujo realizado por niños y niñas de la imagen total que tienen de sí mismos, de su situación emocional e intelectual, elaborando una semiología proyectiva. Por ejemplo, la manifestación de una cohesión o escisión de la personalidad reflejada en el uso de uno o varios ejes en el dibujo; así como la presencia o ausencia de recuadros o límites significan la armonía con el entorno. Su contribución más significativa es la asignación a la imagen del cuerpo, de una carga libidinal mediante el dibujo o modelado, que le da una significación dinámica y también con el mundo que le rodea, correspondiéndose con la etapa e intereses y/o conflictos del niño o la niña: «Esta imagen es una síntesis viviente en todo momento actual, de nuestras experiencias emocionales repetidamente vividas a través de las sensaciones erógenas electivas, arcaicas o actuales de nuestro cuerpo y cuya emoción evocadora actual orienta la elección inconsciente de las asociaciones emocionales subyacentes que permite dejar aflojar»²⁷⁷. Cualquier dibujo que se organiza en el espacio gráfico es proyectivo de la imagen corporal, la personalidad y las relaciones con el afuera, sin olvidar el contexto clínico al realizar el análisis.

Juliette Boutonnier²⁷⁸ insiste en la inclusión del análisis del dibujo dentro del contexto terapéutico, ya que el dibujo es realizado por el o la cliente para “otro-otra” por lo tanto como terapeuta se debe observar lo que sucede durante la elaboración del dibujo, donde silencios y comentarios enriquecen la historia, buscando un equilibrio entre la teoría y el método para evitar interpretaciones erróneas.

El escritor William Styron²⁷⁹ da testimonio del poder curativo de las imágenes relatando, con ironía, gracia y desde su calidad de cliente-protagonista, la experiencia vivida durante una grave depresión en la cual realiza una terapia artística como parte del tratamiento. Del relato se desprende, al parecer, que la relación transferencial con la arteterapeuta y su innato sentido del humor, produjeron la química que impulsó su curación: «Lo más que puedo decir de la terapia de grupo es que nos proporcionó la manera de ocupar el tiempo. Lo mismo puede decirse de la terapia por medio del arte, que equivale a un infantilismo organizado. Nuestra clase la dirigía una joven delirante que mostraba una sonrisa

²⁷⁴ MORGENSTERN, S.: (1937) *Psychanalyse infantile, Symbolisme et valeur clinique des créations imaginaires chez l'enfant*, Paris, Denoël.

²⁷⁵ KLEIN, M.: (1961) *Narrative of Child Analysis*. London, The Hogarth Press.

²⁷⁶ DOLTO, F.: (1948) “Rapport sur l'interprétation psychoanalytique des dessins au cours de traitements psychiatriques” en *Psyché*, 17, pp. 324-376.

²⁷⁷ DOLTO, F.: “Personnalité et image du corps” en *La Psychanalyse*. Vol. VI, pp. 59.

²⁷⁸ BOUTONNIER, J.: (1953) *Les dessins d'enfants*. Paris, Édition Scarabée.

²⁷⁹ STYRON, W.: (1996) *Esa visible oscuridad. Memoria de la locura (Darkness Visible)*, 1990, Random House, Nueva York) Barcelona, Grijalbo Mondadori.

fija y perpetua, que evidentemente había sido capacitada medianamente en una de esas escuelas que ofrecen cursos para enseñar arte a los enfermos mentales; ni siquiera a una maestra de niños retrasados muy pequeños podría habersele exigido que lograra crear, sin propósito deliberado, tal ejecución de cloqueos y cucurrucús. Desenrollaba gruesos rollo de papel mural y nos indicaba que dibujáramos con crayolas el tema que quisiéramos. Por ejemplo: mi casa. Enfurecido por la humillación, obedecí; pinté un cuadro con una puerta y cuatro ventanas cruzadas por dos líneas, y una chimenea en el techo de donde salía el humo en espirales; me llenó de felicitaciones, y a medida que transcurrían las semanas e iba mejorando mi salud, aumentaba también mi sentido del humor. Lleno de felicidad, empecé a batirme de barro de colores para modelar; primeramente esculpí, encantado, una horrible calavera verde que pelaba los dientes y que mi maestra calificó como una espléndida representación de mi depresión. Después de pasar por diversas etapas de recuperación, modelé una cabeza rosada de querubín con una sonrisa de “espero que tengas un buen día”. Como esta creación coincidió con mi restablecimiento, mi maestra se llenó de júbilo (para ese entonces ya me había encariñado con ella sin quererlo), pues, como me dijo, era la prueba de que me había recuperado, además de ser un ejemplo más del triunfo de la terapia por medio del arte sobre la enfermedad».

IV.1 El poder del centro

Desde la antigüedad se le otorga a la forma circular una connotación mágica, esotérica o místico religiosa. Oriente y Occidente la reverencian otorgándole significado divino, trascendente. Todos los símbolos circulares coinciden en la representación de un espacio infinito, primordial, principio y fin de todas las cosas. Como bien lo describe Juan Eduardo Cirlot²⁸⁰: «El paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo intemporal». Sirve para la representación del supremo Creador, y cuyas divisiones en *cuaternidad* se observan en el *tetramorfo* cristiano tanto como para significar las estaciones del año o el ordenamiento de los signos del zodiaco.

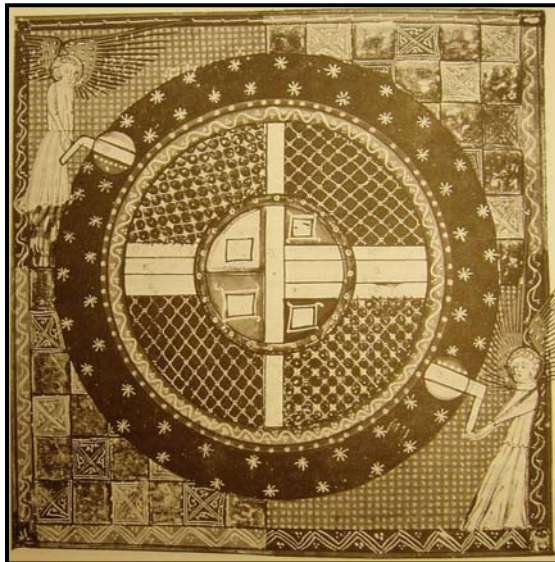


Ilustración 45: Tetramorfos cristiano: *Ángeles girando la Rueda del Universo*, miniatura francesa del siglo XIV

En un antiguo *mandala hindú*, el centro se representa por una forma en expansión que simboliza la creación, compuesta por nueve triángulos interrelacionados dentro de una flor de loto que se adapta a la forma circular y ésta, a su vez, inscrita en un cuadrado. La visión y comprensión del centro se produce a través de la meditación.

Como expresión de la ritualidad muchas veces determina la existencia de un lugar espiritual, la situación de un templo o de sitio sagrado, como puede leerse en el relato del orientalista Helmut Wilhelm²⁸¹. Cirlot agrega que: «El centro se sitúa en

²⁸⁰ CIRLOT, J. E.: (1997) *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 131.

²⁸¹ «El rey Huangti tuvo un sueño. Trasládose al reino de los Hua Hsu. El reino de los Hua Hsu está al oeste del extremo oeste y al norte del extremo norte. No se sabe cuántos cientos de miles de leguas está apartado del Estado Ts'i. No puede llegarse allí ni por la fuerza de buques o de carruajes, ni andando. Sólo se llega por el vuelo del espíritu. Este país no tiene soberano: todo se hace por sí solo; el pueblo no tiene gobernantes: todo se hace por sí solo. No se conoce la alegría de la vida ni el horror de la muerte; por eso no hay muerte prematura. No se conoce ni la adhesión a sí propio, ni el alejamiento de los demás; por eso no hay amor ni odio. No se conoce ni la evitación de lo repulsivo, ni la busca de lo grato; por eso no hay utilidad ni perjuicio. Nadie tiene una preferencia, nadie tiene una aversión. Entran en el agua y no se ahogan, pasan por el fuego y no se queman... Suben por el aire como se anda por la tierra; descansan en el espacio vacío como se duerme en un lecho. El rodar de los truenos no ensordece sus oídos. Ni la belleza ni la fealdad deslumbran su corazón. Ni los montes

la intersección de los dos brazos de la cruz superficial, o de los tres de la tridimensional. Expresa la dimensión de “profundización infinita” que posee el espacio en ese lugar, considerado como germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres, e incluso de las propias dimensiones espaciales. En algunas cruces litúrgicas, como la de Cong (Irlanda), el centro se señala por una piedra preciosa».

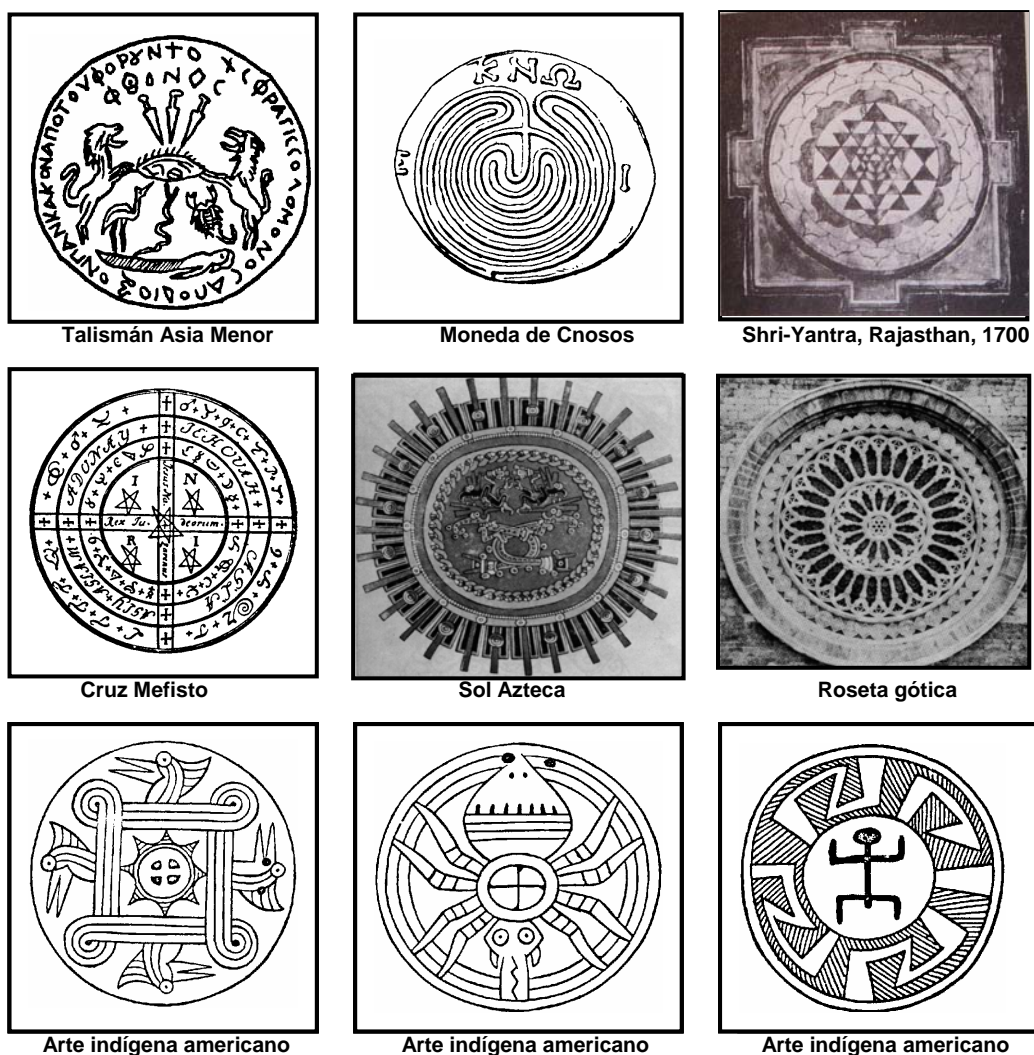


Ilustración 46: El poder del Centro. Uso del círculo en diferentes épocas y culturas en el mundo

La antigua cultura china crea todo un sistema para explicar la existencia y el acontecer humano bajo la premisa de la permanencia del cambio y la complementariedad de los opuestos. El símbolo que representa las fuerzas básicas *Yin-Yang* se representa dentro de una forma circular. De ellas derivan el conjunto de sesenta y cuatro signos o *hexagramas*²⁸², distribuidos dentro de un círculo, que componen un ordenamiento de situaciones vitales individuales,

ni los valles les impiden su marcha. Caminan sólo en el espíritu» WILHELM, R.: (1926) *Lao-Tsé y el taoísmo*, Madrid, citado en *Diccionario de Símbolos*, (1997) Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 131.

²⁸² Originariamente, los símbolos del I Ching se representaban con una línea entera (-----) = “sí” y una quebrada (- - -) = “no” evolucionando a la combinación de dos líneas, luego tres líneas o *trigramas*, hasta llegar a completar los actuales *hexagramas* de seis líneas que, combinadas, suman 64 (Wilhelm, H., 1972:13-17).

colectivas o cósmicas, con vocación de totalidad, revelados en *El libro de los cambios (I Ching)*²⁸³:

«Llega lo blando y da forma a lo firme, por eso: éxito. Algo firme que se ha soltado se eleva a lo alto y da forma a lo blando. Tal es la forma del cielo. De plenitud formal, clara y tranquila: tal es la forma del hombre. Cuando se contempla la forma del cielo, puede explorarse la modificación de los tiempos. Cuando se contemplan las formas de los hombres, se puede configurar al mundo»²⁸⁴

En Occidente son muchas las formas simbólicas, pero cuando se trata de representar el mundo, con lo que tiene de materia, espíritu, complementariedad, diversidad y eternidad, se utilizan con mayor frecuencia imágenes circulares, en ocasiones combinadas con el cuadrado, como el tema alquímico de la “cuadratura del círculo”, o el tetramorfos como cuaternario espiritual cuyo centro se reserva para el origen (o cielo, sol, Dios, etc., según los casos).



Ilustración 47 (izq.) Imagen del mundo circular: “*El universo ptolemaico*”. Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia I, I*, Oppenheim 1617; (der.) Hieronymus Bosch «*el Bosco*», *Los siete pecados capitales*, siglo XVI, conjunto 150 cm, Madrid, Museo del Prado.

Ernst Kris,²⁸⁵ analizando la obra de arte de contenido patológico, investiga y relaciona las obras de enfermos mentales psicóticos de diferentes épocas históricas. Llama la atención en especial sobre la obra del clérigo italiano Opicino

²⁸³ *El libro de los cambios (I Ching)*, nacido originariamente como un oráculo inspirado en una concepción dualista del universo, se enriquece a través de las sucesivas dinastías con textos ético-poéticos, de carácter originario y atemporal. «Cada situación está, por lo tanto, abierta a una doble comprensión: en cuanto consecuencia de la dinámica de la existencia es inmediatamente vivenciable, y en cuanto consecuencia de la continuidad y regularidad de la existencia es inteligible por vías de la especulación teórica [...] Quien consulta el oráculo logra de este modo acceder al aspecto teóricamente definido de su propia situación y, por vías de los textos señalados a ese efecto en *El libro de los cambios*, también consejos y directivas, producto de las experiencias de generaciones anteriores y de las clarividencias de los grandes maestros» citado en WILHELM, H.: (1972) *El significado del I Ching*, Buenos Aires, Paidós, pp. 21.

²⁸⁴ hexagramas 22, *Bis (La gracia)*, entendida como naturalidad, sinceridad. *I CHING*, Libro III: Los comentarios, *Comentarios para la decisión* (atribuidos a Kung Tsé: Confucio), pp. 605.

²⁸⁵ KRIS, E.: (1955) *Psicoanálisis y Arte*, Buenos Aires, Paidós.

de Canistris (1296-1350 aproximadamente), autor de dos *opúsculos*²⁸⁶ y un volumen que consta de dibujos muy grandes entrelazados con comentarios escritos de su vida. Lo singular de este caso es que su producción presenta elementos tan propios que se apartan de cualquier obra típica de la época y de la sociedad medieval. Incluso no se ven obras similares en los períodos siguientes. Lo que llama la atención de los historiadores, es la semejanza al trabajo de las personas psicóticas aparecidas posteriormente y estudiados en la actualidad.

La curiosa vida de este monje está descrita por él mismo, posterior al padecimiento de una crisis psicótica, resultando de sumo interés la aplicación espontánea de la escritura y el dibujo para desarrollar una búsqueda de sí mismo y en su entorno delirante.

Su vida se desarrolla entre los siglos XIII y XIV. Nace en Pavía y alrededor de los 10 años inicia la carrera eclesiástica, en un momento de división secular de la Iglesia. Dibuja desde los 16 años. Emigra a Génova donde trabaja de maestro. A los 19 años aprende a ilustrar e iluminar manuscritos. En 1318 regresa a Pavía y es nombrado capellán en la catedral. Continúa sus estudios teológicos hasta llegar a ordenarse. Tiene dificultades para ejercer su carrera clerical y realiza trabajos literarios.

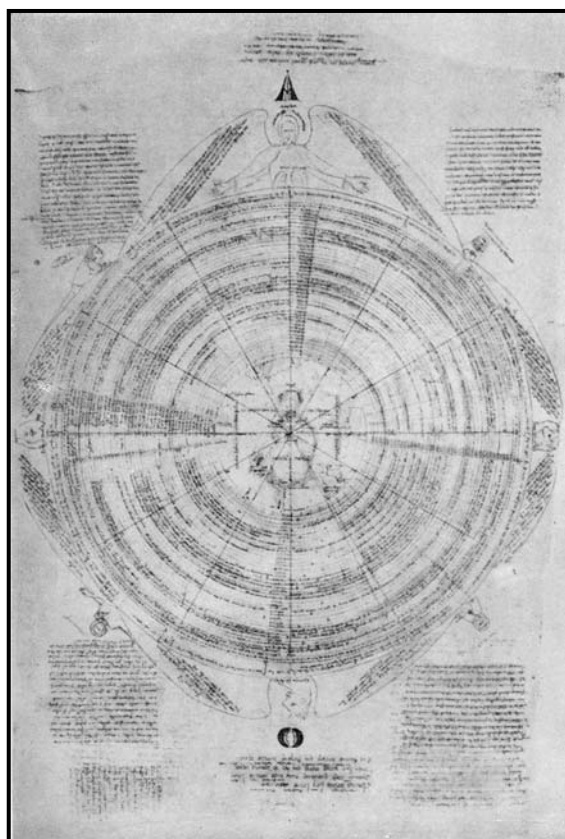


Ilustración 48: Opicino de Canistris, *Autobiografía*, entre 1335-36

En 1329 se instala en la corte papal de Avignon donde ilustra un manuscrito y vive de limosnas. Escribe el opúsculo político con referencia al binomio Iglesia e Imperio, logrando ser llamado a un puesto de trabajo en la Cancillería papal, hasta su muerte.

Es sometido a un juicio por razones desconocidas, que le hace enfermar repentinamente a los 38 años. Tiene visiones, le sobreviene la incapacidad de hablar, incluso una amnesia literaria y sufre una parálisis "milagrosa" de la mano derecha. La pérdida de la madre, el padre y luego un hermano, se juntan a su preocupación por el destino de sus hermanas en conventos. En su relato biográfico, en plena Edad Media, describe problemas de juegos sexuales con su hermana pequeña y confiesa haber tenido relaciones carnales a los 20 años, además de masturbaciones, todo lo cual hace pensar que estas referencias son un índice de su conflicto psicológico. Por la compulsión a indagar en su alma, escribe

²⁸⁶ Obra científica o literaria de poca extensión.

y dibuja su sintomatología obsesiva, que se estima, sucede durante la crisis psicótica.



Ilustración 49: Opicino de Canistris, *Cristo y el Universo*, entre 1335-36

Entre 1355-6, la parálisis sólo se manifiesta cuando debe trabajar para la Santa Sede y considera un milagro los enormes dibujos sobre pergaminos, producidos en su imaginación, que su mano parálitica “hace sola”.

Algunos trabajos se inician con un círculo al que le agrega figuras humanas. Presentan un diseño de tipo arquitectónico monumental. Desarrolla un verdadero “sistema” donde distribuye la historia de su vida. Incluye cantidad de detalles, mapas, y en la parte escrita predominan los temas condenatorios que presagian el mal. Los investigadores de su obra relacionan el uso de los mapas con sus delirantes investigaciones del cuerpo femenino. La línea del dibujo se transforma en otras cosas y pasa de la palabra al dibujo como parte de una sintomatología esquizoide.

Los dibujos circulares tienen similitud con ciertos *mandalas*. Un complicado sistema de divisiones geométricas internas guarda relación con su sistema delirante.

El psicoanalista e investigador Ernst Kris (1955:141) concluye: «Con el estallido del proceso esquizofrénico se inició un acceso creador en el que no podía ejecutar actividad alguna que no fuese aquella dedicada al gran proyecto. Desde luego, en una serie tal de suposiciones, hay bastante de incierto, pero puesto que hemos establecido con relativa seguridad múltiples semejanzas entre la obra de Opicino y la de los esquizofrénicos de nuestra época, parece lícito suponer que su ansia de crear, como la de los otros, era una protección contra la fantasía de su total destrucción: el tema de la condenación sería una atenuación de ese delirio».

Es notable la semejanza de su obra con la de otros esquizofrénicos actuales, como el gran pintor Adolf Wölfli²⁸⁷ (1864-1930). La obra que se presenta, se basa en la estructura de un mandala “deformado” por las tensiones de las formas en movimiento. También puede interpretarse como una *mandorla* o figura en forma de almendra, obtenida de la intersección de dos círculos, que significan la existencia de un mundo superior y otro inferior, vida y muerte, evolución e involución, ascenso y descenso; el significado del lado izquierdo corresponde a la materia y el derecho al espíritu.

²⁸⁷ Véase Nota Biográfica en el Anexo de este trabajo.

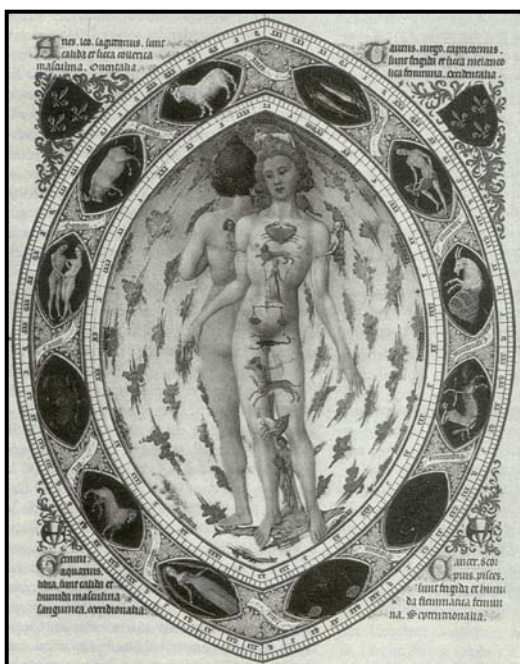
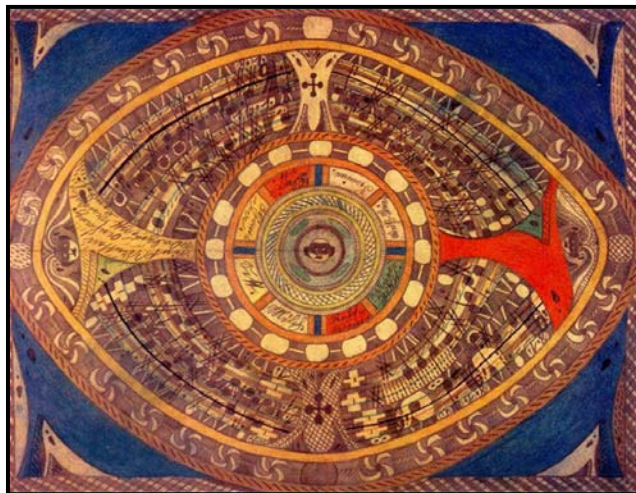


Ilustración 50: (der.) Adolf Wölfli: Der gross = Gott + Vatte = Huht mit skt Adolf = Kuss, Riesen = Founttaine (El gran = dios + padre = sombrero con san Adolfo = beso, gigante = fuente), 1917. Lápiz y lápiz color sobre papel, 38 x 50,2 cm, Kunstmuseum, Berna;



(izq.) *Mandoria*: forma almendrada que surge de la intersección de dos círculos y es símbolo de un mundo superior y otro inferior. La imagen pertenece a la obra: "Macrocosmo-microcosmo" en *Les très riches heures du Duc de Berry*, siglo XV;

Como bien puntualiza John MacGregor²⁸⁸: «Nuestros artistas, como buceadores valientes, han aprendido a hacer el descenso a ese mundo oscuro, a soportar sus tinieblas y su terror, para regresar trayendo fragmentos valiosos de lo desconocido. Nosotros, como espectadores, hemos desarrollado un grado muy alto de tolerancia ante lo irracional y lo oscuro, y hemos aprendido a buscar en lugares inesperados esas imágenes del lado oscuro de la mente. Wölfli y los demás maestros psicóticos descienden permanentemente y sin protección a esos mismos reinos oscuros de la mente, pero ellos no regresan. Alguna vez, sin embargo, nos envían trazados desde la oscuridad, imágenes de una realidad alternativa que es también nuestra».

Como se puede apreciar, la forma circular de los *mandala* es frecuentemente utilizada por las y los enfermos esquizofrénicos. También suelen adoptar esta forma los grafismos automáticos inconscientes que realizan las personas, simultáneamente con otras tareas, como hablar por teléfono, o escuchar una conferencia. El trabajo en torno al centro crea dinámicas muy fuertes de inmersión de la mente hacia el interior de sí mismo, mientras se mantiene la mano ocupada en la grafía involuntaria circular.

La terapeuta Dianne Silverman²⁸⁹, respecto de la utilización de mandalas circulares afirma que en su experiencia con producciones arteterapéuticas de enfermos y enfermas limítrofes, hospitalizados en situación de crisis psicótica, «los

²⁸⁸ MACGREGOR, J. M.: (1992) "Veo un mundo dentro del mundo: sueño pero estoy despierto" en *Visiones Paralelas*, Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 246-307.

²⁸⁹ SILVERMAN, D.: (1991) "Arte Psicoterapia: Un Acercamiento a Adultos Fronterizos" en LANDGARTEN, H.; LUBBERS, D.: (1991) *Adulto Art Psicoterapia. Emisiones y Aplicaciones*, Brunner/ Mazel, publicaciones, Nueva York, traducción: Claudio Daniel Abner Kleingut, 2003, Capítulo 4, pp. 93-110.

dibujos de imágenes fragmentadas y desorganizadas se pueden reducir a segmentos o compartimentos como una manera de clarificar y manejar el pensamiento». Estas técnicas, utilizadas en Arte Terapia, pueden crear un ámbito "seguro" y contenedor de sus temores para el o la cliente. De esta forma sienten un mayor grado de pertenencia, ayudados por el o la arteterapeuta y la forma circular de la hoja de papel. «Los materiales del arte sirven como herramientas para la exploración y comprensión de emociones poderosas» dice Silverman (1991); «una simple marca, una línea, o un garabato hecho por el terapeuta proporciona un punto de contacto. Le introduce estructura, con la que el paciente puede conectar visualmente. El paciente puede responder a través de la comunicación gráfica, ya sea completando el cuadro solo o dibujando alternativamente con el terapeuta». Este recurso ayuda al o la cliente en la construcción de pensamientos y sentimientos más estructurados que paulatinamente le conducen a diferenciar su yo del otro u otra, haciendo posible el trabajo terapéutico.



Ilustración 51: Mandala arteterapéutico de un joven psicótico: "Sostiene los pedazos ... no permite que el borde exterior se vaya", rotulador negro sobre papel. Terapeuta: Dianne Silverman ,1991:101

La figura precedente corresponde al *mandala* realizado por un joven limítrofe, hospitalizado durante una crisis de regresión psicótica, donde se observa el dibujo remarcado y encapsulado con líneas oscuras que compensen la desintegración de los límites del ego que, según Dianne Silverman funciona «como una maniobra de protección para evitar choques desde el exterior, o la pérdida total de partes fragmentadas del yo». Se transforma en el espacio controlado, redondo, sin aristas ni bordes afilados, donde poder colocar cualquier pensamiento o sentimiento atormentado o fracturado durante un período crítico. Resulta eficaz para producir en los y las clientes calma, alivio y seguridad.

Resulta revelador el caso de una joven, de nombre Caroline, hospitalizada durante un episodio psicótico, con evidencia de labilidad emocional alternada con ausencia de emociones, confusión y fragmentación. Durante los dieciocho meses de tratamiento arteterapéutico utilizando el círculo como un espacio de contención

afectiva, los diseños evidencian los progresos, en cuanto a una mayor organización estructural y la utilización de imágenes abstractas, con su correlato de progresiva mejora en el plano emocional. «El trabajo con los círculos condujo a su descubrimiento de un ego observador, que posteriormente la habilitaba para ejercer control sobre su caos interno. Con el apoyo de las interpretaciones de la arteterapeuta, se le ayudó a entender su comunicación simbólica y realizó progresos notables. Dos de sus diseños finales, dibujados durante la fase de terminación de su tratamiento, revelan su éxito en el incremento de la estructura y la focalización» Silverman (1991:106).

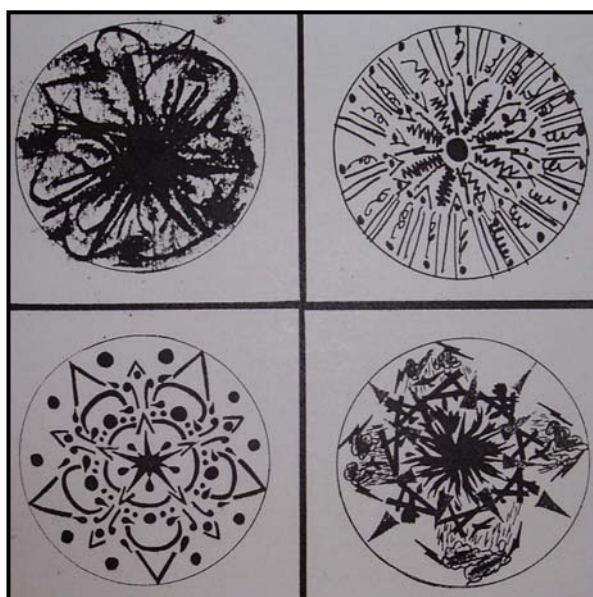


Ilustración 52: Proceso arteterapéutico de Caroline, 20 años, con dibujos sobre forma circular con punto en el centro, papel y marcadores. Terapeuta: Dianne Silverman

La representación gráfica de esos estados emocionales ayuda a reordenar y desarrollar el «pensar el pensamiento» (Bion, 1993); aumenta el dominio de los impulsos emocionales, contribuye a mejorar la autoimagen y las relaciones interpersonales. Por consiguiente es posible afirmar que «el arte terapia puede recrear este "espacio potencial." La habilidad para formar y usar símbolos confiere significado al mundo de la realidad compartida. Como muchos pacientes fronterizos carecen de la capacidad para el uso espontáneo y creativo de los símbolos, el proceso del arte terapia puede ser especialmente útil para ellos. Más específicamente, la implicación directa del arteterapeuta deviene en un "fenómeno transicional" en este "espacio potencial" que sustenta el desarrollo de un sentido de la personalidad» (Silverman, 1991).

IV.2 Creación plástica y estados psicoalterados

“El surrealismo es, de hecho, una intoxicación.”
Anna BALAKIAN

Anna Balakian²⁹⁰ escribe en su obra sobre la actitud que adopta André Breton²⁹¹ en relación con las drogas. Para el escritor y poeta surrealista, el individuo posee un formidable aparato psicosensorio caracterizado por una enorme flexibilidad, reducida por la sociedad de la época al deplorable aburguesamiento de las personas. Para conjurar la miseria creativa, muchos artistas recurren, en todas las épocas, al consumo de drogas con el propósito de favorecer su creatividad. Esa actitud es considerada por Breton una «aberración artificial del mecanismo psicosensorio», transformándose en «sujetos inapropiados para la exploración surrealista de la psique humana». La cacareada expansión de la conciencia producida por la vivencia de alucinantes experiencias sensoriales no está en línea con los mandatos surrealistas para quienes tan sólo la imaginación constituye razón suficiente para el más enriquecedor “viaje”.

La publicación de la revista *La Revolution Surréaliste*, codirigida por Pierre Naville y Benjamin Péret, abre el prefacio de su primer número de 1º de diciembre de 1924, con una reivindicación del sueño: «no durmamos, no bebamos, no fumemos, no esnifemos, no nos pinchemos, soñemos, y la rapidez de las agujas de las lámparas introduce en nuestros cerebros la maravillosa esponja marchita de oro» junto a una fotografía del *assemblage* (ensamblaje) de Man Ray: *Enigma de Isidore Ducasse* (1920). «De ahí que el surrealismo abra las puertas al sueño, se convierta en la encrucijada de los encantos del alcohol, del tabaco, del éter, del opio, de la cocaína, de la morfina, y en el rompedor de las cadenas»²⁹².

El alcohol es una de las drogas utilizadas desde la antigüedad para estimular, entre otras, la aptitud creativa. La historia cuenta con innumerables casos de artistas de todas las expresiones, que consumen alcohol para estimular el talento creativo tanto como para apagar los dolores físicos, espirituales o encontrar la calma que les permita crear. Huelga decir que, cualquiera sea el motivo, constituye la peor solución a los conflictos por el poder de adicción que termina anulando la estimulación de la creación por desinhibición o debilitamiento de un fuerte control de la conciencia. El médico y escritor Philip Sandblom²⁹³, profundo conocedor e investigador del binomio enfermedad y creación afirma que: «La estimulación del poder creador que produce el alcohol se paga muy caro

²⁹⁰ BALAKIAN, A.: (1970) *Surrealism: The Road to the Absolute*, Nueva York, Dutton, citada en *La creatividad. La síntesis mágica*, México, F.C.E., pp. 323-324.

²⁹¹ «El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso hartamente artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. El análisis de los misteriosos efectos y de los especiales goces que el surrealismo puede engendrar no puede faltar en el presente estudio, y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un vicio nuevo que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el hachís, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados [...]» en BRETON, A.: (1974) *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pp. 56-57.

²⁹² RUBIO, O. Mª : (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*. Madrid, Tecnos, pp. 48.

²⁹³ SANDBLOM, P.: (1995) *Enfermedad y Creación*, F.C.E., México D. F.

cuando el resplandor se cubre de cenizas. Como todas las sustancias que provocan una excitación nerviosa, el alcohol finalmente destruye la actividad de la mente. En muchos autores son notables sus efectos deletéreos», como en el pintor Utrillo, a quien la dependencia del alcohol debilita sus facultades técnicas y expresivas, según se aprecia en una observación diacrónica de la obra perteneciente al último período de su vida.

Conocidos son los efectos del alcohol en la vida de Rimbaud, Baudelaire y tantos otros y otras artistas que lo utilizan como vehículo creativo. En realidad los efectos narcotizantes y las experiencias alteradas se transforman en contenido y relato en la obra artística. Se convierte en el único “tema” posible, pero con un previsible final como el *delirium tremens* o psicosis alcohólica que le sobreviene al escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) pocos meses antes de su muerte (Arieti, 1993). O la horrorizada confesión de Picasso a Malraux relatando una experiencia de intoxicación con hachís: «Durante horas tuve la certeza de que siempre pintaría de la misma manera. La continuidad de estilo... era el infierno»²⁹⁴.

El siglo XIX, caracterizado por la actitud romántica, aventurera y trágica de la vida, es testigo de la afición de muchos creadores y creadoras de todos los campos al consumo de variados tipos de drogas como el alcohol, el opio, el hachís, cocaína, alucinógenos, etcétera, generalmente motivados por el intento de suprimir el dolor y el sufrimiento. En el mundo de la poesía decimonónica, alcohol y fumatas de opio son un medio válido tanto para estimular la capacidad creadora como para sobrevivir a todo tipo de dificultades externas e internas.

El opio se consume en Asia Menor desde la Edad Antigua pasando al resto del mundo a través de Grecia y Roma. En Europa, Paracelso (1493-1541) lo utiliza por sus propiedades sedantes y para combatir el dolor. Como psiquiatra experimentado en este tema, Silvano Arieti (1993:322) considera que el opio no favorece la inmersión en el proceso primario, como sí sucede con el consumo de marihuana, hachís, mezcalina y ácido lisérgico o LSD. Es preciso señalar que las personas que consumen estos estupefacientes, generalmente no son capaces de crear durante los “trances” y experiencias sensoriales, produciendo efectos muy adversos tales como lesiones cerebrales, autolesiones físicas y cuadros psicóticos temporales o recurrentes, según la sensibilidad individual.

Conocidas son las adicciones de creadores del romanticismo inglés como Coleridge (1772-1834), Keats, el músico Héctor Berlioz o el escritor De Quincey (1785-1859) autor de *Las confesiones de un opiómano inglés*, quien recurre a la droga para huir del dolor insoportable de una neuralgia del trigémino. Piranesi, realiza los magníficos grabados *Carceri d'Invenzione*, cuyas formas arquitectónicas se consideran depresivas por la profunda melancolía que transmiten. Ese tipo de arquitectura fantástica se repite en la obra de Escher, donde pierde por completo el sentido de la orientación espacial. Más cercano en el tiempo, el artista y poeta Jean Cocteau utiliza la droga para «recuperar el equilibrio mental».

Otras drogas producen alucinaciones y agudizan las sensaciones como las experiencias de disolución corporal experimentadas y comentadas por Teófilo Gautier o Baudelaire (1821-1867), durante una intoxicación con hachís. Aldous

²⁹⁴ FIORINI, H. J.: (1995) *El psiquismo creador*. Barcelona, Paidós, pp. 55.

Huxley lo hace consumiendo *mezcalina*²⁹⁵ y recomienda “frecuentes vacaciones químicas que nos alejen de la intolerable individualidad y de un ambiente repulsivo, y nos lleven al mundo de la experiencia trascendental”. Según Sandblom (1995:50-60): «Estos paraísos artificiales, que a menudo se tornan infiernos, desembocan imperceptiblemente en la enfermedad mental. La transición la podemos imaginar por un estado temporal familiar a todos nosotros: el trastorno de los sentidos debido a una fiebre alta».

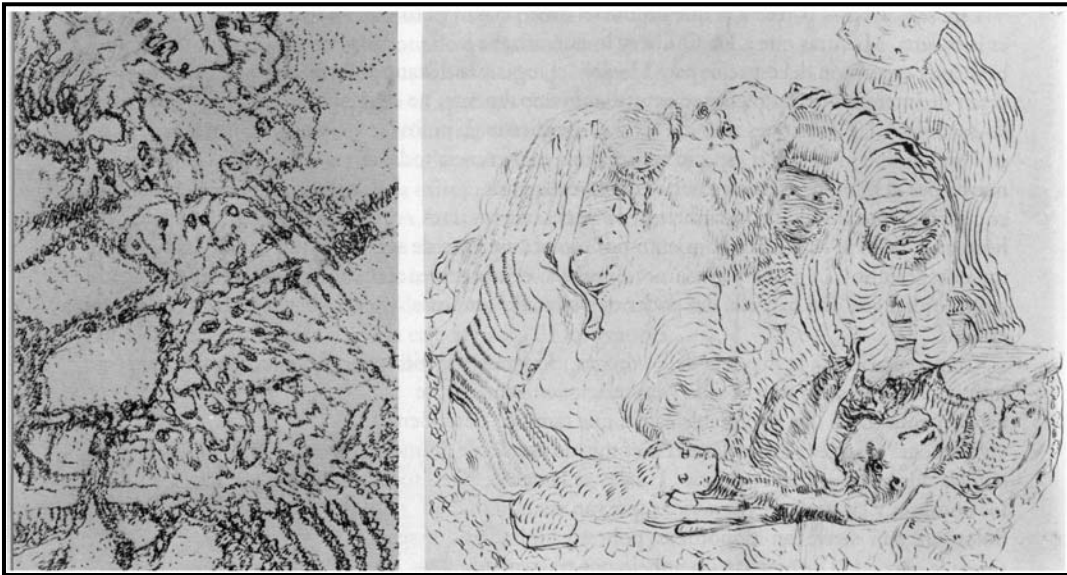


Ilustración 53: (izq.) Henri Michaux: *Dibujo de la mezcalina* ; (der.) y Carl Hill: *Dibujo de bestias monstruosas* realizadas por un esquizofrénico

El poeta y pintor Henri Michaux, como sujeto de una experimentación con mezcalina, controlada por clínicos de la Universidad de París, crea bajo sus efectos alucinatorios²⁹⁶. A primera vista sus imágenes son monstruos con cierta similitud a los dibujos de enfermos/as esquizofrénicos/as, como los del pintor sueco esquizofrénico Carl Hill.

La experiencia, “controlada” de modo que permita ser registrada oral y gráficamente, desencadena imágenes replicadas, “alfabetos” y manchas que recuerdan los tests de Roschach²⁹⁷, tan en boga en París entre los años cincuenta y sesenta. El psicoanalista argentino Héctor Juan Fiorini (1995:57), estudioso del psiquismo creador, analiza en diferentes artistas y poetas como Michaux, Ernst, Borges, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, Rimbaud, la disolución de los límites identificatorios, la multiplicación de espacios de experiencia del “yo”, los nexos

²⁹⁵ *Mezcalina* o *mescalina*: Alcaloide natural del mezcal o peyote (*Lophophora williamsii*), narcótico de efecto tóxico aislado en 1896. Actualmente se obtiene por síntesis. No es adictiva pero produce alucinaciones y/o alteraciones de conducta permanentes y peligrosas, similares a los estados esquizofrénicos o paranoides.

²⁹⁶ ANDREOLI, V.: (1992) El lenguaje gráfico de la locura, México, F.C.E., pp. 86-88.

²⁹⁷ Test de “psicodiagnóstico” de Hermann Roschach, inventado en 1921, fue promovido en París por Eugène Minkowski, y su esposa, Françoise Minkowska. Presses Universitaires de France lo editó sin láminas (para proteger su validez clínica) en 1947[...] Ferdière citaba los estudios de 1943 de Minkowska sobre el Roschach y la “psicopatología” y su texto “De Van Gogh et Seurat aux dessins d’enfants. À la recherche du monde des formes (Roschach)”, del catálogo ilustrado de una exposición celebrada en el Musée Pédagogique del 20 de abril al 13 de mayo de 1949. El paso de Roschach a las artes visuales fue evidente, como el método de “lectura” fue central para todo el impacto y la interpretación de la calcomanía surrealista y la pintura informalista, no sólo en las obras de Henri Michaux; véase, por ejemplo, Émile Malespine, “La Peinture intégrale”, texto ilustrado con calcomanías que contiene citas de Leonardo da Vinci y Roschach, *Cahiers d’art*, núm. 22 (1947), pp. 288-292, citado en WILSON, S.: “Del manicomio al museo: El arte marginal en París y Nueva York, 1938-1968” del catálogo *Visiones Paralelas*, (1985), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 146.

simbólicos con que el sujeto creador enlaza los espacios vacíos pertenecientes a diferentes sistemas: «El lazo metafórico entre nada se traza en esos efectos del trabajo creador sobre el sujeto, en tanto éste va siendo sometido a constante deconstrucción y reconstrucción identificatoria».

Se percibe claramente reflejado este espacio potencial de transformación en los testimonios de Henri Michaux (Fiorini, 1995:61):

«En jirones, disperso, me resistía y así, o no había nunca un jefe de tendencias o yo lo destruía de inmediato. Es algo que me exaspera enseguida. ¿Era él quien me abandonaba? ¿Era yo quien lo dejaba? ¿Era yo quien me retenía? [...] Yo se hace con todo. Una flexión en una frase, ¿es otro yo que intenta aparecer? [...] yo es siempre provisorio [...] a menudo es engendrado de forma instantánea. Se anhela demasiado ser alguien [...] yo no es más que una posición de equilibrio (una entre mil constantemente posibles y siempre listas). Un promedio de yo, un movimiento de muchedumbre».

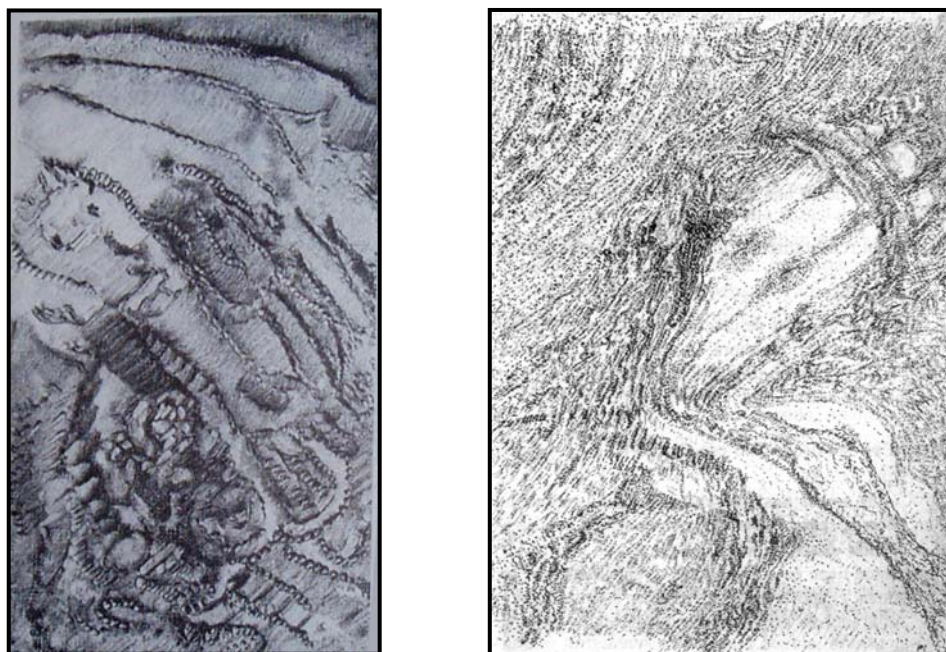


Ilustración 54: (izq.) Henri Michaux, pintura mezcálínica, 1957. Oleo sobre tabla, 33 x 19 cm; (der.) Henri Michaux, dibujo postmezcálínico, c. 1969. Tinta china y lápiz de color sobre papel, 24 x 32 cm

El acento está puesto, para esta investigación, en el funcionamiento del proceso creador como experiencia que no incluye necesariamente la intoxicación con drogas, sino como actividad natural que provoca «verdaderas transformaciones del sujeto, con experiencias de muerte y renacimiento, verdaderas transmutaciones que modifican su lugar, perspectivas y actitudes ante sí y ante zonas del mundo» (Fiorini, 1995:75), permitiendo arribar a diferentes niveles de consciencia donde es posible el trabajo y el aprendizaje que activan la posibilidad de cambio, extrapolable al trabajo arteterapéutico.

En la experiencia psíquica que vive Henri Michaux, las alucinaciones se replican por largo tiempo, incluso ya en ausencia de la droga. Sus descripciones y

dibujos, publicados en las obras *Connaissance par le gouffres* y *L'infini turbulent*²⁹⁸, muestran alguna similitud con características propias de los estados esquizofrénicos tales como la fragmentación de las imágenes, la insistencia reiterativa de la línea en dibujos o frases, palabras o sílabas sin sentido alguno y colores violentos, imbuidos en una atmósfera de aceleración.

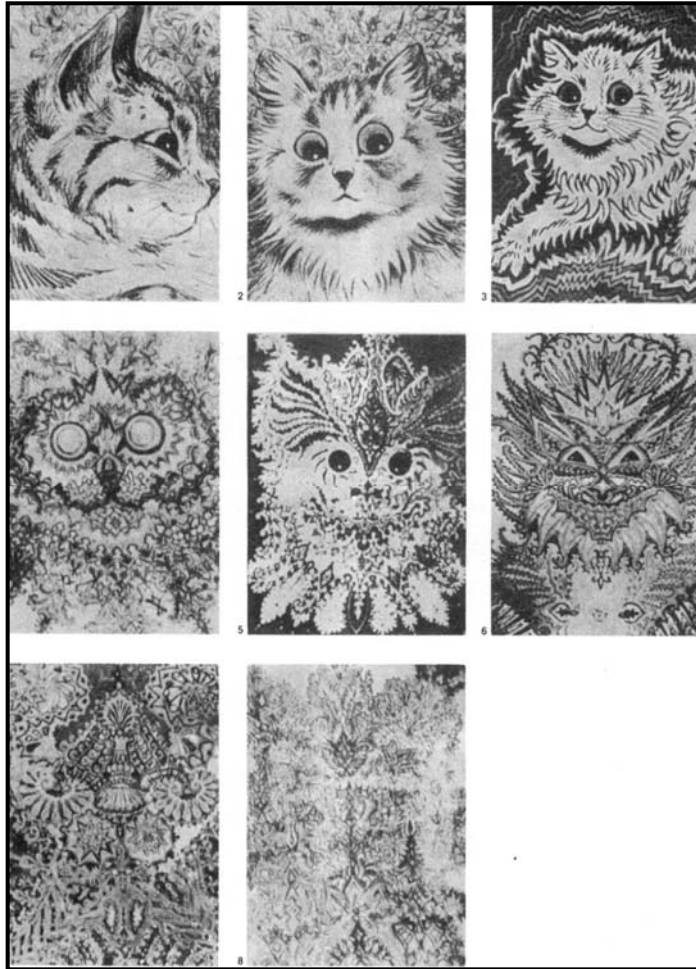


Ilustración 55: Louis Wain: serie de dibujos de gatos bajo la progresiva disociación esquizofrénica

Pero la diferencia -que también se constata- radica en que las producciones esquizofrénicas presentan un aspecto de inmovilidad, ornamentación repetitiva y monótona, estereotipia y geometrización de tipo mórbido. Un caso claramente documentado de la evolución de un proceso esquizofrénico, donde se observan estos rasgos psicóticos, está dado en la colección conocida como Guttman-Macloy, en homenaje al coleccionista londinense que los descubrió y es obra del popular artista inglés Louis Wain (1860-1939). Eximio dibujante aficionado al

²⁹⁸ Henri Michaux comenta sobre sus experiencias alucinatorias: «De la revista que ojeo surgen imágenes o porciones de imágenes, una de la otra y sin razón. Igualmente, en las frases que expreso se destacan palabras y sílabas fuertemente sin que el sentido tenga nada que ver» (a). Sobre la rápida sucesión de imágenes observa que «hay una extrema aceleración, una aceleración en flecha del paso de imágenes, del paso de ideas [...] una acentuación que insiste, insiste, despóticamente, que regresa, que no cede, que aumenta la presencia, que es alucinante» (b) en MICHAUX, H.: (1957) *L'infini turbulent*, París, Mercure de France, (a) pp. 26 y (b) pp. 12, 16; citado en ANDREOLI, V.: (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*, México, F.C.E., pp. 87.

dibujo de gatos antropomorfizados, desde 1917 hasta su muerte padece de esquizofrenia clásica cuyo agravamiento se refleja en su obra.

La experiencia de dibujar en un estado psicoalterado puede asociarse al fenómeno explorado por la expresión gráfica “mediúmmica”, sostenida por las corrientes espiritistas, donde el sujeto es simplemente un canal de expresión de fuerzas dinámicas extrapsíquicas. La llamada expresión metafísica puede darse bajo condiciones de “revelación” (poco científicas), en individuos que incluso no poseen experiencia plástica y se caracterizan por la rapidez de la ejecución, una acentuación de la técnica y la ausencia de un gran valor artístico-poético. Para ello es necesario que el sujeto abandone totalmente la conciencia permitiendo una suerte de “posesión” de una fuerza exterior “dictante” que comunica algo a través de su mediación. La expresión metafísica tiene puntos de contacto con los dibujos y pinturas realizados en medio de una intoxicación mezcalínica.

El surrealismo de la primera hora toma de esa práctica, actividades como la *escritura y dibujo automáticos*, pero con objetivos radicalmente distintos. Mientras que en la ritualidad espiritista interesa la “disolución” de la personalidad de la “médium”, en la visión surrealista el automatismo es un medio de exploración e integración del propio inconsciente. En 1922, André Breton realiza sesiones de escritura automática y experimenta con el *sueño hipnótico o provocado*, cuyo análisis escribe en el texto “*Entrée des Médiums*” (1992) donde delimita que estas actividades, caracterizadas por la falta de control racional, tienen como objetivo la exploración del inconsciente.

Breton se desmarca de la filosofía espiritista, de la que solo reconoce la utilización de la mecánica automática: «Ni qué decir tiene, que en ningún momento, desde el día en que nos entregamos a tales experiencias, hemos adoptado el punto de vista espiritista. En lo que a mí concierne, me niego formalmente a admitir que pueda existir cualquier tipo de comunicación entre los vivos y los muertos»²⁹⁹.

Con respecto al tema de la creación producida bajo estados psicoalterados, Enrique Pichón Rivière (1989:145) sostiene con rotundidad: «Un artista con drogas, por ejemplo, cae casi siempre en la reproducción visual de otros modelos. Porque el mecanismo básico de la creación ha sido perturbado. No hay autenticidad. Tiene estímulos para hacer, pero su perturbación le impide penetrar a fondo en el mundo de la creación, a pesar de estar desinhibido. Es una paradoja cruel, muchas veces cruel. No creo en la eficacia, entonces, de los estímulos de drogas o bebidas. Sí, en cambio, en la acción favorable de la noche. La noche es amiga de la creación, como es amiga de los sueños».

²⁹⁹ BRETON, A.: (1987) *Los pasos perdidos (1927)*, Madrid, Alianza, pp. 115.

IV.3 Enfermedad y creación

"Nunca he estado en ningún otro lugar que no haya sido la enfermedad. En cierto sentido, la enfermedad es un lugar más instructivo que un largo viaje a Europa; es un lugar en donde se está solo, donde nadie puede acompañarnos. Es muy conveniente haber estado enfermo antes de morir, pues de no ser así nos veríamos privados de una de las gracias divinas".

Flannery O'CONNOR

Desde siempre preocupa al ser humano el enigma de la creación en relación con la enfermedad y la locura. La creatividad genial es, para el común de la gente, un estado de excepción de la normalidad aunque, en ocasiones, tiende más a la "anormalidad" en aquellos individuos altamente creadores pese a sus profundas afecciones físicas o psíquicas. De modo que la enfermedad se transforma en la fuente de la capacidad creadora para una personalidad sensible. Joyce H. Laing (1964) analiza pinturas realizadas por pacientes tuberculosos, donde observa con claridad meridiana los estadios de la enfermedad.

Por el contrario, existen opiniones que afirman que entre el arte y la locura, es justamente la obra de arte «el medio de lograr o mantener la salud psíquica». La creación artística ayuda a alejar el «miedo a la muerte» o recrear lo que se ha muerto, es decir que «la tarea del creador sería la recreación (a través de su producto) del sentimiento de muerte consciente o inconsciente [...] Esto hará después impacto en el espectador, quien participará, identificándose con el creador, de esos mismos mecanismos. La obra también le transmite un carácter de vivencia estética o de "placer" por el hecho de que resuelve ansiedades muy profundas ligadas a la muerte» (Pichón-Rivière, 1991:140), o bien en un factor de desarrollo personal como trabajo terapéutico.

Graham Greene reflexiona: *"Escribir es una forma de terapia; a veces me pregunto cómo logran escapar de la locura, de la melancolía y del pánico, que son estados propios de la condición humana, los que no escriben, ni componen ni pintan"*. En este párrafo se manifiestan los síntomas típicos del temperamento psicopatológico predominante en los individuos creadores (Sandblom y otros): la melancolía del maníaco depresivo y el pánico del esquizoide.

En la expresión artística espontánea de las personas esquizofrénicas aparecen con mucha frecuencia dibujos combinados con escritos sin sentido o bien lenguajes inventados; *horror al vacío* de la hoja, tendencia al abigarramiento de figuras, *estereotipia*, rigidez en las formas e *hipertrofia* de los símbolos. Tales características se relacionan con el proceso ideacional típico del esquizofrénico. Es más frecuente en la expresión gráfico pictórica que en el modelado y la escultura.

En la fantasía mágica esquizofrénica se ponen en evidencia mecanismos del proceso primario tales como la condensación, el desplazamiento, la alusión, el simbolismo y el juego con palabras y formas.

Estos mecanismos primarios también son parte del pensamiento creador del o la artista que goza de todo su potencial sin alteraciones. La diferencia estriba en que «el artista normal crea, no para transformar el mundo exterior, sino para describirlo a otras personas sobre las cuales desea influir [...] progresa mediante el

ensayo y el error; aprende y sus modos de expresión cambian, o su estilo se transforma. El artista psicótico crea a fin de transformar el mundo real; no busca un público y sus modos de expresión permanecen inmutables en cuanto el proceso psicótico ha alcanzado cierta intensidad» (Kris, 1995:186). Mientras que el o la artista llamémosle “normal” puede jugar, recrear y transformar al objeto, el enfermo o la enferma mental necesita, «“congelar” el objeto, “congelarse” él, porque si no, se muere de dolor, tiene la idea de que no va a poder soportarlo, le faltan fuerzas, ayuda» (Pichón-Rivière, 1991:157).

Sin embargo, ocasionalmente aparecen casos extraordinarios de individuos gravemente afectados por enfermedades mentales que, por causas difíciles de explicar, producen luminosos “despertares” que se concretan en extraordinarias obras de arte. Tal es el caso que relata Lorna Selle³⁰⁰ sobre una paciente autista que fue tratada desde los seis años, para ayudarle a recobrar la capacidad del lenguaje y la comunicación. Hacia los tres años manifiesta una extraordinaria capacidad para el dibujo; al principio realiza copias de modelos reales e imágenes, pero muy pronto es capaz de dibujar sus recuerdos e invenciones. Son increíbles las imágenes de caballos y otras observaciones de la naturaleza que produce a una edad donde los llamados parámetros normales de desarrollo no contemplan tal grado de realismo y movimiento en las formas. Como resultado de una terapia eficaz en el plano comunicacional, hacia la preadolescencia, Nadia avanza en el logro de su comunicación verbal al tiempo que se pierde su capacidad para dibujar de forma tan especial.

Otro caso trata de un niño autista, llamado Jonathan Leerían³⁰¹, quien comienza a dibujar a los diez años y con sólo catorce años, se revela como un extraordinario dibujante. John Thompson, presidente del departamento de arte en la Universidad de Binghamton califica su obra como «verdaderamente excepcional, caracterizada por una sorprendente falta de estereotipos comunes a los dibujos de cualquier edad» y los críticos de Nueva York comparan sus producciones con los dibujos de Grosz³⁰² y Bacon. Nacido normal, sufre una crisis no específica cuando cumple el año de vida y, progresivamente, se va sumiendo en la ausencia y el mutismo, hasta que le diagnostican un trastorno autista generalizado, que le acompañará toda su vida y perturbará gravemente su capacidad de comunicación y comprensión. De pequeño no muestra habilidades extraordinarias para el dibujo. Sus padres le llevan a visitar museos. En cierta ocasión, a raíz de la muerte de su abuelo, la tristeza inicial le lleva a ponerse a dibujar rostros -cosa completamente rara en personas autistas- «rompiendo los muros aislantes del autismo con un diluvio de gran intensidad de rostros, algunas veces cómicos y extrañamente familiares».

¿Perdurará la conexión con el arte? Nadie puede augurar cuánto tiempo estará en esta fase creativa. De momento, Jonathan, con un cociente intelectual de 53, ha realizado tres exposiciones individuales, la última en enero de 2002, en la galería neoyorquina *Outsider Art Fair*.

³⁰⁰ SELFE, L.: (1977) *Nadya: A Case of an Extraordinary Drawings Ability in an Autistic Child*, Nueva York, Academic Press.

³⁰¹ BLUMENTAL, R.: (2002) “Los prodigios de un joven autista” en *EL PAÍS*, viernes 18 de enero de 2002.

³⁰² Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

Hablando sobre las malformaciones congénitas socialmente tan rechazadas, Francis Bacon hace este comentario: *“quienes tienen en su persona algún estigma que los hace ser dignos de lástima, cuentan también con un perpetuo acicate en sí mismos que los rescata y los libra del escarnio; por ello, las personas deformes son en extremo audaces”*. Pero de todos los problemas de origen físico, la vista y el oído son, tal vez, los sentidos más importantes para un artista plástico. Para el oftalmólogo australiano Noel Dan³⁰³, quien publica un estudio en el *Journal of Clinical Neuroscience*, los paisajes borrosos, la falta de detalle y la viveza de colores en los cuadros de algunos pintores impresionistas podrían ser un problema de visión más que una interpretación particular del artista. «Sabemos que muchos pintores de esa época eran miopes: Monet, Degas, Renoir, Cézanne, Pissarro, Matisse, Rodin, entre otros... El origen del impresionismo podría estar relacionado con la miopía, lo que podría haber degenerado en una visión particular y común del mundo», sostiene Dan. Algunos expertos en enfermedades visuales concluyen «que muchos impresionistas desarrollaban un nuevo estilo pictórico debido a una alteración en la percepción de los objetos», mientras que para el profesor Dan presentan esas formas borrosas idénticas a los efectos en la visión de una persona miope. Se justifica el triunfo del color rojo en muchos artistas miopes, debido a la claridad con que es percibido este color bajo esta alteración visual. Afirma el autor del estudio que «a medida que Renoir envejecía y su miopía aumentaba, sus cuadros eran cada vez más y más rojos».

En cuanto al pintor británico Turner, Noel Dan afirma que «sufrió de cataratas, y esto es visible en su tendencia hacia el rojo y marrón y la progresiva pérdida de detalles en sus pinturas, a medida que sus cataratas empeoraban».

Claude Monet, afectado también de catarata senil, es un ejemplo formidable de la superación de una dolencia tan limitante para un pintor colorista. Su genialidad permite que sus series pintadas a lo largo del día y del tiempo, en alternancia con momentos de salud y enfermedad como *El puente japonés*, influya en «el desarrollo del arte pictórico». La producción en salud impulsa «el posimpresionismo y el fauvismo por sus audaces colores», mientras que la producción en períodos de enfermedad visual propicia «la pintura abstracta y el expresionismo con sus formas retorcidas» (Sandblom 1995:112-114), quien asimismo investiga el daltonismo de Fernand Léger. En cuanto a Degas, debido a una miopía progresiva producto de la vejez, le lleva a dedicarse a la escultura. La pintora Georgia O’Keeffe³⁰⁴ (1887), ante una situación parecida, comienza a expresarse a través del barro, pero no contenta con los resultados de sus obras en arcilla y a pesar de sus limitaciones ópticas retoma la pintura.

Como conclusión, el monopolio del sentido de la vista en las artes visuales sigue siendo enorme, pese al reconocimiento actual de los sentidos *hápticos*, como el tacto, considerados accesorios de la experiencia visual. Sin embargo esta concepción de un arte háptico autónomo ha favorecido a la educación de invidentes y aportado nuevos enfoques a la psicología de la percepción.

El aprendizaje del arte háptico permite un acceso más puro a un recurso olvidado de la cognición y creación humanas. Permite a los ciegos concebir un mundo alternativo al mundo visible. Esta percepción háptica se logra con la

³⁰³ EL PAÍS, 05/03/2003.

³⁰⁴ Véase Nota Biográfica en el Anexo de este trabajo.

cooperación del tacto y la *cinestesia*³⁰⁵. En combinación con las experiencias auditivas, las percepciones cinestésicas completan al invidente la información de un mundo dinámico, limitado a la acción.

En la percepción visual, la posición centrada del yo se contrarresta por la conciencia del mundo exterior organizado en torno a ejes propios. En la percepción háptica el yo del sujeto y las cosas están muy ligados y se perciben de un modo dinámico. La percepción dinámica es el pilar de la experiencia estética; eso indica que la modalidad sensorial de los ciegos les predispone a una cognición artística. Pero la sociedad reprime esta forma de conocimiento, por lo tanto «la educación de las personas invidentes debe contemplarse, pues, en el contexto más amplio de la necesidad de reeducar a toda una población minusválida sensorial» (Arnheim, 1992).

Los órganos receptores del tacto están distribuidos por toda la superficie del cuerpo, coordinado con las sensaciones cinestésicas que se producen en el interior del mismo y aportan las dimensiones espaciales de verticalidad y horizontalidad, ofreciendo una orquesta de estímulos táctiles sin parangón a la visión. Algunos pintores cubistas esperaban que la física ofreciese una cuarta dimensión espacial que permitiese visualizar las formas completas en un solo acto de percepción. Un escultor ciego capta el frente, el interior, la parte posterior y la convexidad de una vasija en un único acto sensorial.

Una escultura realizada por percepción háptica también está hecha para percepción háptica. Esto condiciona el tamaño; cuanto más grande sea la obra resultará más difícil la unidad compositiva. Los ciegos prefieren la simetría y otras relaciones formales sencillas. En general se componen a partir de configuraciones de partes relativamente autónomas o partiendo de una totalidad que se subdivide y refina.

Para comprender la escultura y los dibujos hápticos se debe tener en cuenta que las representaciones no son copias de modelos sino equivalentes de las propiedades estructurales de los mismos, como por ejemplo los dibujos en relieve para invidentes. Dado que la cognición perceptual consiste en captar las características estructurales, a los ciegos les resulta más fácil reconocer dibujos lineales sencillos que otro realista y complejo.

El Dr. John M. Kennedy³⁰⁶, realiza desde hace años, investigaciones sobre la situación de las personas ciegas y, recientemente, afirma que «las personas invidentes y las que ven se sirven de muchos recursos similares cuando representan en dibujos esquemáticos los objetos de su ambiente, lo que parece indicar que hay estrechas conexiones entre la vista y el tacto».

Comienza una investigación, inspirado en un caso real, sobre qué tipo de imágenes pueden dibujar estas personas.

³⁰⁵ La *cinestesia* proporciona información sobre el movimiento corporal, como se organiza en el espacio y las relaciones entre las fuerzas psicológicas y físicas, de un modo abstracto, similar a la abstracción de los sonidos musicales.

³⁰⁶ JOHN M. KENNEDY inicia su formación superior en la ciudad de Belfast, su ciudad natal. Es Doctorado en la Universidad de Cornell con un trabajo de investigación sobre la percepción, interesándose luego por la ceguera como profesor ayudante en Harvard. En la actualidad está radicado y enseña en la Universidad de Toronto. Autor del trabajo "Así dibujan los ciegos" (1997) en *Investigación y Ciencia*, pp. 52-59, marzo.

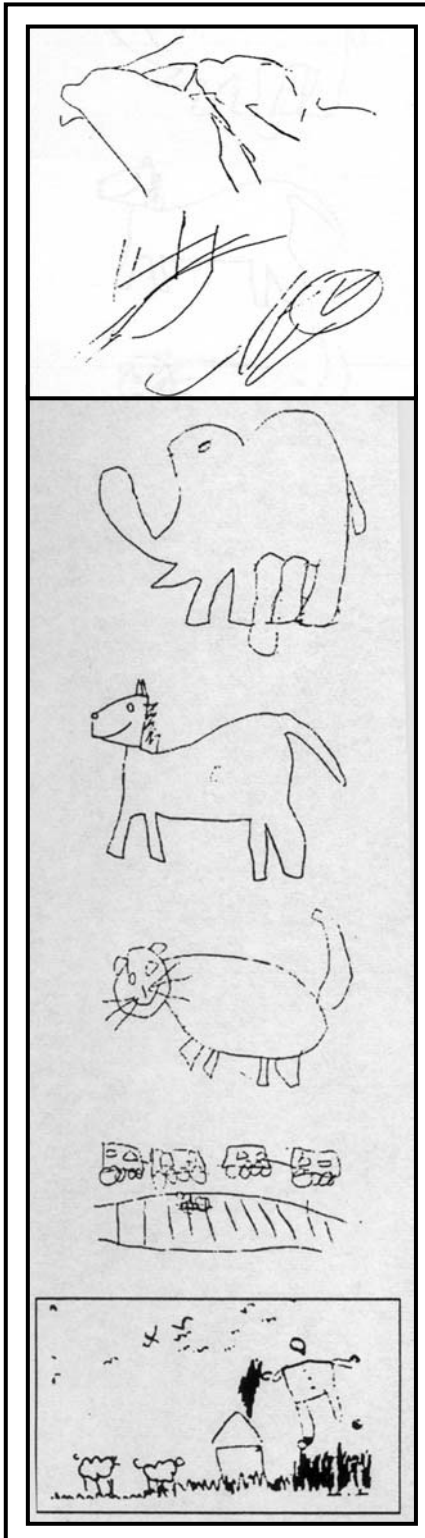


Ilustración 57: Sucesión de algunos dibujos realizados por niños y niñas ciegos desde la prueba inicial al dibujo final. Investigadora: Lola Bardisa

La Organización Sueca de Ciegos le proporciona las placas duras recubiertas de caucho y una fina lámina de plástico, sobre la que puede trazarse líneas rehundidas con la punta de un bolígrafo. Se descubre que los ciegos y las ciegas presentan recursos lineales parecidos a los de la representación de las personas videntes: líneas para delimitar superficies, convergencia para la profundidad, algunas formas simbólicas (corazón, estrella), líneas continuas o interrumpidas, etc.

En 1989, Lola Bardisa¹ lleva a cabo una experiencia para enseñar a dibujar a niños y niñas ciegos totales o con leve percepción de luz, de 6 a 9 años, escolarizados y con la competencia de recursos de su etapa. La experiencia se realiza en colaboración con la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), en las ciudades de Madrid, Barcelona y Alicante.

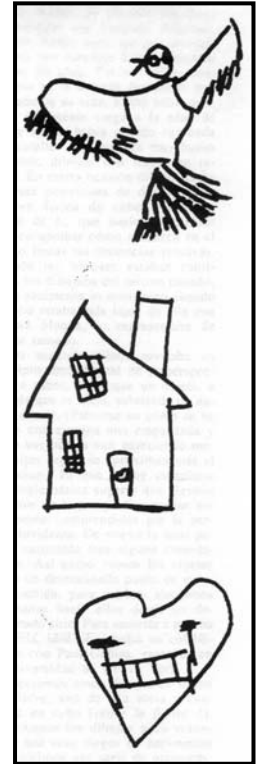


Ilustración 56: Dibujos esquemáticos realizados por Kathy, 30 años, ciega total desde los 3 años. Investigados por Dr. J. M. Kennedy

Las conclusiones de la experiencia alientan la enseñanza del dibujo a las personas ciegas, por los beneficios que les otorgan en cuanto a la organización espacial, la socialización, la autoestima y el desarrollo de la afectividad y la creatividad.

Para Arnheim (1992) éste es el principio básico que debe guiar la educación artística de los ciegos. «Las artes de nuestro siglo nos han enseñado que la representación realista es un estilo más entre los muchos válidos. Del mismo modo que la mayoría de los profesores de arte ya no inician prematuramente a los niños en los trucos de la representación realista, los profesores de arte para ciegos deberían convencer a los estudiantes de que las pautas estéticas de la sociedad mayoritaria no son automáticamente vinculantes. En lugar de exhortarles a compensar su falta de visión más allá de lo realmente útil y práctico, deberían animarles a enorgullecerse de su aportación única a la cultura a la que pertenecen como minoría digna de respeto». El Arte Terapia tiene, en estas investigaciones, nuevos fundamentos para su aplicación a colectivos más amplios y problemáticos cada vez más diversos.

Según Sandblom (1995:118) resulta más molesto en un artista la sordera que la pérdida parcial de la visión, debido a que «se está más aislado en un mundo de silencio, más excluido de la comunicación humana cuando ya no se puede oír la voz del prójimo ni participar en sus conversaciones». Ejemplo de ello es observable en la obra de Francisco de Goya, quien contrae una *encefalopatía saturnina* (por plomo), de la que «se sabe que provoca sordera y cambios de personalidad; amargura y depresión» provocándole «pesadillas fantasmagóricas en las que dio rienda suelta a la más profunda desesperación» como se pueden ver en sus «pinturas negras» del ocaso de su vida.

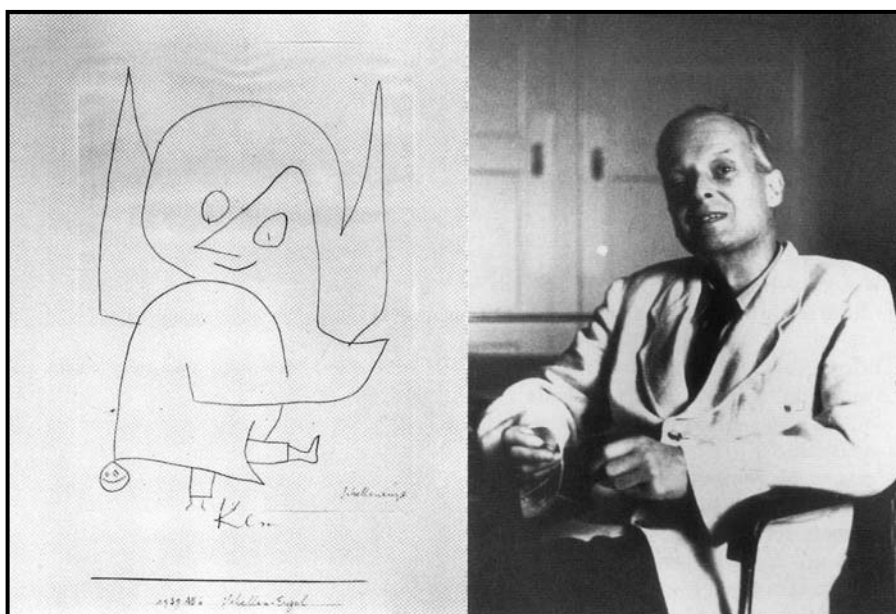


Ilustración 58: (izq.) Paul Klee, *Ángel-cascabel (Schellen-Engel)*, 1939 AB 6 (1966). Lápiz sobre papel de borrador, 29,5 x 21 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee; (der.) Paul Klee, Berna 1940, antes de su muerte

Paul Klee, enferma en 1934, a los 40 años, de *esclerodermia*³⁰⁷, y en sus trabajos se observa la dificultad para dibujar. La gravedad de su mal y la conciencia de un próximo fin, paralizan su pintura. Pero muy pronto reacciona y entra en una producción febril; alcanzando en 1940 -año de su muerte- el número de 1254 obras. Es evidente la modificación de su estilo, ya que las limitaciones son cada vez más atrozadoras, sin embargo, se sobrepone a su sentido trágico de la vida y la política en obras donde reaparece su sentido del humor y la admiración por la vida³⁰⁸.

IV.3.1 El cuerpo como reflejo del inconsciente

“La imagen del cuerpo es el reflejo de todo lo que el sujeto ha vivido en sus relaciones con lo que le rodea, no sólo en lo que él ha sentido, sino en lo que ha captado simbólicamente”

Daniel WIDLÖCKER

Siendo estudiante de medicina Enrique Pichón Rivière (1989:37) se interesa por la psiquiatría, cuyo estudio aborda en forma autodidacta, llegando muy pronto a la conclusión de que, en la práctica médica se debe «encarar el abordaje del paciente desde dos puntos de vista: el físico y el psíquico. Ahí se rompería, ya definitivamente, esa desarticulación o desunión entre mente y cuerpo [...] todo lo que se expresa como enfermedad a través de complicados mecanismos inconscientes es el equivalente de una estructura patológica perteneciente a otro campo».

Mucho se ha teorizado sobre el binomio *mente-cuerpo* y su relación con la obra de arte como producto de su expresión.

Jorge Kleiman³⁰⁹ analiza el hecho artístico como el resultado de la combinación de tres fuerzas o ejes: el **conceptual**, el **sensible** o subjetivo y el **energético** entendido como descarga o contención del *gesto* gráfico plástico. El autor confirma que: «Ambas vías de expresión representan en el fondo distintos acomodamientos de la energía interna, que pueden tener similares diferencias de potencial, que son igualmente respetables, con muchas situaciones intermedias. Por otra parte, creo que todos somos capaces de las dos actitudes y esto hace al **apuntalamiento en diferentes centros energéticos**³¹⁰, que transmitieron Fedora Aberastury³¹¹ y Juan Batlle Planas³¹²». Siguiendo su hipótesis, propone que: «la obra de arte es una radiografía de los acondicionamientos energéticos de la

³⁰⁷ *Esclerodermia progresiva*: Enfermedad incurable progresiva, muy poco frecuente, en la que se encoge y endurece la piel y los músculos que están debajo, se reseca la mucosas y membranas. Se manifiesta en todo el cuerpo con rigidez en las articulaciones resultando mortal en cuatro o cinco años.

³⁰⁸ PARTSCH, A.: (1994) *Paul Klee 1879-1940*, Hamburgo, Taschen.

³⁰⁹ KLEIMAN, J.: (1997) *Automatismo y Creatividad*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: Monografía de Creatividad Aplicada.

³¹⁰ Negrilla textual del autor de la cita.

³¹¹ ABERASTURY, F.: (1991) *Escritos*, Buenos Aires, editorial Catálogos. Es la creadora de un método de trabajo con el cuerpo o gimnasia consciente.

³¹² Juan Batlle Planas: pintor de origen español radicado en la Argentina. Es fundador de la corriente energético-surrealista e investigador de los acondicionamientos energéticos en la pintura.

persona que la produce, y el papel, la tela o la arcilla son las placas sensibles que las registran» y por otra parte: «las diferentes componentes de nuestra estructura psicológica tienen su correlación en los distintos enlaces que se pueden producir, a manera de circuitos, entre los núcleos o centros energéticos internos»³¹³.

La expresión de la creación supone siempre la movilización de la «satisfacción de los deseos inconscientes o compulsión de repetición», de la necesidad de «elaboración de traumas», de la «pulsión genésica y genética» como reflejo de los acontecimientos generadores del Universo y del resplandor de la creación del ser humano, respectivamente. «**Creamos de la misma manera en que hemos sido creados**»³¹⁴.

Bajo el presupuesto psicoanalítico freudiano de los mecanismos inconscientes de *deformación*, *desplazamiento* y *condensación*, Kleiman suma la función de «**generación**», consistente en los procesos corporales de transformación de alimentos en energía con destino a la totalidad de las funciones del ser, tanto físicas como psíquicas. Por último razona que: «Al incorporar el concepto de energía, las últimas barreras diferenciales entre soma y cuerpo caen, la regeneración de un tejido pasa a ser una actividad del inconsciente y un sueño es producto del cuerpo» dándole validez a la formulación kleinmaniana:

«El Inconsciente es el cuerpo y El cuerpo es el Inconsciente»³¹⁵

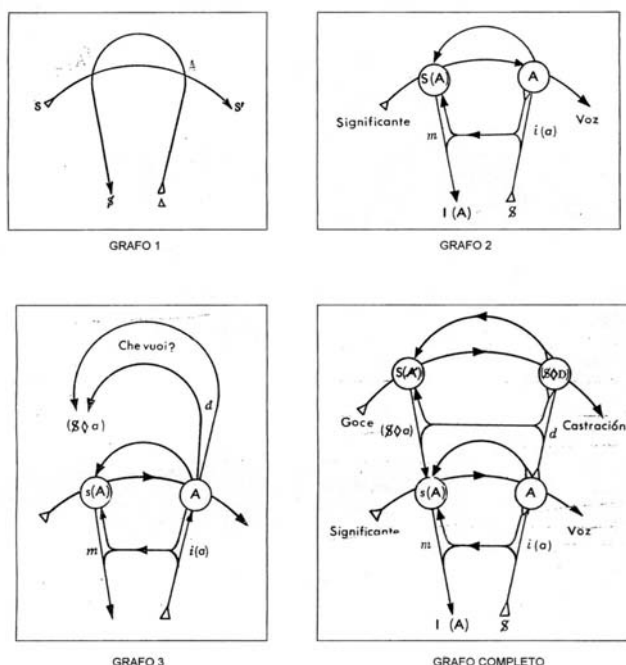


Ilustración 59: Jacques Lacan, *Grafos 1, 2, 3, 4* (en Kleiman, 1987:60)

Jorge Kleiman, como estudioso del Psicoanálisis, ve claramente representada en el desarrollo de los *Grafos* de Lacan³¹⁶, la relación biunívoca

³¹³ Ob. Cit. pp. 16.

³¹⁴ Ob. Cit. pp. 64. Negrita puesta por el autor de la cita.

³¹⁵ Ob. Cit. pp. 66.

establecida entre ambos elementos que conforman el ser humano. La representación se configura en una forma alusiva a un hombrecillo -una representación más sofisticada pero a la vez evocativa del “renacuajo” infantil- con cabeza, tronco, extremidades y mandíbulas.

Unos cuantos trazos valen para aludir a toda la complejidad del cuerpo humano desnudo. Sin embargo, esa “facilidad” para representarlo gráficamente no se corresponde necesariamente con una buena relación entre el *uno mismo* y su propio cuerpo. La relación mente-cuerpo no siempre resulta satisfactoria y da lugar a problemas psicofísicos.

Ante la integración del concepto del individuo como unidad psicofísica, varias disciplinas se ocupan de la aproximación somatopsíquica y psicósomática, según se ponga el acento en la prevalencia e influencia del cuerpo como desencadenante de los problemas psíquicos o, en su segunda vertiente, las emociones, pensamientos y otros procesos psicológicos negativos afectan a las funciones físicas del cuerpo.

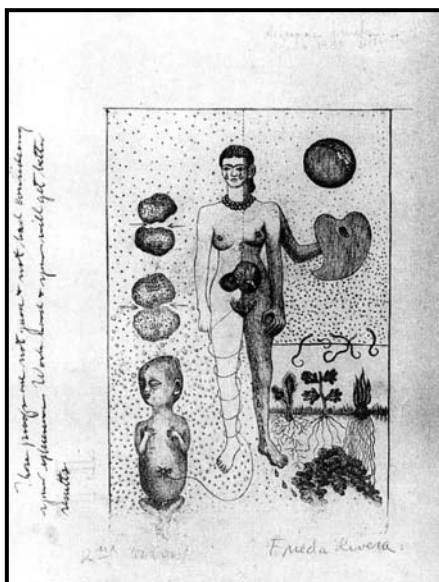


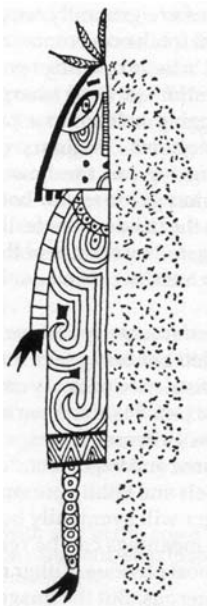
Ilustración 60: Frida Kahlo, *Frida y el aborto* o *El aborto*, 1932, litografía

Muchos de los problemas relacionados con la aceptación del propio cuerpo, y sobre todo de las sensaciones, imágenes, sentimientos y pensamientos que despiertan ante la contemplación de la propia desnudez, da origen a enfermedades relacionadas con la autoestima, anorexia, bulimia, timidez, problemas sexuales, etc. En muchas obras realizadas por mujeres es frecuente encontrar una visión del interior, de los conflictos relacionados con el cuerpo y la maternidad, o el significado del dolor y la sangre como presencia estigmática en la feminidad. En el caso concreto de Frida Kahlo, sus tres abortos marcaron un camino sufriente en este sentido, que se plasma en varias obras de pintura, dibujo y litografía. En la obra que se presenta a continuación, se refleja esta problemática con una crudeza notable para la época en la que fue realizada. Sorprende lo

³¹⁶ LACAN, J.(1984) “La subversión del Sujeto” en *Escritos 2*, México, pp. 773, Figuras D/1/2/3/4 pp. 784-797 en KLEIMAN J., 1997:66-69.

explícito y el realismo de las figuras que marcan el padecimiento emocional y físico de la mujer y pintora.

La escritora y dibujante Gisèle Prassinos³¹⁷ realiza una obra donde se evidencia una visión, en principio, asexuada del cuerpo. Recién en 1975 incorpora la imagen del pene a los dibujos masculinos. El cuerpo siempre es un espacio agujereado y frágil. Un campo donde brotan más orificios producidos por accidentes u operaciones, actos de perforación por objetos afilados, introducciones, evisceración, vaciamientos. Todo demuestra una gran preocupación por la relación dentro-fuera, a la que se refiere muchas veces en tono humorístico. No obstante está presente el temor, cierta ambivalencia en los deseos y culpa.



Esta artista padece una enfermedad que le produce ataques físicos hasta los diecisiete años y sus efectos psicológicos y aprehensiones se evidencian en su obra. Sus grandes temas reflejan sus elucubraciones sobre las relaciones de tamaño, disminuciones y expansiones; división entre cuerpo y mente; imágenes de pérdida de consciencia. Una visión atemorizada de sí misma, poseedora de un cuerpo negado como espacio propio, se transforma en imagen nuclear de sus escrituras automáticas y dibujos de la madurez. En 1982, realiza la exploración literal de una imagen lingüística; relata la historia de un personaje joven femenino, que decide borrar sus propios contornos. Los agujeros son tan grandes que la mujer se reduce a un espacio en blanco.

Ilustración 61: Gisèle Prassinos, *La Gomme* (*La Gomme*, 1982)

El dibujo: *La Gomme* (1982) describe con claridad sus preocupaciones más hondas: la simetría que divide a una parte del cuerpo representado de una mujer, en un espacio evanescente mientras que su otra mitad está llena de huecos y laberínticos agujeros.

La maternidad como realidad biológica, en tanto que contingencia física no exenta de un poderoso sentimiento de autodestrucción, aparece como una de las grandes preocupaciones en la obra de Prassinos. Pero su obra fluctúa entre los significados metafóricos y también se refiere a la imagen de dar a luz nacimientos simbólicos o psicológicos. Analiza la maternidad como una descripción de lo que pensamos; hace una proyección de los temores de un embarazo con referencia al estado de angustia y dolor de la creación. La obra denominada *¿Qui?*, representa a una extraña criatura con un niño en su vientre. El niño no está conectado al cordón de la vida, sino que depende de una conexión corazón-pulmón hacia la

³¹⁷ COTTENET-HAGE, M.: (1995) "The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinos and Mansour" en *Surrealism and Women*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, pp. 76-93.

zona rectal. Esta última está adornada con dos apéndices pequeños redondos perfilados como testículos que confieren a esta representación maternal un carácter andrógino.



Ilustración 62: Gisèle Prassinos, *Qui? (Who?)*

El Arte Terapia se muestra eficaz para el tratamiento de este tipo de problemas, ayudando a las personas a integrar una conciencia más sana de sí mismas. El psicoterapeuta inglés John Birtchnell (1987:82) considera la desnudez como una forma de autorrevelación. «En mi opinión, los sentimientos ambivalentes que muchas personas tienen con respecto a la desnudez se deben a una convicción de que las diversas imperfecciones de sus cuerpos representan las imperfecciones de ellos mismos».

En el trabajo arteterapéutico de grupo, se puede comenzar a explorar parcialmente el cuerpo en parejas, a través del dibujo, donde la parte dibujada asume la autorrevelación de todo el cuerpo. También la cara puede representar eficazmente algunas partes ocultas del cuerpo. Estos ejercicios se van profundizando hasta llegar, progresivamente y si el o la terapeuta lo considera necesario, al dibujo o fotografía del cuerpo desnudo. En su práctica arteterapéutica aplica técnicas de focalización de una imagen corporal propia o de otros/as, para luego hablar del y “con” el contenido pictórico. El proceso lleva a la realización de nuevas imágenes focalizadas que sirven de apoyo a la verbalización y expresión emocional, de lo que se representa gráfico plásticamente. En cierto modo esta experiencia tiene puntos de contacto con algunas técnicas inspiradas en el Psicodrama.

Algunos y algunas artistas se expresan con el particular lenguaje de la exposición parcial o total del propio cuerpo o de otras personas, como alusión, búsqueda e interrogación desde la imagen artística. Raoul Ubac trabaja sobre una fotografía de un grupo de mujeres desnudas, resultante de sucesivas solarizaciones, con cuyos fragmentos realiza fotomontajes que son nuevamente

refotografiados y solarizados. Las imágenes se reorganizan por los contornos de los positivos y negativos solarizados, dándole a la obra un aspecto de inquietante desmembramiento de la imagen femenina.



Ilustración 63: Raoul Ubac, *La Batalla de las Amazonas (The Battle of the Amazons)*, 1939. París, Galería Adrien Maeght)

La fotógrafa Tamara Arroyo (Madrid, 1972), evoca su infancia a través del autorretrato parcial, donde siempre el rostro está cubierto. De su exposición *Jugando al escondite*, realizada en la galería Valle Quintana de Madrid, en julio de 2003³¹⁸ es la obra de gran tamaño, ampliación de un fragmento en color, que sintetiza el espíritu del juego infantil.



Ilustración 64: Tamara Arroyo, *Jugando al escondite*, 2003. Reproducción en blanco y negro de una fotografía ampliada a color (El Mundo, 7/7/03)

Dentro del ámbito cultural de Photoespaña 2003, se expone en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, la interesante obra fotográfica de la fallecida artista Hannah Villiger (1951-1997). La artista suiza utiliza la técnica de la foto Polaroid,

³¹⁸ EL MUNDO (2003), 07/07, pp. 15.

autorretratándose fragmentos de su cuerpo, que luego escanea y amplía a formatos gigantescos provocando «un extenso vocabulario de formas a través de actos de visión personales»³¹⁹. La artista comienza su andadura fotográfica a partir de los años 80 cuando se convence de sus múltiples personalidades ocultas, aunque esta peculiaridad no es evaluada ni queda constancia de ningún diagnóstico psiquiátrico que se le hubiera realizado. Su interrogación poética se dispara en los pliegues de un tobillo, o en el escorzo de un brazo, un codo, rodillas, ojos o cualquier otra parte de su cuerpo, convocando el fantasma de su alteridad.



Ilustración 65: Hannah Villiger, *Trabajo*, 1980. Fotografía Polaroid, escaneada y ampliada a color en gran formato (El Mundo, 20/07/03)

En ocasión de la VII European Arts Conference, realizadas en la Universidad Autónoma de Madrid entre el 18 y 21 de septiembre de 2003, Ana Mampaso³²⁰, Doctora en Ciencias de la Información (U.A.M.) expone sobre: *La terrible belleza de la mortalidad del ser humano. Diez fotógrafos del tiempo y de la edad*. Presenta la obra fotográfica de hombres y mujeres quienes, a través de la imagen perdurable del instante captado por este singular medio, reflexionan y se interrogan sobre la fragilidad de la vida humana; el momento evanescente de la muerte por vejez o la búsqueda de una nueva belleza, siempre brutal, cincelada por la huella del tiempo sobre el cuerpo visible y no visible de las personas.

Un repaso por la huella fotográfica de la mirada de estas sensibles personas: «Nos muestran imágenes de la belleza que existe en todo lo que aun tiene vida; de alguna forma se preparan para su propio fin y se preguntan ¿porqué la muerte está tan cerca?».

Las distintas miradas exploran o intentan detener el instante para capturar el irreversible paso del tiempo en los seres queridos; otras registran el final del camino antes de la partida; algunas se atreven a explorar la belleza de los pliegues de la ancianidad desafiando lo “estéticamente correcto”. La autora expresa que: «nuestra cultura ve antiestética la ancianidad» pero en su

³¹⁹ EL MUNDO (2003), 07/20, pp. 15.

³²⁰ MAMPASO, A.: (2003) *La terrible belleza de la mortalidad del ser humano. Diez fotógrafos del tiempo y de la edad*, Madrid, (de próxima publicación)

investigación trae a nuestras miradas y conciencias la tarea de fotógrafos y fotógrafas que: «reflexionan sobre los equivocados patrones de belleza heredados del mundo antiguo, representan y reivindican lo noble de los cuerpos marcados por el paso del tiempo, sirviéndose incluso de su propio y “viejo” cuerpo y utilizando un fino sentido del humor; la tercera edad nos guiña un ojo».

Entre las distintas indagaciones y expresiones que se exponen en su trabajo, se rescata la obra de Jacqueline Hayden, fotógrafa norteamericana que investiga la relación entre el desnudo y la vejez. Sus interrogaciones cristalizan en la exposición *Arte Estatuario Antiguo*, nacida después de 1995 y pergeñada a lo largo de cinco años, afirmando que: “*La vida no termina porque hayamos envejecido. Esta colección pretende hacer reflexionar sobre los errados patrones de belleza. Tenemos que identificarnos con las formas en que el tiempo transforma lo que fuimos ayer. No cerrar los ojos a la realidad*” (Mampaso, 2003). Esta reflexión tiene plena vigencia para el Arte Terapia ya que una de las dificultades más grandes de las personas y que mayor sufrimiento trae es, justamente, lo que la cultura occidental interpreta como la decadencia de la imagen corporal por el paso del tiempo.

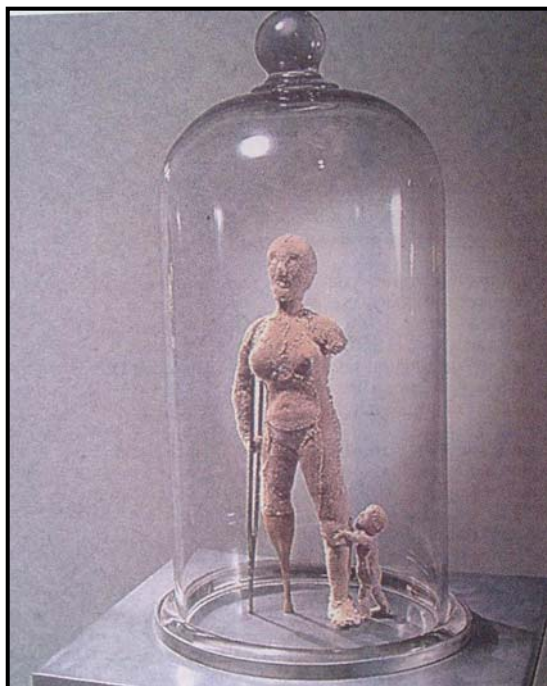


Ilustración 66: Louise Bourgeois, *Madre con su Niño (Mother and Child)*, 2001. Pequeña escultura textil combinada con madera, bajo una campana de cristal (El País, 2/07/02)

Otra expresión de la manifestación de inquietantes alegorías inconscientes del propio escenario familiar, a través de la figura humana descarnada, está representada en la obra de la escultora francoamericana Louise Bourgeois³²¹. Con obras recientes, a sus más de noventa años, presenta una técnica de construcción de las figuras con trozos de tejidos unidos por costuras, que configuran sus cabezas y maternidades, otorgándoles un poder convocador y simbólico, o la más terrible sensación del resentimiento y del desamparo.

³²¹ Véase Notas Biográficas en el ANEXO de este trabajo.

Es de destacar la capacidad alusiva de estas figuras escultóricas realizadas con retales cosidos a mano. Esta investigación considera muy interesante la posible utilidad de esta técnica en personas que, sin poseer una alfabetización plástica, sepan simplemente coser o tejer. Con materiales de descarte, como medias usadas, telas flexibles, fibras naturales y sintéticas, yute, cáñamo, arpillera y toda clase de materiales explorables bajo esta técnica, se puede lograr una interesante proyección del propio cuerpo para un trabajo arteterapéutico del mismo.



Ilustración 67: Katharina Detzel con un monigote hecho por ella misma

Esta presunción se confirma cuando se consigue para este trabajo de investigación el libro publicado con motivo de la exposición: *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*³²², presentada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), del 26 de enero al 25 de marzo de 2001. Allí está Katharina Detzel, autora de un enorme muñeco, al estilo de un monigote sexuado, realizado con trozos de arpillera cosidos y rellenos para darle una estructura tridimensional y de tamaño natural. El impacto visual es tan contundente como la enorme cadena de interrogaciones que despierta y sobre la que se podría trabajar terapéuticamente. Como no coincidimos en el tiempo y el espacio de este suceso, se prefiere reproducir las elocuentes indagaciones que Michel Nedjar³²³ hace en un programa de radio francés sobre muñecos y que está citado en este maravilloso libro:

«¿Qué es un muñeco? Es algo extraño que nace de las sombras. Es algo que nace de la Tierra. Es algo nacido de los orígenes. Es algo mágico. Es algo

³²² *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico* (2001) Catálogo de la exposición presentada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), del 26 de enero al 25 de marzo.

³²³ Michel Nedjar, entrevistado por Allen S. Weiss y Gregory Whithead, extraído de *L'Indomptable*, programa radiofónico sobre los muñecos, emitido el 22 de diciembre de 1996, en el Atelier de la Création Radiophonique de France Culture, Radio France, en Catálogo *La Colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*, (2001) Barcelona, pp. 116.

paternal. Es algo prohibido. Es algo que nace de Dios. Es algo distante. Es algo sin ojos. Es algo animal. Es algo parecido a un pájaro. Es algo silente. Es algo eterno. Es algo hecho de barro. Es algo parecido a un guijarro. Algo vegetal. Algo infantil. Algo cruel. Algo alegre. Algo que grita. Algo que calla. ¡Esto es lo que es!».

IV.3.2 Frida Kahlo y la dimensión del dolor físico

“Todos los dolores gritan: sólo la salud es muda.”

Philip SANDBLOM

Dice John Updike: «La enfermedad y el dolor, por ejemplo, son preocupaciones agotadoras para la persona que los padece, pero su descripción nos cansa después de algunos párrafos». Sin embargo, ante el dolor de cualquier naturaleza, el individuo generalmente siente la necesidad de expresarlo de alguna forma, verbal o no, que le sirva de vía de escape, de consuelo, de alivio moral ya que, muchas veces, nada logra aplacarlo. «El dolor intenso es una sensación tan avasalladora que no puede describirse artísticamente en toda su intensidad, pero la pintura puede dar una impresión más vívida que la literatura», afirma Sandblom (1995:127).

Pocas son las personas que desconozcan alguna instancia del dolor físico. Desde el nacimiento, acompaña el itinerario humano. Su presencia constante es, en muchas ocasiones, la realidad vivida por millones de personas. Las reacciones ante su corrosiva y pertinaz estancia marcan la capacidad, muchas veces heroica, de la naturaleza humana.

Frida Kahlo³²⁴ constituye un paradigma de la resistencia humana frente al sufrimiento físico y sus consecuencias a los que, sin embargo, presenta batalla valiéndose de la producción artística. Conocida es su doliente biografía que se inicia tempranamente, a los seis años, con un largo encierro debido a una poliomielitis. La primera consecuencia es una cojera y las largas sesiones de rehabilitación, posterior a su recuperación. Su retorno a la vida social infantil le ocasiona las burlas de otros niños y niñas y la conciencia de su diferencia. Como consecuencia se transforma en una niña introvertida y solitaria. Su padre le enseña la minuciosa técnica del retoque fotográfico y apoya su dedicación a la pintura. Su gran vitalidad en la adolescencia la convierten en una persona inquieta, alegre y de gran voluntad. Nuevamente el ensañamiento del destino le propone la lucha más tremenda de todas: sobrevivir, a los dieciocho años, a un terrible accidente de tráfico en 1925, donde queda gravemente herida. «La muchacha cuyas alocadas carreras por los pasillos de la escuela parecían el vuelo de un pájaro y que se subía y bajaba de los tranvías y camiones a saltos, de preferencia cuando se encontraban en movimiento, ahora estaba inmovilizada y encerrada en una serie de escayolas de yeso y otros aparatos³²⁵». La propia Frida comenta al respecto que: “Fue un choque raro. No fue violento sino silencioso y pausado, y

³²⁴ Véase Notas Biográficas en el ANEXO de este trabajo.

³²⁵ HERRERA, H.: (1988) *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana, pp. 53.

dañó a todos: más que a nadie, a mí”. Gran desesperación y una extraña madurez evanescente, de desprende de un párrafo epistolar dirigido a su amigo Alejandro Gómez Arias, a un año de su accidente³²⁶.



Ilustración 68: Frida Kahlo, *Accidente*, 1926, dibujo sobre papel, Colección del yerno de Diego Rivera

El confinamiento y la quietud inducen su dedicación a la pintura de autorretratos y entorno cotidiano, donde se adivina omnipresente el dolor escondido detrás de una máscara inexpresiva y rígida. Como lo define acertadamente Hayden Herrera (1988:71): «estaba determinada a dar a conocer sus sentimientos dolorosos por medio de sus cuadros. Volvía su cuerpo al revés, colocando el corazón delante de su pecho y mostrando su columna vertebral fracturada; como si su imaginación tuviera el poder de rayos X o el filo cortante de un escalpelo quirúrgico. Si bien la fantasía de Frida no se alejaba mucho de sus propios confines, efectuaba sondeos muy hondos de sí misma. La muchacha que tuvo la ambición de estudiar medicina, se dedicó a la pintura como una especie de cirugía psicológica».

En su Diario³²⁷ escribe durante los últimos años de su vida, con motivo de la gran exposición en su homenaje que se realiza en México, una lista de nombres de sus obras, de un modo poético e intimista, que señalan los elementos más importantes de su impresionante exploración como ser humano y como artista:

*«La Vida callada...
dadora de mundos.
Venados heridos*

³²⁶ «¿Por qué estudias tanto? ¿Qué secreto buscas? La vida pronto te lo revelará. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba; la adivinación de su naturaleza constituía un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos. Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera lo vería...», en Herrera, 1988:72.

³²⁷ KAHLO, F.: (1995) *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores, pp. 130.

*Ropas de tehuana
Rayos, penas, Soles
ritmos escondidos
"La niña Mariana"
frutos ya muy vivos.
la muerte se aleja, líneas, formas, nidos.
las manos construyen
los ojos abiertos
los Diegos sentidos
lágrimas enteras
todas son muy claras
Cósmicas verdades
que viven sin ruidos*

*Árbol de la Esperanza
Manténte firme».*



Ilustración 69: Frida Kahlo, *Árbol de la esperanza manténte firme*, 1946, óleo sobre masonite, 55,9 x 40 cm. Colección Daniel Filipacchi, París



Ilustración 70: Frida Kahlo, *El sueño o La cama*, 1940, óleo sobre tela, 74,3 x 98,4 cm. Colección Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York

Otra actitud típica suya consiste en referirse con humor y poco respeto hacia la muerte. Si bien en México hay costumbre de este tipo de ritual festivo, en ella juega un papel especial, poniéndose a su altura y midiendo sus fuerzas, en un abierto desafío. La trata con la familiaridad de un ser querido; otras veces flirtea y compite para conjurarla. Incorpora muchos elementos de folklore nativo a la decoración de su entorno y a su pintura.



Ilustración 71: Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital o La cama volando*, 1932, óleo sobre lámina, 30,5 x 38 cm, colección Dolores Olmedo, México D.F., fotografía Raúl Salinas)

La pintura juega un papel sumamente importante en mantener el equilibrio de su desgraciada vida. Su cuerpo malherido, que hubo de soportar hasta treinta y dos operaciones, algunas muy severas, le arrebató la posibilidad de ver realizado uno de sus deseos más profundos, el de tener hijos. Pero aun así lo intenta, sin éxito, tres veces. Tres dolores agregados, tres desilusiones, tres operaciones, tres amargas recuperaciones, tres *rounds* perdidos que encuentran, en la pintura, «el mejor antídoto contra la insistente seguridad que tenía Frida³²⁸ de su esterilidad, (la) misma que aparece en el fondo desértico de tantos autorretratos. El año en que murió le dijo a una amiga: “Mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor... La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos... Todo eso lo sustituyó la pintura. Yo creo que el trabajo es lo mejor”» (Herrera, 1988:130).

Varias veces se repite este tema en sus obras y siempre impacta la dimensión del dolor tanto físico como emocional, de esta superviviente que recurre al arte para poder honrar la vida. Dice Sandblom (1995:180) que: «Si consideramos que algunas de las más grandes obras de arte han nacido del

³²⁸ Hayden Herrera (1988:131) señala estas palabras de Frida referidas a su dolor por no poder tener hijos: “Vendería todo por nada... No creo en las ilusiones... la gran vacilación. Nada tiene nombre. No veo las formas... arañas ahogadas. Vidas en alcohol. Los niños son los días y ahí es donde yo acabo”.

sufrimiento, no podemos menos que reconocer que la enfermedad a veces enriquece al artista, a sus congéneres y a la posteridad».

IV.4 El poder de las imágenes: la creación en condiciones existenciales extremas

“La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque prefiramos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar”.

Susan SONTANG

Frente a este tema tan común en nuestros días pero a la vez tan difícil de abordar, se prefiere iniciar con una reflexión de Fernando Bárcena³²⁹: «Hemos encerrado el dolor en datos, en hechos, en estadísticas, en cifras, en gráficos, en cuadros, en programas informatizados. Miramos el dolor como dato, pero no como experiencia. Y por eso cuanto más informados estamos del dolor y de la miseria del mundo, del surgimiento de millones de seres humanos cuyos rostros de sufrimiento vemos escondidos detrás de las pantallas de nuestros televisores, más nos alejamos de la experiencia del sufrimiento de esos seres humanos».

IV.4.1 Dibujando ante la muerte

“Mientras pensaba que estaba aprendiendo a vivir, he aprendido como morir”.

Leonardo DA VINCI

La conciencia de la aproximación de la propia muerte constituye, tal vez, una de las experiencias más enigmáticas y conmovedoras del ser humano. La enfermedad terminal pone con frecuencia a las atribuladas personas, sin discriminación de edad ni sexo, ante la soledad de un aprendizaje insustituible e inevitable. Ya sea por vejez o enfermedad, esas personas tienen derecho a una contención solidaria y humana. En muchas de estas circunstancias puede ser el Arte Terapia el continente que ayude a limitar el sufrimiento mental. En la opinión del arteterapeuta Greg Furth (1992:24): «Cuando se trata de preparar a una persona para enfrentarse a su propia muerte o a la de un ser querido [...] los dibujos inconscientes pueden ser valiosos, sobre todo porque les permiten a los moribundos o a sus seres queridos enfrentarse a la irrevocabilidad de la muerte con honor, por decirlo así, y no solos y aislados como los vemos tan a menudo en los hospitales o los pabellones para enfermos incurables».

³²⁹ BÁRCENA, F.: (2001) *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos, pp. 12.

Las enfermedades de larga duración provocan, generalmente, un deterioro físico unido al agotamiento psíquico de la persona. Se describe anteriormente la situación de enfermedad gravemente crónica que padece la artista mexicana Frida Kahlo, la que se extiende prácticamente a lo largo de toda su vida, la que termina siéndole arrebatada tempranamente. El confinamiento a que somete una larga enfermedad, conduce inevitablemente a otro derivado indeseable, la soledad. Sobre ese espacio-tiempo infinito para el individuo sufriente, puede ejercer una balsámica influencia la dedicación a alguna actividad de tipo arteterapéutica. Frida se mira al espejo y se interroga a sí misma en numerosos autorretratos: «Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola, y porque soy el motivo que mejor conozco [...] Me parezco a mucha gente y a muchas cosas [...] Desde entonces (el accidente), he estado obsesionada por comenzar de nuevo, por pintar las cosas tal como las veía con mis propios ojos, nada más... Así, de la misma manera que el accidente cambió mi rumbo y muchas cosas me impidieron satisfacer los deseos considerados como normales por todo el mundo, a mí nada me pareció más natural que pintar lo que no se había realizado».

Hayden Herrera (1988:71) describe una reacción muy común en personas postradas por una larga enfermedad quienes, como Frida, llegan a considerarse «como un mundo particular, visión muy semejante a la de niños postrados en cama que descubren montañas y valles en las siluetas de sus miembros. Aun cuando pintaba frutas o flores, la imagen resultaba modificada por el filtro de su propia manera de percibir las cosas». Así lo sugieren los dibujos realizados por niños y jóvenes enfermos de cáncer, quienes participan de un programa patrocinado por compañías de cruceros, en torno al tema “Sueños de Mar”. La *Make-A-Wish Foundation*³³⁰ ha cumplido más de veinte años llevando la ilusión del viaje por mar en un crucero, a muchos enfermos, enfermas y sus familias. Las imágenes que se presentan pertenecen al crucero participante en dicho programa, la *Royal Caribbean International*, quien las difunde en serie en sus “*Goodnight Card*” en sus viajes por el Mar Mediterráneo.



Ilustración 72: Michelle Lynn, 5 años. Make-A-Wish Foundation of Alaska, Montana, Northern Idaho and Washington

³³⁰ w.w.w.wish.org; o bien TEL (800) 722-WISH.



Ilustración 73: Nikki, 11 años. Make-A-Wish Foundation of Northeast, Central, and Southern Ohio

Como expresa Frida Kahlo en su carta a su amigo Alex, en ocasión de viaje por Europa y a dos años de su confinamiento por el accidente: «[...] Según me dices el Mediterráneo es maravillosamente azul, ¿lo conoceré alguna vez? Creo que no, porque tengo muy mala suerte, y mi mayor deseo desde hace mucho tiempo ha sido viajar. Sólo me quedará la melancolía de los que han leído libros de viaje [...]». Coyoacán, 2 de agosto de 1927» en Herrera, (1988:70).

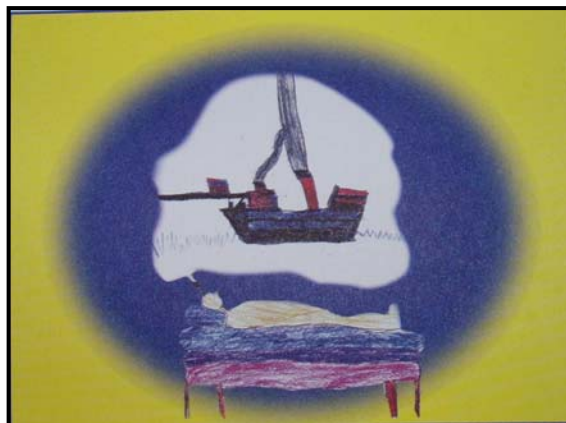


Ilustración 74: Michael, 8 años. Make-A-Wish Foundation of Southern Florida

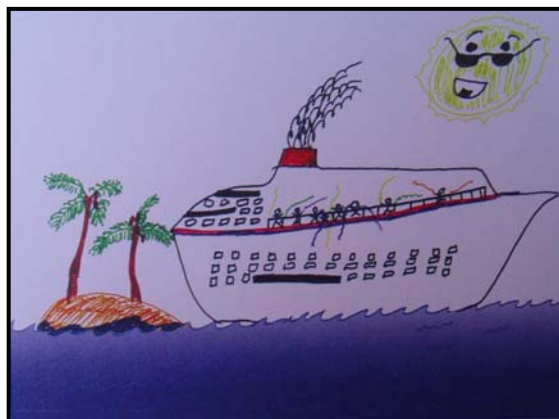


Ilustración 75: Becky, 17 años. Make-A-Wish Foundation of Western Pennsylvania and Southern West Virginia

Las imágenes revelan la ilusión de esas personas que, a través del estímulo de un sueño, realizan un viaje por mar desde el borde de la cama, a través de la imaginación y por encima del dolor y la enfermedad. En la otra cara de la moneda está el viaje sin retorno que tantos niños, niñas y sus familias judías emprenden, durante la segunda Guerra Mundial, sin prever que el destino les prepara una terrible emboscada hacia la muerte. El largo itinerario tiene muchas estaciones. Una de ellas es una fortaleza amurallada, a sesenta kilómetros de Praga, llamada Terezin, «ciudad del hambre y del miedo»³³¹, habitada durante todo el tiempo que dura la guerra, sucesivamente por hasta quince mil niños y niñas.

En el gueto y por una elemental razón de supervivencia, pronto se ven en la obligación de aceptar un mundo extraño y una realidad de pesadilla. Sin embargo hasta juegan en los patios y aprenden en un simulacro de escuela, marcado por incesantes llegadas y partidas. Ven y oyen cosas que los niños y niñas no deben ver jamás. Como también ven cosas que sus adultos ya no pueden y lo recrean en sus dibujos y pinturas, «pero cuando escribían sus versos era otra cosa [...] Sí, el miedo llegó a ellos, y ellos sabían hablar del miedo en sus poesías» (Weil, 1988:10).

A ese gueto llega la pintora Friedl Dicker³³² (1898-1944) donde consigue tener a cargo los cursos de dibujo y rodearse permanentemente de niños y niñas, en cuya compañía logra hacer de la pintura una forma de supervivencia emocional para sus discípulos y para ella misma. Se consagra al trabajo y a conseguir todo tipo de materiales para sus clases de pintura. En el tiempo que vive en Terezin, la pintora desarrolla una intensa actividad cultural personal, como pedagoga, en alguna medida como arteterapeuta y también como animadora sociocultural de esa comunidad donde todo es provisional. Su amor por el teatro la lleva a organizar los decorados y figurines para obras teatrales infantiles. En mayo de 1943 se estrena *Les Petits Coccinelles* y más tarde *Les Aventures d'une jeune fille en Terre promise*. Mientras las niñas se dedican a la actuación, los niños se encargan de la confección de trajes y decorados y las representaciones constituyen también para los adultos, un respiro al final del duro día de trabajo. Para todos, cada proyecto se transforma en un espacio para la ilusión y la tenue esperanza, un momento para rearmar el espíritu y sacar fuerzas para seguir viviendo.

La estadía en Terezin le hace reflexionar sobre su práctica pedagógica e incluso, cuando logra ilusionarse con el final de la guerra, acaricia la idea de escribir sus experiencias del arte como terapia para niños y niñas. Con esmero colecciona, cuidadosamente datados, los innumerables dibujos realizados en sus clases y, cuando le comunican el traslado a otro campo -el final del camino-, se los confía a Willy Groag, director de la casa L 410 quien, en 1945 y acabada la guerra, los entrega a la comunidad judía de Praga³³³.

El testimonio que dejan al mundo es indescriptible. Pero es su ausencia sin voz la que grita su existencia. La tarea de reconocerlos, ardua y dolorosa, es

³³¹ WEIL, Jiri: autor del Prólogo, pp. 7-11 en *Aquí no vuelan las mariposas. Poemas y dibujos infantiles. Terezin 1942-1944*, (1988) Buenos Aires, Proyectos Editoriales.

³³² Véase Nota Biográfica en el Anexo de este trabajo.

³³³ MAKAROVA, Elena: *Friedl Dicker-Brandeis. Viena 1898-Auschwitz 1944*, Somogy Éditions D'Art. Musée d'art et d'Histoire du judaïsme "Simon Wiesenthal Center", Museum of Tolerance.

posible cuando queda el rastro de una fecha, número de transporte o firma. Como se puede inferir, en su mayoría son trasladados a Auschwitz durante el año previo al final del conflicto bélico. «Por ellos, hoy les hablan sus poesías, ésta es la voz que se conservó, la voz que menciona la verdad y la esperanza. Editamos sus dibujos y poesías para que hablen, no el lenguaje seco de los documentos que se pueden acumular por millares describiendo un océano de sufrimientos, sino para que reviva la memoria de quienes los crearon con el color o la palabra. Quizás, como lo deseaban los niños, cuando por el color o la palabra vencían a la muerte» (Weil, 1988:11).

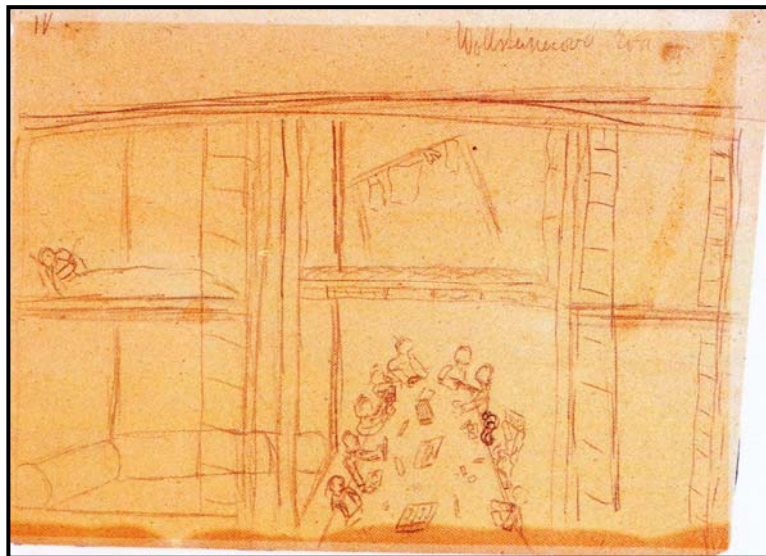


Ilustración 76: Eva Wollsteinerová³³⁴, *Barracas* (archivado bajo el n° 133061). Dibujo a lápiz, firmado en el ángulo superior izquierdo "IV" y "Wollsteinerová Eva". No se consignan sus medidas.

LA MARIPOSA³³⁵

*Aquel último
resplandor de agudo y fuerte amarillo,
más vivo que el del sol, es una lágrima
sobre la piedra blanca.
Un amarillo así
que volaba ligero y muy alto,
como buscando algo, quería sin duda
besar el final de un mundo.*

Llevo siete semanas encerrado

³³⁴ «Eva Wollsteinerová nace el 24 de Junio de 1931, es deportada a Terezin desde Brno el 8 de Abril de 1942. Es trasladada a Auschwitz el 23 de Octubre de 1944, donde perece» en VOLAVKOVÁ, H. (editora): (1993) *...I never saw another butterfly... Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, New York, Scochen Books, Expanded Second Edition by the United States Holocaust Memorial Museum (Originally published in a different form in a special edition for the State Jewish Museum in Prague, 1959), figura pp. 42 y texto pp. 90, traducción: Claudio Abner Kleingut.

³³⁵ *La Mariposa*, (poema pp. 25): «La poesía se conservó en la copia escrita a máquina en papel delgado en el conjunto de las poesías de Pavel Friedmann que fue entregada al Museo Estatal Judío en la llamada campaña de documentación (N° inv. 101.516/1-8) La poesía tiene la fecha en la esquina superior izquierda: "4.6.1942". Pavel Friedmann nació el 7.1.1921 en Praga. Fue deportado a Terezin el 26.4.1942 y murió 29.9.1944 en Auschwitz. Aunque pertenece por su edad a los poetas adultos su obra, tanto por el estilo como por los temas, ha sido considerada entre la de los poetas menores» en *Aquí no vuelan las mariposas. Poemas y dibujos infantiles. Terezin 1942-1944*, (1988) Buenos Aires, Proyectos Editoriales, pp. 95.

*en el gueto.
Los míos me encontraron llamándome
como antes me llamaban: "dientes de león".
He visto el ramo blanco del castaño,
pero no he visto aquí las mariposas.*

*Aquel resplandor de entonces era el último.
pues aquí no vuelan las mariposas....*

PAVEL FRIEDMANN
4 de junio de 1942



Ilustración 77: Pavel Sonnenschein³³⁶, *H II Sonnenschein* (archivado bajo el N° 125515). Acuarela y tinta sobre papel, firmado con lápiz en el ángulo inferior derecho. No se consignan sus medidas.

*EN Terezin*³³⁷

*Cuando llega alguien nuevo
todo le resulta extraño:
¿qué? ¿acostarme en la litera, yo?
¿y comer estas papas negras, yo?
¿En esa mugre? ¿Tengo que vivir aquí?
En el suelo lleno de barro
me ensuciaré todo
si tengo que acostarme.*

*Hay demasiado movimiento
y muchísimas moscas.*

³³⁶ «Pavel Sonnenschein nace el 9 de Abril de 1931. Es deportado a Terezin desde Brno el 8 de Abril de 1942. Es trasladado a Auschwitz el 23 de Octubre de 1944, donde perece» en VOLAVKOVÁ, H. (editora): (1993) *...I never saw another butterfly... Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, New York, Scochen Books, Expanded Second Edition by the United States Holocaust Memorial Museum (Originally published in a different form in a special edition for the State Jewish Museum in Prague, 1959), figura pp. 4 y texto pp. 86, traducción: Claudio Abner Kleingut.

³³⁷ *En Terezin* (poema pp. 15): «Esta rima infantil está escrita a lápiz en papel borrador con letra infantil vacilante, sin faltas de ortografía. Ha sido firmada con el seudónimo "Teddy", en la esquina derecha. Una mano extraña añadió: "1943" y L 410. El nombre del autor no fue posible identificarlo. Probablemente pertenece al círculo de Miroslav Kosek con el que vivió en el mismo hogar infantil L 410» en *Aquí no vuelan las mariposas. Poemas y dibujos infantiles. Terezin 1942-1944*, (1988) Buenos Aires, Proyectos Editoriales, pp. 20.

*Las moscas provocan la fiebre.
¡Algo me pica! ¿Son chinches?*

*Qué miedo da Terezin...
¿Cuándo volveremos a casa?
Eso... no lo sé*

“TEDDY” (L. 410)
1943

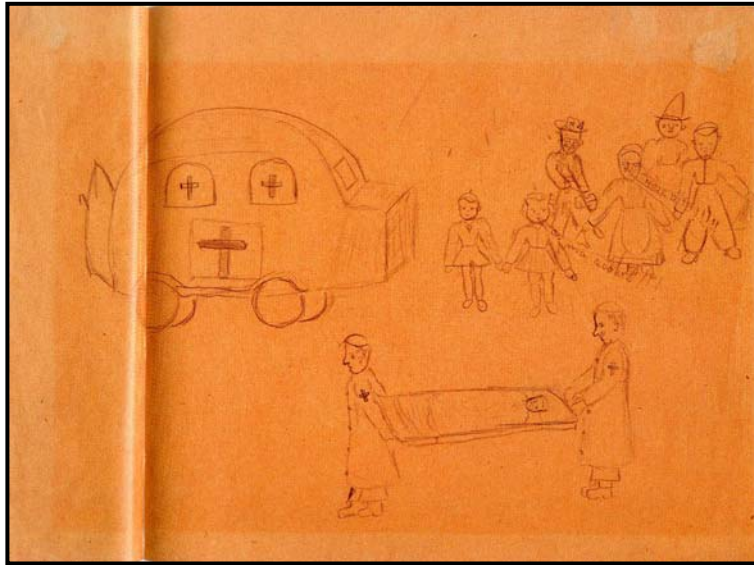


Ilustración 78: Ilona Weissová³³⁸, *Ambulancia (Ambulance)* (archivo n° 124736). Dibujo a lápiz sobre papel, firmado abajo “Ilona Weissová Pokoj 13.h.18”. No se consignan sus medidas.

EL MIEDO³³⁹

*Otra vez el miedo se arrincona en el gueto,
la enfermedad terrible desata el espanto.
La muerte que blande su guadaña helada
captura a las víctimas. Bruja horrenda.*

*Hoy el corazón de los padres retumba espantado
y las madres esconden la cara entre las manos.
La serpiente del tifus estrangula a los niños
cobrando su impuesto fatal.*

*Aunque mi corazón palpita muy fuerte
mis compañeros van al otro mundo
y uno no puede saber si es mejor*

³³⁸ «Ilona Weissová nace el 16 de Marzo de 1932, es deportada a Terezin desde Praga el 14 de Diciembre de 1941. Ella es trasladada a Auschwitz el 15 de Mayo de 1944, donde perece» en VOLAVKOVÁ, H. (editora): (1993) *...I never saw another butterfly... Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, New York, Scochen Books, Expanded Second Edition by the United States Holocaust Memorial Museum (Originally published in a different form in a special edition for the State Jewish Museum in Prague, 1959), figura pp. 33 y texto pp. 90, traducción: Claudio Abner Kleingut.

³³⁹ *El Miedo*, (poema pp. 31): «La poesía se conservó en copia entregada al Museo Estatal Judío de Praga por el Dr. Feder en el año 1955. Indicación debajo de la poesía “12letá Eva Pichová z Nymburka! (Eva Picková de 12 años de Nymburk). Eva Picková nació el 15.5.1929 en Nymburk. Fue deportada el 16.4.1942 y murió el 18.12.1943 en Auschwitz» en *Aquí no vuelan las mariposas. Poemas y dibujos infantiles. Terezin 1942-1944*, (1988) Buenos Aires, Proyectos Editoriales, pp. 96-97.

ver esto o morir de inmediato.

*¡No! ¡Nosotros, por Dios, queremos vivir!
No debemos dejar reducir nuestras filas
porque al mundo, que es nuestro, volveremos mejor.
Queremos hacer muchas cosas. No debemos morir.*

*EVA PICKOVA
12 años, nacida en Nymburk*

Esta situación, con variantes de conflicto o lugar, desgraciadamente se repite en nuestro complicado mundo. Por todos aquellos niños y niñas combatientes en guerras y guerrillas, los que están atrapados y atrapadas en las despreciables redes de prostitución infantil, los y las que son esclavizados en la explotación del trabajo infantil o confinadas por su sexo femenino considerado indeseable, o reclusos/as por enfermedades fruto del descuido, el hambre, la miseria o la violencia de los mayores que deberían velar por su bienestar, tal vez el Arte Terapia pueda llevar a sus vidas un espacio para el grito, la protesta, la descarga y la calma.

Ante las situaciones extremas de la vida humana, que no atiende al género ni la edad, surge la posibilidad de realización de actividades expresivas artísticas, que sirven de consuelo, apoyo, catarsis y donde, en ocasiones, encontrar respuestas.

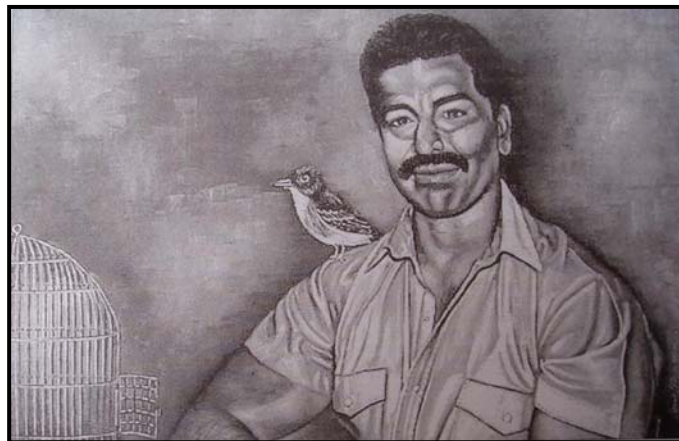


Ilustración 79: Mario Flores, *Autorretrato*, pintado en la cárcel de Illinois, Estados Unidos. No se consignan sus medias (El País, 09/05/2002)

Un hombre: Mario Flores, 37 años, mexicano afincado en U.S.A.; un lugar: el corredor de la muerte en una cárcel de Illinois, Estados Unidos; una situación: condenado a muerte por inyección letal, en 1985, por el asesinato de un joven y del que se declara inocente; una perspectiva vital: dieciocho años en prisión, hasta que descubre la pintura hace diez años y entra a su vida el color, la forma, la evocación de sus recuerdos de México, la expresión de su deseo de vivir y la

esperanza de la libertad; un testimonio: «La pintura suprime mis sentimientos de rencor, distrae mi mente para no caer en la desesperación y en la soledad»³⁴⁰.

En Madrid (2002) expone su obra, de un realismo sugerente y gran colorista. Los temas son recuerdos de la cultura mexicana, retratos con algunos elementos simbólicos, con una resonancia a los trabajos de Frida Kahlo, pintora a la que afirma admirar y le inspira un hacer que tiene mucho de arteterapéutico.

IV.4.2 Arte en el Holocausto

“... al hombre se le puede arrebatar todo salvo una cosa: la última de las libertades humanas -la elección de la actitud personal ante un conjunto de circunstancias- para decidir su propio camino”.

Viktor FRANKL

Uno de los ejemplos más inenarrables de lo que es capaz de hacer el ser humano contra su misma especie, está condensado en el Holocausto judío durante la segunda Guerra Mundial. El profesor Fernando Bárcena (Bilbao, 1957) analiza, en su libro *La esfinge muda*³⁴¹, las consecuencias inhumanas de la sociedad del progreso y la vigilancia, haciendo un ejercicio del pensamiento con la esperanza de recuperar su memoria a través de la educación: «Auschwitz es una palabra «indecible» en el sentido de que carecemos de un lenguaje apropiado para expresar el horror que allí se vivió. El crimen allí cometido es, de hecho, un crimen, no ya sólo «contra la humanidad», sino contra la esencia misma de la «hominidad»; es un crimen que no prescribe: es radicalmente imprescriptible³⁴² -el tiempo no tiene prisa sobre él-, y es un crimen tan inexplicable y carente de lógica como indecible».

Hanna Arendt³⁴³ reflexiona: «los campos de concentración y de exterminio de los regímenes totalitarios sirven como laboratorios en los que se pone a prueba la creencia fundamental del totalitarismo de que todo es posible» destruyendo el sentido de humanidad misma del ser. Primo Levi, superviviente de los campos pero no del acoso posterior de la memoria, autor de obras como *Los hundidos y los salvados*, llama la atención sobre un punto contradictorio del comportamiento de los nazis. Reviste tal importancia la exposición del poderío militar, la ampulosidad y el despliegue del aparato logístico, las banderas, las descomunales *svásticas* presidiendo los escenarios de interminables desfiles militares en perfecta y sincronizada formación, que toma un cariz de ritualización, de un acto que alimenta, convence y justifica la ideología nacionalsocialista; una coartada sentimental para el ciudadano por si asoma en su conciencia alguna incómoda autocrítica sobre la horrorosa consecuencia de esa guerra. A tal punto cala hondo

³⁴⁰ EL PAÍS, 09/05/2002, pp 20.

³⁴¹ BÁRCENA, F.: (2001) *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos.

³⁴² Nota de F. Bárcena: La tesis es de Jankélévitch, V.: (1986) *L'imprescriptible*, París, Le Seuil, pp. 22. Del mismo autor: (1999) *El perdón*, Barcelona, Seix Barral.

³⁴³ ARENDT, H.: (1998) *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, pp. 553.

en todas las instancias militares el gusto por los desfiles que, en los *läger* se llevan a cabo con los prisioneros en un simulacro espectral, una copia descarnada y vacilante evocadora de aquellos otros espectáculos. Lo que llama la atención es que esa necesidad del ritual de los desfiles se impone por sobre la ley antijudía que los mismos nazis han creado, justifica la transgresión al llevarlos a cabo con los propios prisioneros.

Los campos de concentración y exterminio son parte del aparato de destrucción nazi de lo que consideran una sociedad “degenerada”. No escapan a ellos ni los judíos ni los extranjeros, ni los gitanos, ni los homosexuales, ni los “diferentes”, ni los enfermos mentales, ni los artistas, hombres, mujeres, niños y niñas. Así es como, por consiguiente, la Colección Prinzhorn de arte marginal, constituye el paradigma de la “degeneración” y sirve de vara para medir todo el arte. En su ensayo sobre la artista alemana Käthe Kollwitz³⁴⁴, que vive la experiencia de la guerra, Marian López-Fernández Cao³⁴⁵ reseña que: «Joseph Goebbels, director de propaganda, fue el encargado de trazar las líneas maestras sobre lo deseable y no deseable en el arte. El expresionismo, cubismo y futurismo fueron considerados no deseables». Pero aún así, los individuos prisioneros, dementes o artistas, dan fe de la inquebrantable voluntad humana en sus obras, donde «se manifiesta con total crudeza tanto el valor curativo de la palabra como el rotundo *fracaso del lenguaje*. Toda una paradoja que sólo se resuelve buscando la verdad en lo profundo, en lo oculto, en lo velado» (Bárcena, 2001:10).

¿Cómo es posible el arte en estas condiciones? ¿Qué extraordinaria materia es la que conforma individuos capaces de plasmar el horror, la tortura y la muerte con la precisión de un escalpelo? ¿Cómo logran sobreponerse a la anulación de la identidad, la memoria y la dignidad? Tal vez una aproximación a una respuesta se encuentra en estas palabras de Hanna Arendt (1988:17): «La comprensión [...] no significa negar la afrenta, deducir de precedentes lo que no los tiene o explicar fenómenos por analogías y generalidades tales que ya no se sientan ni el impacto de la realidad ni el choque de la experiencia. Significa, más bien, examinar y soportar conscientemente el fardo que los acontecimientos han colocado sobre nosotros -ni negar su existencia ni someterse mansamente a su peso- como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera. La comprensión, en suma, es un enfrentamiento impremeditado, atento y resistente, con la realidad cualquiera que sea o pudiera haber sido ésta».

Pero ahí están, las huellas de la memoria dolorosa, en pequeños papeles, viejos formularios, cartones y envoltorios, en dibujos de trazo rápido y huidizo o pausadas y exactas descripciones de lo que acontece. Registro de la vida que parece una pesadilla; prueba de una realidad que se vuelve sueño macabro; voz a través de la imagen de los que caen y nadie puede oír. ¿Catarsis? ¿Evasión? ¿Necesidad de expulsar imágenes atterradoramente contaminantes? Crónica de lo irreversible; reportaje visible de la invisible inconmensurabilidad del dolor. Bárcena afirma que: «Es aquí donde encontramos en la necesaria mediación del arte el instrumento para contar lo inenarrable [...] Es una pintura en la que, como en Auschwitz, Dios se ha retirado de la escena, lo mismo que los «porqués», y en su

³⁴⁴ Véase Nota Biográfica en el Anexo de este trabajo.

³⁴⁵ LÓPEZ FERNANDEZ CAO, M.: (1997) *Käthe Kollwitz*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 28.

lugar, en un punto apenas visible de la tela, encontramos al artista que pinta»³⁴⁶. Y esas personas pintan, en esas condiciones existenciales extremas, por las mismas razones por las que se pinta en Arte Terapia.

La pérdida de la identidad

La realización de retratos y autorretratos es una práctica de estilo que se utiliza con frecuencia en los trabajos arteterapéuticos. Constituyen una mirada a *sí mismo* o al *Otro/a*; una indagación sobre la identidad y sus conflictos, la humanidad y sus consecuencias; una pantalla donde proyectar lo que no es pero se desea; un espejo donde se mira lo que es para aceptarlo o rechazarlo.

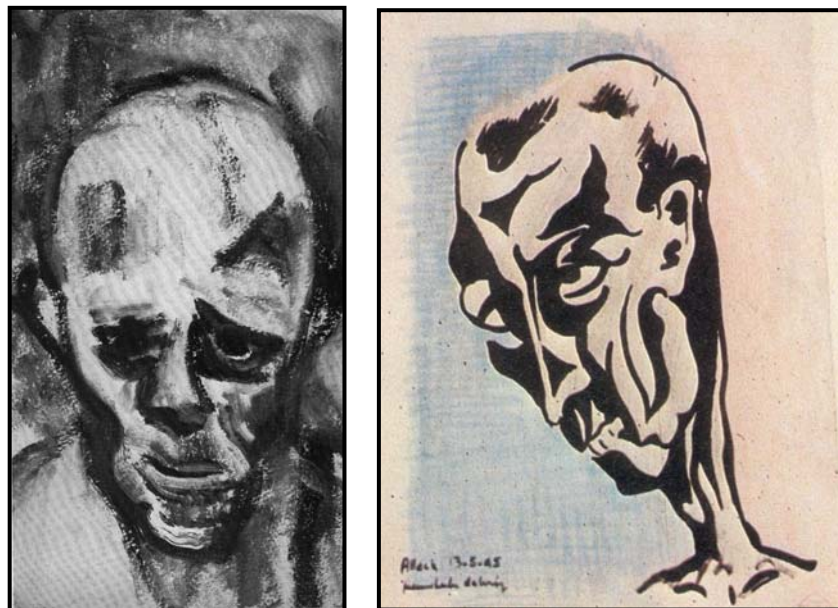


Ilustración 80: (izq.) Lea Lilienblum, *Retrato de Yitzchak Katznelson (Portrait of Yitzchak Katznelson)*. Warsaw, 1943. Gouache y carboncillo, 20 x 15 cm. Ghetto Fighters'House, Israel; (der.) Pierre Charles Dabouis, *Campo Allach, Mayo 13, 1945 (Camp Allach, May 13, 1945)*. Dachau, 1945. lápiz, tinta china y lápiz de color, 32,5 x 25 cm. MDGM, París

Nada de eso es posible en el ámbito de los guetos y campos. El primer paso de la rueda del exterminio es quebrar la personalidad, anular la identidad. Todo se iguala en la desaparición de los signos exteriores, que da lugar a una nueva categoría espectral de ser humano sin memoria ni recuerdos. «En el *Láger* se pierde el rostro, y el cuerpo pierde todo su valor humano: es un cuerpo que ya no sostiene a un hombre, sino a un no-hombre, a un «sub humano» humillado y ofendido hasta el límite»³⁴⁷. Pasa a ser un número, un uniforme, un engranaje en la producción para la guerra, una pieza descartable, sin valor de recambio.

Giorgio Agamben³⁴⁸ analiza las consecuencias del imperio del instinto de «sobrevivir» por sobre toda otra consideración que transforma a la persona judía en lo que en ese medio se denomina un «musulmán», es decir el que sobrevive a costa del que muere, pero pierde el más grande tesoro humano: la dignidad y

³⁴⁶ BARCENA, F.: (2001) *La esfinge muda*, Barcelona, Anthropos, pp. 92.

³⁴⁷ Ob. Cit. Pp. 87

³⁴⁸ AGAMBEN, G.: (1999) *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Payot.

afronta la supervivencia con vergüenza sin reparar en que son los únicos que pueden dar testimonio de la verdad.

Entonces hacen su aparición una categoría de “no-hombre” que, según relata Primo Levi, sobreviven colaborando con los verdugos en el proceso de su propio exterminio: «Los *muselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no-hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla»³⁴⁹.

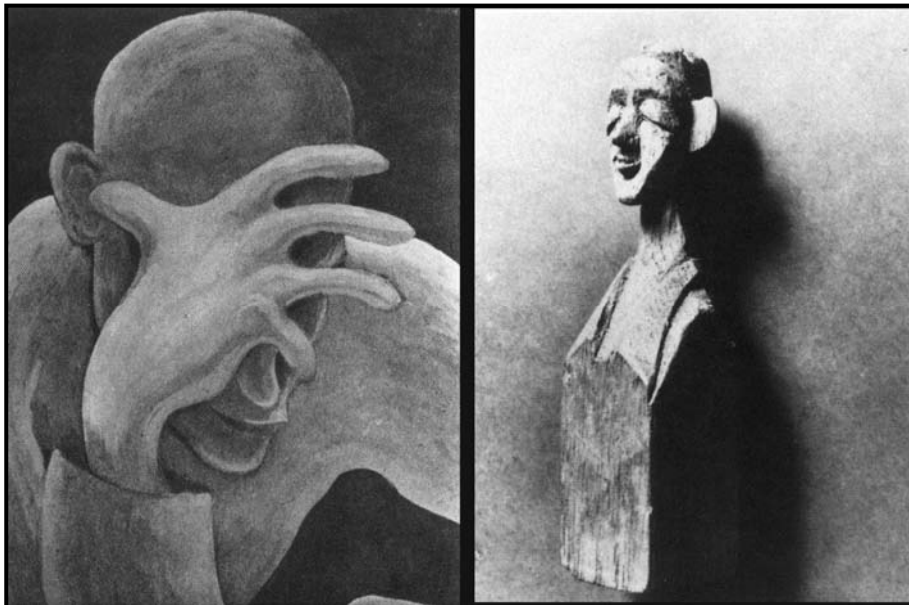


Ilustración 81: (izq. Zbigniew Dlubak, *Retrato de un prisionero joven (Portrait of a Fellow Prisoner)*. Mauthausen, 1945. Acuarela, 22,5 x 15 cm. Colección Janina Jaworska, Warsaw; (der.) L'Abbe Jean Daligault, *Cara esculpida (Sculpted Face)*. Hinzert, ca. 1943. Esculpido de una pata de silla de madera, 10 x 2,5 cm. MRFC, Besançon, Francia

Sin embargo, los retratos y autorretratos que las personas realizan en los campos, conmueven por la pertinaz búsqueda del ser individual que se esconde detrás de las cuencas hundidas y la mirada vacía. Incluso cuando se retrata la muerte, tienen el valor de registro para la memoria de las que siguen vivas.

La vida cotidiana en los guetos y campos

El primer eslabón de la cadena -pasados los tiempos de cristales rotos, grafitos hirientes, ataques indiscriminados, humillaciones- es el “traslado” a los guetos y, desde ellos, a los campos de concentración y exterminio. Ante el hecho que marca la vida de las personas de una manera irreversible, el miedo, el espanto y una enorme carga emocional hacen de esta penosa situación, un tema recurrente en los dibujos procedentes de distintos campos, que perduran como

³⁴⁹ LEVI, P.: (1998) *Si esto es un hombre*, Madrid, Muchnik, pp. 96.

ecos desgarrados de esa terrible realidad. Son, generalmente, expresiones con rasgos vacilantes, líneas temblorosas y manchas que desdibujan el contorno de las figuras. De corte expresionista, todo es una nebulosa informe y que se adivina aterradora, fruto del miedo ante el vacío que se adivina ante sus ojos.



Ilustración 82: Karel Fleischmann, *Transporte que llega (Arriving Transport)*. Theresienstadt, 1943. Tinta aguada, 32,5 x 45 cm. SZM, Praga

Incluso en sitios de extrema dureza como la vida en los campos de concentración, la organización del tiempo establece una rutina bizarra de una existencia cotidiana. Los y las artistas de los guetos y campos, plasman con detalle lo que hoy suena como imposible. La habituación del día a día permite esa ilusión de existencia, que apenas rescata de la locura y sostiene el deseo de no morir.

En 1943, en Terezin, uno de los *láger* o dominios alemanes donde a los judíos les está permitido ejecutar música aria, nace la ópera *El emperador de la Atlántida* o *La Muerte abdica*, escrita por Peter Kien y musicalizada por Viktor Ulmann. Allí es frecuente la puesta en escena de obras musicales y operísticas, tanto para adultos como para niños, como lo recuerdan las presentaciones ofrecidas por los alumnos y alumnas de la artista Friedl Dicker. La ópera no se llega a estrenar porque en los ensayos finales es interrumpida por las autoridades, que consideran insoportable la semejanza del personaje, el *Kaisser Overalle* (cuyo significado es "sobre todos") con el jefe del *láger*, sin permitirse conocer el desenlace de su redención final, donde la *Muerte* se declara cesante y a través de la ficción se produce la salvación del ser humano por medio del arte.

En octubre de 2003 se estrena en Buenos Aires, Argentina, interpretada por la Ópera de Cámara del Teatro Colón³⁵⁰, con la participación de los barítonos

³⁵⁰ MONGEAU, Federico: firma la nota en el diario Clarín, 13 Oct. de 2003, Buenos Aires, Argentina, Sec. Espectáculos, pp. 7.

Hernán Iturralde en el papel de la *Muerte* y Luciano Garay en el papel del *Kaiser Overalle*, bajo la dirección de Guillermo Brizzio y la Regie de Marcelo Lombardero.

El psicoanalista judío superviviente de Theresienstadt, Viktor Frankl³⁵¹, analiza el fenómeno de la búsqueda de la distracción a través del arte que cumple una increíble función de atadura a la vida, junto con la manifestación del sentido del humor y el sentido de la espiritualidad practicada por los y las internas: «La obsesión por buscar el arte dentro del campo adquirían, en general, matices grotescos. Yo diría que la impresión real que producía todo lo que se relacionaba con lo artístico surgía del contraste casi fantasmagórico entre la representación y la desolación de la vida en el campo que le servía como telón de fondo»³⁵².

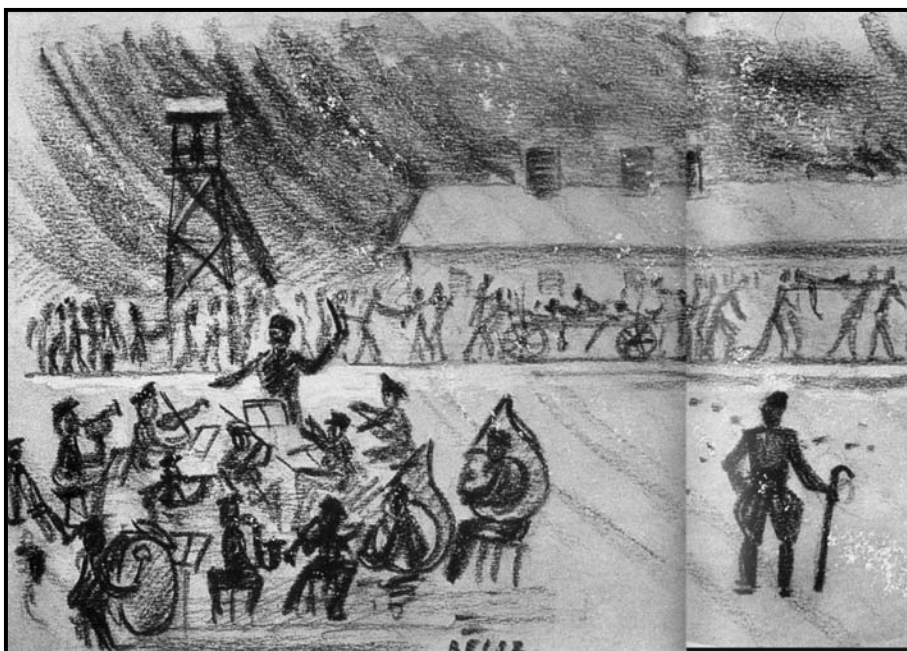


Ilustración 83: Francizek Reisz, *Orquesta (Orchestra)*. Auschwitz, sin fecha. Lápiz y aguada, 8 x 12 pulgadas. A. Kulisewitz, Cracovia

Es notable la diferencia de registro de las obras descriptivas de los sitios habituales de vivienda y trabajo, respecto de las obras que expresan el pánico en los “traslados”. Evidencia, en general, una mayor distancia con el objeto, una atención puesta en aprehender los detalles y el ambiente reinante, un simulacro de vida cotidiana.

³⁵¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

³⁵² FRANKL, V.: (1979) *El hombre en busca de sentido*, pp. 70.

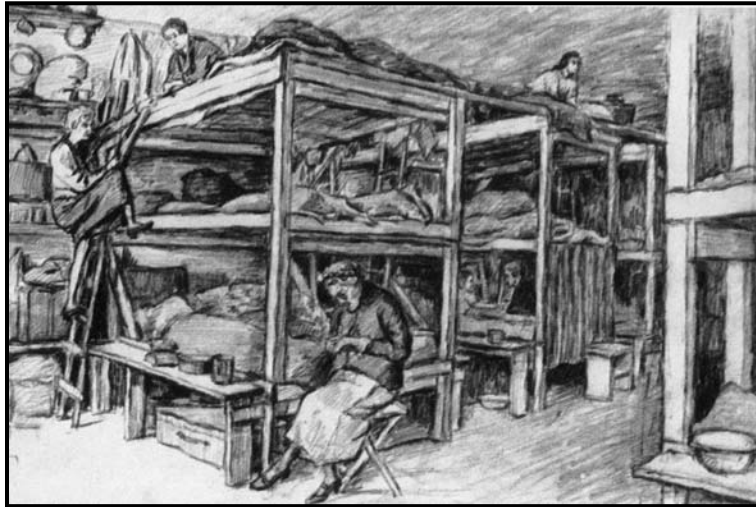


Ilustración 84: Malvina Schalkova, *Cuartos de dormir (Sleeping Quarters)*. Theresienstadt, 1944. Lápiz, 30 x 42,5 cm. Ghetto Fighters'House, Israel

Cronistas desde el infierno

La necesidad de registro de lo real vivido como irreal, lo que está más allá de la razón humana, la incredulidad que da paso a la desolación, a la interminable espera sólo es posible con indiferencia. Subversión de la lógica ante la contemplación de montañas de cadáveres apilados. Las rondas selectivas esperando lo que, en el fondo, ya no importa. La repetición, la ritualización de la muerte, cotidianizan la visión, hasta que se percibe como algo normal y en cualquier momento la persona forma parte del túmulo. La sensación de extrañamiento, de autómata, quizás ayuda a sobrellevar lo inevitable. Pero lo indecible, lo inenarrable, puede ser dibujado. Y en este punto entramos dentro del campo arteterapéutico, donde este tipo de actividades puede aliviar, descargar, liberar a las personas de las horribles visiones y dar un testimonio que, de otra manera, sería imposible. Sobre lo simbolizado por el dibujo es posible hablar posteriormente.

Muchos no regresan del infierno, pero algunos y algunas logran encontrar un



Ilustración 85: Käthe Kollwitz, *El grano para la siembra no se molerá (Grain for Sowing Shall Not Be Milled)*. Berlín, 1942. Litografía, 45 x 55 cm. Galería St. Etienne, Nueva York

poderoso hilo de esperanza, tan sólo por hacerse con tinta y papel. Uno de los muchos ejemplos lo constituye el pintor Zoran Music, quien pasó cuatro años en el campo de Dachau al que sobrevive y del que da testimonio: «Empiezo, tímidamente a dibujar. Tal vez sea mi salvación. En el peligro, podría llegar a ser una razón para resistir. Primero, pruebo en el cajón de mi torno. Cosas vistas en el camino a la fábrica [...] Más tarde, dibujo el campo. Los días pasan.... Rápidamente, me invade el frenesí de dibujar. En las últimas semanas en el campo, el peligro a ser descubierto había disminuido un poco. En la fábrica, logro conseguir papel y tinta. Dibujo como si estuviera en trance. Ataco las hojas de papel con una pasión enfermiza. Estoy como cegado por la grandiosidad alucinante de esos campos de cadáveres...»³⁵³.

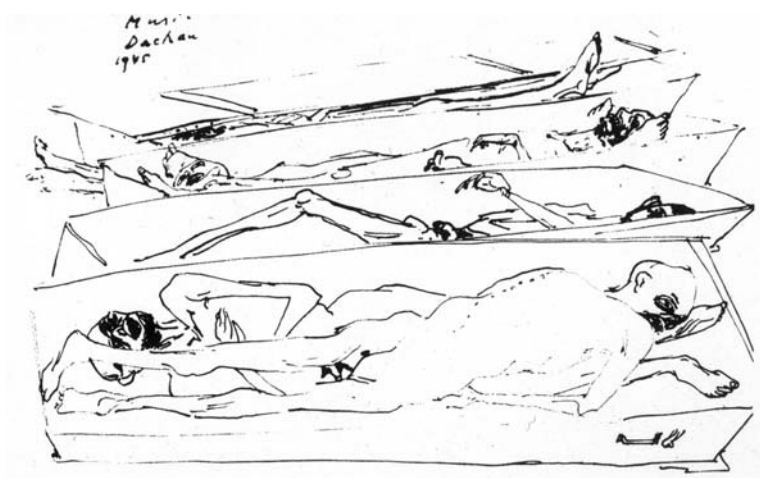


Ilustración 86: Zoran Music, *Dachau. Dachau*, 1945. Tinta y pluma, 20,4 x 30 cm. Colección Zoran Music, París

Necesidad de registro visual del horror que se percibe con la distancia de un sueño y la realidad del hielo. Interrogación sobre el “porqué a mí” y los y las otras. Pensar interminablemente mientras se dibuja absorbo los mínimos detalles. Captar la vivencia de la muerte y la culpa de seguir vivo, pero... ¿hasta cuándo?. ¿Desdramatizar la muerte, a fuerza de representarla, como elaboración de la idea de la propia muerte?. Seguramente no se agotan las especulaciones sobre el

³⁵³ El pintor Zoran Music continúa diciendo: «[...] Vistos de lejos parecían manchas de nieve blanca, plateada, sobre las montañas, manchas blancas de grupos de gaviotas posadas en la laguna, recortadas sobre el fondo oscuro de la tormenta a lo lejos. Cuando dibujaba me aferraba a mil detalles. ¡Cuánta elegancia trágica, esas bocas abiertas en su último intento por aspirar todavía un hálito de aire. Los huesos recubiertos de una piel blanca casi diáfana. ¡Cuánto celo por no traicionar esas formas finas, para llegar a plasmarlas tan preciosas como las veía, reducida a lo esencial! Me debatía entre un estado febril y una necesidad irresistible de dibujar para no dejar escapar esa belleza trágica y grandiosa. Vivía día a día. Mañana será demasiado tarde. Para mí, la vida y la muerte dependían de esas hojas. Pero ¿se verán algún día estos dibujos? ¿Podré mostrarlos? ¿Saldré vivo de aquí? Sabíamos que habían decidido destruir el campo, y a nosotros con él, con municiones incendiarias cuando se retiraran las SS. Yo me preguntaba: ¿por qué estoy aquí? Haber vivido todo esto ¿tenía algún sentido, algún objetivo? Ese universo de la insensatez ¿era acaso un purgatorio? ¡Era para hacerme descubrir la verdad? Reducido a lo esencial, ¿comprendería hasta qué punto lo que había vivido hasta el momento era realmente inútil? Aprendí a ver las cosas de manera diferente. Y en la pintura, más tarde, no puedo decir que todo cambió. Como reacción a los horrores, redescubrí mi infancia feliz. Los caballos, los paisajes dálmatas, las mujeres dálmatas, todo estaba desde antes. Pero después pude verlo de otra manera. Después de la visión de los cadáveres, despojados de todas las exigencias exteriores, de todo lo superfluo, desprovistos de la máscara de la hipocresía y las distinciones con las que se cubren los hombres y la sociedad, creo haber descubierto la verdad. Creo haber comprendido la verdad. La verdad trágica y terrible que tuve que tocar con mi propia mano. Los paisajes dálmatas retornaron, pero perdieron todo lo que tenían de más, de conocido. Se agregaron los paisajes sieneses -cadáveres despojados, martirizados por la intemperie-. Esta gran lección me resultó muy útil, para la pintura al menos» por Zoran Music, 1944-1945, en *Catálogo exposición Galería Jorge Mara*, (1996) Madrid, pp. 36-37.

particular, pero resulta evidente que las personas que dibujan sienten un beneficio inmediato de esa actividad, como para arriesgar sus vidas haciéndola.

Dice Bárcena (2001:56) que: «La tortura nunca abandona al torturado» y en la obra de Zoran Music, la experiencia del campo marcó su vida de manera indeleble. Modifica su pintura aferrándose a los recuerdos del paisaje de su niñez. Elabora un nuevo lenguaje plástico de gran belleza formal y colorística. Pero cada tanto tiempo, con la fuerza de un géiser ardiente, se presentan los fantasmas del pasado. En una entrevista confiesa a Jorge Semprún, autor del prólogo del catálogo de su exposición en Madrid lo siguiente: *«Todo aquello ocurrió de forma inesperada. Al cabo de unos años en París, pasé por un momento de crisis en mi trabajo. En torno a mí, sólo se hablaba de pintura abstracta. Comencé a sentirme inútil y débil al lado de esa gran corriente a la que pertenecían todos los artistas conocidos y los críticos importantes. Entonces comencé a desviarme de mi camino. Intenté a mi manera hacer pintura abstracta. Y en esa tentativa perdí totalmente mi verdad personal. Es lo peor que le puede pasar a un artista, ya que sin dicha verdad dejará de existir. De esa confusión, de esa frustración, volvieron a surgir los cadáveres...»*.



Ilustración 87: Zoran Music, *No somos los últimos (We Are Not the Last)*, 1970. Etching, 47,5 x 35 cm. Galerie de France, Zoran Music, París.

Donde tantos otros y otras no pueden metabolizar la terrible experiencia vivida en los campos y sobrevivir a ellos, encontrando como única salida el suicidio, Zoran Music reelabora una y otra vez esa realidad de excepción que fue su vida en Dachau. ¿El hacerlo es portavoz de los que ya no están? ¿Dibujar una y otra vez el espanto ayuda a aliviar la carga emocional de esas imágenes? ¿Constituyen una indagación que va más allá de lo puramente testimonial, sobre la naturaleza humana? Entre todas las respuestas posibles se escoge esta frase de Fernando Bárcena, por su mensaje de esperanza mirando hacia lo que aún puede ser cambiado: *«Frente al dolor indecible del otro, sólo podemos escuchar la*

historia que tenga que contarnos y con delicadeza y memoria ejemplar tomar la decisión de transmitir su lección para educación de los recién llegados».

Examinadas circunstancias vitales donde el arte ejerce como una posibilidad de iluminar la noche más oscura del alma y con la mirada puesta sobre un futuro constructivo, se rescatan estas palabras de Virtudes Martínez Vázquez³⁵⁴ (Universidad de Granada), por la enorme resonancia que tiene para el trabajo de los y las arteterapeutas, donde expresa que resulta alentador observar «[...] las posibilidades terapéuticas de la actividad artística, en poblaciones y personas, que necesitadas de un espacio de socialización positivo, consiguen, trabajando y explorando creativamente una estabilidad emocional, no alienada, que les empuja a seguir creciendo en el conocimiento de los otros y por consiguiente de sí mismos. Un conocimiento liberador y catártico de angustias, ansiedades y pesadillas, que encarga deseos de gozar, en armonía, con la vida».

³⁵⁴ Martínez Vázquez, V.: (2000) "Aproximaciones al Arte Terapia. Una experiencia en Granada" en *Arte, Individuo y Sociedad*, 12:335-340, Madrid, Servicio de Publicaciones, U.C.M.

CAPÍTULO V

EL SURREALISMO Y SU RELACIÓN CON EL “ARTE EXPERIMENTAL”

La presencia del surrealismo en el entorno de las vanguardias artísticas del siglo XX caracterizadas por la diversidad de planteamientos, coincidencias y desencuentros, tiene la característica diferencial de ser, en sí mismo, una alternativa a las vanguardias imperantes. Busca sus referencias pasadas y actuales bajo una actitud revisionista muy activa, con el objeto de recuperar posibles vías de desarrollo futuro y, al mismo tiempo, despejar el camino de su evolución de lo manido e “institucionalizado”³⁵⁵.

El pensamiento crítico surrealista somete el hecho artístico a permanente validación a la luz de sus ejes fundamentales: la absoluta libertad expresiva del artista, el imperio de la imaginación, lo maravilloso, el azar objetivo, el automatismo como exploración y conocimiento del inconsciente; sin red ni normas ni materiales preferidos. El dinamismo surrealista, aplicable a multitud de actividades artístico-creativas, exige de sus autores más que un virtuosismo técnico o una colección de métodos, una actitud ante la vida y la creación y, como ya lo dijera André Breton: «la interpretación, sí, siempre, pero sobre todo la liberación de restricciones -la lógica, la moralidad y todo lo demás- con la meta de recuperar los poderes originales del espíritu».

En 1928 sentencia Breton en *El Surrealismo y la pintura*: «No existe ninguna regla» y lo reafirma en 1944 en *Arcane 17*, con la salvedad de que el artista tenga «la precaución de errar evitando todos los caminos trillados o incluso esbozados». Es decir, que lo importante no está en los recursos técnicos ni en los procedimientos pictóricos, ni tan siquiera en la innovación plástica sino en el enigma y la fascinación de la imagen, en la capacidad de revelación y conocimiento del mundo que aporta su visión.

La actitud experimental del surrealismo acepta la herencia y el legado de artistas y movimientos de las épocas más variadas, haciendo gala de una actitud tan abierta como crítica. La criba surrealista no se basa en criterios estéticos sino en el amplio abanico entre el realismo y la abstracción. Como bien lo explica Breton, lo que caracteriza a una obra surrealista «es el espíritu con el que ha sido concebida. Si se trata de una obra plástica, el valor que le prestamos puede estar en función bien del poder visionario del que da prueba, bien del sentimiento de vida orgánica que de ella se desprende (sin que, de modo sensorial o conceptual, tal vida pueda reducirse al aspecto de tales o cuales elementos que la componen), bien del secreto de una simbólica nueva que lleve en sí»³⁵⁶.

Liberados de la servidumbre del modelo exterior y su correspondiente modo de representación, es a los y las artistas a quienes corresponde el trazado del

³⁵⁵ El encomiado es nuestro.

³⁵⁶ André Breton citado en RUBIO, O. M^º: (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*. Madrid, Tecnos, pp. 117.

camino que conduce a su particular viaje hacia la inmensa reserva del inconsciente. Y como bien se pregunta el profesor José A. García Martínez³⁵⁷ «¿Qué, cuándo y cómo se separa, en la plástica, lo freudiano de lo surrealista?». Todo lo concerniente a lo humano, a lo mágico, al rito o al mito, a lo sensual como a lo sexual, la vida y la muerte, pueden ser experimentados desde la perspectiva del surrealismo.

Cada experiencia deja huellas de lo vivido, de los medios empleados y del itinerario. El abanico de posibilidades se abre desde la plataforma pictórica renacentista o el academicismo del *trompe-l'oeil*, vale decir, de imágenes de gran iconicidad, hasta la abstracción evanescente de la mancha, o las texturas informes de la abstracción.

Del dadaísmo es deudor del empleo del fotomontaje, la fotografía, los objetos encontrados; Marcel Duchamp indica el camino de la descontextualización de objetos; Picasso y Braque aplican el *papier collé* (*papel encolado*) en sus obras que deviene en el *collage* y los cuadro-objetos surrealistas. El espíritu de búsqueda de imágenes provoca la creación de *frottages*, *grattages*, *fumages*, *cadáveres exquisitos*, *decalcomanías*, cuadros de arena, sobrepintados, *dripping*, el *rayógrafo*, la *solarización* en fotografía, y muchas otras técnicas pictóricas, escultóricas, cinematográficas, instalaciones, etc., que abren el horizonte a la exploración de los medios como vehículo de revelación de la imagen inconsciente. Este es el enfoque que se considera valioso para este trabajo por su posible utilización en Arte Terapia.

³⁵⁷ «El problema de los símbolos en el arte plantea nuevos interrogantes. La magia, la religión y el mito, ¿cómo y en qué medida alimentan el surrealismo?. La presencia de la alquimia señala nuevas situaciones y ese arte desconocido, inquietante, que llena muchas y muy bellas páginas de la historia espiritual del hombre, también se vincula directa e inmediatamente con el surrealismo. La alquimia no supone necesariamente el surrealismo. Este, en cambio, ¿la supone?. Otro campo fértil es el erotismo. Estos problemas se unen y encadenan por ligazones muy sutiles, a veces casi imperceptibles, que constituyen la trama de la historia del arte. Que la alimentan. Y que, a veces, impiden forjarse grandes esquemas. Detrás de todo esto, se encuentra el imperio de lo individual, de lo gratuito, de lo fantástico, de lo onírico, donde las fronteras desaparecen» en GARCÍA MARTÍNEZ, J.: (1976) "El Surrealismo" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, nº 59, pp. 77.

V.1 Artistas surrealistas y técnicas de creación

Dentro del movimiento surrealista brilla con luz propia Max Ernst³⁵⁸, por su aportación definitiva en la creación y sistematización de procedimientos de abordaje de la imagen inconsciente tales como el *collage*, los sobrepintados, el *frottage*, el *grattage*, el *dripping*; exploró también la *decalcomanía*, desarrollada por el pintor español Óscar Domínguez.



Ilustración 88: Óscar Domínguez, *El león y la ventana*, 1936, 21,1 x 28,7 cm

Como artista³⁵⁹ desafía todas las convenciones de su tiempo. Huye de la formación institucionalizada de las academias de Bellas Artes pero estudia e investiga filosofía, literatura, historia del arte, psiquiatría y psicología. Visita hospitales psiquiátricos interesándose por la producción artística de los enfermos mentales que funcionan en su trabajo personal como “disparadores” de procesos creativos, descubriendo mundos que están más allá de lo permitido, de la “realidad”. Lee atenta y profundamente la obra de Freud -en su idioma original: el alemán-, que aplica al conocimiento y exploración de sí mismo y sus muchas contradicciones. A través de su obra reflexiona sobre el humor, el sarcasmo, la crítica, el lado nocturno, el sueño, el tabú, la alucinación. Desde sus primeras producciones destaca la búsqueda de nuevos caminos expresivos, la variación de técnicas y la mezcla de estilos.

Durante la primera guerra mundial Max Ernst adhiere al movimiento Dadá en Colonia, Alemania, desde donde toma contacto con Hans Arp³⁶⁰, Tristán Tzara³⁶¹, Picabia, André Breton y Paul Éluard. El movimiento dadaísta impone el azar como técnica de trabajo ya que anula todos los caminos tradicionales de creación. Sus integrantes sienten un profundo rechazo a cualquier determinismo histórico,

³⁵⁸ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

³⁵⁹ Resulta interesante cómo el propio Max Ernst describe a sus padres en sus apuntes biográficos: *Urdimbres de verdades y urdimbre de mentiras*, en ERNST, M.: *Biografía*. «[...]Padres: Philipp Ernst, de profesión maestro de sordomudos, pintor con toda su alma; padre severo, bien plantado, católico estricto, siempre de buen humor. Louise, nacida Kopp, bonita, bien plantada, ojos claros, blanca como la nieve, roja como la sangre, negra como el Mar Negro. Cariñosa, con sentido del humor y de los cuentos fantásticos. Ingresos más que regulares. Muchos hijos, muchas preocupaciones, muchos deberes».

³⁶⁰ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

³⁶¹ Véase Notas Biográficas en el Anexo de este trabajo.

cultural e incluso genético buscando distanciarse de la responsabilidad de la guerra.

Hacia mayo de 1921 Breton organiza una exposición en la librería *Au Sans Pareil* de París, e invita a Max Ernst a exponer sus obras, quien responde con el envío de 56 *collages*, cuyo desembalaje se realiza en la casa de Picabia. Para André Breton el encuentro con estos objetos asume la categoría de una revelación, «una especie de advenimiento originario, podría decirse que casi como la escena primaria del surrealismo. Y es que había presente un grupo de objetos que haría que el naciente surrealismo comprendiese parte de su identidad y de su arte»³⁶². Breton lo explica así: «En los *collages* de 1920 [de Ernst], de hecho, el surrealismo halla lo que desde un principio anduvo buscando, pues introducían un esquema de estructura visual totalmente nuevo que, con todo, respondía exactamente a las intenciones de Lautréamont y Rimbaud en el campo de la poesía. Recuerdo perfectamente el primer día que les puse la vista encima: coincidió que Tzara, Aragon, Soupault y yo estábamos en casa de Picabia en el mismo momento en que los *collages* llegaban de Colonia. A todos nos embargó un sentimiento de admiración sin precedentes. El objeto externo había roto con su entorno habitual y, por así decirlo, las partes que lo integraban se habían emancipado de éste, de forma tal que, desde entonces, podían entablar relaciones totalmente nuevas con otros elementos, escapando al principio de realidad pero preservando toda su importancia en ese plano»³⁶³.



Ilustración 89: Max Ernst, *Collage* en Jueves El negro, otro ejemplo: La isla de Pascua, en *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, 1963, Figura 5

Respecto a sus primeros *collages* de 1919, Max Ernst se refiere de este modo: «Aquí descubro elementos de una configuración tan remota que su propia

³⁶² KRAUS, R.: (1997) *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, pp. 54.

³⁶³ Palabras de André Breton citado en Kraus, R. (1997:54)

absurdistad provoca una intensificación repentina de mis facultades visuales, una sucesión de alucinantes imágenes contradictorias [...] Para pintar o dibujar basta añadir a las ilustraciones un color, una línea, un paisaje ajeno a los objetos representados [...] Estos cambios, nada más que unas representaciones dóciles de lo que es visible dentro de mí..., transforman las banales páginas de anuncios en unos dramas que revelan mis deseos más secretos»³⁶⁴.

Pere Gimferrer³⁶⁵ es de la opinión de que el *collage* dadaísta y surrealista que crea Max Ernst es diferente al *papier collé* de Picasso, Braque y la estética cubista, ya que la unión de dos planos disociados «[...] se aplicaba así, inesperadamente y del modo más radical, al núcleo mismo de la conciencia, a la noción de identidad personal. Como la realidad externa, nosotros mismos estamos disociados, disgregados; somos el espacio de un entrecruzamiento, de una confrontación. Toda la obra de Max Ernst transcurre en este espacio -el espacio de la belleza convulsiva, que es también el espacio de la identidad convulsiva-».

Max Ernst³⁶⁶ define con elocuencia teórica su técnica del *collage*: «La técnica del *collage* es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado ... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades». La invención del *collage* pone al espectador ante una revelación; una mirada sobre lo ya visto, asociada a una nueva experiencia perceptual, producida por la combinación fortuita de realidades. La utilización de ilustraciones de catálogos educativos, técnicos y científicos son utilizadas fragmentariamente, unidas de modo imperceptible por el espectador configuran obras de sentido poético y enigmático. Así relata el pintor su decisivo descubrimiento: «Un día lluvioso, en Colonia del Rin, el catálogo de un establecimiento de material didáctico llama poderosamente mi atención. Veo anuncios de maquetas y modelos de toda especie: matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos, etc. Elementos de tan diferente naturaleza, que lo absurdo de su acumulación confundía la mirada y todos los sentidos, provocaba alucinaciones, daba a los objetos representados significaciones nuevas y en rápida metamorfosis. De súbito, sentí tan agudizada mi potencia visual, que los objetos nuevamente surgidos los miraba aparecer sobre un fondo también nuevo. Para determinar ese fondo bastaba un poco de color, unas cuantas líneas, un horizonte, un desierto, un cielo, un suelo con tablas, o cosas por el estilo. Así quedaba fijada mi alucinación. Ahora había que interpretar los resultados de la alucinación por medio de unas cuantas palabras o frases. Ejemplo: *Sobre las nubes se desliza la medianoche. Sobre la medianoche se cierne invisible el pájaro de la mañana. Un poco más arriba que el pájaro de la mañana habita el éter. Allí flotan los muros y los tejados...*»

La imagen obtenida por el método del *collage* nos habla de una predisposición hacia ese encuentro; constituye una experiencia estética singular, no normativa, que pone de manifiesto la subjetividad del autor, a la manera del *azar objetivo* definido por André Breton como el encuentro entre una causalidad exterior y una finalidad interior.

³⁶⁴ Palabras de Max Ernst citado en HUGHES, R.: (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 222.

³⁶⁵ GIMFERRER, P.: (1983) *Max Ernst*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., pp. 5-6.

³⁶⁶ Fundación Juan March: (1986) *Max Ernst*, Catálogo exposición, Madrid.

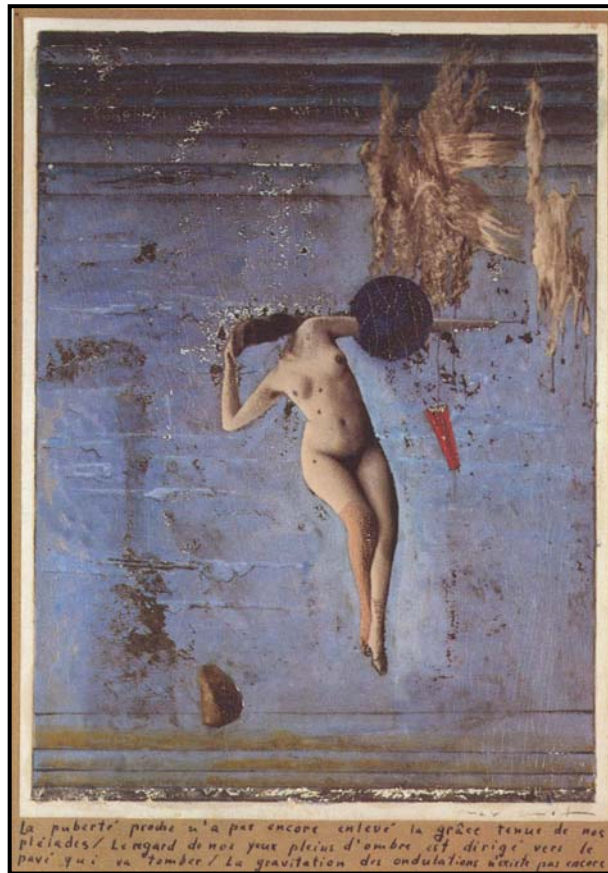


Ilustración 90: Max Ernst, *Pubertad cercana... también: Las pléyades*, 1921. Collage, 21,5 x 16,5 cm. Colección particular. París

Ernst utiliza también fotografías como base para muchas composiciones, como en *Pubertad cercana* (*La puberté proche*) o *Las pléyades* (1921), donde la imagen está virada 90° y repintada parcialmente. También emplea xilografías a contrafibra del siglo XIX, tales como las ilustraciones para *Répétitions*, obra del poeta Paul Éluard. Muchas veces la realización de los *collages* constituyen una suerte de bocetos para pinturas a gran escala.

Rosalin Kraus³⁶⁷ llama la atención sobre los diferentes métodos de Max Ernst respecto del *collage*: «A la hora de realizar *La puberté proche*, Ernst se encontró con que había vuelto al medio que él mismo había creado dos años atrás, a la técnica que a veces recibe el nombre de “collage” pero que Ernst llamaba *Übermahlung*, *overpaintings* (sobrepintados). Pocas de las obras desembaladas ese día en casa de Picabia eran *collages* convencionales, aunque la mayoría eran de hecho sobrepintados. Lo que equivale a decir que en vez de seguir el proceso aditivo propio del *collage*, en el que se pegan retazos dispares sobre una página pasiva, neutral, los sobrepintados operan por sustracción. Borran, quitan. Para su composición, Ernst había seleccionado una lámina comercial impresa, y, sirviéndose de tinta y guache, había tapado distintas parte del original para generar una nueva imagen». Los sobrepintados parten de una imagen, reproducción seriada o fotografías que son pintadas y transformadas y tienen un

³⁶⁷ KRAUS, R.: (1997) *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, pp. 56.

carácter sustractivo, por las capas de pintura que tapan parcialmente la imagen o explotan nuevas asociaciones significativas. El principio es en sí mismo diferente del *collage* formado por adición de partes que integran un todo. Y como técnicas de principios constitutivos divergentes podrían suponer acondicionamientos energéticos y emocionales diferentes por parte de los autores o autoras. No resulta lo mismo quitar partes de un todo hasta organizar algo nuevo y diferente que agregar pequeñas partes hasta conseguir una nueva imagen. Pensamos que esta línea de investigación puede resultar de interés a la hora de aplicar estos procedimientos en el trabajo arteterapéutico.

El Doctor Werner Spies, comisario de la exposición de Max Ernst de 1986 en Madrid comenta que el autor, acaso influido por sus estudios filosóficos y psicológicos, no define su actividad como “anti-arte” porque sabe que en el campo de la estética, de la moral, de lo religioso, toda negación cae en la dialéctica del sistema que se pretende rechazar, produciendo la paradoja de generar un nuevo estilo, un nuevo sistema. La toma de contacto con el arte de enfermos mentales, ya antes de la primera guerra mundial, le impacta profundamente y llama su atención sobre la imposibilidad de marcar una línea indiscutible entre el arte y el no-arte, entre un comportamiento psíquico normal y un fenómeno psicopatológico. Razón por la cual considera reductoras y sospechosas a todas aquellas opiniones que pretendan regir el pensamiento, el sentimiento, la creación, a partir de juicios de valor.

Se considera muy importante para este trabajo la sagaz interpretación del contenido de estas obras que realiza W. Spies, por la dificultad que entraña poner en palabras sus contenidos estéticos a la vez que registrar algunas reacciones emocionales habituales que puede sufrir el espectador ante su contemplación: «los cuadros de Max Ernst se transforman en cuadros de una reminiscencia que lo sobrepasa todo: al mirarlos el espectador tiene la impresión de un *ya visto* proyectado hacia el futuro. El carácter enigmático de estas representaciones que se nos vienen, por así decirlo, *a la boca* del ojo, no podría verse atenuado por nociones lógicas. Así es como podríamos intentar definir el efecto producido por las obras de Max Ernst. Un oscuro sentimiento de realidad, de ya vivido, de pasado, de futuro, invade al espectador, se acumula y no puede ser caracterizado por ninguna definición. Los cuadros escapan, sin cesar, a una intervención lógica, a una explicación definitiva, liberadora. Sólo podemos intentar definiciones, interpretaciones, y eso es lo que resulta irritante: un material en el que se perciben claramente los detalles originarios y que designa cosas realmente existentes, pierde, como consecuencia de algunas manipulaciones, toda razón de ser aparente, hasta el punto de verse privado de su ser primigenio en la nueva unidad de la que participa. La interpretación de los *contenidos*, su comprensión concreta, no ha sido posible hasta ahora. La energía producida por la excitación que acompañaba la realización de los cuadros no se ha agotado...volvemos una y otra vez a estas representaciones, como al lugar de un crimen poético, buscando continuamente la pregunta que deberíamos formular»³⁶⁸.

El frottage

³⁶⁸Fundación Juan March: (1986) *Catálogo Exposición MAX ERNST*, Madrid

Otra de las innovaciones de Max Ernst es la invención de la técnica del *frottage* que consiste en frotar con un lápiz blando una hoja de papel apoyada sobre una superficie irregular, quedando de esta forma impresa la huella de la materia en el papel. Algunos autores relatan que en 1925, estando Max Ernst en una fonda de la costa francesa, intentó fijar por este método las figuras de las vetas de la madera que observaba fascinado en el entarimado, puertas y ventanas que después enriqueció, aplicando otros elementos.



Ilustración 91: Max Ernst, *Sin título*, 1925. Frottage, lápiz sobre papel

El propio Max Ernst cuenta el proceso del surgimiento de dicha técnica y sus posibilidades expresivas. Resulta muy interesante la reflexión sobre la técnica y las cosas que puede evocar y transmitir, razón por la cual se citan sus elucubraciones³⁶⁹. El papel se cubre con una multitud de trazados y minúsculas

³⁶⁹ «El 10 de agosto de 1925, una insoportable tribulación visual me llevó a descubrir los medios técnicos que traerían consigo una clara realización de la lección de Leonardo. El hecho comenzó por un recuerdo de la niñez. Un revestimiento de madera de caoba, imitada, que se encontraba frente a mi lecho, asumió el papel de provocador óptico: había de forjar, por arte de magia, una visión de entresueño. Ahora me encontraba, era una tarde lluviosa, en una fonda situada a orillas del mar. Allí se me hizo presente otra visión que impelió hasta mis fascinados ojos el entarimado del vestíbulo, un suelo en el cual miles de rasguños habían grabado sus profundas huellas. Resolví atender al contenido simbólico de aquella tribulación, y, a fin de prestar apoyo a mis facultades meditativas y alucinatorias, hice una serie de dibujos del entarimado, para lo cual dejé caer al suelo, enteramente al azar, algunas hojas de papel, y las froté luego por encima con un lápiz negro. Al fijarme intensamente en los dibujos así obtenidos, en las partes oscuras, y en otras en claroscuro suave y luminoso, me sentí asombrado del súbito acrecentamiento de mis capacidades de visionario y de la alucinatoria sucesión de imágenes

formas que provocan la misma doble respuesta recibida en los *collages* y la misma asociación de inspiraciones formales y enunciados temáticos. Pero hay una diferencia cualitativa en cuanto a la aparición de la imagen o textura, donde interviene la carga energética del autor a través del frotado del material sobre el papel y las figuras recortadas del *collage*.



Ilustración 92: Max Ernst, *Las costumbres de las hojas*, 1925. Frottage, lápiz sobre papel de "*Histoire Naturelle*", 42,7 x 26 cm. Colección Ernst Fischer, Krefeld

La esencia del *frottage* de Max Ernst está en el desvanecimiento, la disolución; de un modo no racional permite que el material mismo con la intervención del azar y los accidentes propios de la materia configuren el espacio plástico y de origen a la obra.

Gimferrer³⁷⁰ hace un análisis de esta novedosa técnica donde el trazo nacido de la materia misma reviste la característica de disparador visual e imaginativo.

contrapuestas o sobrepuestas en distintas capas, con el acucio y la celeridad que son característicos en los recuerdos eróticos. Mi curiosidad se despertó y, maravillado, empecé a realizar experimentos con toda soltura y lleno de expectación. Utilicé para ello los mismos medios, y toda clase de materiales que se ofrecían a mi vista. Contemplé sucesivamente cabezas humanas, animales, una batalla que terminaba con un beso, rocas, el mar y la lluvia, terremotos, la esfinge en un establo...» en catálogo Fundación Juan March: (1986), *Exposición MAX ERNST*, Madrid.

³⁷⁰ «Con el *frottage*, el lápiz, que una tarde obedece al dictado de los tablonces rugosos de un suelo de madera, no se limitará ya a responder a la pulsión de la visión interior o a enfrentar el volumen pictórico y el objeto material, o a reconstruir según la lógica de lo visionario las disociaciones de la percepción sensorial. Ahora el *frottage* supone el trazo indicado por la materia misma, o proceso de irritabilidad imaginativa y visual análogo al que, en las aguas barbosas y oleosas de la falsa caoba, podía suscitar la aparición de la figura del padre, en un espejo de luces oscurecidas y parpadeantes. Si la calidad de fluido en licuefacción, de vegetal de aristas pétreas, de nebulosa condensada en una masa de vapores sólidos, que define al *frottage*, puede derivar hacia el plano de lo antropomórfico, será para borrar del rostro humano cualquier parentesco con su máscara, para restituirlo al reino indiferenciado donde el hombre es animal y es mineral y es humo y es tallo de una flora en putrefacción» en GIMFERRER, P.: 1983, *Max Ernst*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., pp. 7.

Para Max Ernst «el *frottage* no es otra cosa que un medio técnico para intensificar las facultades alucinatorias del espíritu, de manera que las visiones comparezcan automáticamente; un medio, insistimos, de salir de la ceguera». Por medio de la acción si se quiere automática del frotado, algo de la fuerza y la impronta de la persona evidencia lo escondido en la materia y permite una respuesta creativa y propia del autor.

El grattage

El *frottage* puede ser transportado a la pintura al óleo: la tela, cubierta con pintura líquida se apoya sobre diversos soportes irregulares y se rasca repetidas veces la pintura con una espátula, desprendiéndose de los lugares en que el soporte tiene un ligero relieve, hasta que las figuras quedan impresas. A esta técnica la denomina *grattage*, caracterizándose por una profusión de pequeñas formas que fuerzan al ojo a una lectura constante y móvil. Quedan impresos los relieves de la textura y la pintura adquiere sensualidad.



Ilustración 93: Max Ernst, *La ciudad entera*, 1935-36. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Kunsthaus, Zurich

La ciudad entera, obra de Max Ernst realizada por el procedimiento del *grattage*, crea una imagen fantasmagórica donde expresa sentimientos ambivalentes hacia una naturaleza fascinante; crea espacios y criaturas que habitan mundos posibles a medio camino entre la imaginación y la realidad.

V.1.1 Max Ernst y el Surrealismo ¿una puerta hacia el Arte Terapia?

El surrealismo está marcado por lo trágico, lo no visible, la frontera del tiempo; lo posible bajo el imperio de la nocturnidad, el erotismo y la locura alejados irremediabilmente de toda norma social.

En 1934, Max Ernst publica *Qué es el surrealismo*³⁷¹ donde lo define a los pintores surrealistas no como simples reproductores de sueños, ni inventores de fantasías oníricas, sino que exploran con libertad tanto lo físico como lo psíquico.

Como lector profundo de la obra de Freud utiliza ese conocimiento para analizar su personalidad, sus deseos y asociaciones, descifrar sus sueños y mantener abiertos sus cuadros a todas las interpretaciones posibles según los deseos de cada espectador, excluyendo toda racionalidad, todo juicio autoritario y definitivo que destruirían irremediabilmente ese universo. Por eso «sus trabajos son lugares de convergencia en los que los temas imaginarios se encuentran con procedimientos técnicos y, mediante ellos, la distancia entre tradición e innovación reproduce la distancia entre lo real y lo representado. [...] para lograr una iconografía visionaria o irónica, imagina medios de representación que hacen surgir nuevos contenidos en el plano de la técnica misma»³⁷².



Ilustración 94: Max Ernst, *Niño, caballo, flor y serpiente*, 1927. Óleo sobre tela, 71,5 x 82 cm. Colección HAG Kunststiftung, Zurich.

El gran aporte de Max Ernst es haber aplicado en el *frottage*, el “automatismo psíquico puro” del surrealismo a través de la técnica, de la materia misma. Una especie de “automatismo físico” donde la materia y el procedimiento dan origen a la obra, excitando la percepción y disparando los mecanismos proyectivos internos sobre la obra.

Las diferentes formas de realizar el *collage* tales como la yuxtaposición de fragmentos de ilustraciones impresas sobre fondo neutro o sobre la ilustración completa que servirá como fondo o soporte, la inserción de algunas partes provenientes de otras ilustraciones que no guardan ningún tipo de relación y modifican a la base, posibilitan una subversión de la imagen provocando un

³⁷¹ Ver documento completo en el Anexo de este trabajo.

³⁷² Palabras de Werner Spies en Fundación Juan March: 1986, *Catálogo exposición MAX ERNST*, Madrid

desplazamiento de su significado que puede ser aplicado a la producción e interpretación de imágenes plásticas en Arte Terapia.

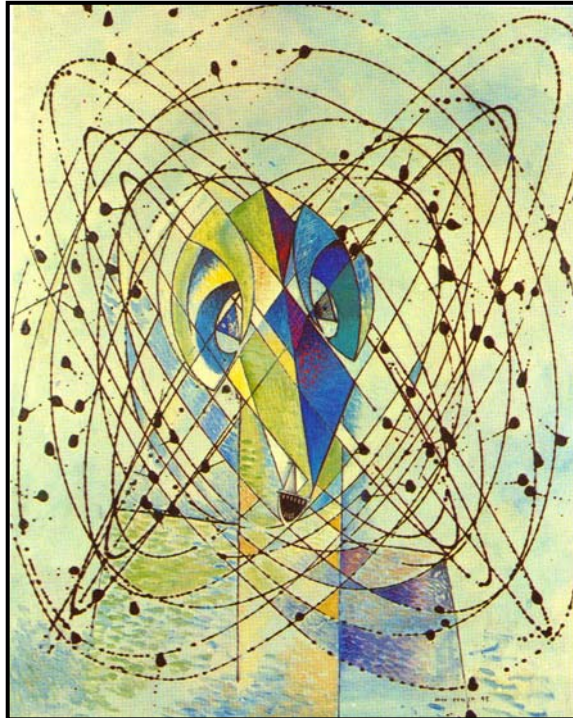


Ilustración 95: Max Ernst, *Joven intrigado por el vuelo de una mosca no euclidiana*, 1942-47. Óleo y barniz sobre tela, 82 x 66 cm. Colección Dr. Loeffler, Zurich.

Las técnicas desarrolladas por Max Ernst: el *frottage*, el *collage*, el *grattage*, la *decalcomanía*, en estado puro o en combinación de procedimientos responden a principios si se quiere simples: relación de dos o más objetos en un plano inusual; permutabilidad entre los diferentes reinos de la naturaleza, entre lo orgánico y lo mecánico, y la transmutación de elementos propios de espacios abiertos a cerrados y viceversa. La permutabilidad entre espacios cerrado-abierto propicia la obtención de imágenes inquietantes, a veces opresivas y siempre agresoras de la percepción habitual. La posibilidad de interconexión entre los diferentes reinos de la naturaleza, a la manera de vasos comunicantes; la confrontación entre lo natural y lo artificial, coexistiendo en el espacio plástico y la dinámica intercambiable del espacio abierto-cerrado, provocan una imagen plástica que proyecta y concretiza el horror del ser humano ante la pérdida de su identidad.



Ilustración 96: Max Ernst, *Marlene (mujer y niño)*, diciembre 1940 - enero 1941. Óleo sobre tela, 23,8 x 19,5 cm. De Ménil Collection, Houston, Texas.

El análisis de la obra de Max Ernst remite a los grandes conflictos e interrogantes propios de la psique humana y su relación con el mundo exterior e interior, los fantasmas inconscientes, el sufrimiento y la elaboración de la finitud y la muerte. Estos temores no se corresponden solamente con los de los y las artistas, sino que están enraizados en lo más profundo de la humanidad. Se los encuentra en el arte producido en los campos de concentración nazi, en los dibujos de niñas y niños que pasan por el estrés de la guerra o de enfermedades devastadoras, en la expresión plástica de las personas enfermas o sometidas a traumas físicos o psíquicos, en personas marginadas y en cualquier indagación sensible sobre la naturaleza humana.

Se encuentran muy atinadas las reflexiones de Gimferrer³⁷³, especialista en la obra de Ernst, quien puede ayudarnos a dilucidar los complejos significados de este tipo de expresiones extrapolables a una posible aplicación al trabajo arteterapéutico.

³⁷³ La obra de Max Ernst «ahonda en el gran tema de la convulsión -inseguridad, suplantación o pérdida- de la identidad, que se halla en su base, y que, por medios puramente plásticos, introducirá la fascinación del temor a desaparecer, a ser devorado o absorbido por otro reino de la naturaleza, o por el gran reino indiferenciado que confunde en un sustrato final a todos los reinos [...] a cada instante nuestra identidad puede desvanecerse: desde el momento en que ha sido vulnerada la convención de la imagen establecida del mundo [...] desaparece también la seguridad, el sabernos ser, el “saber quién somos”. (Las obras de Ernst) que reúnen a la vez los rasgos de inmovilidad, esplendor y petrificación, son sucesivas manifestaciones, crecientes en intensidad alucinatoria, de este tema: la disolución de la identidad en la naturaleza, es decir, el desvanecimiento del espacio interior -cerrado- de la conciencia en el espacio exterior -abierto- del mundo. Tememos ser un animal, tememos ser una planta, tememos ser una piedra, porque sabemos qué es ser un hombre. [...] Tememos perder nuestro rostro, tememos ser alguien que no tiene rostro, tememos ser, no ya *alguien*, sino *algo*» en Gimferrer (1983:15-16).



Ilustración 97: Max Ernst, *La bruja*, 1941. Óleo sobre tela. Colección Alfred Barr, Nueva York

El arte moderno y en particular las técnicas desarrolladas por Max Ernst, otras y otros artistas que se comentan en esta investigación, ofrecen la posibilidad de vehicular sentimientos, temores, ideas, conflictos, a través de sus procedimientos, aplicaciones técnicas y del material mismo. Tienen la característica común de ser fácilmente realizables por cualquier persona, tenga o no alfabetización plástica, permiten tomar contacto con zonas más profundas de la conciencia y llegar a configurar una imagen plástica que será testimonio analizable de ese viaje al fondo de nosotros mismos.

Si aceptamos que el Arte Terapia puede, a través de la producción de imágenes plásticas, evocar los pensamientos más terribles, encarnar el horror más absoluto, representar los interrogantes, subvertir la realidad para volver a construirla, concretar en el espacio plástico los deseos más turbadores para volvernos un poco más sabios, más serenos, más libres; entonces, técnicas como el *collage*, el *frottage*, el *grattage*, la *decalcomanía* pueden constituir, por analogía, un vehículo excelente para emprender el viaje.

V.2 El Surrealismo hoy

Todas las personas, de cualquier condición, temperamento y personalidad, pueden sentir una repentina necesidad de garabatear, hacer rayones o grafismos más o menos automáticos, independientemente de poseer o no una formación artística. Estas producciones gráficas llamadas *monos*, suelen parecerse notablemente hasta ser prácticamente indistinguibles e inclasificables en términos diagnósticos, salvo porque el ritmo de producción tiene la particularidad de presentarse casi constante en personas con tendencias psicóticas.

Generalmente se producen cuando la persona está ociosa o, como dice el psiquiatra Ernst Kris³⁷⁴, en un «estado de atención distraída» como por ejemplo, esperar una respuesta o hablar por teléfono, en ese caso «el yo está plenamente ocupado con alguna otra cosa». Al dibujar puede o no existir la conciencia de querer hacer algo, vagamente geométrico o decorativo, intención que se desvanece a medida que progresa el dibujo «la mano dibuja, “crea” autónomamente; las líneas o las etapas “sugieren” otras líneas o etapas³⁷⁵. Las observaciones clínicas apuntan a que estos dibujos tienen una función dinámica frecuente, si no regular, en las personas normales: las fantasías y los pensamientos ocultos en los “monos” son aquellos de los cuales el propio “pintamonos” quiere liberarse, pues son susceptibles de perturbarle el proceso de concentración».

En psicoanálisis se sistematiza este mecanismo de pensamiento y lo convierten en el proceso de *asociación libre*, como vía de acceso al inconsciente. El método consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera) o de forma espontánea. «Los artistas creadores de nuestro tiempo, acostumbran emplear la asociación libre como campo de entrenamiento para el pensamiento creador o como modo independiente de expresión, y algunos surrealistas han asignado a su obra la función de documentar el proceso mismo de la creación, tornando de tal manera explícito lo que antes había sido implícito³⁷⁶».

Las y los surrealistas desarrollan una técnica llamada *psicomorfología* a la que Ithel Colquhoun define como «un esfuerzo para conectar con ese nivel de conciencia a veces perceptible, entre el sueño y la vigilia que consiste en formas orgánicas (no geométricas) coloreadas en un estado de flujo»³⁷⁷.

³⁷⁴ KRIS, E.: (1955) *Psicoanálisis y Arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

³⁷⁵ Para un análisis detallado véase Maclay, Guttman y Meyer-Gross (1938). En ese sentido, el proceso del dibujo de “monos” parece ser similar a las condiciones que acompañan a la producción de los expertos. Uno de los sujetos de Pfeifer (1923), por ejemplo, informa: “La idea es mía, pero en cuanto comienzo a dibujar, es mi mano hábil la que funciona y piensa por mí”. Esa descripción nos recuerda algunas de las autoobservaciones de los artistas durante la producción. Un análisis de las diferencias existentes entre los procesos psíquicos del “pintamonos” y los del artista tendría que centrarse en la complicación del yo en la elaboración de las imágenes e ideas que surgen. Si comparamos varias observaciones -entre ellas también experiencias analíticas-, el dibujo de “monos” se acerca extraordinariamente al pensamiento fantástico preconscious (Varendocnck, 1921), del que difiere, sin embargo, en cuanto que sólo involucra imágenes visuales. Los “procesos de pensamiento figurativos arcaicos” se afirman a sí mismos y el contenido de los pensamientos es transformado en material visual, como la descripción que hace Silberer de los fenómenos hipnagógicos (véase Rapaport, 1951) en Kris, 1955:103.

³⁷⁶ Ob. Cit. pp.39.

³⁷⁷ *Surrealismo-Ithel Colquoun*, Catálogo de exhibición (Cornwall: New Lyn, Orion Galleries, 1976)

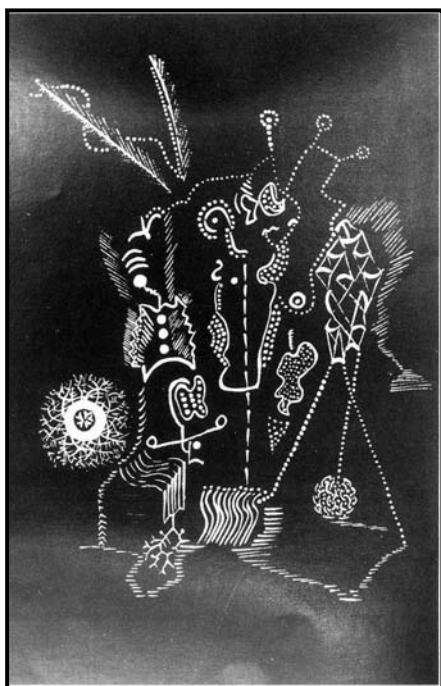


Ilustración 98: Alice Rahón, *Cristales del espacio*, 1943, dibujo a pincel. Localización actual desconocida

Artistas surrealistas como Emmy Bridgwater, Jacqueline Lamba y Alice Rahón, entre otras/os, aplican este tipo de técnicas automáticas para liberar la imaginación, el inconsciente. Reconocen, asimismo, la afinidad entre el automatismo y las transformaciones misteriosas de la materia y de la forma que tiene lugar en la naturaleza. Las *psicomorfologías* de Roberto Matta y Wolfgang Paalen influyen el trabajo de Jacqueline Lamba y Alice Rahón. Alice, poetisa y pintora que vive en México en los años '40, se inicia en el automatismo raspando la pintura remanente de las paletas descartadas por Wolfgang Paalen y utilizándolas como base para arañar, rasar y configurar paisajes visionarios.

Frida Kahlo presenta en su *Diario*³⁷⁸ (1944-1954), varios ejemplos de dibujos automáticos partiendo de puntos, líneas o manchas. En el caso que se expone a continuación, también palabras que surgen de la experiencia automática con la mancha, son un juego de asociación libre aplicado a la escritura.



Ilustración 99: Frida Kahlo, imagen automática a partir de una mancha de tinta, con poema, en su *Diario*, pp. 46-47

³⁷⁸ KAHLO, F.: (1995) *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores,

«¿Quién diría que las manchas
viven y ayudan a vivir?
Tinta, sangre, olor.
No sé que tinta usaría
Que quiere dejar su huella
En tal forma. Respeto su
Instancia y haré cuanto
Pueda por huir de
Mi mundo

Mundos entintados – tierra
Libre y mía. Soles lejanos
Que me llaman porque
Formo parte de su núcleo.
Tonterías. ¿Qué haría yo
sin lo absurdo y lo fugaz?
1953 entiendo ya hace muchos años
la dialéctica materialista.»

Frida Kahlo, (Diario, 1944-1954:46-47)

Ithel Colquhoun usa, con frecuencia, dinámicas automáticas y técnicas como el *fumage* -manchas producidas mediante el humeado sobre papel sin llegar a quemarlo-, la *decalcomanía* y el *frottage* -frotado de un papel sobre diferentes bases texturadas con grafito, cera, etc.-, como fuentes iniciales generalmente de formas abstractas, que pueden entonces ser posteriormente elaboradas. La artista reflexiona sobre estas dinámicas y escribe en 1947: «Es sólo en la aproximación a lo fantástico, al punto donde la razón humana pierde su control, cuando la emoción más profunda del individuo tiene plena oportunidad de expresarse a sí mismo».

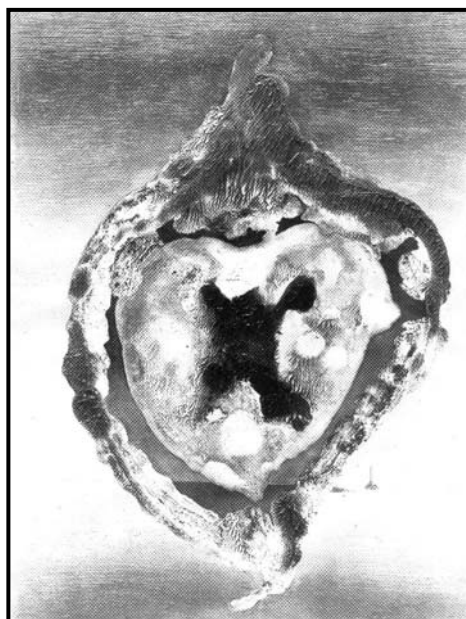


Ilustración 100: Ithel Colquhoun, *Estrella Marina I (Sea-Star I)*, 1944. Óleo sobre papel, 35,5 x 26,7 cm. Colección Privada. Foto cortesía de la autora

Las obras de Colquhoun: *Estrella marina I (Sea-Star I)*, 1944 y *Ángel Guardián* (1946) comienzan como *decalcomanía*, aplicada del siguiente modo:

trozos de papel o de lienzo, cubiertos de pintura -en este caso óleo-, se presionan sobre otro soporte de papel, cartón o lienzo y luego se apartan, revelando la impresión de una superficie ricamente texturada. Ambas pinturas revelan formas alucinadas de un paisaje abstracto, similar al método *paranoico-crítico* de Dalí, aunque esta pintora deja la imagen sin procesos posteriores, en un estado semiabstracto, sugestivo de formas naturales sin transformación posterior.

El artista e investigador del surrealismo, Jorge Kleiman, llega a una definición actual sobre el automatismo: **«movimiento libre del espíritu, que se expresa mediante un discurso verbal, de texto, de imágenes, dinámicas corporales o de cualquier otro tipo, respondiendo a las pulsiones, deseos, demandas, necesidades y emociones de los sujetos actuantes y las de la sociedad de su época»**³⁷⁹.

Kleiman hace una distinción entre los conceptos de fantasía, imaginación y automatismo, desde el punto de vista de la producción de imágenes. Mientras que la fantasía puede equipararse al sueño y entrar en la categoría de «producto residual del aparato psíquico» y la imaginación es un acto volitivo que genera «un deseo de inventar», las imágenes producidas mediante la aplicación de dinámicas automáticas constituyen un «producto estructural» del inconsciente. Desde el punto de vista de las dinámicas automáticas y los diferentes resultados obtenidos por distintos medios plásticos, establece dos categorías: la «generación dinámica»³⁸⁰, que consiste en imágenes que surgen mediante el *gesto gráfico* y evolucionan similares al desarrollo embrionario y los «mecanismos proyectivos» que operan sobre la contemplación de una *mancha* -entendida como elemento básico plástico- produciendo imágenes de origen inconsciente.

Dadas las características de estas imágenes puede deducirse, según se expone en el desarrollo de este trabajo, las posibilidades interpretativas, proyectivas, interrogativas, de conflictos y situaciones relacionadas con la dinámica psíquica y psicológica de los individuos. Por consiguiente se hace visible la utilización de este enfoque para el trabajo arteterapéutico. Sobre todo cuando éste se basa en el automatismo como movimiento generativo de imágenes.

La riqueza de las dinámicas encontradas por este medio es analizada, a través de registros datados sobre su propia obra y las de otros creadores y creadoras por Jorge Kleiman³⁸¹, analizadas a la luz de los intereses de la presente investigación, podrían servir de “disparador” creativo-generativo o “consigna” orientativa para sesiones arteterapéuticas con personas con o sin ninguna experiencia plástica.

Por otra parte con frecuencia se plantean dificultades al analizar arteterapéuticamente el trabajo de clientes artistas con gran dominio de sus

³⁷⁹ KLEIMAN, J.: (1997) *Automatismo y Creatividad*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: Monografía de Creatividad Aplicada, pp. 68. La letra en negrita consta en el texto original.

³⁸⁰ «[...]la imagen se engendra y desarrolla como un organismo vivo, a través del movimiento. Resulta siempre sorprendente y tiene su origen y explicación en las dinámicas genésicas y genéticas biológicas [...] En el automatismo genésico y genético la imagen no se proyecta sino que se va integrando como un embrión que se desarrolla, nace y crece de los fenómenos energéticos puestos en juego» en KLEIMAN, 1997:76.

³⁸¹ Véase “Algunas de las dinámicas encontradas” en KLEIMAN, J.: (1997) *Automatismo y Creatividad*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: Monografía de Creatividad Aplicada, pp. 88 y siguientes.

medios plásticos, debido al inevitable uso de recursos creativos conscientes, que operan como “chuletas” o “atajos” frente a la búsqueda de una verdadera imagen inconsciente.

El automatismo como metodología de acceso al inconsciente, realizada bajo ciertas condiciones controladas por el arteterapeuta, pueden constituir un valioso aporte dirigido al tratamiento de toda clase de personas, independientemente de su condición, experiencia, edad, género, situación social o existencial, y en los más variados entornos terapéuticos individuales, grupales, institucionales o solidarios.

El valor de la obra de Kleiman reside en la conceptualización de la relación inconsciente-obra artística a la luz de la evolución actual del psicoanálisis y otras disciplinas afines. La paciente, minuciosa observación y estudio de las dinámicas gráfico plásticas sobre su propia obra y la de otras personas, a lo largo de la historia del arte, confirman las especulaciones teóricas. La experimentación con múltiples medios y procedimientos permite conservar la validez de su propuesta y por tanto de un producto artístico que, bajo los presupuestos enunciados, puede ser de aplicación arteterapéutica.

Se presentan algunos trabajos realizados por un grupo de discípulas artistas adultas, que trabajan en torno al maestro Kleiman, en la investigación de dinámicas automáticas e inconscientes que ilustran sobre los estímulos energéticos o dinámicas gráfico plásticas y los desencadenamientos de las imágenes a que dan lugar. Es destacable la impronta individual que manifiestan los resultados obtenidos de propuestas de trabajo semejantes, que confirman el sello único del inconsciente de cada sujeto. Variedad de respuestas ante la unidad de los procedimientos y técnicas, que permiten, sin embargo, cierta estandarización de datos factibles de ser aplicados a estudios valorativos orientados al Arte Terapia, en futuros estudios e investigaciones.

Ovillos

Este procedimiento parte de una dinámica basada en la línea. Con un material gráfico (lápiz, pluma, bolígrafo, rotulador, punta, buril, etc. sobre cualquier superficie donde sea factible dejar una huella) se procede a dejar fluir el trazo de manera continua, por toda la superficie del soporte, sin condicionar conscientemente la dirección, la amplitud del trazo o la presión. A medida que se va llenando la superficie, aparecen zonas de mayor carga lineal de tal modo que, contempladas desde cierta distancia, se perfilan planos, formas que avanzan y retroceden. Se puede borrar zonas al azar y volver a repetir la dinámica gráfica. Este procedimiento debe reiniciarse varias veces, hasta que al contemplarlo desde cierta distancia, se va “imponiendo” una o más formas. Luego se procede a la reafirmación de unas formas sobre otras secundarias, borrando y trabajando incluso con nuevas acometidas de líneas, hasta lograr valoraciones que ayuden a visualizar la forma o formas predominantes y su entorno.

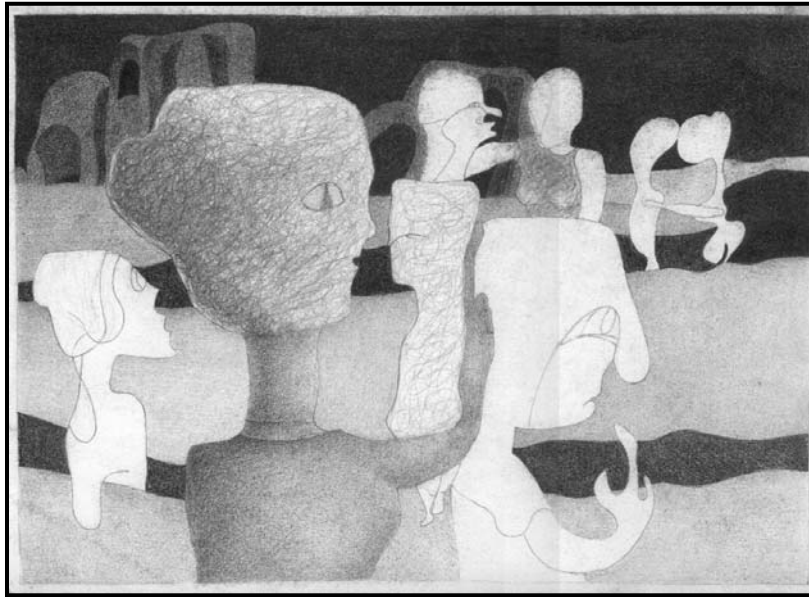


Ilustración 101: L. P., *No te olvides...*, 1997. Lápiz grafito sobre papel, 23 x 22 cm. Colección particular

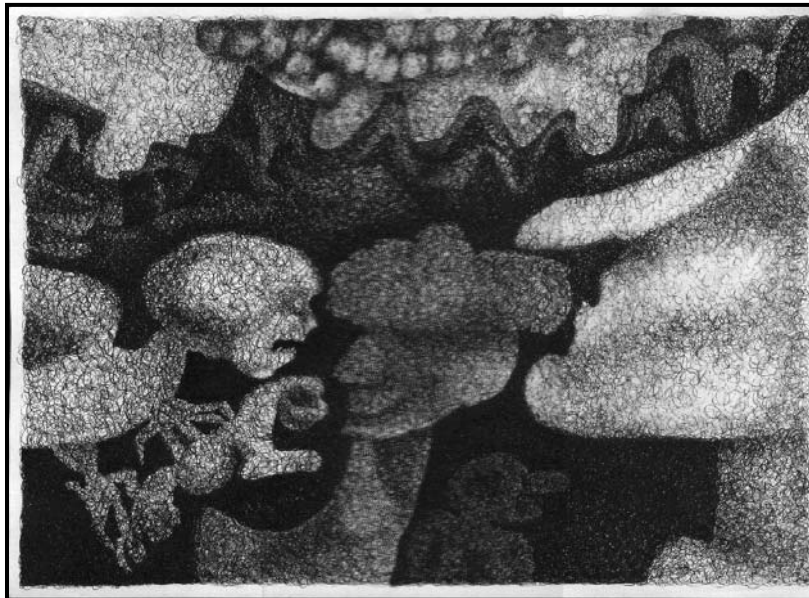


Ilustración 102: L. P., *El tributo*, 1997. Plumilla y tinta china sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular

Rayas cortas

Esta dinámica gráfica se basa en un lanzamiento de pequeñas rayitas, que inicialmente se colocan una al lado de otra y, a medida que se distribuyen sobre toda la superficie del soporte, dejando fluir libremente el trazo de un modo no premeditado, adopta direcciones y movimientos que lentamente, configuran las formas proyectivas.

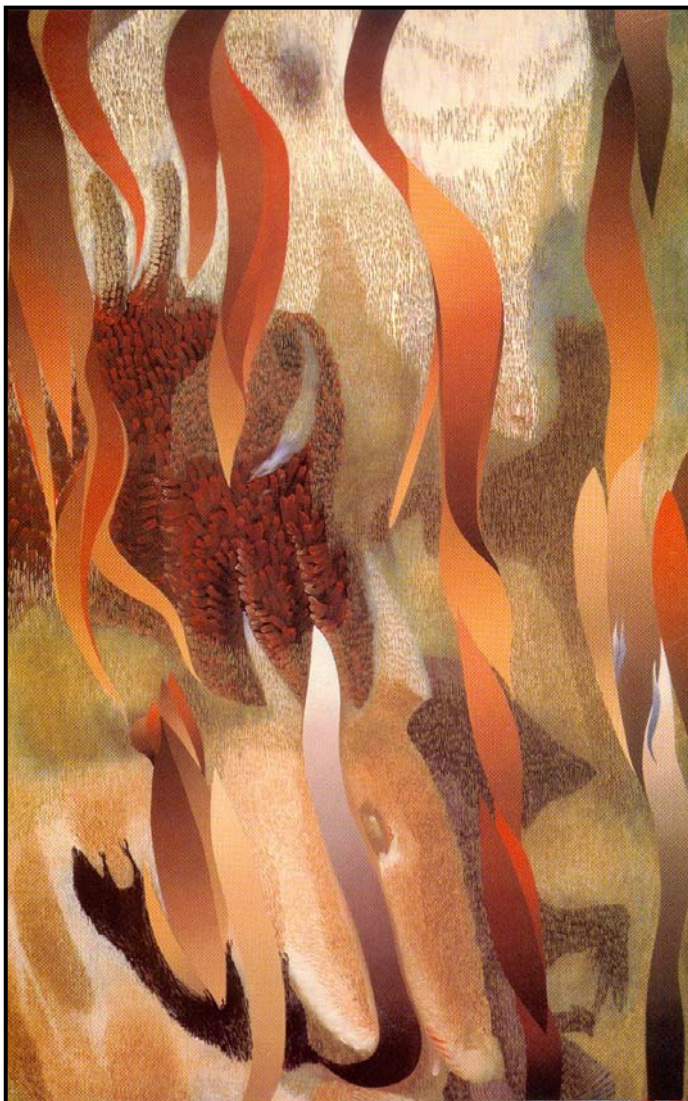


Ilustración 103: Jorge Kleiman, *El Paraíso incendiado*. Óleo sobre lienzo, 207 x 131 cm

Kleiman sugiere que «pueden combinarse con núcleos energéticos situados o no en los puntos definidores de la estructura humana³⁸²». Esta dinámica admite los más variados materiales y procedimientos: lápiz, pastel, carboncillo, tinta con plumilla, aguada con pincel fino, témperas con pincel directo, acuarelas y toda clase de materiales que permitan la huella de una línea interrumpida y repetida sobre un soporte afín.

La dinámica automática permite el raspado, borrado, sobreentintado, sobreescritura, etc., y la repetición del proceso hasta “dar” con la o las imágenes que se van configurando sobre el soporte. Se procede a la interpretación de la forma del modo descrito en el párrafo anterior.

³⁸² Ob. Cit. pp. 88.



Ilustración 104: L. P., *El vuelo*, 1997. Tinta aguada con pincel, acrílico, 23 x 32 cm. Colección particular

Elementos biológicos

Una dinámica lineal continua, muy pequeña en la amplitud del trazo y con rotación en diferentes direcciones, suele producir imágenes alusivas a estructuras biológicas, del mundo vegetal o animal, similares a células o un modo de acumulación parecido al crecimiento embrionario y dar origen a seres de nuevo cuño, que pueden resultar más o menos abstractos o realistas. Aquí también se procede a la repetición del automatismo, en sucesivos pasos, hasta que se define la forma y el fondo.



Ilustración 106: Jorge Kleiman, *Ifigenia*. Óleo sobre lienzo, 200 x 123,5 cm



Ilustración 106: L. P., *La huida*, 1998. Lápiz grafito y lápices de colores sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular

Mancha

Esta dinámica, de carácter claramente proyectivo, tiene vinculación con la “lección” sobre lectura de formas de Leonardo da Vinci, el método *paranoico-crítico* de Salvador Dalí y el test de Roschach. A diferencia de los mecanismos automáticos gráficos, que tienen características descriptivas comparables al relato, la mancha constituye una verdadera pantalla de proyección de los contenidos inconscientes sobre los cuales luego, se puede hablar e interpretar en un plano consciente en el espacio arteterapéutico.



Ilustración 107: L. P., *El argumento*, 1998. Acuarela con pincel sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular

CAPÍTULO VI

INVESTIGACIÓN DE TÉCNICAS ARTÍSTICAS, HEREDERAS DEL SURREALISMO, PARA EL ABORDAJE DE LA IMAGEN PLÁSTICA INCONSCIENTE Y SU POSIBLE APLICACIÓN EN ARTE TERAPIA

“Las técnicas de la terapia por el arte están basadas en el conocimiento de que todo individuo, con formación artística o sin ella, tiene la capacidad latente de proyectar sus conflictos internos en forma visual. A medida que los pacientes expresan de forma pictórica dichas experiencias, ocurre con frecuencia que se tornan más comunicativos verbalmente”

Margaret NAUMBURG

La aplicación del dibujo como abordaje de la imagen inconsciente se apoya en la teoría psicoanalítica de Freud y se utiliza prácticamente desde los inicios del psicoanálisis. Carl Jung no deja escrito un método pautado para la interpretación de los dibujos, aunque sugiere que es similar al análisis de los sueños. Susan Bach desarrolla pautas de interpretación y Jolande Jacobi escribe un manual para la interpretación de dibujos. Greg Furth (1992:70) sigue esta línea de trabajo y considera las «pautas» como «elementos esenciales», reconociendo que la revelación se produce por «una combinación de muchos elementos y sus características». Hammer (1980) reseña en su obra *Aplicación Clínica de los Dibujos Proyectivos*, varias propuestas evaluables tales como:

Dibujo de una persona bajo la lluvia, de Arnold Abrams: observa la autoimagen bajo la tensión del medio.

Dibujo de una casa, un árbol y una persona (DCAP), de John N. Buck: informa sobre la sensibilidad, madurez, eficacia, personalidad, interacción con el medio y flexibilidad del individuo.

Dibujo cinético de la familia en el pasado (DCFP), de Greg Furth: proyección de la propia persona a los cinco años y su familia, todos en alguna acción.

Test de Reproducción de ocho tarjetas, de Leopold Caligor: escudriña la identificación psicosexual.

Dibujo de una figura, de Karen Machover: aporta pautas sobre la orientación, adaptación y acción.

Ricardo Marín Viadel³⁸³ sostiene que el uso del dibujo: «es el enfoque característico de muchas investigaciones procedente de muy diversas disciplinas: psicología, psiquiatría, antropología, sociología, etc. Ya que las niñas y niños son capaces de realizar dibujos espléndidos y muy elocuentes, en pocos minutos, a las edades en las que todavía tienen importantes dificultades para usar la fluidez del lenguaje escrito, muchas investigaciones sobre la infancia recurren a los dibujos

³⁸³ MARÍN VIADEL, R.: (2003) *Didáctica de la Educación Artística*, Madrid, Pearson Educación, pp. 82.

infantiles para obtener respuestas muy elaboradas sobre una gran diversidad de temas».

El propósito de este trabajo gira en torno a la sistematización de algunas técnicas del Arte Moderno, desarrolladas experimentalmente en el ámbito del surrealismo, marcadas por un carácter fuertemente proyectivo que permitan desarrollar, dentro de un entorno analítico, una actividad gráfico plástica arteterapéutica. Imágenes y formas que llevan el sello personal de sus realizadores y realizadoras; que facilitan la revelación de significaciones propias de gran riqueza metafórica. Justificadas en el paralelismo que hace Freud entre el sueño y el discurso gráfico plástico, se presume la obtención de dinámicas gráficas y pictóricas de fácil aplicación, dirigidas a individuos de cualquier edad, sexo y experiencia artística. Estas técnicas permitirían la manifestación de la afectividad a través de mecanismos inconscientes como la condensación, el desplazamiento, los conflictos y deseos destinados a su posterior deconstrucción psicoanalítica.

Se parte de la base de que cualquier técnica plástica, que resulte fácil de realizar activando la imaginación y la expresión, asume el valor de registro de la personalidad del sujeto realizador. Por lo tanto se entiende que: «Cada forma visual está condicionada en su estructura y apariencia por el medio expresivo con el que está realizada, y cada medio es apropiado para determinados contenidos o significados. Debemos encontrar el medio expresivo que se adecue a ese determinado contenido, transformándolo y dándole una nueva dimensión. A veces la manipulación apenas es necesaria³⁸⁴».

Al comentar o definir una imagen partiendo de manchas o líneas informes, la persona da un reflejo de su particular manera de “ver”, confirmando a la obra verdaderas cualidades proyectivas. Por otra parte los test o métodos proyectivos de exploración de la personalidad son, según D. Anzieu³⁸⁵, «una totalidad en evolución, cuyos elementos constitutivos están en interacción». Es necesario tener en cuenta que el concepto de “proyectivo” en la teoría freudiana es: «conferir a otro lo que no queremos reconocer en nosotros». En consecuencia, desde este punto de vista, se entiende la *proyección* como un *desplazamiento* o mecanismo de defensa contra lo que no es admisible por la conciencia.

Los sujetos de la observación son niños, niñas y jóvenes seleccionados para observar la riqueza de lectura de sus imágenes graficoplásticas de cara a su utilización en un ámbito terapéutico. En el análisis infantil, según Henry Aubin³⁸⁶, es poco probable obtener información relevante a través de la comunicación verbal debido a los interdictos originados por la educación, la influencia de las figuras parentales y algunas reacciones relacionadas con el instinto. Sin embargo, frente a la aportación generalmente parcial, de los padres y educadores, «el dibujo y las técnicas grafoplásticas aportan por lo general datos valiosos, ya que el niño, sin quererlo y sin saberlo, nos abre gran parte de su mundo interior y se libera espontáneamente de múltiples tensiones patógenas inconscientes».

³⁸⁴ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D.: (2003) en *Didáctica de la Educación Artística*, Madrid, Pearson Educación, pp. 336-7.

³⁸⁵ ANZIEU, D.: (1981) *Los métodos proyectivos*, (*Les méthodes projectives*, París, PUF, 1960) Buenos Aires, Kapelusz.

³⁸⁶ AUBIN, H.: (1980) *El dibujo del niño inadaptado*, Barcelona, Laia, pp. 11.

Debido a posibles deficiencias en el dominio de los medios y técnicas plásticas, o bien a inhibiciones expresivas o caracterológicas, resulta conveniente el uso de técnicas cuya facilidad manipulativa y su resultado azaroso, permita un buen trabajo expresivo, lo que adicionalmente refuerza la autoestima produciendo una sensación de productividad creativa.

En la evaluación de las técnicas proyectivas se tiene en cuenta el carácter profundamente individual de cada producto arteterapéutico. Los elementos graficoplásticos resultan de un trabajo subjetivo, de modo que el análisis que se lleva a cabo entre terapeuta y cliente, en este tipo de dibujos, pasa por evaluar el contenido psicológico y el tono afectivo. Los dibujos en sí mismos, por las posibles interpretaciones a que dan lugar y por la influencia sobre el conflicto, se consideran expresiones arteterapéuticas siempre que se inscriban en una relación arteterapeuta-cliente. Sólo a su amparo es posible la movilización de «sentimientos que tienen ciertos efectos sobre el equilibrio psicológico» (Widlöcher, 1992). En este marco, la expresión artística puede ser utilizada como actividad principal, es decir, como expresión de las representaciones psíquicas de las y los clientes, *para* y *ante* su terapeuta o como material de observación, delectación, desciframiento y análisis psicoterapéutico posterior.

VI.1 Metodología de trabajo

"El adulto cortado del lenguaje plástico primario, no habiendo hecho evolucionar en la medida de su maduración general los medios de expresión - su lenguaje plástico -, se halla paralizado ante la hoja blanca, como un actor que no conoce bien su papel".

Arno STERN

Para desarrollar esta investigación se recurre a obras y escritos de artistas sobre su propio trabajo; escritos de psicólogas, psicólogos, psicoanalistas y críticos de arte; análisis de fuentes visuales bidimensionales encontradas en revistas, catálogos y libros especializados; observación de obras de arte en forma directa en colecciones y museos e investigación práctica sobre metodologías técnico-artísticas como el *automatismo*, para la obtención de la imagen inconsciente.

La obra escogida del diario de Frida Kahlo: *El horrendo Ojosauro*, se considera un ejemplo de la utilización de la mancha como disparador de imágenes plásticas inconscientes. En el presente caso, una vez terminada la obra y luego de su contemplación, dejando fluir la empatía entre observadora e imagen, la artista siente la necesidad de escribir una poesía, producto de ese diálogo con la obra, probablemente empleando la libre asociación de ideas, constituyendo un claro ejemplo de transposición entre lenguajes artísticos.



Ilustración 108: Frida Kahlo, *El horrendo Ojosauro*, en el Diario de Frida Kahlo

La génesis de la imagen está marcada por unas cuantas gotas de tinta caídas al azar, que traspasan varias páginas de su diario personal. Luego de observarlas, va elaborando, agregando nuevas líneas hasta configurar una imagen más compleja y siempre diferente en cada hoja manchada, pese a que su posición y tamaño es prácticamente el mismo en todas las páginas.

*El horrendo
«Ojosauro»
primitivo*

*animal
antiguo, que
se quedó muerto
para – encadenar
las ciencias.
Mira hacia arriba..
y no tiene nombre.
Le pondríamos uno:
El horrendo OJOSAURO!*

*Asombrada se quedó de ver
Las estrellas - soles
y el mundo vivo - muerto
y estar en la
sombra*

En el mismo sentido puede apreciarse la obra *Títeres Vegetales*, de la artista española afincada en México hasta su desaparición, Remedios Varo. Aunque está realizada en una técnica mixta que combina la cera con óleo sobre lienzo, juega con la casualidad de las imágenes formadas por la cera derretida escurriendo sobre la tela, la que después se reelabora con pintura al óleo.



Ilustración 109: Remedios Varo, *Títeres Vegetales (Vegetarian Puppets)*, 1938. Cera y óleo sobre lienzo, 90 x 80 cm. Colección Walter Gruen, México D.F.

La *decalcomanía* es una técnica inventada por el pintor surrealista español Óscar Domínguez, en París en 1935. Se basa en el *monotipo* o monoimpresión. El proceso es simple, se aplica una hoja cubierta de *gouache* sobre otra, se presiona y luego se despega. También se puede realizar con una sola hoja, llena de pintura y doblada en alguno de sus ejes, dando como resultado una forma simétrica. El resultado es muy curioso por la alusión al fondo marino; rocas y madréporas compiten con inquietantes paisajes congelados en el tiempo y los objetos naturales más alucinantes. Aunque la *decalcomanía* se emplea plásticamente, con posterioridad al Test de interpretación de manchas de Roschach (1921), comparten cualidades proyectivas en cuanto a la lectura fantástica y personal que cada observador puede hacer sobre ellas.

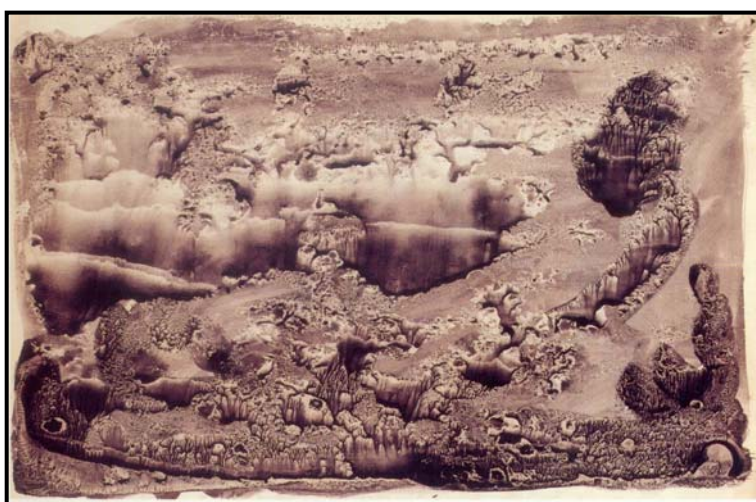


Ilustración 110: Yves Tanguy, *Paysage II*, 1936, 33 x 50 cm

Lo más asombroso para los creadores y creadoras surrealistas es el carácter lúdico, sencillo, *al alcance de todos*, pero con un gran poder evocador. Yves Tanguy experimenta esta técnica en el estudio de Marcel Jean, donde realiza sus cuatro obras en el año 1936, de las cuales se reproduce *Paysage II*, correspondiente a la hoja del “positivo” de la *decalcomanía*.

El resultado tan parecido a los espacios marinos propios de la obra del pintor, impresiona a sus contemporáneos, pero la característica repetitiva de los resultados le hace abandonar la técnica. Óscar Domínguez y Marcel Jean continúan su investigación a la que designan como “*decalcomanía de interpretación premeditada*”. Este procedimiento consiste en reelaboraciones posteriores tales como la inclusión de un cartón recortado; también experimentan sobre papeles satinados o metalizados, negros o con colores. Incluso producen nuevas obras con recortes de *decalcomanías* utilizadas como textura.

En esta obra Óscar Domínguez utiliza el procedimiento de doblado de la hoja por su eje vertical, sobre la que desarrolla una incursión lineal automática que, al ser desplegada, revela una forma simétrica producida por la descarga energética y reveladora de una imagen interior.

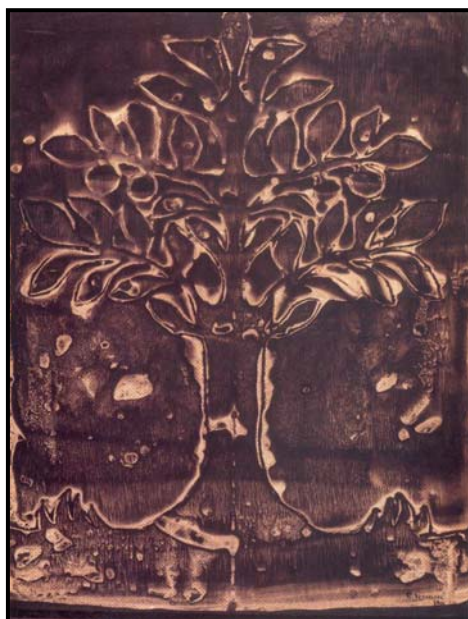


Ilustración 111: Óscar Domínguez, *drago*, 1937, 65 x 50 cm

Estas obras son escogidas como ejemplos gráficos y orientativos de lo que se pretende conseguir en la experiencia. Queda por demostrar si puede ser realizada por personas de cualquier edad y formación, con buenos resultados y riqueza de contenidos analizables terapéuticamente. Dado que el objetivo final de la experiencia consiste en la tipificación de técnicas plásticas sencillas, que permitan su análisis arteterapéutico psicoanalítico, se opta por un encuadre metodológico cualitativo. Se escogen tres grupos de niños, niñas y jóvenes de diferente edad, nivel de escolarización y alfabetización plástica, a los que se aplican tres propuestas de trabajo herederas del surrealismo:

- a) *mancha de tinta soplada y escurrida,*
- b) *mancha de aguada en colores producida por doblado del papel en mitades,*
- c) *decalcomanía de gouache a tres o más colores.*

En cuanto a los materiales elegidos para la experiencia, se prefiere el uso de papel resistente al agua, de una medida estándar tipo DIN A4 y materiales solubles en agua como témperas, acrílicos, acuarelas, tinta china negra y de color, por la facilidad en el uso y limpieza de los instrumentos de cara a posibles "accidentes". El soporte utilizado resiste la aplicación de una técnica húmeda sobre seco y facilita el desplazamiento y soplado de la mancha de tinta o la *decalcomanía* con témpera o *gouache* entre dos papeles. El *gouache* constituye un material con múltiples aplicaciones y excelente acogida entre los y las jóvenes. Como bien lo expresa Edith Kramer³⁸⁷: «La témpera puede ser utilizada por el chico inmaduro para toda suerte de mezclas y experimentos, mientras que el dotado

³⁸⁷ KRAMER, E.: (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil*, Buenos Aires, Kapelusz, Colección Psicoanálisis, pp. 46.

puede alcanzar con ella un alto nivel artístico, sin necesidad de experimentar frustración alguna».

Una vez seca la mancha, es posible elaborar posteriormente la imagen con rotuladores, lápices de color, tinta, aguadas, acuarelas, pastel, cera blanda, etcétera. Asimismo admite el empleo de técnicas mixtas tales como la incorporación de otros papeles, texturas textiles, pequeños objetos, arena, etcétera, que enriquecen la imagen.

En la propuesta de trabajo, el investigador o la investigadora asumen un papel similar al que desarrollarían en una sesión arteterapéutica, donde aportan una “manera de hacer”, una proposición de “juego creativo” con determinados materiales y técnicas. Su intervención concreta consiste en proponer la técnica y guiar a los y las participantes cuando se considere necesario. El desarrollo de la propuesta se puede llevar a cabo en dos sesiones discontinuas, de cincuenta minutos cada una.

En la primera sesión se explica brevemente la propuesta para pasar a la aplicación del material sobre el soporte. Dado que se trabaja con tintas o pinturas húmedas, se deja secar el tiempo suficiente sobre una superficie absorbente - sobre periódicos o soportes planos- hasta la próxima sesión. Se pueden realizar varias experiencias de manchado, en distintos papeles y con variados colores, con la perspectiva de desarrollar posteriormente varias imágenes, en sucesivas sesiones. Con un intervalo de tiempo mayor de cuarenta y ocho horas para el secado de las manchas, se puede iniciar la segunda sesión.

En la segunda sesión cada persona analiza, desde cierta distancia, las manchas obtenidas. Seguidamente se refuerzan las imágenes que se observan después de la lectura de las formas, asociándolas libremente con líneas, nuevas manchas de pintura, o destacando el fondo. Con estas sucesivas intervenciones sobre el trabajo, se busca apoyar y enriquecer la imagen resultante del “diálogo” entre el sujeto y la forma proyectada sobre el papel.

El investigador o la investigadora pueden intervenir verbalmente, ayudando a la comprensión de la proyección gráfica de cada sujeto, actuando desde dentro de la experiencia pero a la vez con cierto distanciamiento que le permita seguir el hilo conductor del proceso que tiene lugar. Mantiene un talante de observación participativa, que refuerce el marco de referencia de la experiencia. Dosifica su actitud directiva o no, según las necesidades que se presentan, apoyando a cada participante para que logre realizar su propio trabajo. Interroga, incita indirectamente a la exploración de diferentes caminos y soluciones que realizan sus clientes. Recoge datos e información sobre las actitudes individuales y grupales durante el proceso. La experiencia puede ser repetida para mejorar la fiabilidad, estabilidad y validez de las conclusiones. Es importante tanto la claridad de la propuesta como la elección de los parámetros de análisis.

Las técnicas que se aplican en la presente investigación pertenecen a grupos de individuos de ambos sexos, y edades comprendidas entre los seis y dieciséis años, en el contexto de un taller extraescolar de pintura y un 4º curso de la

Escuela Secundaria pública. Los tres grupos de la experiencia varían en edad, nivel de escolarización y práctica artística. Esto permitirá observar la aplicación de los parámetros en distintos estratos de la población estudiada y evaluar el grado de generalidad de las conclusiones. Los agrupamientos se conforman del siguiente modo:

Grupo A: Integrado por niñas y niños de seis a diez años, escolarizados en el nivel primario y en el entorno de una actividad extraescolar de iniciación artística. Se seleccionan seis imágenes de entre veinticinco pinturas realizadas durante el curso escolar, con la técnica de la mancha soplada. Las imágenes restantes a las analizadas se reproducen de todos modos para que se pueda apreciar el conjunto de la experiencia.

Grupo B: Formado por jóvenes de ambos sexos, de quince y dieciséis años, escolarizados en un 4º curso de la Educación Secundaria Obligatoria (ESO), en el ámbito de la asignatura Expresión Plástica y Visual. Se seleccionan seis imágenes de entre dieciocho, realizadas con la técnica de la *decalcomanía* sobre papel plegado por la mitad. Las imágenes no analizadas se incluyen para que pueda apreciarse el conjunto de la experiencia grupal.

Grupo C: Formado por tres niñas de 12 años, escolarizadas en 1º curso de la Enseñanza Secundaria Obligatoria pública, con una larga experiencia en el taller de arte extraescolar, actividad que vienen realizando con continuidad desde preescolar, sumando a la fecha un total de 9-10 años de práctica. Se incluyen nueve imágenes de técnicas de manchas sobre papel seco y húmedo, a color y blanco y negro, que fueron realizadas dentro del marco de la experiencia.

VI.2 Codificación para el análisis de las obras

“Si la pluralidad de los dibujos nos ayuda a ver mejor los grandes temas simbólicos que cautivan al niño, nos permite también comprender la dinámica de la transferencia y de la regresión que lo conduce a proyectar en la situación una problemática afectiva para él fundamental. En esta medida nos permite acceder a los fantasmas inconscientes”

Daniel WIDLÖCHER

El análisis de los dibujos se realiza en tres ejes o modalidades de expresión que ponen de manifiesto aspectos de la personalidad, la vida emocional y la capacidad de significación simbólica de sus autores y autoras. Ellos son: el *eje expresivo*, el *eje proyectivo* y el *eje narrativo*. Se trata de ver si las técnicas aplicadas ponen en evidencia capacidades narrativas, proyectivas y expresivas aprovechables en un sentido terapéutico. Queda fuera del alcance de este trabajo el análisis psicoanalítico propiamente dicho o *eje interpretativo*, el cual supone un contexto clínico, una visión diacrónica y sincrónica autónomas e interdependientes y un espacio de transferencia entre cliente y terapeuta.

El estudio diacrónico supone lo relativo a los cambios evolutivos; el análisis en el tiempo, tanto en prospectiva como retrospectiva mientras que el estudio sincrónico se perfila en el descubrimiento de las estructuras, de las relaciones lógicas, psicológicas y su repetición o permanencia estática.

La interpretación psicoanalítica del dibujo de los niños y niñas se desarrolla desde el momento en que, del análisis de una serie de dibujos, se observan temas y características estilísticas inexplicables para su autor o autora; es decir, cuando el relato «se inscribe en un registro de pensamientos diferentes del sistema de pensamiento consciente»³⁸⁸. Aunque no es muy diferente a las particularidades formales del dibujo, difiere en la motivación y en el acceso al registro del inconsciente a través de procedimientos deductivos.

I- **Eje o dimensión expresiva**

El gesto gráfico y sus características dan cuenta del mundo expresivo de la persona, evidencian el grado de tonicidad muscular y energético que se relaciona con la emocionalidad. Las investigadoras Rose Alschuler y Berta Weiss Hattwick³⁸⁹ realizan un estudio estadístico sobre una muestra considerada “muy representativa”, donde comparan el estilo gráfico expresivo de dibujos infantiles en relación con su vida afectiva. Aportan numerosos casos clínicos de niños y niñas cuya personalidad es cuidadosamente estudiada y pueden servir de guía para el análisis del gesto gráfico. Las pautas escogidas para el análisis de las obras de este trabajo siguen una línea similar y son las siguientes:

³⁸⁸ WIDLÖCHER, D.: (1988) *Los dibujos de los niños. Bases para una interpretación psicológica*, Barcelona, Herder.

³⁸⁹ ALTSCHULER, R. y WEISS HATTWICK, B.: (1947) *Painting and Personality*. Chicago, University of Chicago Press, 2 Vol.

Emplazamiento en el soporte: situación, exactitud, dispersión, concentración, tamaño, vacío, lleno.

Presión del trazo: débil o fuerte; incisivo o torpe y oscilante.

Calidad del trazo o gesto: continuo o discontinuo; amplio o corto.

Líneas: rectas, angulares, curvas, vertical, horizontal.

Espacio: orientación; proporciones; superposición; perspectiva; figura-fondo llenos o vacíos; frente-perfil; sombras.

Forma: completa, incompleta; simetría, asimetría; detalles particulares; formas angustiadoras o tranquilizadoras.

Composición: vertical, horizontal; distancia entre formas, amontonamiento; la escena se desarrolla predominantemente en el espacio superior o en el inferior.

Color: fríos, cálidos; opuestos o complementarios; saturados, mezclas; relaciones tonales; simbolismo; aislamiento; monocromía, policromía.

Textura: gráfica, pictórica, táctil, visual.

Actitud: borrado, tachaduras, sobreescritura, ennegrecimiento general, límites del soporte.

II- Eje o dimensión proyectiva

Apunta a una observación global del estilo de la figuración y de los contenidos manifiestos del dibujo. Cuando el sujeto "lee" e interpreta una mancha, se decide por una idea y al hacerlo, proyecta su propia visión, elige una interpretación que habla de su particular modo de ver las cosas. Al completar la escena con trazos o pinceladas revela datos sobre su personalidad, su inteligencia y su afectividad.

En este trabajo se adopta el criterio de ordenar una serie de variables que sitúan al sujeto entre dos extremos temperamentales: el sensorial y el racional (Minkowska, Roschach). No se pretende agotar esta dimensión con sólo dos perspectivas, sino dar cuenta de su existencia en este tipo de técnicas plásticas, orientadas a su posterior análisis psicoterapéutico.

Temperamento sensorial:

Dibujo centrado o disperso

Se observa movimiento en las formas, sinuosidad

Predominio de grafismos curvos, arremolinados

Resulta objetivo, transmite una visión realista del mundo cotidiano

Dibuja objetos familiares, concretos

Evidencia riqueza expresiva, imagen viva lejos de la abstracción

El color prevalece sobre la forma

Prefiere los colores saturados, yuxtapuestos

Pincelada vigorosa, gusto por la textura y la pintura empastada

Predominio del sentimiento sobre el pensamiento

Temperamento racional:

Simetría dominante, discernimiento, clasificación

Registra equilibrio, solidez, rigidez, inmovilidad

Predominio de rectas y trazos angulares

Se observa abstracción, intelectualidad, modelo interno
Dibuja objetos de formas precisas y contornos contrastados
Hay espacio entre objetos, meticulosidad acentuada, gusto por los detalles
El dibujo prevalece sobre el color
Pincelada uniforme, gusto por la textura visual antes que matérica
Prefiere los tonos armoniosos, las mezclas
Predominio del pensamiento sobre el sentimiento

III- Eje o dimensión narrativa

Permite valorar la motivación, la elección, el interés, las cosas que le preocupan, el gusto, su simbolismo, sus sueños y su mundo imaginario.

Sensación y emoción personal ante la visión de conjunto:

agradable - desagradable

alegría - tristeza

equilibrio interior - malestar

sentido del humor

morbosidad

habilidad - escasos recursos gráfico plásticos

producción armoniosa, viva, equilibrada, unidad temática - distanciamiento, alejamiento, enumeración o parcialización del tema.

Legibilidad de la imagen: buena; dificultades psicomotoras; anomalías perceptivas; trastornos de ideación.

Elección del Tema:

Interés por el mundo humano y entorno habitual

Interés por el mundo animal

Interés por el mundo inanimado, desvitalizado

Interés por el mundo fantástico, vinculado a los cuentos y relatos.

Relaciones recíprocas entre: forma, tamaño, proporción, detalles y accesorios.

Actitud frente a la actividad: meticulosidad, lentitud; rapidez, euforia, poca preocupación por los detalles; apuro por terminar rápido para comenzar otra obra; desgano, astenia, desinterés; rechazo; cansancio; propensión al abandono de la obra.

VI.3 Análisis de las obras

“El trazo del lápiz al apoyarse sobre la hoja de papel, lleva consigo, inevitablemente, el estado exacto en que la persona se encuentra en ese momento; ese estado permanece ahí, listo para que lo vean y lo lean todos aquellos que sean capaces de comprender estos signos”

Robert HENRI, pintor

Grupo A: 6 –10 años, actividad extraescolar, nivel iniciación artística



Ilustración 112: Luis, 5 años, Educación Infantil 4: *Monstruo.es*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, ceras blandas, pastel, papel color DIN A4

La hoja de papel recibe una cuantas gotas de tinta china negra que son sopladas con una pajita por Luis, girándola en todas direcciones. Cuando consigue hacerlo con fuerza, lleva las gotas a gran distancia. La mancha más densa queda centrada, desparramándose en un sentido predominantemente horizontal. De ella parten líneas finas y radiadas, a modo de “dendritas”, por toda la hoja. Una vez seca la tinta, el niño se decide por el formato horizontal del soporte.

El contraste vivo de la tinta sobre el papel le induce a leer la mancha negra como figura y el blanco del papel como fondo. Ante la consigna verbal de “encontrar” formas en la mancha, el pequeño responde que se parece a una hormiga. Se pone a su disposición rotulador negro con el que puede dibujar donde cree que están sus ojos, sus patas y otros detalles. Elige dos líneas superiores y

les agrega un redondel con un punto a modo de ojos sobre dos antenas. Utiliza rotuladores de color rojo, verde y rosa para realizar unos garabatos circulares alrededor de la figura, simulando una escritura en el ángulo superior derecho.

Encierra con una línea fina de rotulador toda la figura, dentro de una forma que se parece a una casa o guarida que contiene al personaje. En la parte inferior coloca unas líneas cortas y repetidas rítmicamente, a modo de hierba, que luego es sobrepintada con rotulador verde.

La idea de la casa le sugiere pintar con cera de color verde y trazos vigorosos el interior de la misma. Finalmente, al observar que algunos de sus compañeros y compañeras utilizan pastel, difuminando con los dedos, elige uno de color naranja y traza una gruesa línea rodeando la casa verde, difuminando alrededor con los dedos. Agrega manchas blancas en los ojos y en los dientes, para finalmente rociar con fijador.

El estilo de la imagen del “monstruo” es de un movimiento contenido y actitud desafiante y curiosa a la vez. Consigue gran expresividad con economía de elementos. El color prevalece sobre la forma. Podría decirse que responde a un temperamento sensorial.

La primera impresión del trabajo revela una gran vitalidad y también el mundo fantástico de Luis, capaz de reaccionar vivamente ante los dictados y evocaciones de sus “manchas” con gran riqueza, logrando encerrar a su *Monstruo-es* en un habitáculo desde donde observarlo a buen recaudo.



Ilustración 113: Carlota, 6 años, 1º Educación Primaria: *Sin Título*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores negros y de colores, lápiz grafito, papel DIN A4

Carlota recibe las gotas de tinta china y tiene ciertas dificultades para extenderla soplándola con una pajita. Se le indica que tiene que hacerlo con fuerza y tiene éxito con una mancha, pero se cansa. Resuelve la situación inclinando el papel en distintas direcciones para que las gotas escurran.

Una vez seca la mancha, observa la forma de un animal parecido a un avestruz. Identifica el pico, le agrega muchos dientes pequeños y un par de antenas a ambos lados del pico que terminan en ojos. La mancha soplada le parece un penacho de plumas pero como estaban separadas de la cabeza, las une con dos líneas de rotulador negro pintando el interior con lápiz, a modo de continuación de la frente.

Los trazos son fuertes, seguros y muy marcados. Debajo del pico dibuja unos pelos a modo de barba. No tiene dudas del cuello; se decide por dos gruesas líneas que marca como las patas, agregándole una forma de palmípedo con largas y puntiagudas uñas. Humaniza el cuerpo de su monstruo poniéndole manos con muchos dedos de largas uñas, a las que colorea de rosa igual que las patas. Seguidamente agrega las largas y lujosas plumas de la cola, decoradas con rayitas y colores naranja y verde. Como el animal le parece a estas alturas que es hembra, le pone una falda azul con corazones rojos, y le agrega rayas negras en las patas.

Hasta este momento no se decide por la orientación horizontal o vertical del papel. Al hablar de cómo es el sitio donde vive tan fantástico animal, se decanta por la vertical dejando al “avestruz” en una posición de equilibrio inestable, como si estuviera dando saltos o pasos de baile.

Para situar la línea de tierra aplica texturas lineales con rotulador verde. El espacio que queda debajo del gran personaje en movimiento es ocupado por tres curiosos ratones muy singulares, que tienen corazones en vez de pelos y largas colas que terminan en bolas con rayos. A la derecha agrega un árbol singular con rotulador negro, en el que las ramas son triangulares y las hojas de corazones. Todo tiene un tratamiento de textura lineal. El sol, en el ángulo superior derecho del cuadro, está humanizado y sus rayos son espirales ensortijadas que parecen moverse al compás de la música que contorsiona al avestruz.

El temperamento fuertemente sensorial de Carlota se evidencia en la movilidad de las figuras, el tratamiento de la textura gráfica, llena de líneas curvas, puntos y espirales. Transmite una visión amable incluso en un mundo de “monstruos”. Gran riqueza expresiva, vitalidad y detalles de carácter femenino en los arreglos de ropajes y diseños de plantas y animales.

La visión del dibujo provoca una sensación de simpatía y sentido del humor; formas pertenecientes a un mundo imaginario feliz, claramente femenino, lleno de movimiento y detalles formales que permiten vislumbrar la magia y la fantasía de su autora.

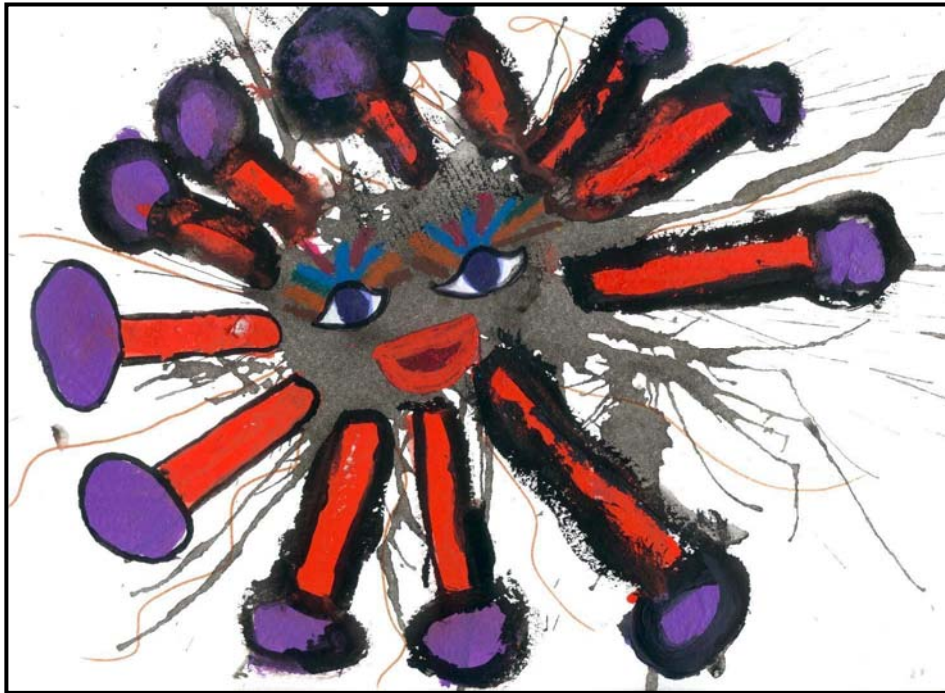


Ilustración 114: Carmen, 6 años, 1º Educación Primaria: *Sin Título*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, ceras blandas, papel DIN A4

Las gotas de tinta caen sobre el soporte y Carmen, al tratar de soplar en todas direcciones con la pajita, consigue unirlos en una mancha más grande. Se le pregunta qué pasaría si le da una mayor inclinación a la pajita y sopla desde los límites de la mancha. Lo hace con demasiada fuerza y la tinta sale disparada incluso fuera de la hoja. Controla un poco la intensidad del soplo y consigue unas extensiones que permanecen entre los límites del papel. La gran mancha condiciona en cierto sentido la disposición de las líneas sopladadas en forma radiada.

Cuando la tinta se seca, la observación de la mancha le sugiere, en primer lugar una araña, pero pronto decide que es un sol. Con lápiz dibuja los ojos, la boca sonriente, los rayos que parecen patas, a los que incluso les agrega un círculo como si fueran zapatos. Hace grafismos con rotuladores de color marrón para los rayos y azul para los ojos, pero la mancha gris no permite que se aprecien estos últimos por falta de contraste. Utiliza témpera blanca para los ojos y roja para la boca. Carmen decide pintar las patas también con rojo y los círculos en color violeta. Repasa con rotulador negro el contorno de los ojos y las patas o rayos con gruesas líneas a pincel directo y témpera negra. La boca roja sugiere la femineidad de la figura que es remarcada por la línea negra de los ojos y unas pestañas de colores marrón, naranja, azul y rojo que agrega, como pequeños rayos, sobre la línea superior.

La imagen final queda ubicada en el centro con una inclinación leve de su eje hacia la izquierda, lo que aporta cierto movimiento y vitalidad a una forma radiada, sensación que se refuerza por la humanización de la cara del sol cuyos ojos

expresivos observan sonrientes al espectador. La forma crece y se comprime contra el límite superior del soporte, incluso torciendo uno de los rayos o patas para que quepa dentro de la hoja.

El dibujo centrado, radiado, de gran riqueza expresiva, donde el color prevalece sobre la forma, indica un temperamento sensorial de gran vitalidad.

La sensación del observador ante la visión de conjunto inspira alegría, frescura, una visión positiva hacia sí misma por parte de la pequeña autora, extroversión y buena capacidad proyectiva. Lo que parecía nacer como una monstruosa mancha negra sobre blanco se convierte en un amable, alegre y cálido sol humanizado que parece decirnos desde la superficie del soporte que está feliz de ser el centro de ese mundo.

La actitud durante el desarrollo de la pintura es de dominio de sus medios plásticos, impulsividad, gran energía y satisfacción por la tarea realizada.



Ilustración 115: Alvaro, 7 años, 2º Educación Primaria: *Sin Título*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, pastel, papel DIN A4

Las manchas de tinta china negra depositadas en la hoja de Álvaro se unen longitudinalmente en el intento de soplarlas debido a la poca fuerza del soplo; se indica una vez la metodología pero su fuerza resulta insuficiente. También puede deslizarse la mancha por movimientos inclinados del papel hacia ambos lados. Hay cierta dificultad para mantener las gotas dentro del papel con este sistema, pero finalmente logra controlar el escurrido de la tinta.

La forma resultante impone en la apreciación del niño el sentido horizontal del soporte. Su lectura de la mancha le hace ver la forma de un monstruo que está apoyado en cuatro patas, a las que le dibuja unos pies con garras en rotulador negro. Coloca como cabeza una mancha orientada hacia la izquierda, con la boca abierta, a la que le agrega a lápiz unos dientes puntiagudos, que posteriormente pinta con rotulador rojo. Aprovecha unas líneas de tinta soplada que se proyectan radialmente desde esa mancha, a modo de representación gráfica cinética de un gruñido o bramido. Con el lápiz, completa la nariz puntiaguda y convierte en ojo a un pequeño óvalo blanco en la mancha de tinta; en el fondo de las fauces abiertas dibuja la lengua en punta y la rotula de amarillo.

El aspecto del animal es temible. El cuerpo arqueado, la actitud defensiva se evidencia en unas alas orientadas hacia atrás, en tensión, esperando la orden de ataque o huida. Sobre el dorso unas líneas a modo de espinas o pelos hirsutos rodean la fiera. En la punta de algunas de estas líneas coloca elementos que emiten radiación, simulando órganos defensivos. En la zona ventral posterior una línea que cuelga entre las patas traseras podría interpretarse como el órgano sexual masculino.

Colorea con rotuladores definiendo el cuerpo y las alas utilizando colores vivos para las extremidades y marrón para el cuerpo. Sitúa debajo de la pata delantera y trasera izquierdas una línea de tierra y debajo de las dos de la derecha una pequeña línea verde, que hace las veces de apoyo o doble línea de tierra.

Colorea la tierra en marrón y algunos arbustos verdes muy esquemáticos. Resulta notable la mezcla de rasgos; de pronto parece un mosquito o libélula enorme, como animal cuadrúpedo con garras y cabeza de dragón o dinosaurio.

Observa que la figura está sola, enfrentándose a un peligro que no ve. Álvaro imagina que su monstruo es atacado por otros monstruos más pequeños, igualmente temibles y poderosos en número. Dibuja con rotuladores cuatro atacantes de perfil y uno de vista frontal con manchas marrones en el cuerpo. Las figuras de estos monstruos responden a un estereotipo que Álvaro utiliza para representarlos, probablemente influido por las series de dibujos animados de la televisión, a las que es muy afecto. Todos poseen poderosas mandíbulas dentadas, cola y patas con garras. Se libra un feroz combate entre el magnífico ejemplar de animal mítico y los pequeños. En el frente mantiene a raya a dos personajes con el bramido y rayos que salen de un artilugio sobre la zona dorsal. En la zona inferior, es atacado en el vientre por un personaje mientras es observado por otro que permanece apartado en el ángulo inferior derecho. En el ángulo superior derecho, otro personaje se atreve a morder sus alas para tratar de detenerlo. La lucha aparenta emparejarse en un nuevo equilibrio de fuerzas. El color amarillo al pastel con que pinta el fondo, le otorga gran luminosidad y energía a la dramática escena

La observación de esta obra transmite tensión, y muestra la lucha entre fuerzas opuestas muy común en algunos niños. En el caso de Álvaro éste acostumbra a jugar con sus juguetes de animales y personajes fantásticos a complicadas luchas, con toda una parafernalia de sonidos, movimientos y onomatopeyas. El tema se inscribe dentro de sus habituales trabajos fantásticos o de libre expresión.



Ilustración 116: Krishna, 7 años, 2º Educación Primaria: *Sin Título*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, pastel, papel DIN A4

Cuando recibe las gotas de tinta china, Krishna prefiere soplar directamente sobre ellas, sin utilizar la pajita. Los primeros son muy suaves y apenas consigue extenderlas. Prueba con mayor fuerza y logra arrojarlas más lejos. Gira la hoja a medida que las sopla. Consigue una mancha con prolongaciones radiadas, dispuestas a lo largo de toda la hoja.

Una vez seca la tinta recibe la consigna de buscar una forma que puede ser de una persona, animal o personaje fantástico, como le sugiera la visión de la mancha, a la que se le pueden agregar detalles propios o de la vestimenta tanto como plantear graficoplásticamente el entorno en el que se encuentra. Tiene a su disposición rotuladores, témperas, pasteles y ceras. Puede utilizar cualquier material.

Se decanta por el emplazamiento vertical del soporte donde aprecia un personaje con dos piernas muy fuertes, en actitud de avance. Trabaja con rotulador azul el gran ojo de perfil y con témpera de color naranja pinta una especie de pico abierto. Dentro del pico asoma una mandíbula superior más larga que la inferior a la que pinta unos dientes redondos con témpera negra y con magenta alrededor del ojo. Se perfila la cabeza y seguidamente pinta de violeta el torso y los brazos y con azul cian el pantalón. El penacho sobre la cabeza,

originado por la mancha soplada, le resulta muy claro entre tanto color; decide pintar el blanco del ojo y hacer dos ojos sobre el penacho al que delinea con gruesas pinceladas de témpera negra, así como los lunares de la camisa y una faja en la cintura. Con témpera violeta pone detalles en el pantalón como también en las líneas que soportan los ojos extracorpóreos. Traza una especie de falda desde el cinturón con color magenta y las botas las pinta de rojo y magenta. Cuando se seca rodea el contorno personajes con rotulador a la vez que afirma que “tiene muchos brazos como la diosa Kali” - la niña es hindú y vive desde hace algunos años con una familia occidental -.

Delinea la escena que rodea a la aparición del personaje en pleno centro de una ciudad, con rotulador azul. Los edificios se superponen en tres planos y un grupo de espantados habitantes le enfrentan con gesto defensivo. En la parte inferior izquierda una pareja huye aterrorizada, mientras que la mujer de la pareja del ángulo inferior derecho le ataca con un palo. Sobre el pico y a la altura del ojo, una silueta de una niña, sin brazos o con los brazos pegados al cuerpo, parece comunicarse con el monstruo. Krishna comenta que: “él [por el monstruo] es bueno, pero la gente no lo sabe. No quiere hacer daño”. En este sentido, la escena recuerda vivamente una publicidad del cine local en la que el protagonista es King Kong. Krishna tiene fascinación por el cine, al que concurre muy habitualmente, por lo que un aspecto de su creación está, probablemente influida por la gran pantalla.

En la fachada de la iglesia, la figura en movimiento de una virgen mira con gesto adusto la escena. Evidencia una tendencia a integrar el dibujo al borde de la página, especialmente como línea de contorno de los edificios tanto el cine de la izquierda como la iglesia de la derecha.

Firma su trabajo con pincel directo y témpera negra. Finalmente no se conforma y utiliza pasteles para pintar los edificios, la escena de pánico colectivo en amarillo que se vuelve eficazmente verdoso al frotar cerca del azul y termina colocando pastel rosa al cielo.

Los trazos aplicados con pincel directo al personaje y los colores utilizados le otorgan una gran relevancia, mientras que los trazos de rotulador utilizados para dibujar el entorno son descriptivos pero a la vez sintéticos. Esas líneas esquemáticas cuentan con elocuencia el estado anímico de los habitantes de la ciudad visitada por el monstruo gigante. La altura de los edificios da cuenta de la magnitud de la criatura.

Existe un tratamiento completamente diferenciado entre el personaje monstruoso, lleno de color, materia y trazos a pincel directo en oposición al trazo esquemático y descriptivo del entorno donde el dibujo predomina sobre el color. Podría decirse que hay una parte de su temperamento que es marcadamente sensorial y otra puede ser igualmente racional. Llama la atención la aplicación de la superposición en tres planos de los edificios, como buscando un espacio, una perspectiva que haga creíble la escena.

La gran firma en la parte superior de la hoja afirma su posición y voluntad de protagonismo. Krishna es una niña que pinta desde hace unos años y con plena confianza en el dominio de sus medios plásticos. Resulta notable la proyección de una imagen completamente diferente a la de sus compañeros y compañeras,

donde se pone en evidencia su mundo fantástico y la imbricación de su medio cultural de origen, con el actual de sus padres occidentales.

La visión de conjunto de la obra atrae por la grandilocuencia del personaje y la reacción aterrada de sus observadores. Pero algo transmite una atmósfera de cuento oriental fantástico, o contenidos próximos a una escena onírica.



Ilustración 117: Ernesto, 10 años, 5º Educación Primaria: *Piramonster*, 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4

Ernesto emprende el soplado vigoroso de sus manchas de tinta, con gran decisión. Éstas se dispersan incluso fuera de la hoja. Una vez seca, observa el emplazamiento de la mancha y se decide por la posición horizontal de la hoja.

De la parte inferior de la mancha alargada en sentido horizontal se extiende una serie de rayas alargadas que pueden interpretarse como las patas de un animal de perfil. Aprovecha las líneas que están sobre la cabeza a modo de antenas para dibujar varios ojos accesorios, diferenciados entre sí. En la cabeza sitúa un gran ojo. Con rotulador de color azul coloca detalles sobre la frente, el cuerpo, las patas delanteras y la cola. Con naranja y rojo transforma una línea soplada superior en una mano con cuatro dedos y dos plumas, una superior más pequeña y otra inferior que por la situación puede relacionarse con el pene. Asimismo llama la atención la forma lanceolada de las plumas, como si fueran hojas de un árbol rojo o puntas de lanza.

Como no está conforme con el aspecto agrega vigorosos trazos con pincel directo y témpera roja dentro del cuerpo y tres patas inferiores. Con el pincel pinta algunos de los ojos y pies con dedos. Con color magenta y pincel traza cuatro arcos en cada esquina y dentro de algunos de los ojos. Vuelve a pintar con témpera blanca el ojo principal.

Cuando se seca la témpera refuerza todo el dibujo con un rotulador negro de punta gruesa, delineando contornos y agregando detalles a la cola, patas ojos y cuerpo.

Termina con el difuminado en pastel violeta una amplia zona inferior que se entiende como el suelo y con amarillo el cielo.

El emplazamiento del dibujo se sitúa un poco a la derecha y la actitud del personaje indica expectación y concentración hacia algo que se le presenta frente a sus grandes ojos que miran con gran curiosidad. La bola roja rodeada de trazos azules parece ser “lanzada” hacia la izquierda por la pata delantera derecha, movimiento que es apoyado con una líneas cinéticas de rotulador color magenta. Los ojos superiores (uno violeta y otro rojo) observan con curiosidad la trayectoria.

Los trazos se vuelven más gruesos a medida que sobrepinta la imagen, buscando una mejor descripción o quizá por indecisión sobre el aspecto de su monstruo. A duras penas el contorno negro contiene el intenso rojo del cuerpo que incluso sale despedido de sus límites en algunas zonas. La calidez está acentuada por el cielo amarillo y el color violeta exalta aún más la escena. La imagen final resulta de una gran riqueza de texturas y expresividad. Al contemplarla se observa un tono lúdico y simpático en el personaje que se muestra muy excitado.

Durante el proceso se sale del recuadro, invadiendo el espacio del marco. Resulta muy curiosa la forma de las patas traseras con los pies orientados en sentido contrario y un ojo muy abierto en la zona ventral. Destaca la repetición lineal ornamental en ojos, cuerpo, cola y “plumas”. Sus trazos rápidos, inquietos reflejan un temperamento sensorial.

La elección de un monstruo “pirómano” al que llama *Piramonster*, puede dar un reflejo de sus preocupaciones o predilecciones. En todo caso de un rico mundo imaginario.

Ilustración 118: Trabajos de niños y niñas escolarizados en la Educación Primaria Pública, en el ámbito de un Taller extraescolar de arte infantil, 2002.

Técnica: Mancha de tinta escurrida y soplada, tratada posteriormente con rotuladores, témperas, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4.



118.01: Olatz, 4 años, *Sin título*



118.02: Lucía, 5 años, *Telemosca*



118.03: Celia, 5 años, *Sin título*



118.04: Jerónimo, 5 años, *Sin título*



118.05: Alba, 5 años, *Sin título*



118.06: Hugo, 6 años, *Monopen*



118.07: Sofía, 1º Primaria, *Sin título*



118.08: Ignacio, 1º Primaria, *Siete patas*



118.09: Inés L. L., 1º Primaria, *Siete patas*



118.10: Inés L. M., 1º Primaria, *Diagnosin*



118.11: Beatriz, 1º Primaria, *Sin título*



118.12: Carolina, 1º Primaria, *Sin título*



118.13: Paula, 2º Primaria, *Sin título*



118.14: Laura, 2º Primaria, *Sin título*



118.15: Loreto, 3º Primaria, *Dragonpaj*



118.16: Lucía, 3º Primaria, *Monsdiver* 118.17: Alfonso, 3º Primaria, *Sin título* 118.18: Raquel, 3º Primaria, *Sin título*



118.19: .Ignacio, 1º Primaria, *Siete patas*



118.20: Silvia, 3º Primaria, *Sin título*

Grupo B: 15-16 años, 4º ESO

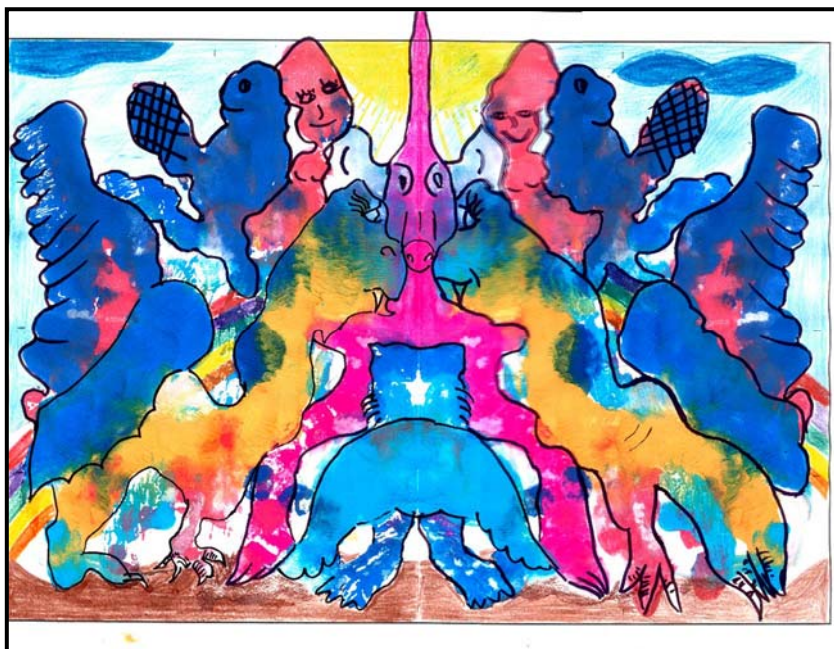


Ilustración 119: Patricia, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, lápices de colores, papel DIN A4

Patricia realiza la *decalcomanía* por plegado simétrico del soporte utilizando varios colores de témpera que, a la vez, resultan mezclados en matices y texturas que luego aprovecha para definir la imagen.

Cuando la témpera está seca observa la mancha y delinea con rotulador negro las formas que son, predominantemente, animales.

La simetría se le impone con fuerza en los dos personajes centrales: un poderoso animal de color magenta que observa a sus espectadores, con las patas y los brazos abiertos y la nariz larga en un escorzo frontal puede aludir al órgano sexual. El segundo personaje único, de color azul cian, se encuentra delante del anterior y de espaldas al espectador en una actitud que podría interpretarse como sexual. A ambos lados, dos dragones con las alas desplegadas observan de perfil la escena.

Por detrás de todos ellos, en un plano superior-posterior y respondiendo a una simetría especular, se observan dos personajes de color naranja. Sus rasgos femeninos humanizados parecen competir por la visión de la escena con otros dos personajes de color violeta y forma de foca. Con sonriente complicidad son espectadores del “secreto” del afanado grupo.

La escena se completa con un plano marrón pintado en lápiz de color, al igual que el cielo y medio sol centrado y por detrás del grupo lo mismo que un arco iris que se observa en el último plano.

El emplazamiento de la mancha con su doblez en el eje vertical condiciona la posición horizontal del soporte. Se extiende por toda la superficie, centrada y cerrada. Solamente una forma central de color magenta se sale del recuadro.

La imagen está cargada de colores y matices. La composición tiene una alternancia de colores cálidos y fríos equilibrada y llamativa. La *decalcomanía* aporta mezclas de colores y texturas que son utilizadas para enriquecer las figuras.

La línea utilizada para remarcar los contornos de las figuras es fluida, rítmica, homogénea y descriptiva de la forma. Las manchas tienen la particularidad de estar apoyadas unas sobre el contorno de las otras, marcando una sucesión de imágenes dobles. La superposición de las figuras y el color acompañan una estratificación de planos sucesivos que le otorgan a la escena una sensación de espacio, apoyada por los huecos blancos que dejan ver el papel.

La simetría dominante, la solidez del grupo, la claridad del trazo de las líneas preferentemente curvas, el espacio que se percibe entre los personajes indican un temperamento racional.

La elección del tema y la composición de la imagen puede señalar cuáles son sus intereses adolescentes, su valoración emocional del grupo y sus preocupaciones actuales.

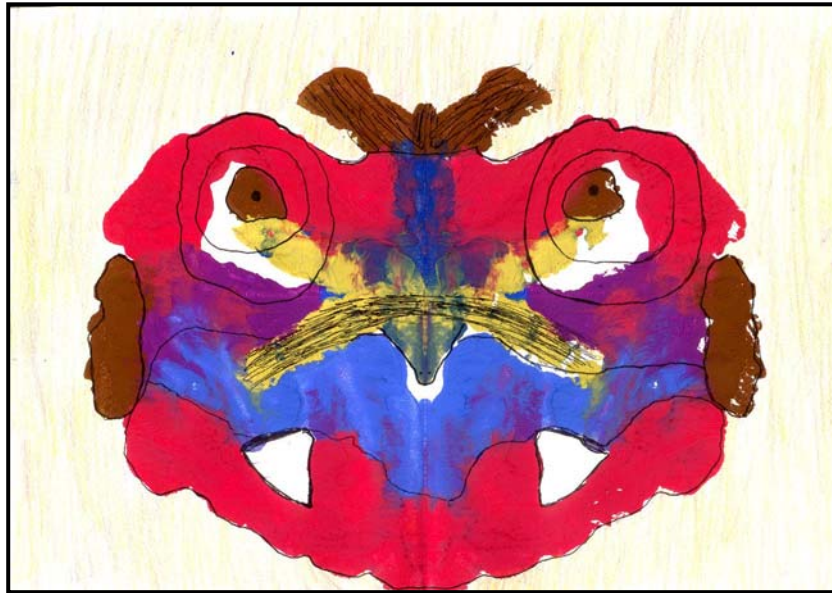


Ilustración 120: José Luis, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, Pilot negro, lápiz de color, papel DIN A4

José Luis utiliza témpera roja, amarilla, azul y marrón con las que embadurna una parte de la hoja. Realiza el doblez por la mitad y consigue una mancha centrada, cerrada, con algunos espacios en blanco.

Su lectura de la mancha le sugiere una cara antropomorfa. Utiliza un pilot negro para completar los rasgos. Dibuja dos grandes ojos muy abiertos, aprovechando un par de manchas circulares marrones y las rodea de dos círculos concéntricos. La nariz está señalada por una mancha en forma de “V”, de color entre amarillo, verde y azul, que conecta con los ojos. Destaca el contorno y le agrega dos puntos a modo de agujeros nasales, que confieren a la parte superior de la imagen el aspecto de un búho.

La zona inferior es tratada con un contorno lineal representando una boca de la que asoman dos grandes colmillos blancos. Sobre la nariz dibuja unas líneas con trazos cortos y reiterativos, una suerte de bigote, tratamiento que repite en la mancha marrón que asoma por encima de la frente y que responde también a una “V”. Las orejas marrones son delineadas sin aportar más detalles.

El trazo lineal es inseguro, con predominancia de curvas. También es aplicado de modo oscilante en el bigote y pelo del personaje. El fondo es resuelto con trazos amplios y suaves, en lápiz amarillo y rojo.

La fuerte disposición simétrica de la mancha lleva a José Luis a la lectura de una forma de rasgos poderosamente simétricos. Evidencia un desplazamiento entre una forma de ave y una boca vampírica, además de la alusión a dos orejas humanas.

Los ojos muy abiertos llaman la atención en el rostro hierático, de máscara o tótem. Podrían indicar una necesidad de mirar o el temor a ser visto por otros. La

alusión a dos orejas, en un rostro marcado por la síntesis y la economía de detalles, podrían indicar la importancia de controlar auditivamente lo que sucede a su alrededor.

La inclusión del vacilante bigote remite a una preocupación por las señas de masculinidad. Llama la atención el tamaño de la boca y el par de colmillos que asoman.

La visión del conjunto transmite una idea de representación de algo más alejado, oscuro e impenetrable. El color rojo predominante en la parte superior e inferior lleva la mirada hacia los elementos de la cara. La forma amarilla en "X" conecta la visión hipnótica de los ojos y los colmillos. Se observa una preocupación por organizar a través de la representación, posibles conflictos o preocupaciones internas.



Ilustración 121: Lidia, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, papel DIN A4

Lidia selecciona el color blanco, magenta y azul cyan para realizar la *decalcomanía*. El plegado aporta, por contacto, el color violeta y texturas que siguen el movimiento curvo de la mano al realizar el doblado de la hoja. Una vez abierta y seca la mancha, se decanta por la posición horizontal, coincidiendo la zona apoyada en el borde como parte inferior de la escena.

La composición consta de un elemento central simétrico, muy complejo y dos personajes especulares, levemente separados del anterior. Las tres grandes formas están contorneadas de forma cerrada.

Las figuras de ambos lados tienen un contorno previo a lápiz, repasado con rotulador negro. La línea está aplicada con gracia, soltura y con predominio de las curvas. En el interior de las formas, tanto de la izquierda como de la derecha, la línea se vuelve descriptiva, marcando discontinuidad en su recorrido, lo que produce una sensación de volumen, ligereza y frescura.

La figura central, sin embargo, está totalmente cerrada en su contorno y dintorno. Pese a tener una zona delimitada como agujero en su interior, la acumulación de detalles la convierten en un elemento de compositivo de peso y compleja lectura.

El color disperso por todo el trabajo, le confiere una sensación de imagen onírica o fantástica, de gran poder decorativo.

La dirección de las texturas, los escorzos lineales confieren cierta perspectiva, apoyada además por los espacios entre las figuras y el agujero central. La mezcla de los colores con el blanco aportan unas notas de modelado que refuerzan la espacialidad de la obra.

La prevalencia del dibujo sobre el color, la claridad de rasgos que definen las formas, el dominio de la simetría y el espacio entre objetos hacen pensar en un temperamento racional, pero comunicativo de ideas, fantasías o pensamientos.

La escena consta de una figura central, con un espacio vacío en el medio. La figura remite a la lectura de un personaje de espaldas, con las dos manos en los bolsillos y un gran sombrero o la copa de un árbol o pájaros girando alrededor de una cabeza que ha sido golpeada - como en el lenguaje de los cómics -. En todo caso, es el personaje con la mayor condensación de significados y de imágenes dobles que se apoyan unas sobre el contorno de otras.

Los dos enanos azules, con caracteres sexuales descritos explícitamente y simbolizados en sus gorros blancos, son representados con un expresivo rostro girado hacia el espectador, con gesto compungido como pillados en falta. El movimiento hacia arriba de los hombros, el escorzo de la cabeza con el cuerpo de perfil y su clara alusión al sexo - que incluso aparece con una actitud similar a la del personaje, con ojos y boca, manchados de color magenta, condicionan la interpretación de la figura central. Puede tratarse de una relación sexual y la forma central aludir a una vagina y un pene. Sobre todo por el lugar destacado que ocupa en la composición.

La visión de conjunto da una sensación cargada de tintes sexuales con cierta morbosidad no exenta de sentido del humor. Asimismo provocan una interrogación sobre la proyección de las fantasías o experiencias vividas por su autora. Resulta sorprendente la capacidad descriptiva de los dibujos originados por unas manchas con muchas posibilidades de lectura, como así también el tema que Lidia ha elegido y contado con gran economía de medios.

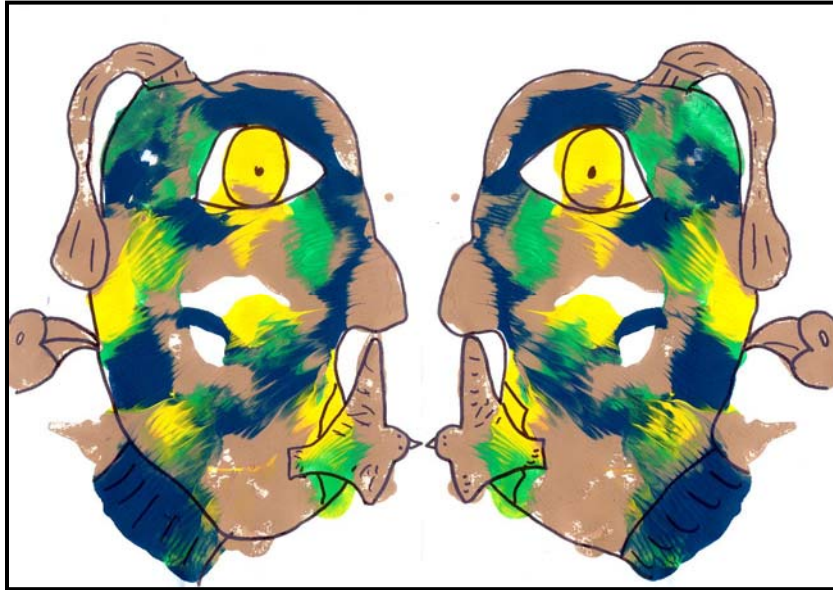


Ilustración 122: Lorena, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, ténperas, rotulador negro, papel DIN A4

Las manchas de ténpera ocre, amarillo limón y verde son aplicadas generosamente sobre la mitad de la hoja. Al realizar el doblado para obtener la *decalcomanía*, el movimiento en diagonal de la mano sobre el papel origina nuevas mezclas de colores. Asimismo, la peculiar textura visual y táctil resultante, juega un papel importante en la lectura de las imágenes de Lorena. Podrían considerarse un mapa energético emocional de su autora en el momento de realizar la técnica, dado que dicho movimiento es transmitido y grabado por la ténpera sobre el papel.

Al desplegar el papel resultan dos manchas simétricas especularmente y separadas entre sí. Ambas están contenidas dentro de la hoja a excepción de una pequeña mancha ocre que se sale por los lados verticales del soporte. La autora decide que la base inferior del dibujo esté constituido por una mancha azul verdosa oscura, más pesada visualmente, mientras que la mancha ocre, más clara, limita la figura en la parte superior. Lo mismo se repite en la forma especular.

Con seguridad rodea ambas manchas con rotulador negro, resolviendo la imagen como dos rostros posiblemente femeninos, de perfil y uno frente al otro. Se observa cierta ambigüedad en la caracterización de los rasgos, como la ausencia de pestañas u otros detalles femeninos. El cabello se limita a una coleta que asoma desde la parte superior del cráneo. Dado que en nuestra cultura actual también los varones jóvenes llevan coletas, este rasgo es llamativo por las interpretaciones a que pueda dar lugar.

Unos pocos trazos describen unos ojos muy abiertos, pero que miran al espectador como si estuvieran de frente. Las cejas podrían estar representadas por una mancha oscura sobre los ojos.

Llama la atención que exista un espacio vacío en la zona aproximada donde deberían estar las orejas. La ausencia de orejas puede estar representando alguna incapacidad para escucharse a sí misma o a los otros u otras.

Sobre las bocas cerradas se superponen dos pajarillos que acercan sus picos, como juntas están las narices de los personajes. Por detrás de cada una, la mancha que se escurre de la hoja está proyectada como la cabeza de una cotorra que apoya su pico sobre sus nuca en la actitud de “aconsejar” o impulsar a los personajes a comunicarse algo. La visión de conjunto tiene un cierto aire humorístico, adulto y metafórico, con elementos del discurso del cómic, en cuanto a ciertas actitudes “humanizadas” de los pájaros “aconsejadores” que se observan en las figuras.

Los colores y sus combinaciones dan la sensación de estar ante un conflicto, de cosas que se quieren decir pero se reprimen, mientras cada personaje es azuzado por el pájaro - que podría significar otra voz, o la polaridad Bien-Mal- que actúa por detrás. Este personaje se mantendría presente en la doble lectura de la imagen. La observación del espacio vacío que separa los rostros y mirando los ojos y los pequeños círculos ocres, revela la imagen doble de una cara más grande, de posición frontal, que ocupa toda la hoja. Se observa una enorme nariz con sus orificios y con los colmillos asomando de la boca. Ambas imágenes estarían unidas por los ojos y el contorno del rostro de perfil.

Los personajes evidencian un problema de comunicación verbal. Por el color amarillo y el tamaño y abertura de los ojos, se aprecia una sobredimensión del sentido visual, que podría interpretarse como temor, carga interna o un gran esfuerzo por tratar de comunicar lo que no se puede verbalizar.

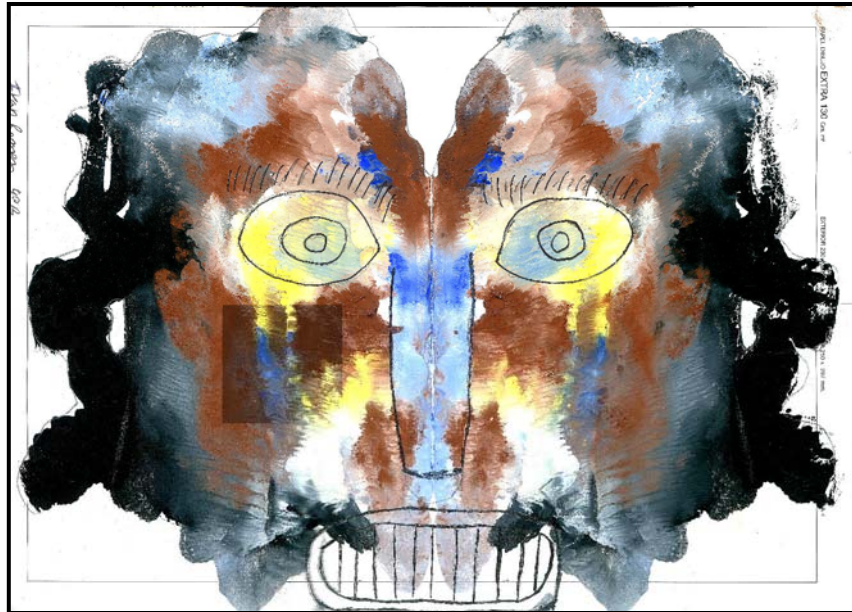


Ilustración 123: Iván, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, bolígrafo negro, lápiz grafito nº 4, papel DIN A4

Las manchas de témpera colocadas sobre la mitad de la hoja de papel, son fuertemente apretadas por la mano de Iván al realizar el doblado, transmitiendo esa energía a los múltiples colores que se forman por entrar en contacto entre sí, dando lugar a una poderosa imagen llena de texturas y matices, enmarcada por gruesos trazos negros. La forma es cerrada con algunos agujeros pequeños por donde asoma el blanco del papel. La imagen resultante abarca toda la superficie e incluso se sale por todos los lados del recuadro y en la parte superior sale fuera de la hoja.

Los colores originarios son el negro, blanco marrón, amarillo y azul ultramar. Por presión y en contacto con el blanco se obtienen variados matices que aportan un delicado efecto de modelado.

Iván hace una lectura de la imagen que la acerca a una máscara tribal, tal vez influido por los tonos tierra, grises y negros. Repasa con lápiz los elementos de la cara; coloca una enorme boca, de trazos esquemáticos por la que se observan los dientes apretados. Los ojos muy abiertos, tienen una mirada alucinada y pretenden intimidar. Una sucesión rítmica de líneas sobre ellos marca las cejas que son repasadas con rotulador negro. La nariz, dibujada con lápiz, es sobrepintada y “corregida” en la punta con rotulador negro.

La imagen se mantiene en un plano bidimensional y los rasgos son escuetos y planos. Estas características podrían situarlo en una visión sensorial. La visión de conjunto da idea de una representación arcaica donde se condensan las emociones y temores. El hecho de “representar” algo a través de una imagen totémica ayuda a desplazar los posibles elementos agresivos para colocarlos fuera de sí, en la máscara.

La observación del trabajo produce una sensación de aviso, de señal intimidatoria. Como si no permitiera penetrar más allá de lo que está explícitamente puesto. Llama la atención, sin embargo, la relación con el órgano sexual masculino que guardan la nariz y los ojos como conjunto.



Ilustración 124: Jéssica, *Sin Título*, 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, lápices de colores, papel DIN A4

Jéssica utiliza los colores primarios y algo de blanco sobre la hoja DIN A4 y, al realizar el doblado extiende preferentemente hacia afuera el movimiento de la mano, por lo que resultan dos manchas separadas y simétricas. La obtención de este tipo de mancha doble es poco frecuente entre los trabajos realizados en la experiencia. El movimiento en diagonal del plegado lleva a la mancha fuera de sus límites en las esquinas superiores de la hoja, donde se sale del recuadro y del papel.

La mezcla de los colores produce una serie de matices y riqueza de texturas. Las imágenes que percibe la joven remiten a un mundo de ensoñación, infantil y de fantasía. Trabaja los conjuntos simétricos en forma especular; los tres elementos del conjunto se repiten en espejo sobre la otra mitad de la hoja.

Cada escena está dominada por un elefante muy figurativo a excepción del tratamiento cromático, para cuya piel se aprovecha la textura producida por la mezcla de los colores y el movimiento de la mano grabado en la materia pastosa de la témpera. La línea, descriptiva y sensible, contornea la cabeza, trompa y oreja de la forma generada por la mancha; el resto se completa inventando con la línea.

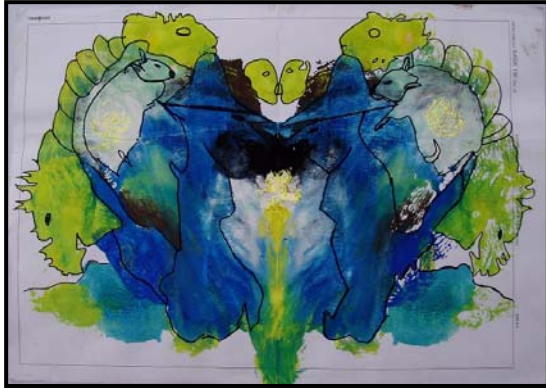
Sobre el elefante sobrevuela un pájaro de lujosa cola, rodeado de unos insectos muy graciosos. Por detrás y en contacto con este pájaro, asoma la cabeza de un loro poco amigable que parece dar picotazos a la oreja del elefante. Existe una curiosa coincidencia con esta imagen que se ha repetido en algunos trabajos de esta experiencia.

La escena se completa con el dibujo del entorno vegetal que la rodea y que tiene mucho de ilustración de cuentos infantiles. Todos los huecos son pintados

con un suave difuminado en lápices de colores que guardan la relación color-objeto, a diferencia del color no representacional de los animales.

Ilustración 125: Trabajos de jóvenes de 4º curso de Educación Secundaria Obligatoria, realizados en el ámbito escolar de la asignatura de Educación Plástica y Visual, 2002.

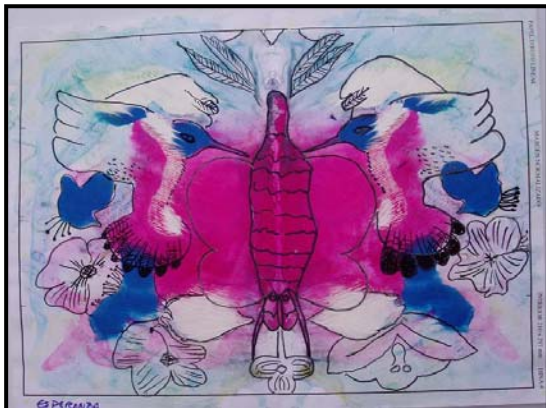
Técnica: Decalcomanía en gouache de colores por plegado simétrico del papel, tratada posteriormente con rotuladores y lápices de colores, papel DIN A4.



125.01: Verónica, 4º ESO, Sin título



125.02: Tamara, 4º ESO, Sin título



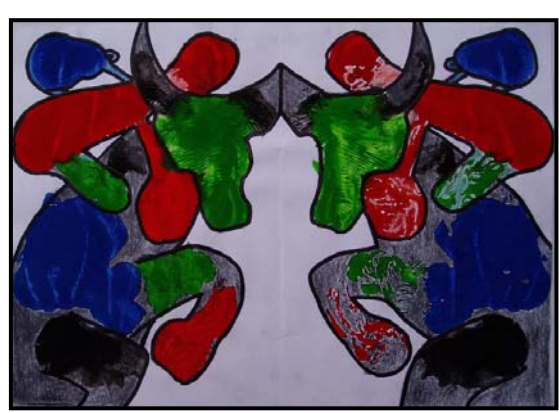
125.03: Esperanza, 4º ESO, Sin título



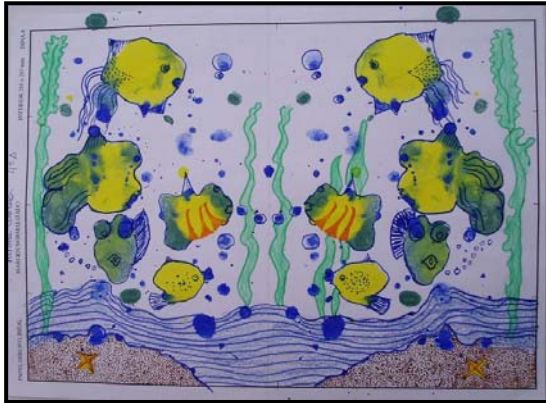
125.04: Manuel, 4º ESO, Sin título



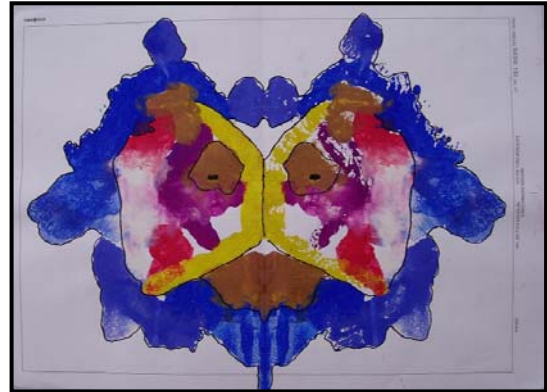
125.05: Amina, 4º ESO, Sin título



125.06: Jorge, 4º ESO, Sin título



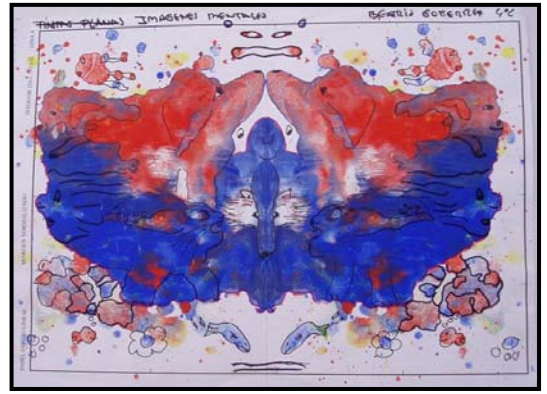
125.07: Fátima, 4º ESO, Sin título



125.08: Alberto, 4º ESO, Sin título



125.09: María, 4º ESO, Sin título



125.10: Beatriz, 4º ESO, Sin título



125.11: Patricia, 4º ESO, Sin título



125.12: Miguel, 4º ESO, Sin título

Grupo C: 12 años, 1º ESO, nivel artístico avanzado

Las seis obras de este apartado se originan por la presión de varios colores de témpera entre dos papeles, formándose en consecuencia dos imágenes separadas y especulares por cada acto. Cada niña tiene dos *decalcomanías*, denominadas I y II, que se corresponden a la hoja que recibí las manchas de tinta y la que es impresa por ésta, respectivamente. La posición del papel y la mancha es de libre elección de cada autora.



Ilustración 126: Raquel, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía I*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4

El soporte es utilizado de forma vertical. Con las manchas Raquel construye una gran figura central y otra que sitúa en el ángulo superior derecho del soporte. La figura principal queda situada en diagonal, de arriba izquierda a abajo derecha, mientras que la segunda es vertical, con una estructura de "T". Las manchas ocupan toda la superficie, emplazadas dentro de los límites del papel, con algunos espacios vacíos que conforman el fondo.

El trazo es continuo en los contornos, con seguridad y adaptándose a las curvas de las manchas. Las figuras están contorneadas con rotulador negro o azul

y siguen los contornos de las manchas tal como éstas se presentan. En el interior de las figuras las líneas describen rasgos y detalles del cuerpo y la ropa de los personajes.

El espacio se sugiere por el perfil de las figuras y el cambio de dirección del plano de los zapatos. También la sugerencia lineal en el interior de la figura más grande, de tres planos dados por el brazo derecho, el cuerpo y el brazo izquierdo con el dedo extendido.

La forma está completa, es asimétrica y posee gran riqueza de detalles y texturas. La textura producida por la *decalcomanía* es utilizada para sugerir direcciones y detalles decorativos en ropa, cuerpo y cara de los personajes.

Los colores cyan y azul ultramar compiten en protagonismo con el bermellón y amarillo. Apoyan con su lucha la situación que se juega entre los personajes. El tratamiento posterior con pasteles, utilizados para definir algunos detalles como para marcar calidades en el fondo a través del difuminado, ayuda a crear una atmósfera dinámica.

La claridad en los rasgos, el espacio entre los dos objetos de la composición, la prevalencia del dibujo sobre el color, permiten decantarse por el temperamento racional de Raquel.

El personaje más grande representa un payaso o enano, en actitud dinámica, de subir literalmente una cuesta. Visiblemente enfadado, parece perseguir al pequeño burlón que se le escapa por el ángulo superior derecho.

La visión de conjunto aporta una sensación de humor y predominio del personaje pequeño seguro de sus recursos, que se aleja con comodidad e incluso burlándose del otro, mientras que el enfado y la ira, le significan una literal "cuesta arriba" al personaje más grande, que no puede controlar sus sentimientos y arremete enloquecido con un dedo acusador.

Resulta curiosa la disposición del cordel del zapato, puesta en un sitio donde podría ser leído como una evidencia sexual. Cabría la pregunta de ¿qué ha hecho o dicho el personaje burlón sin brazos al gigante que le persigue?...

Sin olvidar la etapa adolescente de su autora, esta escena podría sugerir una situación familiar de la etapa, contada con mucho sentido del humor.



Ilustración 127: Raquel, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía II*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4

La hoja es colocada en forma inversa a la anterior y hace una composición en ángulo agudo con el vértice hacia la esquina inferior izquierda, coincidiendo con la mancha azul cyan.

El emplazamiento vertical de la hoja sugiere a Raquel una figura femenina sentada, de perfil, mirando hacia la derecha. La figura ocupa casi toda la superficie aunque hay espacio a su alrededor, que es trabajado posteriormente como plano de sustentación y fondo.

En esta *decalcomanía*, la autora se decanta por una sola forma, uniendo la mancha azul ultramar de la derecha al cuerpo principal por unos trazos y pintando el fondo con pastel azul al tono. Predominan las líneas curvas que apoyan la lectura de la forma de perfil como indicador de espacio.

El trazo en rotulador marrón, y negro es preciso, seguro, continuo; contornea y describe la forma.

La variedad de colores enriquece la imagen, advirtiéndose una relación de competencia entre fríos y cálidos. La textura táctil, gráfica y la del grano del papel al ser difuminado con pastel, aportan riqueza y sensualidad al tratamiento de la

figura. En la cabeza y cuello se observan unas líneas sobrepintadas, primero con rotulador y por encima ceras.

Resulta destacable la realización de la figura de perfil. En este caso se corresponde con una forma rotunda, donde el dibujo prevalece sobre el color y se aprecia el espacio que rodea a la figura, lo que permite asociar con un temperamento racional.

La figura se identifica con un personaje femenino, de perfil, que está haciendo una gran pompa con un chicle. La posición del personaje alude a la postura sentada de una muñeca o un bebé, por la inclinación hacia adelante y la rigidez de las piernas extendidas. Parece llevar un bombacho muy inflado, como si por debajo tuviese un pañal. Entre los pies asoma una forma que sugiere el perfil de un animal parecido a un conejo.



Ilustración 126: Brenda, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía I*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4

La mancha es visualizada como una gran forma en primer plano, dominando todo el espacio del soporte. El personaje principal es interpretado como un cachorro de perfil alzado sobre sus dos patas traseras, mientras que una mancha azul cian que está por detrás, es vista como un cerdo de perfil mirando hacia la izquierda. La mancha azul ultramar del ángulo superior derecho, como una mariposa que se posa o es olfateada por el perro.

Las figuras están en contacto, sin un espacio entre ellas, y domina el tamaño y el color del personaje de primer plano, rodeado por un trazo amplio, fuerte y decidido de rotulador negro, que tras el tratamiento con pastel es sobrescrito para que resalte más.

Llama la atención la orientación de los personajes, ya que ambos están de perfil y miran hacia el lado opuesto. Algunas manchas de color son utilizadas como fondo, a modo de sombras por detrás de la cabeza del cerdo y del perro. El resto del espacio en blanco es tratado posteriormente con pastel difuminado con el dedo.

Si bien las formas son resueltas con simplicidad, tiene detalles muy justos y cierto aspecto de ilustración de cuentos infantiles. La composición se resuelve en un formato vertical y el peso de la escena se juega en la parte superior del cuadro.

Utiliza los colores primarios más el azul ultramar para realizar la gran mancha que, al unirse produce algunas mezclas. Sin embargo, en el perro predomina claramente un cálido y vibrante amarillo mientras que el personaje de segundo plano es de color frío con un rubor cálido. Los colores son saturados en los personajes y policromos en el tratamiento difuminado del fondo.

La textura está dada por efecto de la mezcla de colores de la *decalcomanía* y por grafismos realizados con pastel de color sobre las figuras.

El color se impone sobre la forma. Se observa claridad y objetividad en la representación así como gran vitalidad expresiva. El tema resulta cotidiano y todavía ligado a un mundo infantil, de cuentos y animales a los que Brenda tiene mucho afecto. La imagen transmite alegría y espontaneidad por lo que podría decirse que se trata de un temperamento donde predominan las sensaciones.

El tamaño, color y emplazamiento de la figura principal podría indicar una buena imagen de sí misma. Se observa el aprovechamiento de sus recursos plásticos expresivos. La visión de conjunto resulta agradable y transmite alegría y vitalidad.



Ilustración 129: Brenda, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía II*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotuladores, pastel, papel de acuarela DIN A4

Brenda utiliza la segunda copia de la *decalcomanía* invirtiendo la posición pero respetando la vertical.

Se decanta por una sola forma, y el resto es tratado como fondo, difuminando posteriormente al trabajo de la figura con pastel verde.

La línea de rotulador negro dibuja la cabeza de un pequeño pony, en tres cuartos de perfil, apoyándose en la lectura de la mancha de color. En la parte superior del dibujo el trazo es seguro y preciso. La parte inferior del cuerpo del caballo resulta menos clara formalmente; se observa cierta indecisión en las líneas del ángulo inferior derecho de la hoja.

El esquema compositivo responde a un triángulo con base en el borde inferior del soporte. El personaje principal ocupa todo el espacio y el escorzo resuelto con economía de líneas resulta muy expresivo ya que incluso el ojo del animal se dirige interrogativamente al espectador. Ese tratamiento le otorga al dibujo una especial sensación de profundidad. En el fondo agrega dos árboles con rotuladores de colores y líneas sueltas.

Los colores son vibrantes y la textura formada con la mezcla es utilizada para sugerir el pelo de la cabeza y cuerpo del caballo. Aunque hay azules, predomina la calidez y vitalidad de los colores cálidos.

El espacio en blanco del fondo es pintado enteramente con pastel verde amarillento y difuminado con los dedos, dándole unidad cromática a toda la obra.

La visión de conjunto remite a un tema propio del mundo de fantasía infantil. Por la familiaridad con la que representa el mundo animal, el tratamiento sensible de la forma, el color y la línea, Brenda nos aproxima una visión cálida y alegre de su personalidad.



Ilustración 130: Marta, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía I*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, pastel, papel de acuarela DIN A4

Marta utiliza los tres colores primarios además del blanco y azul cian para realizar su *decalcomanía*. Las manchas permanecen bastante aisladas y con pocas mezclas, salvo en una central donde la témpera blanca sufre un empaste con el azul ultramar, el bermellón y el amarillo, dejando una interesante textura. Utiliza la hoja en posición vertical para la lectura de las manchas.

A diferencia de las otras obras, Marta no utiliza el grafismo de rotulador negro para contornear las figuras que ve en la mancha. En algunos casos no las contornea dejando que sea el contraste con el fondo el que actúe como delimitador de la forma. En ese caso, caracteriza los personajes con la inclusión de escuetos pero precisos detalles lineales.

Predominan las líneas sinuosas o curvas. La curiosa composición de tres elefantes vistos desde diferente posición marca una curva ascendente que discurre desde el elefante rojo y su sombra azul ultramar situado abajo a la izquierda, para terminar en una rana roja en el ángulo superior derecho. Por detrás asoma una cara sonriente en azul cian y un sol entre nubes. Abajo y hacia la derecha, está marcada una línea de horizonte que delimita un espejo de agua en el que se observa un pez verde por transparencia. La mancha azul del agua, en claro rebatimiento, se expande sobre el sector derecho de la composición. Hay

distancia entre algunas de las formas; en el elefante central-derecho, en posición de perfil y color azul ultramar con oreja en tonos blancos, el contorno de la cabeza y trompa es compartido con la boca abierta de la rana roja. La escena lleva la vista desde el ángulo inferior izquierdo hacia el ángulo superior derecho, en un claro recorrido ascensional guiado por la mancha azul en forma de cara sonriente, que impide otro recorrido diferente.

El esbozo de línea de horizonte sobre el espejo de agua le confiere una sensación espacial, como así también los animales vistos de perfil y la superposición escalar en el plano. Es destacable el detalle en transparencia o "rayos X" del tratamiento de agua del ángulo inferior izquierdo, con un pez inventado posteriormente con pastel verde.

El tratamiento de toda la hoja sin manchas, que podría definirse como fondo, realizado con un difuminado de pastel magenta, enriquecido con tonos morados y diferentes matices de gris, confieren una acabado de gran sugerencia espacial. La delicadeza del tratamiento y el color logrado en el fondo refuerzan el clima onírico y con muchas alusiones a la problemática sexual.

El color es protagonista en esta obra, donde primarios saturados y muy empastados se mezclan con el blanco generando texturas por contacto en la *decalcomanía*. Los grises y tonos rosas agregados posteriormente con pastel y difuminados con el dedo, dan un toque de gran sutileza cromática. Destacan algunas líneas definitorias de formas o detalles realizadas con pastel de colores puros y vibrantes, que contribuyen a la caracterización escueta pero muy significativa de los personajes. Las trompas de los tres elefantes como la oreja ovalada y la boca abierta de la rana, podrían interpretarse como alusiones a los órganos sexuales masculino y femenino.

En toda la obra se respira una gran seguridad en el tratamiento de las formas y el empleo de las técnicas, dando una pauta del dominio de los recursos plásticos de Marta.



Ilustración 131: Marta, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, *Decalcomanía II*, 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, pastel, papel de acuarela DIN A4

La hoja con las manchas de témpera de la *decalcomanía* es trabajada en forma vertical, aunque en una posición invertida. Marta ha optado por no contornear las figuras con rotulador negro y prefiere hacerlo directamente con pastel de color.

Su trazo es seguro, firme y a la vez descriptivo de la forma. Elige colores de pastel de gran contraste para definir los contornos, donde hay un predominio de las líneas curvas y gran seguridad en el dibujo realizado con economía lineal que da un indicio de la habilidad plástica de esta adolescente.

La composición responde a una estructura de curva senoide que puede leerse desde el ángulo superior izquierdo hacia la derecha y bajando, para girar en dirección al ángulo inferior izquierdo. El sentido de lectura puede ser reversible y seguiría el camino inverso si se parte de la pelota azul con rayas de color bermellón, situada en el ángulo inferior izquierdo. Esta senoide que estructura la composición le otorga una sensación de movimiento y profundidad, dada también por la superposición de los distintos elementos encadenados.

Cuatro de las cinco formas que componen la escena son figurativas y reconocibles: el oso azul, la cabeza de perfil de un perro, una pelota amarilla y otra ovalada azul. La quinta figura es más confusa y tiene una doble imagen, de clara alusión sexual. Las dos formas ovales (oreja del perro y pelota azul) también podrían interpretarse en este sentido. Este simbolismo se repite en las dos obras de Marta, transmitiendo su inquietud o curiosidad en el tema, por otra parte típico de esta etapa.

Esos elementos comparten su presencia con juguetes infantiles que parecen testigos del devenir del crecimiento. Una secuencia donde parece pasar revista a los objetos caros de una niñez que va siendo desplazada por nuevas pulsiones, curiosidades e intereses. La lectura de la imagen, no obstante, no parece desequilibrada ni revela malestar. Sí habla de sus intereses y mundo interior, expuesto con gran libertad, seguridad y confianza en sus medios plásticos.

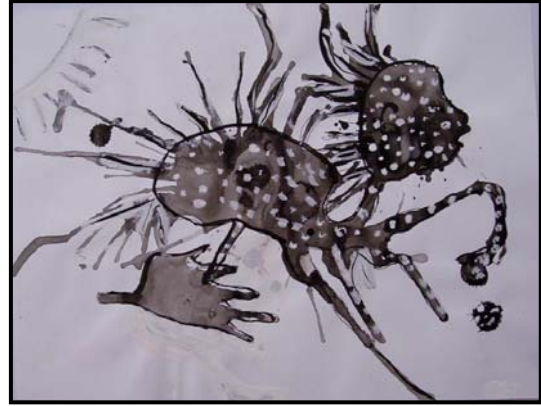
El color saturado y el contraste marcado del pastel sobre la ténpera, se contraponen al tratamiento en tonos grises y negro del fondo. Las sombras intuitivas que rodean a las figuras le otorgan una sensación de espacialidad.

Si bien la autora utiliza la figuración, sus imágenes están cargadas simbólicamente y responden a un modelo interno. Presenta claridad de rasgos y una prevalencia del dibujo sobre el color. En su composición expone y clasifica los elementos de su temática y los dibujos se observan claramente contrastados. Se respira cierta intelectualidad en sus propuestas y podría responder a un temperamento racional.

Ilustración 132: Trabajos de niñas escolarizadas en 1º curso de Educación Secundaria Obligatoria, asistentes al Taller extraescolar de pintura, 2002.
Técnica: Mancha de tinta sobre papel seco y húmedo, escurrida y soplada, tratada posteriormente con rotuladores, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4.



132.01: Raquel, 1º ESO, *Sin título*



132.02 Brenda, 1º ESO, *Sin título*



132.03: Marta, 1º ESO, *Sin título*



132.04: Raquel, 1º ESO, *Sin título*



132.05: Brenda, 1º ESO, *Sin título*



132.06: Marta, 1º ESO, *Sin título*

Ilustración 133: Trabajos de niñas escolarizadas en 1º curso de Educación Secundaria Obligatoria, asistentes al Taller extraescolar de pintura, 2002.

Técnica: Mancha de tinta sobre papel, tratada posteriormente con rotuladores, papel DIN A4.



133.01: Raquel, 1º ESO, *Sin título*



133.02: Brenda, 1º ESO, *Sin título*



133.03: Marta, 1º ESO, *Sin título*

VI.4 Conclusiones

“Escribir conscientemente, es dibujar inconscientemente”
Max PULVER

Llegados a este punto de la investigación se considera oportuno una discusión del rendimiento de las técnicas aplicadas en la experiencia de campo. En primer lugar, se analiza cualitativamente el comportamiento de los distintos grupos y sus expresiones plásticas. A continuación se pasa revista a los presupuestos básicos de partida planteados como condicionantes para la valoración de las técnicas herederas del surrealismo propuestas con fines arteterapéuticos y una recapitulación de la experiencia en general.

VI.4.1 Discusión

El comportamiento de la técnica de la mancha escurrida y/o soplada, aplicada al **Grupo A**, compuesto por **niñas y niños de 6 a 10 años**, provenientes de una actividad extraescolar de un nivel correspondiente a Iniciación Artística, ha confirmado las expectativas de partida. En cuanto a los tres - de los cuatro³⁹⁰- *ejes o dimensiones* del análisis que se aborda en este trabajo: el *expresivo*, el *narrativo* y el *proyectivo*, se han confirmado con las variaciones individuales propias de la etapa de los sujetos, mostrando una estimable riqueza de respuestas.

Cabe señalar que el grupo inicia una actividad artística sistemática por primera vez, con una limitada exploración de sus recursos plásticos. La etapa del desarrollo por la que discurren se sitúa entre el *preesquematismo* y el *esquematismo*³⁹¹.

La *etapa preesquemática*, que discurre entre los 4 a 7 años aproximadamente, se caracteriza básicamente por el descubrimiento de la relación del grafismo con la representación de las cosas. Se evidencia una búsqueda personal con la que representar la figura humana, para lo cual ensayan continuamente “esquemas”³⁹², modelos o estrategias gráficas, lo que provoca frecuentes cambios en los símbolos que se emplean para representarla. Las relaciones en el espacio se establecen según una dimensión o significado emocional, por lo que algunas partes importantes pueden ser exageradas y otras no relevantes o que esconden algún conflicto son anuladas o simplemente ignoradas. Las relaciones de tamaño y proporción no tienen un ajuste a la realidad, sino a los sentimientos y emociones que cada objeto despierte en los y

³⁹⁰ Se recuerda que el cuarto *eje o dimensión psicoanalítica*, queda fuera del alcance de esta investigación, ya que se requiere de la participación de una o un profesional de la salud mental, y el objetivo que se persigue tiene que ver con las técnicas que pueden aplicarse a una terapia a través del arte.

³⁹¹ Según la clasificación de LOWENFELD, V. y LAMBERT BRITAIN, W.: (1980) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Kapelusz, (edición inglesa: *Creative and mental growth*, N.Y., Macmillan, 1947, 3^o edición).

³⁹² «El “esquema” consiste en un conjunto de líneas, puntos y figuras aproximadamente geométricas con e que cada persona representa una figura o elemento» MARÍN VIADEL, R.: (2003) “El dibujo infantil: imágenes, relatos y descubrimientos simbólicos” en *Didáctica de la Educación Artística para la Escuela Primaria*, Madrid, Pearson Educativa, pp.53-106.

las pequeñas dibujantes. El color tiene una dimensión netamente emocional y puede no tener relación con la realidad; muchas veces pintan con determinados colores sólo porque les gustan.

En la *etapa esquemática*, aproximadamente desde los 7 a 9 años, el “esquema” se estabiliza por la repetición y cada uno de ellos corresponde a un concepto que es incorporado y a su vez factible de ser representado por un modelo gráfico propio. El aspecto conceptual depende de la experiencia gráfica anterior, la personalidad y el desarrollo físico y emocional. La resolución esquemática de la figura humana generalmente se realiza con una combinación de líneas geométricas. El entorno empieza a cobrar importancia y relación con las figuras, lo cual trae consigo un nuevo concepto de representación del espacio, denominado por Lowenfeld: la *línea de base*, consistente en una línea inferior donde se alinean los elementos de la composición. En cuanto al color, también se aplica un “esquema” experimentado y repetido, estableciéndose una correlación básica de color-objeto.

Las pinturas, aún dentro de un punto de partida unificado consistentes en las gotas de tinta negra salpicadas más o menos en el centro de la hoja, evolucionan de forma diferente entre sí al primer soplo o escurrimiento moviendo el papel. Cada soplo y cada movimiento evidencian una “impronta” personal que refleja la carga energética de cada niño o niña. A partir de ese momento cada decisión, proyección, relato, resolución de problemas planteados por la técnica, el tema, los deseos, las emociones, trazan un camino único y diferente a los demás, a pesar de que pueden verse unos a otros en el mismo ámbito físico donde se lleva a cabo la experiencia. Sin embargo, la concentración en el trabajo personal hace del momento compartido, una experiencia maravillosa de acompañamiento y soledad frente al propio desafío.

Se comprueba que en todos los casos estudiados hay utilización del color además de la mancha negra de partida y una gran expresividad en los resultados.

La mayoría ha resuelto eficazmente problemas planteados con respecto al uso del espacio y se mostraron expansivos con sus dibujos en relación con el tamaño del soporte, por lo que puede decirse que el grado de satisfacción y placer fue alto.

Es notable la resolución de la mancha como un personaje monstruoso perteneciente al mundo animal y a un entorno o ambiente fantástico. Destacan como diferentes a los demás, el sol humanizado de Carmen y el gigante antropomorfo que invade un esquemático mundo humano de Krishna.

Le sigue un alto índice de expresión humorística en las imágenes de los monstruos o de la situación en general, la vitalidad y habilidad en la resolución técnica a pesar de la poca experiencia con determinados materiales, así como en otros la meticulosidad y la concreción de detalles. Otras de las alusiones más representadas tienen que ver con la sexualidad.

Se observan varios casos de extroversión, seguridad y una buena imagen de sí mismos. Luis y Álvaro superan con la técnica de la mancha, su dificultad a enfrentar el papel en blanco, como así también ciertos aspectos de agresividad, de descarga de tensiones o la necesidad de sentirse seguros frente a la fantasía de su expresión.

Las pinturas plantean el particular mundo interior, un modo de “ver”, los problemas, intereses y temores de sus autores y autoras.

Con respecto al **Grupo B**, compuesto por **jóvenes de un 4º curso de la ESO**, dentro del ámbito de la asignatura de Educación Plástica y Visual, dictada en un instituto público de la zona rural sur de la Comunidad de Madrid.

La experiencia de estos jóvenes se circunscribe al ámbito institucional y a lo que plantea el currículo de la asignatura, a la que se destinan 2 horas semanales en los tres primeros cursos y 3 horas en el 4º curso, donde además es Optativa. Esta distribución se refiere al curso escolar 2001-2002 en que fue realizada la experiencia, ya que actualmente la distribución horaria, la obligatoriedad y las optatividades son diferentes en virtud de la nueva Ley de Calidad de la Educación (LOCE).

Es de destacar que los resultados de la experiencia con la *decalcomanía* que ilustran esta investigación, no guardan relación directa con el rendimiento de los mismos alumnos y alumnas en otros trabajos habituales de la asignatura. Se podría decir con respecto a las pinturas analizadas, que en todas se ha conseguido un alto grado de expresividad, uso del color en diferente proporción, alusión clara a la sexualidad, planteamiento de problemas, intereses y temores.

La mayoría se muestra expansiva en la distribución del material en el papel, llegando en algunos casos a salirse de los límites, resultando generalmente manchas simétricas especulares y como excepción algunos logran una sola figura aislada y centrada. La tendencia general es al uso del espacio total, pintando o completando el papel en blanco que es leído como "fondo", con elementos del entorno o ambiente que rodea a las figuras.

En la mayoría de los trabajos analizados, los y las jóvenes resuelven la mancha dentro de la representación de una cara o máscara antropomorfa en contraposición a Patricia y Jéssica que se refieren al mundo animal.

El sentido del humor se hace patente en los trabajos de tres chicas: Patricia, Lidia y Lorena. Las pinturas expresan la proyección de la afectividad; en otros casos una visión de un mundo mágico o fantástico como en José Luis y Lidia, o cierto planteamiento de agresividad y defensa en las pinturas de Lorena e Iván. También se observan algunos casos de meticulosidad y profusión de detalles en una técnica de por sí muy matérica y texturada. Sin que estas personas destaquen por sus habilidades plásticas sin embargo, las pinturas de Patricia y Jéssica, entre las analizadas, muestran habilidades y recursos plásticos por encima de la media para esta etapa.

El **Grupo C**, está formado por niñas escolarizadas en **1º de la ESO**, que concurren desde la etapa de educación infantil a clases extraescolares sistemáticas de expresión artística, cursando un **Nivel Avanzado**.

La propuesta de trabajo consiste en una *decalcomanía* realizada entre dos hojas de acuarela, ligeramente húmedas, restregadas una contra la otra para rápidamente separarlas y dejarlas secar.

La textura que se obtiene por este método es muy rica en calidades visuales y táctiles muy evocadoras, prestándose para la exploración de efectos estéticos y plásticos. Según la profesora Dolores Álvarez Rodríguez³⁹³: «La textura asociada al material tiene poder expresivo, porque produce determinadas sensaciones». La hoja portadora de las manchas presenta mayor carga matérica y definición

³⁹³ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Dolores: (2003) "Esto no es una pipa. Conceptos formales y lingüísticos en las artes visuales: representación, proporción, espacio, color, composición, símbolos y lenguajes visuales" en MARÍN VIADEL, R. (Coord.): *Didáctica de la Educación Artística*, Madrid, Pearson Educación, pp. 367.

mientras que la segunda, si bien es especularmente simétrica con la primera, tiene leves diferencias tales como una menor definición de las manchas. Por esa razón las denominamos “*Decalcomanía I*” y “*Decalcomanía II*” según sea la hoja portadora o su “monotipo”.

En los casos analizados, estas niñas, poseedoras de trabajados recursos plásticos, logran, al igual que los otros niños y niñas, altos niveles de expresividad, satisfacción por la tarea y autoestima por la producción plástica.

En muchos parámetros presentan rendimientos similares, por ejemplo en el uso del espacio, la expansión de las manchas de colores sobre la superficie del papel, tendencia a la policromía, meticulosidad y riqueza de detalles.

En cuanto a las imágenes resultantes, tres pertenecen al mundo humanizado y tres al mundo animal preferentemente. En dos casos además se plantean los personajes en un ambiente fantástico.

Destaca la aparición del sentido de humor, las actitudes agresivo-defensivas, la sexualidad como centro de los problemas, intereses y temores propios de la etapa adolescente.

Se observa en cambio, cierta “facilidad” de lectura de las manchas, con proyección de un rico e imaginativo mundo interior y gran creatividad. La espontaneidad al encarar la resolución técnica, habla de una facilidad manipulativa, habilidad plástica y recursos gráficos que las llevan a tener gran seguridad en sus medios y cierto aire lúdico. Tal vez sean estas condiciones las que les otorgan mayor extroversión y confianza en sí mismas.

El azar y la casualidad de las manchas abren las puertas a la fantasía desbordante y el tono afectivo de una pintura hecha “sin esfuerzo” pero de gran elocuencia metafórica.

VI.4.2 Cumplimiento de la hipótesis

Muchas investigaciones en este campo³⁹⁴ (Boutonnier, J., 1968; Allen, P., 1977; Dalley, t., 1987; Gutiérrez, E., 1999; Hernández, A. 2000; Alcaide, C., 2001; Vassiliadou, M^a, 2001) concluyen que la actividad arteterapéutica proporciona beneficios en un gran número de afecciones físicas, psíquicas, estados de carencia y marginalidad social, familiar e institucional. Asimismo que las más recientes orientaciones terapéuticas en este campo, abogan por la intervención sobre el sujeto, simultánea o excluyentemente según el caso, desde plataformas fundamentales como: el criterio estético que alimenta el alma, el criterio pedagógico relacionado con un mayor dominio de los medios plásticos portadores del significado y el buen criterio terapéutico que contenga, refleje y permita el fecundo diálogo con uno mismo que posibilite la evolución, el crecimiento y el cambio.

Esta investigación se basa en la posibilidad de crear imágenes visuales que revelen contenidos inconscientes a partir de técnicas heredadas del surrealismo, para su posterior análisis psicoterapéutico. Como afirma la profesora de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad de Granada, Dolores Álvarez

³⁹⁴ Se citan sólo algunas de las investigaciones ya que durante el desarrollo de la investigación y en la Bibliografía hay una relación más completa sobre el tema.

Rodríguez³⁹⁵: «La imagen visual es una creación en la que se disponen una serie de elementos que configuran algo perceptible: una forma. Una construcción o imagen visual supone un «espacio artístico» o «realidad». Un producto artístico contribuye al mundo del que es parte aportando una manera de “ver” el mundo, que le es propia. Los elementos que configuran la imagen se relacionan entre sí dándole su entidad formal. En una buena imagen artística ningún elemento sobra, todos son imprescindibles. Se habla entonces de una **unidad orgánica** que conforma la esencia de la obra, como metáfora de la vida: lo orgánico». Son esas imágenes las que interesan al Arte Terapia como mediadoras entre sujeto y terapeuta, como efectiva comunicación no verbal y agente de cambio y desarrollo personal.

Se ha investigado la influencia del arte infantil, del arte primitivo, negro africano y asiático a la par que las producciones artísticas realizadas por enfermos mentales sobre las vanguardias y el nacimiento del Arte Terapia. Para ello se analizaron obras de las vanguardias que van en busca de la transformación, del contacto con el modelo interior, de un giro en la percepción de las estructuras sociales que modelan a la persona, de una nueva interpretación de la naturaleza de las emociones y pasiones humanas. Convencidos de la importancia que reviste la práctica arteterapéutica para la calidad de la vida o de la muerte de las personas, se plantea en la **INTRODUCCIÓN: 2. Objeto de la Investigación**, la hipótesis de la utilización de técnicas artísticas herederas del surrealismo para su aplicación arteterapéutica, con la condición de que puedan ser utilizadas con la mejor relación coste-beneficio, entendido en el sentido de lo óptimo, fecundo de contenidos y sencillo de realizar por cualquier persona. Un recorrido por las cinco condiciones que se pretende posean las técnicas aplicadas dará un panorama del cumplimiento del planteamiento original.

Condición a)

«Que los procedimientos sean de realización sencilla para ser abordados con éxito por toda clase de personas, incluso aquellas no experimentadas plásticamente».

La exploración de las técnicas se lleva a cabo en tres grupos de edades, pertenencia sociológica y experiencia plástica diferentes, para asimilarla a la premisa planteada en primer término.

La técnica de la mancha soplada y/o escurrida puede ser realizada incluso por personas con dificultad motriz, desvitalizadas, debilitadas, con déficit de atención por debilidad mental o hiperactividad, con escasa comunicación verbal. Se puede aplicar, por lo tanto, en niños, niñas y personas de muy diversa condición, por la sencillez de la consigna de trabajo y de la manipulación básica consistente en “soplar” y/o “mover”.

Puede ser realizada con éxito tanto por personas que nunca han tocado una pintura pasando por todas las categorías, incluso aplicarse a artistas consumados, ya que generalmente el registro de este tipo de imagen se aparta de los modelos

³⁹⁵ Ob. Cit. pp.367. Negrita de la autora de la cita.

estéticos que se ven generalmente, en el mundo del pintor adulto *amateur* o profesional.

Condición b)

«Que propicien la concreción de una imagen eficaz y comunicativa de sus significantes, para su posterior lectura y análisis».

La experiencia realizada con las diferentes técnicas, registra un alto índice de concreción de las pautas seleccionadas para el análisis de las obras.

Dichas pautas son cuidadosamente pensadas para contemplar una cierta gama de variabilidad debido a las particularidades individuales, pero que en conjunto, valoren la presencia de los *ejes o dimensiones* (según Widlöcher) que rigen este trabajo: *eje expresivo, eje proyectivo y eje narrativo*.

Como se advierte en el transcurso de este trabajo, la cuarta dimensión o *eje psicoanalítico* cae fuera de los límites del presente análisis y en sí mismo amerita otra Tesis.

Condición c)

«Que permitan una alfabetización estética, especialmente del arte contemporáneo por ser un producto de nuestro tiempo con gran poder comunicativo de emociones e ideas».

Los productos visuales de las vanguardias, cuando se conocen mínimamente, poseen la cualidad de ser buenos comunicadores de ideas, emociones y temores más cercanos al interior del ser humano, a sus interrogantes, temores, terrores y fantasías más recónditas. La experiencia humana tiene actualmente, registro de sucesos increíbles, pavorosos, inenarrables, imposibles, maravillosos, mágicos. La lista es interminable, pero están ahí fuera, “entre” y “en” la humanidad, en la memoria colectiva e individual, en los libros, las películas, las performances e instalaciones, los video-arte, la música, la danza contemporánea, el teatro, el arte plástico.

Acercarse a la comprensión del arte contemporáneo supone una indagación de la existencia humana y un ejercicio de autoconocimiento. Su práctica pues, siempre será comunicadora de significados que ayuden a arrojar luz a los conflictos.

Condición d)

«Que permitan el goce y la satisfacción por el trabajo creativo, favoreciendo la confianza, la autoestima y el sentido de realización personal».

Este tipo de técnicas, de fuerte contenido proyectivo y con participación del azar y la casualidad, donde el trazo que deja la tinta obedece a cuestiones tan

sutiles como la “carga energética” del sujeto que la realiza, deja poco espacio a una excesiva y paralizante “autocrítica”.

En la producción arteterapéutica, la imposibilidad real de “hacer” un determinado dibujo, técnica o tema, puede significar un conflicto real del que el sujeto no es consciente. Pero para llegar a esta conclusión es necesario despejar la posible incidencia de una torpeza técnica, desconocimiento temor al ridículo que bloqueen su expresión.

Se comprueba que las técnicas estudiadas resultan exitosas expresivamente y portadoras del estilo personal de sus autores y autoras. En la generalidad de los sujetos de la experiencia, se evidencia un alto grado de satisfacción por la tarea realizada, mostrándose confiados con sus nuevos recursos plásticos y orgullosos por los resultados obtenidos.

Como ya lo experimentara la arteterapeuta Edith Kramer en su vasta experiencia clínica: «El éxito en la pintura fortalece la autoestima de los niños y los predispone a aceptarse a sí mismos y a aceptar a los demás [...] Descubren que necesitan de un público comprensivo para sus pinturas. Acceden a admirar los trabajos de sus compañeros, y el que fuera odiado rival se convierte en admirado líder».

Evidentemente estas respuestas refuerzan la autoestima, el autoconcepto y colaboran al crecimiento del sentido de realización personal.

Condición e)

«Se adapte, por su economía de medios, a los generalmente exiguos presupuestos institucionales e incluso individuales, destinados a este tipo de actividades».

Sin duda las técnicas desarrolladas se realizan con escasos materiales plásticos. Cualquier gabinete, hospital, escuela, institución pública o privada puede tener un presupuesto para papeles, ceras blandas, rotuladores, témperas, pastel.

Por otra parte, papeles y cartones de todo tipo pueden ser coleccionados para los trabajos, agregando a la riqueza de la técnica el comportamiento de los materiales sobre diferentes soportes.

Esta actitud promueve la investigación y el enriquecimiento de la sensibilidad y la percepción; mejora la capacidad de anticipación ante el comportamiento de los materiales; fomenta la creatividad extrapolable a diversos campos y contribuye a un comportamiento respetuoso con el medio ambiente y los criterios de aprovechamiento de recursos que mitiguen indeseables actitudes consumistas o derrochadoras.

VI.4.1 Recapitulación final

«[...] ciencia y arte no son opuestos. Son dos caminos que, transitados sin miedo, con la debida profundidad, entrega, y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio»
Enrique PICHÓN RIVIÈRE

Con estas palabras del psicoanalista Enrique Pichón Rivière, se pone el “punto de basta” a una investigación que ha pasado por momentos álgidos, algunos de maravillosos contactos con personas y conocimientos y otros, justamente por la consciencia que aporta el relato verdadero de los acontecimientos y hechos luctuosos, generando gran inquietud interior.

Si se quiere, un precio bastante razonable para realizar esta investigación, que nunca parecerá acabada y que si el tiempo no tiranizara cualquier proyecto, sería perfectible. Pero después de más de cinco años, que parecen por momentos muy cortos pero cuando se mira atrás, la vida se ve en perspectiva aérea, hacen necesario ceder el testigo a futuras investigaciones que puedan desprenderse de los caminos esbozados, transitados o simplemente especulados.

El itinerario y sus circunstancias han permitido “descubrimientos” de hechos y personas asombrosos que dejaron su impronta mientras otras las están creando en este momento; nuevas curiosidades; tal vez una formación terapéutica y otras “ideas luminosas” que esperan allí, en el vasto campo de la investigación.

Profundizar en todos ellos alejaría este trabajo del marco elegido en su momento. Por tributo a la vocación de síntesis es conveniente colocar esas inquietudes en la carpeta de “Proyectos para el Futuro”. Se desea que ese futuro próximo sea generoso para la investigación y en particular en el campo del Arte Terapia, por los beneficios concretos que reparte con generosidad a los habitantes de la aldea global en un tiempo tan complejo, contradictorio, cambiante y cada vez más aislado de la verdadera naturaleza humana.

¿Cuál es el sentido último de los desvelos de esta investigación? Será que el dolor humano no tiene memoria y necesita de sostenimiento que facilite su andadura por la vida. Por eso se rescata esta frase que, por ahora, responde a este último interrogante y abre la puerta a la esperanza del cambio:

«A un hombre le resulta tan difícil verse a sí mismo como mirar hacia atrás sin girarse»
THOREAU

CAPÍTULO VII BIBLIOGRAFÍA

VII.1. Musicoterapia, Arte Terapia, Psicología del Arte, General y Psicopatológica

VII.1.1 Autismo

VII.1.2 Esquizofrenia

VII.1.3 Psicosis

VII.1.4 Test Proyectivos y Metodologías de Diagnóstico

VII.2 Filosofía, Sociología y Antropología Cultural

VII.3 Educación Artística

VII.3.1 Educación artística y discapacidad

VII.4 Creatividad

VII.5 Estética y Escritos de Artistas

VII.5.1 Surrealismo

VII.6 Técnicas artísticas

VII.7 Metodologías de Investigación

VII.8 Enciclopedias, Diccionarios y Textos de Consulta

VII.9 Tesis relacionadas con el tema leídas en España

VII.1 Musicoterapia, arte terapia, psicología del arte, general y psicopatológica

Libros

- ABRAHAM, K.: (1913) *Dream and Myth*. NY, Basic Books.
- ABT Y BELLAK: (1966) *Psicología proyectiva*. Buenos Aires, Paidós.
- ACKERMAN, N. W. (Edit.): (1970) *Family Process. Family Therapy*. NY, Little Brown.
- ACKERMAN, N. W. (Edit.): (1970) *Therapy of Family Life: Diagnosis and Treatment of Family Relationships*. N. Y., Basic Books.
- ACKERMAN, N. W.: (1958) *Psychodynamic*. N. Y., Nervous and Mental Disease Publ.
- ADAMSON, E.: (1984) *Art as Healing*. London, Coventry.
- ADLER, A.: (1929) *The Practice and Theory of Individual Psychology*.
- ADLER, A.: (1961) *The Living Symbol: A Case Study in the Process of Individuation*. N. Y., Pantheon Books.
- AICHORN, A.: (1935) *Haywire Youth*. N. Y., Viking.
- ALEXANDER, F.: (1950) *Psychosomatic Medicine: Its Principles and Application*. N. Y., Norton.
- ALTSHULER, R. M. y WEISS HATTWICK, B.: (1943) *Easel painting children*. Chicago, Amer. J. Orthopsychiatry.
- ALTSHULER, R. y WEISS HATTWICK, B.: (1947) *Painting and Personality*. Chicago, University of Chicago Press, 2 Vol.
- ALVAREZ VILLAR, A.: (1974) *Psicología del arte*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALVIN, J.: (1967) *Musicoterapia*. Buenos Aires, Paidós.
- ALLEN, F. H.: (1947) *Psychotherapy with Children*. London, Began Paul.
- ALLEN, P. B.: (1977) *Arte terapia*. Madrid, Gaia.
- ALLPORT, G. W.: (1961) *Pattern and Growth in Personality*. N. Y., Reinhart and Winston.
- AMES, L. B.; METRAUX, R. W. Y WALKER, R. N.: (1971) *Adolescent Rorschach Responses*. N. Y., Brunner/Mazel.
- ANASTASI, A.: (1975) "Aptitudes estéticas" en HOGG, J. (ed.), *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ANDERSON, C. M. y STEWART, S.: (1983) *Mastering Resistance: A Practical Guide to Family Therapy*. N. Y., Guilford.
- ANDREOLI VILLAR, A.: (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ANZIEU, D.: (1985) *Le moi-peu*. París, Dunod.
- ANZIEU, D.: (1987) *Les enveloppes psychiques*. París, Presses Universitaires de France.
- ARDILA, A.: (1984) *Neurolingüística*, México, Trillas.
- ARIETI, S. (ed.): (1959) *American Handbook of Psychiatry*. N. Y., Basic Books.
- ARIETI, S.: (1967) *The intrapsychic Self*. N. Y., Basic Books.
- ARNHEIM, R.: (1977) *Arte y percepción visual*. Buenos Aires, EUDEBA.
- ARNHEIM, R.: (1980) *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el orden y el desorden)*. Madrid, Alianza.
- ARNHEIM, R.: (1986) *El Pensamiento Visual*. Barcelona, Paidós.
- ARNHEIM, R.: (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Barcelona, Paidós.
- ARTAUD, A.: (1947) *Van Gogh le suicidé de la société*. París, K. Éditeur.
- ASSABGHI, J.: (1990) *La Musicothérapie*. París, Jacques Grancher.
- ASTELL-BURT, C.: (1981) *Puppetry for Mentally Handicapped People*. London, Souvenir Press.
- ATAK, S.: (1980) *Art Activities for Handicapped*. London, Souvenir Press.
- AUBIN, H.: (1974) *El dibujo del niño inadaptado*. Barcelona, Laia.
- AUCOUNTIER, B.: (1977) *La educación psicomotriz como terapia*. Barcelona, Editorial Médica y Técnica..
- AXLINE, V.: (1969) *Play Therapy* (NY, Riverside Press, 1947). Boston, Houghton Mifflin.
- AXLINE, V.: (1973) *Dibs: Search of Self*. London, Penguin.
- BACH, S. R.: (1952) *Spontanes Malen un Kneten in Krankenhäusern*. Schweiz, Zeits Psychol.
- BACHELARD, G.: (1971) *On Poetic Imagination & Reverie*. London, Bobbs-Merrill.
- BADER, A. y NAVRATIL, L.: (1976) *Zwischen Wahn und Wirklichkeit: Kunst-Psychose-Kreativität*, Lucerna, Bucher.
- BADER, A. y NAVRATIL, L.: (1976) *Zwischen Wahn und Wirklichkeit*, Lucerna, Bucher.
- BADER, A.: (1956) *De la production artistique des aliénés*. París, Vie Medical.
- BADER, A.: (1961) *Wunderwelt des Wahns: Insania Pringens*, Colonia, Du Mont.
- BADER, A.: (1990) *Von einer Weltt zu'randeren*, Colonia, Du Mont.
- BANDLER, R.; GRINDER, J. y SATIR, V.: (1976) *Changingwith Families*. Palo Alto, Science & Behaviour Books.
- BARCIA SALORIO, D.: (1999) *Locura y creatividad*, Madrid.

- BARKAN, M. A.:** (1955) *Foundation for art education*. N. Y., Ronald Press.
- BARTAL, L y NEEMAN, N.:** (1993) *The metaphoric Body: Guide to Expressive therapy through Images and Archetypes*. London, Jessica Kingsley.
- BARTLETT, E. M.:** (1937) *Types as Aesthetic Judgement*. London, George Allen and Win.
- BAUDOIN, C.:** (1929) *Psychoanalyse de l'art*. París, Alcan.
- BAYO MARGALEF, J.:** (1987) *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona, Anthropos.
- BEIJANI, F. J.:** (1993) *Current Research in Arts Medicine: a Compendium of the Medart International 1882 World Congress on Arts and Medicine*. Chicago, A Cappella Books.
- BELLAK, L. E. y BELLAK, L. (eds.):** (1950) *Projective Psychology*. N. Y., Knopf.
- BELLEMR CORRAL, M^a. A.:** (1991) *La música y el movimiento en la enseñanza especial*. Valencia, Edición Universidad de Valencia.
- BENENZON, R. O.:** (1981) *Manual de Musicoterapia*. Barcelona, Paidós.
- BENEVISTE, E.:** (1979) *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- BERENSTEIN, I.:** *Psicoanálisis y semiótica de los sueños*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, Biblioteca de Psicología Profunda, Nº 56.
- BERGERON, N y VOLMAT, R.:** (1952) *De la thérapeutique collective par l'art dans les maladies mentales*. París, Encéphale.
- BERGMAN, T.:** (1965) *Children in the Hospital*. N. Y., International Universities Press.
- BESSIERE, R.:** (1950) *L'art psychopatologique*. París, Arts.
- BETENSKY, M.:** (1973) *Self-Discovery Through self-expression*. Springfield, Charles C. Thomas.
- BETENSKY, M.:** (1995) *Wath do You See? Phenomenology of Therapeutic Art Expression*. London, Jessica Kingsley.
- BETTELHEIM, B. y ROSENFELD, A. A. (1994):** *El arte de lo obvio*. Barcelona, Critica-Drakontos.
- BETTELHEIM, B.:** (1954) *Symbolic Wounds*. Glencoe, Illinois, Free Press.
- BETTELHEIM, B.:** (1967) *Symbolic Wounds: Puberty Rights and the Envious Male*. N. Y., Collier Books.
- BIBER, B.:** (1934) *Children's Drawings: From Lines to Pictures*. N. Y., Bureau of Educational Experiments.
- BIEDMA, C. J. y D'ALFONSO, G.:** (1960) *El lenguaje del dibujo*. Buenos Aires, Kapelusz.
- BIRREN, F.:** (1937) *Functional Color*. N. Y., Crimson Press.
- BIRREN, F.:** (1966) *Color in Your World*. N. Y., Collier Books.
- BOBON, J.:** (1962) *Psychopatologie de l'expression*. París, PUF.
- BOLANDER, K.:** (1977) *Assessing personality through self-expression*. N. Y., Basic Books.
- BONGIOVANNI, E. M.:** (1981) *El dibujo como terapia de rehabilitación*. Madrid, Mapfre.
- BOUDON, R.:** (1972) *Para qué sirve la noción de estructura*, Madrid, Aguilar.
- BOUTONNIER, J.:** (1953) *Les dessins d'enfants*. París, Éditorial Scarabée.
- BOUTONNIER, J.:** (1968) *El dibujo del niño normal y anormal*, Buenos Aires, Paidós.
- BOWRA, C. M.:** (1949) *The Creative Experiment*, London, Macmillan.
- BOYER, A.:** (1992) *Manuel de Art-thérapie*, Toulouse, Privat.
- BRIGHT, R.:** (1991) *La musicoterapia en el tratamiento geriátrico. Una nueva visión*, Buenos Aires, Editorial Bonum.
- BROADBENT, S.:** (1989) *Certain considerations using therapy with blind adults*, Tesis inédita, Hertz College of Art and Design.
- BROWN, D. y PEDDER, J.:** (1979) *Introduction to Psychotherapy*, London, Tavistock.
- CABIE, R. y otros:** (1984) *Lecturas de Lacan -1- Escritos*, Buenos Aires, Editorial Lugar
- CANE, F.:** (1951) *The Artist in Each of Us*, N. Y., Pantheon.
- CAPLAN, F. y CAPLAN, T.:** (1974) *The power of Play*. Garden City, N. Y., Anchor Press/Doubleday.
- CARDINAL, R.:** (1972) *Outsider Art*, N. Y., Praeger.
- CASE, C. & DALLEY, T. (editores):** (1990) *Working with Children in Art Therapy*, London, Routledge.
- CASE, C. y DALLEY, T.:** (1992) *The Handbook of Art Therapy*, London, Routledge.
- COHEN, F. W.:** (1971) *Mark and the paint brush*, Austin, Texas, The Hoff Foundation for Mental Health, University of Texas.
- COLE, N. R.:** (1940) *The Artist in the Classroom*, N. Y., John Day.
- COOPER, D.:** *El lenguaje de la locura*, Editorial Ariel.
- COPLEY, B.:** (1987) *Therapeutic Work with Children and Young People*, Perth, Clinic Press.
- CORRONS, P.:** (1953) *Directed artistic creativity as an accelerating technique in dynamic group therapy*, Columbus, Ohio.
- CURRY, M.:** (1937) *Tales told in fingerprint*, N. Y., School Arts.
- CUTTER, F.:** (1982) *Art and the Wish to Die*, Chicago, Nelson Hall.
- CHANGEUX, J. O.:** (1997) *Razón y placer*, Barcelona, Tusquets.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J.:** (1984) *Creativity and Perversion*, N. Y., Norton.
- CHODOROW, J.:** (1991) *Dance Therapy and Depth Psychology. The Moving Imagination*, London, Routledge.
- D'AMBROSSIO, R.:** (1970) *No Language but a Cry*, N. Y., Dell.
- D'ANGELO, R. y otros:** (1984) *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires, Editorial Lugar.
- DALLEY, T. y CASE, C.:** (1992) *Handbook of Art Therapy*, London, Routledge.

- DALLEY, T. y otros:** (1987) *Images of Art Therapy. An introduction to the use of art as a therapeutic technique*, London, Tavistock.
- DALLEY, T.:** (1987) *El arte como terapia (Arts as Therapy, An introduction to the use of art as a therapeutic technique*, 1884, London, Tavistock/Routledge), Barcelona, Herder.
- DALLEY, T.; RIFKIND, G. y TERRY, K.:** (1993) *Three Voices of Art Therapy: Image, Client, Therapist*, London, Routledge.
- DANCHIN, L.; ANTOINE-ANDERSEN, V. y LUSARDY, M.:** (1959) *Art brut et compagnie: la face cachée de l'art contemporain*, París, La Différence.
- DARWIN, C.:** (1904) *Expression of the Emotions*, London, Murray.
- DAVIS, J. E.:** (1938) *Play and Mental Health: Principles and Practices for Teachers*, N. Y., Barnes.
- DAX, E. C.:** (1938) *Experimental Studies in Psychiatric Art*, London, Faber & Faber.
- DEL RÍO, V.:** (1998) *Seis niños autistas, la música y yo*, Madrid, Mandala.
- DELANGLADE, F.:** (1935) *L'Art et la folie*, París, Visages du Monde.
- DELANGLADE, F.:** (1946) *L'Art à l'asile*, Quadrige, 7.
- DELAY, J. y VOLMAT, R.:** (1953) *Images de la folie*, París, Médecine et Hygiène.
- DELAY, J.:** (1952) *Art psychopathologique et médecine*, París, Semaine des Hopitaux.
- DELGADO, L. C. H.:** (1983) *Análisis estructural del dibujo libre*, Buenos Aires, Paidós.
- DELLAERT, R.:** (1964) *L'expression libre en psychothérapie*, Belgique, Acta Neurol. et Psychiat.
- DENNIS, W.:** (1966) *Group Values through Children's Drawings*, N. Y., John Wiley and Sons.
- DENNY, J.:** (1975) *Techniques for individual and group art therapy*, N. Y., E. Ullman & P. Dachinger.
- DEQUEKER, J.:** (1948) *Monographie d'une psychopathe dessinateur. Étude de son style*, Toulouse, tesis doctoral.
- DIGELMANN, D.:** (1976) *La eutonía de Gerda Alexander. Enfoque psiquiátrico*, Buenos Aires, Paidós.
- DISSANAYAKE, E.:** (1981) *An hypothesis of the evolution of art from play*, Oxford, Pergamon.
- DOLTER, D. (editor):** (1994) *Arts Therapies and clients with eating disorders Fragile Board*, London, Jessica Kingsley.
- DOLTO, F.:** (1984) *L'image inconsciente du corps*, París, Seuil.
- DOLTO, F.:** (1990) *La causa de los adolescentes. El verdadero lenguaje para dialogar con los jóvenes (La cause des adolescents*, París, Robert Laffont, 1988), Barcelona, Seix Barral.
- DOMENECH, J. L. y otros:** (1987) *Musicoterapia en la formación del terapeuta*, Valencia, Editorial Natt Libres.
- DOR, J.:** (1994) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje (Introduction à la lecture de Lacan*, París, Editions Denoël, 1985), Barcelona, Editorial Gedisa.
- DOWNNEY, J. E. (editor):** (1929) *The Healing Arts: an Oxford in the Life Cycle*, N. Y., Halted Press.
- DRENIKOFF, I.:** (1972) *El arte del inconsciente*, Monte Avila
- DU COURNEAU, G.:** (1990) *Musicoterapia: La comunicación musical: su función y sus métodos en terapia y reeducación*, Madrid, Edaf.
- DUBOIS, C.:** (1994) *The People of Alor*. Minnesota, University Minnesota Press.
- DUCASSE, C. J.:** (1966) *The Philosophy of Art*, N. Y., Dover.
- DUHL, B. S.:** (1983) *From the Inside Out and other Metaphors*, N. Y., Brunner/Mazel.
- ECO, U.:** (1968) *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- EDWARDS, B.:** (1979) *Drawing on the Right Side of the Brain*, Los Angeles, J. P. Tarcher.
- EHRENZWEIG, A.:** (1967) *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Tesis doctoral, Berkeley, University of California Press.
- EHRENZWEIG, A.:** (1967) *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, N. Y., George Brazier; 1º edition, 1953, London, Routledge.
- EICHENBAUM, L. y ORBACH, S.:** (1982) *Outside In, Inside Ou.*, Harmandsworth, Penguin.
- ENACHESCU, C.; LAING, J. H. y VLES, S. J.:** (1971) *Peintures d'alcooliques. Psychopathologie de l'expression: une collection iconographique internationale*, París, Sandoz.
- ENGELHARDT, J. D. y WESCHLER, M.:** (1950) *Dessins et personalidad chez l'enfant*. París, Monographies françaises du CNRS, N° 52.
- ERICKSON, E. H.:** (1968) *Identity: Youth and Crisis*, N. Y., W. W. Norton.
- ERICKSON, E. H.:** (1983) *Insigh and Responsibility*, N. Y., W. W: Norton.
- ERNST, S. (editor):** (1987) *Living with the Sphinx's Thera Papers from the Womanly Centre*, London, Women's Press.
- ERSKINE, A. y JUDD, D.:** (1944) *The Imaginative Body. Psychodynamic Therapy in Health Care*, London, Whurr Publishers.
- ESCODERO VALVERDE, J. A.:** (1970) *Pintura psicopatológica*. Madrid, Espasa Calpe.
- FAIBAIN, W. R. D.:** (1976) *Estudio psicoanalítico de la personalidad*. Buenos Aires, Paidós.
- FAIRBAIRN WILLIAM, R. D.:** (1973) *Psicología del artista*, Buenos Aires, R. Alonso.
- FAURE, E.:** (1965) *Les objets dans la folie*, París, PUF.
- FAY, H.:** (1912) *Réflexions sur l'art et les aliénés*, París, Aesculape.
- FEDER, E. y FEDER, B.:** (1981) *The Expressive Arts Therapies*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall.
- FELDENKRAIS, M.:** (1980) *Autoconsciencia por el movimiento*, Buenos Aires, Paidós.

- FELDENKRAIS, M.:** (1991) *La dificultad de ver lo obvio*, Buenos Aires, Paidós.
- FENICHEL, O.:** (1941) *Problems of Psychoanalytic Technique*, N. Y., Psychoanalytic Quarterly.
- FENICHEL, O.:** (1980) *Teoría psicoanalítica de la neurosis*, Buenos Aires, Nova.
- FERNÁNDEZ ALONSO, F. (comp.)** (1982) *Cuerpo y comunicación*, Madrid, Psiquiatría en la sociedad.
- FERNÁNDEZ MOUJÁN, J. J.:** *La creación como cura*, Barcelona, Paidós.
- FERNÁNDEZ, A. M.:** *Las mujeres en la imaginación colectiva*, Barcelona, Paidós.
- FHY, R.:** (1924) *The artist and psychoanalysis*, N. Y., Hegerth Press.
- FIORINI, H. J.:** (1995) *El psiquismo creador*, Barcelona, Paidós.
- FLAVELL, J. H.:** (1981) *La psicología evolutiva de Jean Piaget*, Buenos Aires, Paidós.
- FLESHMAN, B. y FRYREAE, J. L.:** (1981) *The art's in therapy*, Chicago, Nelson-Hall.
- FONT, D.:** (1985) *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat.
- FORDHAM, F.:** (1966) *An Introduction to Jung's Psychology*, Harmondsworth, Penguin.
- FOUCAULT, M.:** (1962) *Maladie mentale et psychologie*, París, PUF.
- FRASER, D.:** (1962) *L'art primitif*. París, Aimery Somegy.
- FREGTMAN, C. D.:** (1990) *Cuerpo, música y terapia*, Barcelona, Mirral.
- FREUD, A. y BURLINGHAM, D. T.:** (1942) *Young Children in War Time*, London, Allen & Unwind.
- FREUD, A. y BURLINGHAM, D. T.:** (1944) *Infant Without Families*, N. Y., International University Press.
- FREUD, A.:** (1946) *The Ego and the Mechanism of Defence*, N. Y., International University Press; London, The Hogarth Press, 1979.
- FREUD, A.:** (1964) *The Psychoanalytical treatment of Children*, N. Y., Schocken.
- FREUD, S.:** (1927) *The Ego and the Id*, London, Hogarth Press.
- FREUD, S.:** (1936) *Inhibitions Symptom and Anxiety*, London, Hogarth Press.
- FREUD, S.:** (1936) *The problem of Anxiety*, N. Y., Norton.
- FREUD, S.:** (1940) *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, N. Y., Liverigth.
- FREUD, S.:** (1958) *On Creativity and the Unconscious: Papers on the Psychology of Art, Literature, Love, Religion*, N. Y., Harper.
- FREUD, S.:** (1970): *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza.
- FREUD, S.:** (1975) *Five Lectures en Psychoanalysis: Leonardo da Vinci and other Works*, London, The Hogarth Press.
- FREUD, S.:** (1979) *Lo Siniestro*, junto con E.T.A. HOFFMAN, *El Hombre de la Arena*, Barcelona, Pequeña Biblioteca Calamus Scritouris.
- FREUD, S.:** (1981) *Obras Completas (The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 24 vols., Londres, 1953-1973)*, 24 volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva (1ª edición 1948).
- FREUD, S.:** (1994) *La interpretación de los sueños (The Interpretation of Dreams, Obras Completas, Vol. V, Londres, 1900)*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial.
- FRIED, E.:** (1964) *Mental Artistic Productivity and I Health*, Springfield, Charles Thomas.
- FROIS-WITTMAN, J.:** (1937) *Art, Inconscient et Réalité*, París, Félix Alçan.
- FULLER, P.:** (1980) *Art and Psychoanalysis*, London, Writers and Readers Co-operative.
- FURTH, G.:** (1973) *Impromptu Drawings from Seriously Ill, Hospitalised and Healthy Children: Wath Can We Learn From Them*, Tesis doctoral inédita. Columbus, Ohio, Universidad Estatal de Ohio.
- FURTH, G.:** (1992) *El secreto mundo de los dibujos*, Barcelona, Luciérnaga.
- FUX, M^a:** (1992) *Danza, experiencia de vida*, Barcelona, Paidós.
- FUX, M^a:** (1997) *La formación del danzaterapeuta. Vivencias con la danzaterapia*, Barcelona, Gedisa.
- GAINZA, V. H. de:** (1983) *Conversaciones con Gerda Alexander*, Buenos Aires, Paidós.
- GARDNER, H.:** (1980) *Artful Scribbles*, N. Y., Basic Books.
- GARDNER, R. A.:** (1971) *Therapeutic Communication with Children*, NY, Science House.
- GARMA, Á.:** (1993) *El Psicoanálisis, teoría, clínica y técnica*, Madrid, Julián Yébenes.
- GARMA, A.:** *Psicoanálisis del arte ornamental*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, Biblioteca de Psicología Profunda, N° 18.
- GEDO, J. E.:** (1983) *Portraits of the Artist: Psychoanalysis of Creativity and Vicissitudes*, NY, Guilford.
- GELLERT, E.:** (1951) *An Etiologic Analysis of Laughter as Observed in the Pre-school Child*, New Haven, Yale University.
- GESSEL, A. y AMATRUDA, C.:** (1972) *Embriología de la Conducta*, Buenos Aires, Paidós
- GETTINGS, B.:** (1966) *You are un Artist. A Practical Approach to Art*, NY, Hamlyn.
- GILMAN, S. L.:** (1982): *Sessing the Insane*, NY, Wiley.
- GILMAN, S. L.:** (1985) *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- GILROY, A y LEE, C. (editores):** (1995) *Art and Music Therapy and Research*, London, Routledge.
- GILROY, A. y DALLEY, T. (editores):** (1989) *Pictures at an Exhibition. Essays on Art and Art Therapy*, London, Tavistock/Routledge.
- GILLIS, A.:** (1994) *Peintre de origine: rencontre esthétique avec des enfants présentant des troubles de la communication*, París, Adam Biro.
- GILLMAN, S. L.:** (1988) *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

- GOITEN, L.:** (1948) *Art and Unconscious*, London, United Book Guild.
- GOMBRICH, HOCHBERG y BLACK:** *Arte, percepción y realidad*.
- GONDOR, E. I.:** (1954) *Art and Play Therapy*, NY, Doubleday.
- GORDON, R.:** (1978) *Dying and creating*, London, The Society of Analytical Psychology.
- GREENACRE, P.:** (1971) *Childhood of the Artist*, London, Emotional Growth.
- GREENWOOD, M.:** (1977) *The Automatic Drawings of Alma Rumball*, Toronto, York University.
- GROOTEINBERG, W.:** (1955) *Scribbling, drawing, painting*, NY, Praeger.
- GUMAER, J.:** (1984) *Counselling and therapy for children*, NY, Macmillan.
- HAGOOD, M.:** (1991) *The Use of Art Therapy in treatment of Adolescent Sex Offenders*, Edimburg, Dept. Of Psychology of University of Edimburg.
- HALEY, J.:** (1997) *Aprender y enseñar terapia*, Barcelona, Amorrortu.
- HANES, K. M.:** (1982) *Art Therapy and Group Work: An Annotated Bibliography*, Westport, Greenwood Press.
- HANNAH, B.:** (1981) *Encounters With The Soul: Active Imagination*, Boston, Sigo Press.
- HARDING, R. E. M.:** (1940) *An Anatomy of Inspiration and a Essay on the Creative Mood*, Cambridge, Heffer & Sons.
- HARMS, E.:** (1964) *Psicología del niño anormal*, Buenos Aires, Paidós.
- HARTELY, R. E.:** (1957) *The Complete Book of Children's Play*, Thomas C. Crowell
- HARTLEY, R. E.; FRANK, L. K. y GOLDENSON, R. M.:** (1952) *Understanding Children's Play*, NY, Columbia.
- HASWELL, E.:** (1944) *Art in treatment of mental illness*, NY, Hygea.
- HATTERER, L. J.:** (1965) *The Artist in Society: Problems and Treatment on the Creative Personality*, NY, Grove Press.
- HAVELKA, J.:** (1968) *The Nature of the Creative Process in Art*, The Hague, Martinus Nijhoff.
- HELLMAN, L.:** (1978) *Una mujer inacabada*, Barcelona, Argós-Vergara.
- HEMSY DE GAINZA, V.:** (1983) *La improvisación musical*, Buenos Aires, Ricordi.
- HILL, A.:** (1945) *Art Versus Illness*, London, George Allen and Unwind.
- HILL, A.:** (1946) *L'Art contre la maladie: Une histoire d'art-thérapie*, París, Vigot.
- HILL, A.:** (1951) *Painting out Illness*, London, George Allen and Unwind.
- HILLMAN, J.:** (1975) *Re-visioning Psychology*, Colphon.
- HILLMAN, J.:** (1979) *The Dream and the Underworld*, Harper and Row.
- HILLMAN, J.:** (1991) *A Blue Fire*, Harper.
- HOBSON, R.:** (1985) *Forms of Feeling*, London, Tavistock.
- HOFFER, H.:** (1952) *La peinture à grande échelle. Son role dans la rééducation des enfants déficients*, París, PUF.
- HOGAN, S. (edit):** (1997) *Feminist Approaches to Art Therapy*, London, Routledge.
- HOGG, J.:** (1975) *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HOLLER, G.; RYUTER, D. y MANZMANN, A.:** (1990) *Gestaltete Interaktion als Kreativtherapeutisches Mutter-Kind-Projekt*, Lengerich, Klinik für Psychiatrie und Neurologie.
- HONKAVAARA, S.:** (1961) *The psychology of expression, Dimensions in human perception*.
- HUTOON, M.:** (1949) *The creative art's as therapy*, Menninger Clin Bull. International University Press.
- INSERSO:** *Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías*, Madrid, INSERSO.
- JACKSON, D. D. (ed.):** (1968) *Therapy. Communication and Change*, Palo Alto, Science and Behaviour Books.
- JACKSON, D. D.:** (1967) *Human Communication*, Palo Alto, Science and Behaviour Books.
- JACOBI, J.:** (1980) *The Psychology of C. G. Jung*, London, Routledge y Kegan Paul.
- JACOBSON, E.:** (1946) *The Psychoanalytic Studies of the Child*, NY
- JAKAB, I. (editor):** (1969) *Psychiatry and Art*, Basel, Karger.
- JAKAB, I.:** (1956) *Dessins et peinture des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*, París, PUF.
- JAKOBSON, R. y HALLE, M.:** (1980) *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso.
- JAMES, P. D.:** (1963) *Une folie meutrière*, París, Fayard.
- JASOERS, K.:** (1922) *Strindberg and Van Gogh*, París, Minuit.
- JENNINGS, S. y colaboradores:** (1979) *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelusz.
- JENNINGS, S. y MINDE, A.:** (1992) *Art Therapy and Dramatherapy: Their Relation and Practice*, London, Jessica Kingsley.
- JONES, E.:** (1949) *Hamlet and Oedipus*, London, S. Gollancz.
- JUNG, C.:** (1942) *La simbolica dello sprito*, Turin, Einaudi.
- JUNG, C.:** (1942) *Psicologia e Religione*, Milán, Comunità.
- JUNG, C.:** (1959) *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna (El problema del inconsciente en la psicología moderna)*, Turin, Einaudi.
- JUNG, C.:** (1963) *Memories, Dreams, Reflections*, N.Y., Pantheon Books.
- JUNG, C.:** (1970) *Modern Man in Search of a Soul*, London, Routledge and Kegan Paul.
- JUNG, C.:** (1972) *The Secret of the Golden Flower*, London, Routledge and Kegan Paul.
- JUNG, C.:** (1980) *Psychology and Alchemy*, Princeton, Bollingen Series.
- JUNG, C.:** (1981) *El Hombre y sus Símbolos*, Barcelona, Seix Barral.

- JUNG, C.:** (1982) *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, pp. 210.
- JUNG, C.:** (1988) *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den Wurzeln des Bewusstseins, Walter-Verlag AG, Olten)*, trad. Cast. Miguel Murmis, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 3ª edición, pp. 182.
- KAHLBAUM, K.:** (1874) *Die Katatonie oder das Spannungsirresein*, Berlín, Hirschwald.
- KALFF, D. M.:** (1971) *Sandplay*, San Francisco, Browser Press.
- KAPLAN, L.:** (1930) *Versuch einer Psychologie der Kunst*, Baden-Baden.
- KATZ, D.:** (1961) *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe.
- KELLOG, R.:** (1955) *Wath children scribe and why*, Palo Alto, California, National Press.
- KELLOG, R.:** (1961) *The Psychology of Children's Art*, N.Y., Random House.
- KELLOG, R.:** (1970) *Analysing children's art*, Palo Alto, Hayfield Publishing.
- KELLOG, R.:** (1979) *Children Drawings/Children's Minds*, N.Y., Avon Publishers.
- KERCHENSTEIN, D. G.:** (1905) *Die Entwicklung dre Zeichnerischen Begabung*, Gerber.
- KIELL, N.:** (1965) *Psychiatry and Psychology in the Visual Arts and Aesthetic: A Bibliography*, Madison, University of Wisconsin Press.
- KLEIN, J. P.:** (1997) *L'art-thérapie*, París, Presses Universitaires de France.
- KLEIN, M. y otros:** (1955) *News Directions in Psychoanalysis*, London, Maresfield Reprints.
- KLEIN, M. y RIVIERE, J.:** (1960) *Las emociones básicas del hombre*, Buenos Aires, Nova.
- KLEIN, M.:** (1948) *Personification in the Play of Children*, London, Contributions to Psycho-Analysis
- KLEIN, M.:** (1961) *Envoy and Gratitude and Other Works, 1946-1961*, London, The Hogarth Press.
- KLEIN, M.:** (1961) *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, London, The Hogarth Press.
- KLEIN, M.:** (1961) *Narrative of Child Analysis*, London, The Hogarth Press.
- KLEIN, M.:** (1974) *Obras Completas*, Buenos Aires, Paidós-Horme.
- KLEIN, M.:** (1982) *Principios del análisis infantil*, Barcelona, Paidós.
- KOESTLER, A.:** (1964) *The Art of Creation*, N.Y., Macmillan.
- KOFFKA, K.:** (1935) *Principles of Gestalt Psychology*.
- KOFMAN, S.:** (1988) *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetic*, N.Y., Columbia University Press.
- KOPPITZ, E.:** (1976) *El Dibujo de la figura humana en los niños*, Buenos Aires, Guadalupe.
- KORNFELD, P.:** (1997) *Cellblock Visions: Prison Art in America*, Princeton, Princeton University Press.
- KOSSOLAPOW, L.:** (1975) *Musische Erziehung zwischen Kunst und Kreativität*, Frankfurt-sur-le-Main.
- KOUWER, B.:** (1949) *Colours and their character*, La Haya, Martinus Nijhoff.
- KRAMER, E.:** (1971) *Art as Therapy with Children*, N.Y., Schocken Books.
- KRAMER, E.:** (1979) *Chidhood and art therapy: Notes on theory and application*, New York, Schocken Books.
- KRAMER, E.:** (1982) *Terapia a través del arte en una comunidad infantil (Art therapy in a children's community, 1958, USA by Schocken Inc.)*, trad. Cast. Angélica Gabriele de Miar, Buenos Aires, Kapelus, Colección Psicoanálisis.
- KRAUS, R.:** (1997) *El inconsciente óptico (The Optical Unconscious, Massachusetts Institute of Technology, 1993)*, trad. Cast. Miguel Esteban Cloquell, Madrid, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis.
- KRIS, E.:** (1955) *Psicoanálisis y Arte (Psychoanalytic Explorations in Art, International Universities Press, Inc., 1952)*, trad. Cast. Floreal Mazia, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- KRIS, E.:** (1975) *The Select Papers of Ernst Kris*, New Haven, Yale University Press.
- KUBIE, L.:** (1959) *Neurotic Distortion of the Creative Process*, Lawrence, Kansas, University of Kansas Press.
- KUHNS, F.:** (1983) *Psychoanalytic Theory in Art*, N.Y., IUP.
- KUIPER:** *Teoría psicoanalítica de la neurosis*, Barcelona, Herder. 2ª edic.
- LACAN, J.:** (1949) *Écrits*, París Seuil.
- LACAN, J.:** (1976) *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad: seguido de primeros escritos sobre la paranoia*, México, Siglo XXI.
- LACAN, J.:** (1977) *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Seminario XI, Madrid, Seix Barral.
- LACAN, J.:** (1981) *Redondeles de Cuerda*, en el Seminario 20 "AÚN", Barcelona, Buenos Aires, Paidós.
- LACAN, J.:** (1983) *Lacan Oral*, Buenos Aires, Xavier Bóveda.
- LACAN, J.:** (1984) *Escritos 1 y 2*, México, Siglo XXI, 1984.
- LACARCEL MORENO, J.:** (1990) *Musicoterapia en Educación Especial*, Murcia, Universidad de Murcia.
- LAING, R.:** (1971) *L'Équilibre mentale, la folie et la famille*, París, Maspero.
- LAM, W.:** (1977): *Creativity as expression of life instinct*, Gdansk.
- LAMB, D.:** (1978) *Psychotherapy with Adolescent's Girl*, San Francisco, Jossey-Bass.
- LANDGARTEN, H. y LUBBERS, D.:** (1991) *Adult Art Therapy Psychotherapy*, N.Y., Brunner/Mazel.
- LANDGARTEN, H.:** (1981) *Clinical Art Therapy. A comprehensive Guide*, N.Y., Brunner/Mazel.
- LANDGARTEN, H.:** (1993) *Magazine Photo Collage: A Multicultural Assessment and Treatment Technique*, N.Y., Brunner/Mazel.
- LANGER, S.:** (1953) *Feeling and Form*. N.Y., Charles Scribner Sons.
- LANGER, S.:** (1957) *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press.
- LANGER, S.:** (1967) *Mind: An Essay on Human Feeling*, Baltimore, John Hopkins Press.
- LANSING, K.M.:** (1969) *Art, Artists and Art Education*, N.Y., McGraw-Hill.
- LAPIERRE, A. Y AUCOUNTIER, B.:** (1977) *Simbología del movimiento*, Barcelona, Científico-Médica.

- LAPIERRE, A. Y AUCOUNTIER, B.:** (1980) *El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia*, Barcelona, Científico-Médica.
- LAPLANCHE, J.:** (1979) *Vida y muerte en psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu.
- LAPLANCHE, J.:** (1987) *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France.
- LEE, H. B.:** (1959) *The values of order and vitality in art*, N. Y., International University Press.
- LEVENS, M.:** (1995) *Eating Disorders and Magical Control of The Body. Treatment through Art Therapy*, London & NY:, Routledge.
- LEWIS, B. D.:** (1950) *Psicoanálisis de la elación*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina.
- LEWIS, H. P.** (editor): (1973) *Child Art: The Beginnings of Self-Affirmation*, Berkeley, Diablo Press.
- LIBERMAN, D.:** (1962) *Comunicación en terapéutica psicoanalítica*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LIBERMAN, D.:** (1972) *Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LIEBMANN, M.** (edit): (1990) *Art Therapy in Practice*, London, Jessica Kingsley.
- LIEBMANN, M.** (edit): (1996) *Approaches to Conflict*, London, Jessica Kingsley Publishers.
- LIEBMANN, M.:** (1982) *Art games and structures for groupies*, Bristol, Bristol Art Therapy Group.
- LIEBMANN, M.:** (1986) *Art Therapy for Groups: a Handbook of Themes, Games and exercises*, London, Croom Helm.
- LIEBMANN, M.:** (1994) *Art Therapy with Offenders*, London, Jessica Kingsley.
- LINDERMAN E. G. y HERBERHOLZ, D. W.:** (1969) *Developing Artistic and Perceptual Awareness: Art Practice in the Elementary Classroom*, Dubuque, Iowa, William C. Brown.
- LINDERMAN, E. G.:** (1967) *Invitations Vision: Ideas and Imagination for Art*, Dubuque, Iowa, William C. Brown.
- LINDSAY, Z.:** (1972) *Art and Handicapped Child*, N.Y., Van Nostrand Reinhold.
- LOMBROSO, C.:** (1964) *Genio e follia*, Milán, Chliusi.
- LOMBROSO, C.:** (1989) *L'homme de génie*, París, Alan.
- LOROÑO, A. y DEL CAMPO, P.:** (1987) *Manual de Musicoterapia*, Barcelona, Cuadernos de Integral.
- LOWEN, A.:** (1982) *La depresión y el cuerpo*, Madrid, Alianza.
- LOWEN, A.:** (1985) *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Herder.
- LOWENFELD, V.:** (1952) *The Nature of Creative Activity*, London, Routledge & Kegal Paul.
- LUDINS-KATZ, F. y KATZ, E.:** (1989) *Arts and Disabilities: Establishing the Creative Art Centre for People with Disabilities*, Cambridge, Ma, Brookline Books.
- LUTHE, W.:** (1976) *Creativity Mobilization Technique*, N.Y., Grune & Stratton.
- LYDDIAT, E. M.:** (1952) *Spontaneous painting and modelling: A practical approach of the human figure*, Springfield, Charles C. Thomas.
- MACLAY, D.:** (1970) *Treatment for Children*, N.Y., Science House.
- MACLEOD, S.:** (1981) *The art of salvation*, London, Virago.
- MACNIFF, S.:** (1992) *Art as Medicine*, London, Shamballa.
- MAHLER, M. S.:** (1949) *The Psychoanalytic Study of the Child*, N.Y., International University Press.
- MALAN, D. H.:** (1975) *A Study of Brief Psychotherapy*, London, Plenum Press.
- MARITAION, J.:** (1953) *Creative Intuition Art and Poetry*, N.Y., Phanteon Books.
- MARRAUX:** (1949) *Psychologie de l'art*, Skira.
- MASSON, J. H.:** (1988) *Against Therapy*, London, Collier.
- MATTON, M. A.:** *El análisis junguiano de los sueños*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, Biblioteca de Psicología Profunda, N° 65.
- MAUDSLEY, H.:** (1991) *Las causas de la locura*, Madrid, Dorsa, 1º edición en 1968.
- MAY, R.:** (1979) *The Courage to Create*, London, Bentam.
- McGREGOR, J. M.:** (1989) *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, Princeton University Press.
- McGREGOR, R.; RICHIE, A; SERRANO, A. y SCHUSTER, F.:** (1964) *Multiplique Impact Therapy with Families*, N.Y., McGraw-Hill.
- MCKELLER, P.:** (1957) *Imagination and Thinking*, London, Cohen and West.
- MCNIFF, S.:** (1981) *The Arts and Psychotherapy*, Springfield, Illinois, C. C. Thomas.
- MEARES, A.** (1957): *Hypnography*, Springfield, Illinois, C.C. Thomas.
- MEARES, A.:** (1958) *The Doors of Serenity*, London, Faber and Faber.
- MEARES, A.:** (1960) *Shapes of Sanity*, Springfield, Illinois, C. C. Thomas.
- MELTZER, D.; WILLIAMS, M. H.:** (1988) *The Apprehensive of Beauty*, Perthshire, Clunick Press.
- MESSELDINE, H. W.:** (1963) *Your Inner Child of the Past*, N.Y., Simon & Schuster.
- MICHAUX, H.:** (1957) *L'infini turbulent*, París, Mercure de France.
- MILMANIENE, J. E.:** (1991) *Arte y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Kargieman.
- MILNER, M.:** (1967) *On Not Being Able to Paint*, N.Y., International Universities Press.
- MILNER, M.:** (1969) *The Hands of the Living God*, London, Virago.
- MILLAR, S.:** (1968) *The Psychology of Play*, Baltimore, Penguin Books.
- MILLER, B.:** (1990) *Closely Observed Infants*, Perth, Clunick Press.
- MINKOWSKA, F.:** (1937) *Van Gogh. Les relations entre sa vie, sa maladie et son oeuvre*, París, Felix Alçan; reeditada en 1963 por E. Minkowski como folleto, Presses du Temps présent, Paris.

- MINUCHIN, S.:** (1974) *Families and Family Therapy*, Cambridge, Harvard University Press.
- MINUCHIN, S.; MONTALVO, B.; GUERNEY, B; ROSMAN, B. y SHUMER, F.:** (1967) *Families of the Slums: An Explorations of the Structure and Treatment*, N.Y., Basic Books.
- MOCCIO, F.:** (1991) *El Taller de terapias expresivas*, Buenos Aires, Paidós.
- MOCCIO, F.; MARTÍNEZ MARRODAN, H.:** (1976) *Psicoterapia grupal. Dramatizaciones y juego*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda de Ayllu S. R. L.
- MOCCIO, F.; MARTÍNEZ BOUQUET, C.; PAVLOSVSKY, E.:** (1985) *Psicodrama. Cuando y por qué dramatizar*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- MONTAGU, A.:** (1981) *El sentido del tacto*, Madrid, Ediciones Arión.
- MORGENSTERN, S.:** (1937) *Psychanalyse infantile, Symbolisme et valeur clinique des créations imaginaires chez l'enfant*, Paris, Denoel.
- MOSEY, A. C.:** (1973) *Activities therapy*, N. Y., Raven Press.
- MUMFORD, L.:** (1954) *Irrational Elements in art and politics*, Harcourt, N.Y., Name os Sanity
- MUNZ, L. y LOWENFELD, V.:** (1934) *Plastique Arbeiten Blinder*, Brunn, Rudolf M. Rohrer.
- MURRAY SCHAFER:** (1975) *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi.
- MUSGRAVE, V. y CARDINAL, R.:** (1979) *Outsiders*, London, Arts. Council of Great Britain.
- MUZAN, M.:** (1978) *Del arte a la muerte*, Barcelona, Icaria.
- NAEVESTAD, M.:** (1979) *The Colors of Rage and Love: A Picture Book of Internal Events*, London, White Friars Press.
- NAUMBURG, M.:** (1950) *An introduction to Art Therapy*, London, Teachers'College Press.
- NAUMBURG, M.:** (1953) *Psychoneurotic art: its function in psychotherapy*, N.Y., Grune & Stratton.
- NAUMBURG, M.:** (1958) *Art therapy: its scope and function*, Springfield, E. H. Hammer.
- NAUMBURG, M.:** (1966) *Dynamically Oriented Art Therapy: its principles and practice*.
- NAVRATIL, L.:** (1983) *Die Künstler aus Gugging*, Viena, Museum Moderner Kunst.
- NEJAMKIS, J.:** (1977) *Los estilos del dibujo en el psicoanálisis de niños*, Buenos Aires, Alex Ediciones.
- NEUMANN, E.:** (1969) *Art and the Creative Unconscious: Four Essays*, N.Y., Princeton University Press.
- NOBLE, E.:** (1967) *Play and the Sick Child*, London, Faber & Faber.
- NOMBELA, J.:** (1909) *El arte den los alienados*, Buenos Aires, Archivo Criminal Médico-Legal, Psiquiátrico.
- NORDOFF, P. y ROBBINS, C.:** (1992) *Music Therapy for handicapped children*, St. Louis.
- NORDOFF, P. y ROBBINS, C.:** (1993) *Music Therapy in special education*, St. Louis.
- OAKLANDER, V.:** (1978) *Windows to our children*, Moab, Real People Press. Edición en español (2002) *Ventanas a nuestros niños. Terapia gestáltica para niños y adolescentes*, Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos.
- ORFF, G.:** (1989) *Concepts in the Orff Music Therapy*, London, Schott & Co. Ltd.
- ORTELLS, J. J.:** *Imágenes mentales*, Barcelona, Paidós.
- OSSORIO, C.:** (1929) *A expressao artistica nos alienados*, Lisboa.
- OSSORIO, C.:** (1949) *Simbolismo mystico nos alienados*, Lisboa.
- OSTER, G. D. y GOULD, P.:** (1987) *Using Drawings in Assessment and Therapy*, N.Y., Brunner/Mazel.
- OUAKNIN, M. A.:** (1994) *Bibliothérapie: lire, c'est guérir*, París, Éditions du Seuil.
- PAEZ ROVIRA, D.:** (1993) *Salud, Expresión y Represión Social de las emociones*, Valencia, Promolibro.
- PAIALLE, G. C.:** (1972) *Laing y la antipsiquiatría*, Barcelona, A. Redondo.
- PAIN, S y JARREAU, G.:** (1995) *Una psicoterapia por el arte, Teoría y técnica (Sur les traces du sujet. Théorie et technique d'une approche art-thérapeutique, 1994, delachaux et Niestlé S.A., Neuchâtel, Switzerland – Paris)*, trad. Cast. Clara Slavustzky, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 383.
- PAIN, S.:** (1976) *Psicometría genética*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PATERNOSTRO, J.:** (1947) *Pintura é recuperação mental*, Lisboa, Psyke.
- PAVEY, D.:** (1979) *Art-based Games*, London, Methuen.
- PAYNE, H. (edit):** (1992) *One River, Many Currents A Handbook of Inquiry in the Arts Therapies*, London, Jessica Kingsley.
- PEARSON, J.:** (1993) *El libro de la Terapia del Sonido, Cómo curarse con la música y la voz. (The Book of Sound Therapy. London, Gaia Books), Madrid, Edaf.*
- PECKMAN, M.:** (1965) *Man's Rage of Chaos: Biology, Behaviour and the Arts*, N.Y., Achocken Press.
- PELLER, L. E.:** (1970) *Models of Children's Play*, N.Y., John Wiley and Sons.
- PEREIRA, O.:** (1963) *A pintura psicopatológica. Un estudio clínico laboratorial*, Lisboa.
- PERIS, F.:** (1973) *The Gestalt approach and eye witness to therapy*, N.Y., Bantan Books.
- PERKINSM, D. y LEONDOR, B. (editores):** (1977) *The Arts and Cognition*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- PETRILLO, M. y SANGER, S.:** (1972) *Emotional Care of Hospitalised Children*, Philadelphia, Lippincott.
- PFISTER, O. R.:** (1922) *Expressionism in Art, Its Psychological and Biological Basis*, London, Kegan Paul.
- PHILLIPS, A.:** (1988) *Winnicott*, London, Fontana.
- PHILLIPS, W. (edit):** (1963) *Art and psychoanalysis*, Cleveland, World Publishing.
- PIAGET, J.:** (1945) *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Neuchatel.
- PIAGET, J.:** (1968) *Seis estudios de psicología*, Barcelona, Seix Barral.

- PIAGET, J.:** (1974) *El estructuralismo*, Barcelona, Oikos-Tau.
- PICKERING, G. W.:** (1974) *Creative Malady*, Londres
- PICKFORD, R. W.:** (1967) *Studies in Psychiatric Art: Its Psychodynamics Therapeutic Value and Relationship to Modern Art*, Springfield, Illinois, C.C. Thomas.
- PINES, M.:** (1985) *Bion and Group Psychotherapy*, London, Routledge and Kegan Paul.
- PITTRICH, W.** (edit): (1991) *Kunst und Psychiatrie, Kongref in Münster, 1-5 Okt. 1990*, Münster, Tagungsbericht.
- PLOKKER, J. H.:** (1965) *Art from the Mentally Disturbed*, Boston, Little Brown.
- POLSTER, E. y M.:** (1994) *Terapia gestáltica. Perfiles de teoría y práctica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- POMMIER, G.:** (1996) *Le dénouement d'une analyse*, París, Flammarion.
- PORTUONDO, J. A.:** (1985) *Psicoterapia* (tres tomos), Madrid, Biblioteca Nueva.
- POVEDA, J. M^a.:** (1981) *Locura y creatividad. Introducción a la psicopatología*, Madrid, Alhambra.
- PRINZHORN, H.:** (1922) *Arte en los enfermos mentales (Bildneri der Geisteskranken*, Berlín, Springer, reimpresión 1968, en inglés *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*, N.Y., Springer-Verlag, 1972).
- PROGOFF, I.:** (1963) *The Symbolic and the Real*, N.Y., Julian Press.
- PRUDHOMMEAU, M.:** (1951) *Le dessin de l'enfan.*, París, PUF.
- RAGON, M.:** (1996) *Du côté de l'art brut*, París, Albin Michel.
- RAMÍREZ, J. A.:** (2003) *Corpus solus. Por un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela.
- RANK, O.:** (1968) *Art and the Artist: Creative Urge and Personality Development*, N.Y., Agathon Press.
- RAVE-SCHWANK, M. y otros:** (1967) *Bildneri der Geisteskranken aus der Prinzhorn Sammlung*, Heidelberg, Galeire Rothe.
- REES, H. E.:** (1942) *A Psychology of Artistic Creation*, N.Y., Columbia University.
- REGIS, E.:** (1882) *Les aliénés peints par eux-mêmes*, París, Encéphale.
- REICH, W.:** (1987) *La función del Orgasmo*, Barcelona, Paidós.
- REJA, H.:** (1907) *L'art chez le fous, le dessin, la prose, la poésie*, París, Laboratoires Clin Midy.
- RHYNE, J.:** (1962) *The Gestalt Art Experience*, Palo Alto, Science and Behaviour Books.
- RILEY, O.:** (1954) *Your art heritage*, N.Y., Mc Graw Hill.
- ROBBINS A. y SIBLEY, L. B.:** (1976) *Creative Art Therapy*, N.Y., Brunner/Mazel.
- RODRIGUEZ, J. y TROLL, G.:** (1995) *L'Art-thérapie: pratiques, tecniques et concepts, manuel alphabétique*, París, Ellébore.
- ROF CARBALLO, J.:** (1972) *Biología y psicoanálisis*, Bilbao, D.D.B.
- ROGERS, C.:** (1961) *El proceso de convertirse en persona*, Buenos Aires, Paidós.
- ROGERS, C.:** (1965) *Terapia centrada en el cliente (Client Centred Therapy*, London, Constable.)
- ROGERS, C.:** (1973) *Encounter Groups*, London, Penguin.
- ROGERSON, C. H.:** (1939) *Plat Therapy in Childhood*, London, Oxford University Press.
- ROGUES DE FRUSAC, J.:** (1905) *Les écrits et les dessins dans la maladies mentales et nerveuses*, París, Masson.
- ROSOLATO, G.:** (1969) *Essais sur le symbolique*, París, Gallimard.
- ROTENBERG, A.:** (1990) *Creativity and Madness New Findings and Old Stereotypes*, Baltimore, Johns Hopkins.
- ROUEMENT, E.:** (1950) *La escritura de los alienados y de los psicópatas*, Vigot Ediciones.
- ROVIRA PAEZ, D.** (edit): *Salud, expresión y represión social de las emociones. Aspectos neurológicos y fisiológicos de la experiencia emocional*, Valencia, Promolibro.
- RUBIN, J. A.** (edit.): (1987) *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*, N.Y., Brunner/Mazel.
- RUBIN, J. A.:** (1978) *Child Art Therapy*, N.Y., Van Nostrand, Reinhold.
- RUUD, E.:** (1993) *Los caminos de la Musicoterapia: La Musicoterapia y su relación con las teorías terapéuticas actuales*, Buenos Aires, Bonum.
- RYCROFT, C.:** (1968) *Imagination and Reality: Psychoanalytical Essays 1951-1961*, London, The Hogart Press.
- SACHS, H.:** (1942) *The Creative Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, Sci-Art Publishers.
- SAMUELS, A.:** (1986) *Jung and the Post-Jungian*, London, Routledge.
- SANDBLOM, P.:** (1995) *Enfermedad y creación. Cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música (creativity and Disease. How Illness Affects Literature, Art and Music, 1992, N.Y., Marion Boyars Publishers, 237 east 39th Street y London, 24 Lacy Road)*, trad. Cast. Angélica Bustamante de Simón, México, D. F., Fondo de Cultura Económic, pp. 211.
- SANDLER, J. y otros:** (1979) *The Patient and the Analyst: The Basic of the Psychoanalytic Process*, London, Mersfield Reprints.
- SARRO, R.:** (1994) *Antología de la psicopatología de la expresión*, Barcelona.
- SATIR, V.:** (1967) *Conjoint Family Therapy*, Palo Alto, Science and Behaviour Books.
- SAUNDERS, R. J.:** (1967) *Art for the Mentally in Connecticut*. Hartford, Connecticut St. Dpto. Of Education.
- SAUSSURE, F. De:** (1980) *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- SCHAEFER-SIMMERN, H.:** (1948) *The Unfolding of Artistic Activity*, Berkeley, University of California Press.
- SCHAVERIEN, J. y WEIR, F.:** (1987) *Images of Art Therapy*, London, Elek.

- SCHAVERIEN, J.:** (1991) *The Revealing Image: Analytical Art Psychotherapy in Theory and Practice*, London & NY., Routledge.
- SCHAVERIEN, J.:** (1995) *Desire and the Female Therapist: Engender Gazes in Psychotherapy and Art Therapy*, London & N.Y., Routledge.
- SCHILDKROUT, M. S.; SHENKER, I. R. y SONNENBLICK, M.:** (1972) *Human Figure Drawings Adolescence*, N. Y., Brunner/Mazel.
- SCHNEIDER ADAMS, L.:** (1996) *Arte y Psicoanálisis (Art and Psychoanalysis*, Harper Collins Publishers, Inc., 1993), trad. cast. M^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, pp. 383.
- SCHNEIDER, D. E.:** (1994) *El Psicoanalista y el Artista (The Psychoanalyst and the Artist*, N.Y., Farrar Straus, 1950), trad. Cast. Jas Reuter, México, Fondo de Cultura Económica..
- SCHUSTER, M. y BEISL, H.:** (1982) *Psicología del arte. Cómo influyen las obras de arte*, Barcelona, Blume,
- SECHAYE, M. A.:** (1960) *Symbolic Realisation*, N.Y., International Universities Press.
- SEFCHOVICH, S. (Compiladora):** (1983) *Mujeres en espejo*, México, Ed. Folios, 2 Volúmenes, pp. 223 y pp. 297.
- SEGAL, H.:** (1979) *Melanie Klein*, London, Fontana/Collins.
- SEGAL, H.:** (1990) *Dream, Fantasy and Art*, London, Routledge.
- SHAKESPEARE, R.:** (1981) *The Psychology of Handicap*, London, Methuen.
- SHINCA, M.:** (1989) *Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal*, Madrid, Escuela Española.
- SIEMS, M.:** (1997) *Tu cuerpo sabe la respuesta*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- SILVER, R. A.:** (1948) *Developing Cognitive and Creative Skills in Art*, Baltimore, University Park Press.
- SIMON, R.:** (1992) *The Symbolism of Stile*, London, Routledge.
- SONTANG, S.:** (1980) *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, De. Muchnik.
- SORELL, W.:** (1974) *Hermann Hesse: The Man Sought and Found Himself (Herman Hesse: El hombre que se vio y se encontró a sí mismo)*, Londres, Wolff.
- STERNBERG, R. J.:** (1988) *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives*, N.Y., Cambridge University Press.
- STORR, A.:** (1972) *The Dynamics of Creation*, Harmondsworth, Penguin,
- STORR, A.:** (1979) *The Art of Psychotherapy*, London, Secker and Warburg.
- STRON, W.:** (1990) *Darkness Visible*, New York, Random House.
- SUDRES, J. L. y FOURASTE, R. (editores):** (1994) *L'Adolescent créatif: formes, expression, thérapies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- SZASZ, T.:** (1962) *The Myth of Mental Illness*, London, Secker and Warburg.
- TARDIEU, A. A.:** (1880) *Étude médico-légale sur la folie*, Paris, Baillière.
- THAYER GASTON, E. y otros:** (1971) *Tratado de Musicoterapia*, Buenos Aires, Paidós.
- THÉVOZ, M.:** (1976) *Art Brut*, Londres, Skira.
- TISSERON S.:** (1995) *Psychoanalyse de l'Image: de l'Image aux images virtuelles*, Paris, Dunod.
- TRABUCCHI C.; ANDREOLI, V. y PASA, A.:** (1961) *Psicopatologia dell' espressione*, Roma.
- TRILLING, L.:** (1950) *The Liberal Imagination*, N.Y., Viking Press.
- TYSKIEWICZ, M.:** (1975) *Painting, and drawings by psychiatric patients, a painter-psychiatrist's analysis*, Gdansk, Ossolineum.
- TYSKIEWICZ, M.:** (1994) *Psychopatologia of Expression. Creative Stimulation of psychiatric patients*, Gdansk, The Gdansk Scientific Society.
- ULMAN, E. y DACHINGER, P. (editores):** (1996) *Art therapy in theory and practice*, N. Y., Magnolia Street.
- ULSHOFER, U. y MANNZMANN, A. (editores):** (1985) *Kreativitat und Therapien*, Munich, Bad Honnef.
- VAYSSE, J.:** (1997) *La danse thérapie: Histoire, technique, théorie*. Paris, Desclée de Brouwer.
- VERDEAU-PAILLES, J. y GUIRAUD-CALADAU, J. M.:** (1979) *Las técnicas psicomusicales activas de grupo y su aplicación en psiquiatría*, Barcelona, Editorial Científico-Médica.
- VERDEAU-PAILLES, J.:** (1981) *Le bilan psychomusical et la personnalité*, Courlay, J. M. Fuzeau.
- VIGOTSKY, L. S.:** (1972) *Psicología del arte*, Barcelona, Seix Barral
- VINCHON, J.:** (1927) *L'art dément*, Paris, Aesculape.
- VINCHON, J.:** (1950) *L'art et la folie*, Paris, Stock
- VIOLA, W.:** (1944) *Child Art*, London, University of London Press.
- VOLMAT, R.:** (1955) *Expressions plastiques de la folie*, France.
- VOLMAT, R.:** (1956) *L'Art psychopathologique*, Paris, PUF.
- VV.AA.:** (1978) *Psicoanálisis del genio creador*, Buenos Aires, Edit. Vancu.
- VV.AA.:** (1993) *Las puertas de Bedlam: el arte como terapia e integración*, Valencia, Ajuntament.
- WADESON, H.:** (1980) *Art Psychotherapy*, N.Y., Wiley.
- WADESON, H.:** (1987) *The Dynamics of Art Psychotherapy*, N.Y., John Wiley and sons.
- WAEOLDER, R.:** (1965) *Psychoanalytic Avenues to Art*, N.Y., International Universities Press, Inc.
- WAKELMAN, W.:** (1954) *Arts and crafts for teachers*, Dubuque.
- WALLER, B. (edit.):** (1993) *Using The Creative Arts in Therapy: A Practical Introduction*, London, Routledge.
- WALLER, D.:** (1991) *Becoming a Profession: The History of Art Therapy in Britain 1940-1982*, London, Routledge.
- WALLER, D.:** (1992) *Group Interactive Art Therapy: its Use in Training and Treatment*, London, Routledge.

- WALLER, G. y GILROY, A.:** (1992) *Art Therapy: A Handbook*, Milton Keynes, Open University Press.
- WALLON, H.:** (1951) *Le dessin chez l'enfant*, París, PUF.
- ZITO LEMA, V. :** (1976) *Conversaciones con Enrique Pichón Rivière. Sobre el arte y la locura*, Buenos Aires, Ediciones Cinco.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ALBEE, G. W. y HAMLIN, R. M.:** (1949) "An investigation of the reliability and validity of judgements of adjustment inferred from dealings", *Journal of Clinical Psychology*, N° 5, pp. 389-392.
- ALBEE, G. W. y HAMLIN, R. M.:** (1994) "Alertes: Peindre à la folie", Dossier, *La Rue*, N° 5, marzo 1994, pp. 14-23.
- ALEKSANDROWICZ, D.:** (1973) "Children of concentration camps survivors", *Year-book of the International Association for Child Psychiatry and Allied Professions*, 2, pp. 385-394.
- ALEXANDER, F.:** (1955) "The psychoanalyst looks at contemporary art", en *Explorations in Psychoanalysis*, R. Linder (Ed.). N. Y., Julian Press.
- ALONSO, E. y FERNÁNDEZ TORRES, A.:** (1978) "Hospital de día. Los locos andan sueltos" en *Triunfo*, N° 823, pp. 35-37.
- ALPERT, A.:** (1954) "Observations on the treatment as emotionally disturbed children in a therapeutic centre" en *Psychoanalyst Stud Child*, 9, pp. 334-356.
- ALVARD, J.:** (1950) "L'art psychopathologique à Ste-Anne", reportage photographique Maywald en *Art d'aujourd'hui: revue d'Art contemporain*, serie 2, N° 2, novembre 1950, pp. 23-25.
- ALLAN, J. A. B.:** (1978) "Serial drawing: A Therapeutic Approach With Young Children" en *Canadian Counselor*, 12 (4), pp. 223-228.
- ALLEN, G y ALLPORT, G. W.:** (1942) "The Use of Personal Documents in Psychological Science" en *Social Science de Research Council Bulletin*, N° 49.
- AMES, L. B.:** (1943) "The development of directionality in drawing" en *Journal Genet. Psychology*, 66, pp. 161-165.
- AMES, L. B.:** (1945) "Free drawing and completion drawing: a comparative study of pre-school children" en *Journal Genet. Psychology*, 62, pp. 161-165.
- ANASTASI, A. y FOLEY, J. P.:** (1941) "Survey of the Literature on artistic behaviour in the abnormal. Historical and theoretical background" en *Journal of Experimental Psychology*, pp. 111-142.
- ANDERSON, C. M. y LANDGARTEN, H. B.:** (1973-74) "Art therapy program in the mental health field", studies in *Art Education*, 15 (5).
- ANDREASEN, N. C. y GLICK, I. D.:** "Bipolar Affective Disorder and Creativity: Implications and Clinical Management" en *Comprehensive Psychiatry*, 29, N° 3, pp. 207-217.
- ANDREOLI, V.:** (1996) "Psychopathological expression: from the asylum to local treatment" en *Psychopathology of Expression*, pp. 3-5.
- ANDREOLI, V.:** (1997) "Mediation artistique et/ou Psychopathologie de l'Expression" en *Psychopathology of Expression*, pp. 2-7.
- ANDREOLI, V.:** (1997) "The graphical language of Adriano" en *Psychopathology of Expression*, pp. 7-12.
- ANDREOLI, V.:** (1998) "Art des fous, psychopathologie de l'expression, art-thérapie" en *International Journal of Art Therapy*, N° 2, pp. 4-11.
- APONTE, H. J.:** (1974) "Psychotherapy for the poor: An eco-structural approach to treatment" en *Delaware Medical Journal*.
- APPEL, K. E.:** (1931) "Drawings by children as aids in personality studies" en *American Journal Orthopsychiatry*.
- ARIETI, S.:** (1950) "New Views on the Psychology and Psychopathology of Wit and the Comic" en *Psychiatry*, XIII.
- ARLOW, J. A. y KADIS, A.:** (1946) "Finger painting in psychotherapy with children" en *American Journal Orthopsychiatry*.
- ARMAS PACHECO, M. de:** (1947) "Caracteres pictográficos en las diversas enfermedades mentales" en *Boletín del Hospital Nacional de Dementes*, Cuba.
- ASHLEY, W. R. y BASSET, M.:** (1949) "The effect of leucotomy on creative ability" en *Journal Ment. Science*.
- AUDEN, W. H.:** (1948) "My Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story by an Addict" en *Harpers Magazine*.
- AUDRY, J.:** (1924) "La folie dans l'art" en *Lyn Medicin*.
- AUERBACH, J. G.:** (1950) "Psychological observations on 'doling' in neurotics" en *Journal of Nervous and Mental Disorders*, 111, pp. 304-332.
- BACH, S. R.:** (1969) "Acta Psychosomatica: Spontaneous Paintings of Severely Ill Patients", Basilea, Geigy.
- BACH, S. R.:** (1975) "Spontaneous Pictures of Leukaemia Children as an Expression of the Total Personality, Mind and Body" en *Paedopsychiatria*, Volume 41, N° 3. Basilea.
- BARKER, A. J.; MATHIS, J. K. Y POWERS, C. A.:** (1953) "Drawings characteristic of male homosexuals" en *Journal of Clinical Psychology*, 9, pp. 185-188.
- BARTHES, E.:** (1972) "Retórica de la imagen" en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

- BARUCH, D. W. Y MILLER, H.:** (1951) "Use Os spontaneous drawings in group therapy Amer" en *Journal Psychitic*.
- BARUK, H; LAUNA, J; MEYER, A. y ROLAN, J.:** (1952) "Actions de la maladie mental sur la création et la disorganisation artistique" en *Ann. Méd. Psychol.*
- BASAGUREN, E.; SUNYER, M. y SIERRA, E. DE LA:** (1987) "Una experiencia grupoanalítica de terapia por el arte con paciente psicóticos" en *Psiquis*, Nº VIII, pp. 29-39.
- BENDER, L. y RAPOPORT, J.:** (1944) "Animal drawings of children" en *American Journal of Orthopsychiatry*, 14, pp. 512-527.
- BENDER, L. y WOLTMANN, A. G.:** (1943) "The use of plastic material as a psychiatry approach to emotional problems in children" en *American Journal of Orthopsychiatry*.
- BENDER, L.:** (1937) "Art and Therapy in the Mental Disturbance of Children" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, LXXXVI.
- BENNET, G. P.:** (2000) "El arte de los pintores locos" en *El País Semanal*, 1216, 16-01, pp. 26-30.
- BERBEN, P.:** (1977) "La locura de todos o de nadie" en *Triunfo*, Nº 777, pp. 15-16.
- BERGERON, N y VOLMAT, R.:** (1952) "Techniques de la thérapie par l'art à l'hôpital psychiatrie en *Ann. Méd. Psychol.*
- BERGLAND, C. y GONZÁLEZ, R. M.:** (1993) "Art and Madness: Can the Interface be Quantified? The Shepherd Pratt Art Rating Scale. Un Instrument for Measuring Art Integration" en *American Journal of Art Therapy*, 31, pp. 81-90.
- BERGLER, E.:** (1937) "A Clinical Contribution to the Psychogenesis of Humour" en *Psychoanalytic Review*, XXIV.
- BERTOIA, J. y ALLAN, J.:** (1988) "Counselling Seriously III, Children Use of Spontaneous Drawings" en *Elementary School Guidance and Counselling*, Volume 22, Nº 3, pp. 206-221.
- BETENSKY, M.:** (1971) "Impressions of art therapy in Britain: a diary" en *American Journal of art therapy*, 10, pp. 75-86.
- BIEBER, B. y HERKIMER, J. K.:** (1948) "Art in psychotherapy" en *American Journal Psychiatry*.
- BING, E.:** (1970) "The conjoint family drawing" en *Family Process*, 9.
- BIRREN, F.:** (1952) "The emotional significance of color preference! En *American Journal Ocoup. Therapy*.
- BIRTCHNELL, J.:** (1977) "Alternative concepts in art therapy" en *Inscape*, 1, pp. 11-14.
- BIRTCHNELL, J.:** (1981) "Is art therapeutic?" en *Inscape*, 5, pp. 15-17.
- BIRTCHNELL, J.:** (1987) "La terapia artística como forma de psicoterapia" en *El arte como Terapia*, 1987, Barcelona, Herder.
- BLANCO SALGUEIRO, L.:** (1997) "Emanaciones. Modos mágicos de percepción y comportamiento".
- BLANCO SALGUEIRO, L.:** (2001) "Sentidos del Mirar: La mirada interior como forma de conocimiento".
- BLANCO SALGUEIRO, L.:** (2003) "El arte para la consciencia del saber" en *Contemplarse para comprenderse*, Diputación de Pontevedra.
- BLANCO SALGUEIRO, L.:** (2003) "Art of the Conciousness of Knowledge", ponencia del VII Congreso de Arteterapia ECARTE, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- BOBON, J. y MACCAGNANI, G.:** (1961) "L'expression plastique en psychopatologie" en *Acta Neurologie et Psychiatrique*, Belgique.
- BOBON, J. y MACCAGNANI, G.:** (1962) "Contributo allo studio della comunicazione non verbale in psicopatologia: il linguaggio dell'espressione plastica" en *Riv. Sper. Freniatria*, 86, 1097.
- BORN, W.:** (1945) "Unconscious Process in Artistic Creation" en *Journal of Clinical Psychopathology and Psychotherapy*, VII.
- BORN, W.:** (1946) "The Art of the Insane" en *Ciba Symposia*.
- BOURET, J.:** (1950) "Le génie dans la création" en *Arts... Beaux arts littérature spectacles Chronique des Arts de la Curiosité*, Nº 277, 22 septembre 1950, pp. 1 y pp. 5.
- BULLOUGH, E.:** (1919) "The Relation as Aesthetic to psychology" en *British Journal of Psychology*, X.
- BULLOUGH, E.:** (1921) "Mind end Medium Art" en *British Journal of Psychology*, XII.
- BYCHOWSKI, G.:** (1951) "From catharsis to worl of art: The making of an artist" en *Psychoanalysis and Culture*, Inter. Univ. Press.
- CAMERON, N.:** (1938) "Functional Immaturity in the Symbolisation Os Scientifically Trained Adults" en *Journal of Psychology*, VI.
- CAMERON, N.:** (1938) "Individual and Social Factors in the Development of Graphic Symbolisation" en *Journal of Psychology*, V.
- CAPGRAS, E.:** (1911) "Écrits et poésies d'une démente précoce" en *L'Encéphale*, VI.
- CARDINAL, R.:** (1993) "El surrealismo y el paradigma del sujeto creador", en *Visiones Paralelas*, Madrid, Catálogo Museo Reina Sofía, pp. 94-119.
- CARDINAL, R.; FULLER, P.; GORDON, R.:** (1983) "Does Therapy disrupt the creative process" en *Inscape*, april, pp. 2-12.
- CARDONE, L; MARENGO, J. y CALISH, A.:** (1982) "Conjoint use of art and verbal techniques for the intensification of the psychotherapeutic group experience" en *The Arts in Psychotherapy*, 9 (4), pp. 263-268.
- CARTER, J. D.:** (1960) "Art therapy and learning disabled children" en *Art Psychotherapy*, 5, pp. 51-56.
- CASTILLA DEL PINO, C.:** (1997) "Un manicomio en la España de los cuarenta" en *Claves*, enero, pp. 16-26.

- CLAMAN, L.:** (1980) "The Squiggle Drawing Game in Child Psychotherapy" en *American Journal of Psychotherapy*, Volume XXXIV, Nº 3.
- CORVEZ, M.:** (1971) "El estructuralismo de J. lacan" en *Estructuralismo y psicoanálisis*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- COTTENET-HAGE, M.:** (1995) "The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour" en *Surrealism and Women*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, pp. 76-93.
- CHAMPERNOWNE, I.:** (1969) "Art Therapy as an Adjunct to Psychotherapy" en *Inscape*, I.
- CHAMPERNOWNE, I.:** (1971) "Art and Therapy: An Uneasy Partnership" en *American Journal of Art Therapy*, X (3), pp. 131-143.
- CHAO, R.:** (1981) "Musicoterapia. Locos por Tchaikovski" en *Triunfo*, febrero.
- CHUET MISSÉ, J. P.:** (1992) "Latir al mismo ritmo", *La revista del Centro de Diagnóstico Dr. Enrique Rossi*, Buenos Aires, pp. 10-12.
- DALLA-VOLTA:** (1951) "La rappresentazione dell'universo infantile" en *Archivio di Neurologia y Psichiatria*, fascículo 3, pp. 163-217.
- DALLEY, T.:** (1980) "Art Therapy in Psychiatric Treatment: an Illustrated Case Study" en *Art Psychotherapy*, 6 (4), pp. 257-265.
- DALLEY, T.:** (1981) "Assessing the Therapeutic Effects of Art: an Illustrated Case Study" en *Art Psychotherapy*, 7 (1), pp. 11-17.
- DAX, E. C.:** (1952) "Therapeutic effects of lobotomies: Creative activity in painting relation to the operation of leucotomy" en *Rapport Congrès International Psychiatrie*.
- DELORGUE, M.:** (1981) "Deus populations d'enfants à travers leurs dessins: étude comparatives d'items et d'indices graphiques" en *Revue de psychologie appliquée*, 31, pp. 295-317.
- DEQUEKER, J.:** (1971) "Naissance de l'image" en *Le Tour de feu*, 112.
- DERI, F.:** (1939) "Sublimation" en *Psychoanalytic Quarterly*, VII.
- DIAZ ARNAL, I.:** (1950) "El Psiquismo del deficiente a través del dibujo" en *Revista de Psicología General y Aplicaciones*, Volumen V, Nº 16, pp. 735-743
- DIAZ ARNAL, I.:** (1961) "Personalidad y dibujo" en *Revista Española de Neuropsiquiatría*, Volumen 1, Nº 1.
- DIAZ ESPADA, J. y DEL RIO, A.:** (1972) "El psiquiátrico de Asturias, una experiencia interrumpida" en *Triunfo*, Nº 500, pp. 26-29.
- DIAZ PLAJA, G. L.:** (1971) "Institución, represión, contradicción" en *Triunfo*, Nº 455, pp. 24-27.
- DIAZ PLAJA, G. L.:** (1971) "La asistencia psiquiátrica en España" en *Triunfo*, Nº 454, pp. 11-15.
- DOLTO, F.:** (1948) "Rapport sur l'interpretation psychoanalytique des dessins au cours de traitements psychiatriques" en *Psyché*, 17, pp. 324-376.
- DOLTO, F.:** "Personnologie et image du corps" en *La Psychanalyse*. Vol. VI, pp. 59.
- DREYFUS, C.:** (1974) "Bruno Bettelheim: un pionero de la psiquiatría infantil" en *Triunfo*, Nº 631, pp. 50-51.
- DUBOIS, A. M.:** (1994) "Réflexions sur l'art-thérapie" en *Soins-Psychiatrie*, 162, pp. 3-7.
- DUBOIS, A. M.; GUILLIBERT, E y BANGE, F.:** (1998) "Evaluation en psychopathologie de l'expression et en art-thérapie: Revue de la littérature" en *International Journal of Art Therapy*, Nº 2, pp. 16-22.
- DUBOIS, A. M.; MARINOV, V y LAJEUNESSE, B. S.:** (1997) "L'art-thérapie au Centre d'Etude de l'Expression" en *Psychopathology of Expression*, pp. 9-12.
- DUDEK, S. Z.:** (1970) "The artist as person. Generalisations based on Roschach records of writers and painters" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, 150.
- DUFAY, P.:** (1988) "Ils ont perdu la raison, ils ont trouvé la peinture" en *Figaro-Magazine*, 7 de mayo, pp. 120-130.
- EARL, C.:** (1933) "The human figure drawings of adult defectives" en *Journal Ment. Scienc.*
- EARL, C.:** (1933) "The human figure drawings of feeble-minded adults" en *Journal Psychol.*
- EARLE, O.:** (1845) "The Poetry of Inanity" en *American Journal of Insanity*, 1, Nº 3, pp. 193-224.
- EDELMANN, C.:** (1960) "Des palettes et des pinceaux pour guérir les fous: dans l'arsenal des spécialistes des maladies mentales l'art-thérapie occupe une place de plus en plus grande" en *Lectures pour Tous*, Nº 83, noviembre, pp. 47-53.
- EHRENZWEIG, A.:** (1948) "Unconscious form-creation in art" en *Brit. Journal Psychology*.
- EISENSTEIN, V.:** (1948) "Obsessive Hobbies" en *Psychoanalytic Review*, XXXV.
- EISLER, K. R.:** (1967) "Psychopathology and creativity", *Am. Imago*, 24.
- ELIEL, C. S. y FREEMAN, B.:** "Artistas contemporáneos y arte marginal" en TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.: (1993) *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 198-229.
- ELIEL, C. S.:** "Influencia moral e intención expresiva", en TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.: (1993) *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 16-19.
- EMERY, M.:** (1942) "Color therapy" en *Occup. Therap. Rehab.*
- EZRIEL, H.:** (1939) "The Ultimate Basis of Aesthetic Experience" en *British Journal of Psychology*, XXIX, pp. 100.

- EZRIEL, H.:** (1950) "A Psycho-Analytic Approach in Group Treatment" en *British Journal of Medical Psychology*, XXIII, pp. 59-74.
- EZRIEL, H.:** (1952) "Notes on Psycho-Analysis Group Therapy: II Interpretations and Research" en *Psychiatry*, XV, pp. 119-126
- FISCHER, C; HULL, C. y HOLTZ, P.:** (1956) "Past experience and perception. Memory color" en *American Journal of Psychology*, 69, pp. 546-560.
- FLESH, J. O.:** (1979) "Children of Holocaust Survivors: An Exploratory Study Utilising the Art Therapy Modality" en *Unpublished Research Paper*.
- FONTES, V.:** (1950) "Interprétations psychologique du dessin antropomorphique infantile, spécialement observé chez les oligophrènes" en *Sauvergarde de l'enfance*, pp. 403-435.
- FREUD, A.:** (1949) "Aggression in relation to emotional development normal and pathological" en *Psychoanalyst. Stud. Children*, pp. 314-317.
- FREUD, A.:** (1952) "The mutual influences in the development of ego" en *Psychoanalyst. Stud. Clin.*, pp. 7-42.
- FREUD, S.:** (1905) "Three contributions to the theory of sex". En AA. Brill (comp) *The basic writings of Sigmund Freud*. N. Y, Random House, 1038 (1905).
- FREUD, S.:** (1910) "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood" en *Obras Completas (The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. IX, Londres, 1953-1973, pp. 63-137), 24 volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREUD, S.:** (1914) "The Moses of Michelangelo" en *Obras Completas (The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol XIII, Londres, 1953-1973, pp. 211-236), 24 volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREUD, S.:** (1973) "Lecciones introductorias al psicoanálisis" en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2123-2412.
- FRIEDMAN, I.:** (1952) "Art and Therapy" en *Psychoanal. Review*.
- FROIS-WITTMAN, J.:** (1929) "Considerations psychoanalytiques sur l'art moderne" en *Revue Française de Psychoanalyse*, III.
- FUSSWERK, D. y HARRISON, S.:** (1949) "La personalidad et le dessin du moi" en *Enfance*, N° 2, pp. 222-229.
- GARCÍA VARELA, J.:** (1972) "La antipsiquiatría" en *Triunfo*, N° 536 y 537, pp. 37-40 y 38-42.
- GARCÍA VARELA, J.:** (1973) "¿Quién está loco?" en *Triunfo*, N° 568, pp. 19-21.
- GATTEGNO, C.:** (1948) "Psychologie du dessin" en *Enfance*, novembre-décembre, pp. 407-411.
- GEORGE, W.:** (1926) "Le salut par les Fous" en *Les Arts Plastiques, Editions de la Galerie Vavin-Raspail*, N° 8 (no paginada).
- GOMBRICH, E. H.:** (1966) "Freud's Aesthetics" en *Encounter*, XXVI, 1.
- GONZALEZ DE CHAVEZ, M.:** (1978) "Desatar al paciente" en *Triunfo*, N° 789, pp. 58-59.
- GOODALL, P.:** (1990) "Mongrel or Hybrid? The art Teacher/Therapist" en *Inscape*, Volumen 1, pp. 11-14.
- GOODWIN, M.:** (1978) "Art Therapy with the institutionalized patient" en *American Journal of art therapy*, 18, pp. 3-9.
- GREENSON, R. y WEXLER, M.:** (1969) "The Nontransference Relationship in the Psychoanalytic in the Psychoanalytic Situation" en *International Journal of Psychoanalysis*, I.
- GREENSPOON, D.:** (1982) "The development of self-expression in a severely disturbed adolescent" en *American Journal of Art Therapy*, 22.
- GREVICH, J.:** (1979) "Further Data on the diagnostic value of spontaneous drawing" en *Confinia Psychiatrica*, 22 (1), pp. 34-48.
- GRINBERG, L.:** (1967) "Aspectos regresivos y evolutivos de los mecanismos obsesivos" en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Tomo XXIV, N° 3.
- GROTHJAHN, M.:** (1948) "Transvestite Fantasy Expressed in Drawing" en *Psychoanalytic Quarterly*, XVII.
- GUATTARI, F.:** (1973) "El 'viaje' de Mary Barnes" en *Triunfo*, N° 576, pp. 49-53.
- HAGBERG, G.:** (1988) "Artistic intention and mental image" en *The Journal of aesthetic Education*, 22 (3), pp. 63-77.
- HARE, E.:** (1987) "Creativity and Mental Illness" en *British Medical Journal*, 295, pp. 1587-1589.
- HARMS, E.:** (1939) "The psychotherapeutic importance of the arts" en *Occup. Therap.*
- HART, H. H.:** (1950) "The Integrative Function in Creativity" en *Psychiatric Quarterly*, XXIV.
- HARTMAN, H.:** (1955) "Notes on the theory of sublimation" en *Psychoanalyst. Stud. Children*, 10, pp. 9.
- HEIMANN, P.:** (1960) "Counter Transference" en *International Journal of Psychoanalysis*, XXXI, pp. 81-84.
- HELLER, R.:** "Los antiguos del expresionismo" en TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.: (1993) *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 78-93.
- HENLEY, D.:** (1993) "Therapeutic and aesthetic applications of vídeo with the developmentally disabled" en *The Arts in Psychotherapy*, 18 (5), pp. 441-447.
- HENSELL, J.:** (1987) "Arte, psicoterapia y sistemas de símbolos" en *El arte como terapia*, Barcelona, Herder, pp. 55-73.
- HERZBERG, C.:** (1994) "Art d'exclus, exclus de l'art" en *La Rue*, N° 5, marzo, pp. 17-18.
- HERZBERG, C.:** (1994) "Au fil du temps, au fil du temps, c'est tout ce qui m'intéresse" en *La Rue*, N° 5, marzo, pp. 14-16 y 23.
- HERZBERG, C.:** (1994) "Sainte-Anne expose itinéraire de Jean-Pierre" en *La Rue*, N° 5, marzo, pp. 19.

- HULSE, W. C.:** (1951) "The emotionally Disturbed Child Draws His Family" en *Quarterly Journal of Child Behavior*, Volumen 3, Nº 2, pp. 152-174.
- HULSE, W. C.:** (1952) "Childhood conflict expressed through family drawings" en *Journal of Projective Techniques*, 16, pp. 66-79-
- IRIBAS RUDÍN, A.:** (2000) "En busca de la alteridad: autoexperimento de Henri Michaux" en *Arte, Individuo y Sociedad* 12:171-184.
- JACOBI, J.:** (1955) "Pictures from the inconspicuous" en *Journal of Projective Techniques*, 19, pp. 264-270.
- JACOBSEN, A. C.:** (1909) "The pathology in art" en *Méd. Pharm. Critic. Guide*.
- JAKAB, I. y HARDI, I.** (editores): (1992) *Psychopathology of Expression and Art Therapy in the World*. 17th International Colloquium on Psychopathology of Expression (S.I.P.E.), June 4-4, Budapest.
- JANICKI, A.:** (1970) "Mental artistic creation at public exhibition's" en *The Polish Psychiatry*, Volumen IV, Nº 6, pp. 561-563.
- JEUDY, H. P.:** (1994) "Le patrimoine des fous" en *La Rue*, Nº 5, marzo, pp. 22.
- JOLLES, I.:** (1952) "A study of the validity of some hypotheses for the qualitative interpretation of the H-T-P- for children of elementary school age. Sexual identification" en *Journal of Clinical Psychology*, 8, pp. 113-119.
- JOLLES, I.:** (1971) "Catalogue for the Qualitative Interpretation on the House-Tree-Person: HTP", L.A., Western Psychological Services.
- JONES, E.:** (1919) "The Theory of Symbolism" en *British Journal of Psychology*, IX.
- JUNG, C.:** (1931) "The Aims of Psychotherapy" en *Coll. Wks.*, Volume 16.
- JUNG, C.:** (1937) "Psychological Factors determining Human Behaviour" en *Coll. Wks.*, Volume 8.
- KAHANA, R. J. y LEVIN, S.:** (1935) "Aging and the conflict of generations" en *Journal of Geriatric Psychiatry*, 4, pp. 115-135.
- KAPLAN, D. M.:** (1988) "De Psychoanalytic of Art: Some Means" en *Journal of the American Association*, 36, Nº 2, pp. 259-293.
- KATZ, S. E.:** (1931) "Color preference in the insane" en *Journal Abn. Soc. Psychol.*
- KENDERDINE, M.:** (1931) "Laughter in the pre-school Child" en *Child Development II*.
- KERAVAL, P.:** (1906) "De l'art chez les aliénés" en *Inf. Alienist. Neurologist*.
- KIERNAN, J.:** (1982) "Art in the insane" en *Alienist. Neurology*.
- KLEIMAN, J.:** (1997) Monografía para un curso: "AUTOMATISMO & IMAGO" Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas. Madrid, pp. 28.
- KLEIN, H. P.:** (1994) "Bonnes oeuvres ou belle oeuvres: Les regards portés sur les oeuvres de malades sont contradictoires. Mais peut-on en bannir la complaisance?" en *La Rue*, Nº 5, marzo, pp. 20.
- KRAMER, E.:** (1975) "The problem of quality in art" en *Art therapy in theory and practice*, Schocken Books, New York.
- KRAMER, E.:** (1986) "The art therapist's third hand" en *American Journal of Art Therapy*, 24, p. 71-86.
- KRAMER, E.:** (1992) "Reflections on the evolution of human perception: Implications for the understanding of the visual arts and of the visual products in art therapy" en *American Journal of Art Therapy*, 30, pp. 126-142.
- KRAUS, G.:** (1941) "Vicent Van Gogh en de Psychiatrie" en *Psychiatrische en Neurologische Bladen*.
- KRIS, E.:** (1948) "On psychoanalysis and education" en *American Journal Orthopsychiatrie.*, 18, pp. 622-34.
- KRIS, E.:** (1955) "Neutralisations and sublimation's: Observations on Young children" en *Psychoanalyst. Studies Children*, pp. 10-30.
- KUBIN, A.:** (1922) "Die Kunst der Irren" en *Das Kunstblatt*, 6, nº 5, pp. 185-188.
- LACAN, J.:** (1984) "El estadio del espejo", en *Escritos 1*, México, Siglo XXI
- LACAN, J.:** (1984) "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en *Escritos 1*, México, Siglo XXI
- LACAN, J.:** (1984) "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", en *Escritos 2*, México, Siglo XXI
- LAGMANOVICH, D.:** (1980) "La lingüística actual: Tendencias a la investigación y perspectivas interdisciplinarias", Primer simposio interdisciplinario sobre metodología de la investigación en ciencias humanas, Universidad Nacional de Salta, Argentina.
- LANDGARTEN, H.:** (1974) "Mutual task oriented family art therapy" en *Proceedings of the American Art Therapy Association*, 24.
- LANDGARTEN, H.:** (1975) "Group art therapy for mothers and their daughters" en *American Journal of Art Therapy*, 14.
- LANDGARTEN, H.:** (1976) "Changing Status of art therapy in Los Angeles" en *American Journal of Art Therapy*, 15.
- LANDGARTEN, H.:** (1977) "My struggle with maintaining a dual professional identity: artist and art psychotherapist" en *Proceedings of the American Art Therapy Association*, pp. 39.
- LANGFELD, H.S.:** (1973) "Deuxième Congrès International d'esthétique et de la science de l'art". París, Felix Alçan.
- LAPLANCHE, J. y LECLAIRES, S.:** (1961) "L'inconscient" en *Les Temps Modernes*, Juillet.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B.:** (1964) "Fantasme originaire, fantasme des origines, origine des fantasmes en *Les Temps Modernes*, año 19, Nº 215, 4, pp. 1833-1868.
- LE CORBUSIER:** (1936) "Louis Sutter, l'inconnu de la soixantaine" en *Minotaure*, 3, nº 9.

- LEDOUX, M.:** (1984) "Valeur therapeutique de la création artistique" en *Psychologie Française*, 29 (2), pp. 181-186.
- LEE, H. B.:** (1940) "A theory concerning free creation in the inventive art's" en *Psychoanalytic Quarterly*.
- LEE, H. B.:** (1948) "Spiritually and Beauty in Artistic Experience" en *Psychoanalytic Quarterly*, XVII.
- LEROY, A.:** (1951) "Répresentation de la perspective dans le dessins d'enfants" en *Enfance*.
- LEROY, M.:** (1911) "Dessins d'un élément précoce avec état maniaque" en *Bull. Soc. Clin. Méd. Ment.*
- LEVINE, N. y GALENTER, E.:** (1953) "A note on the tree and trauma interpretation in the H-T-P" en *N.Y., Journal Consult. Clin. Psychol.*, 17, pp. 74-75.
- LEVY, B. I. y ULMAN, E.:** (1967) "Judging Psychopathology from Paintings" en *Journal Of Abnormal Psychology*, Nº 72, pp. 182-187.
- LEVY, Ph.:** (1968) "Production artistique et action psychothérapeutique" en Supplément de *l'Encéphale*.
- LEWIN, D. B.:** (1972) "Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve" en *Nouvelle Revue de Psychoanalyse, L'Espace du rêve*, Nº 5, pp. 211-225.
- LEWIN, K; LIPPIT, R. y WHITE, R. K.:** (1939) "Patterns of Aggressive Behaviour in Experimentally Created Social Climates" en *Journal of Social Psychology*, X, pp. 271-299.
- LEWINSHON, P. M.:** (1965) "Psychological Correlates of Overall Quality of Figure Drawings" en *Journal of Consulting Psychology*, Nº 29, pp. 504-512.
- LHERMITE, J.:** (1946) "Art et folie: a propos de l'exposition des oeuvres exécutées par les malades mentaux à Sainte-Anne" en *Presse Méd.*
- LIEBMANN, M.:** (1980) "The may purposes of art therapy" en *Inscape*, 5 (1), pp. 26-28.
- LIPKOWITZ, M. H.:** (1973) "The child of two survivors: A report of an unsuccessful therapy" en *The Israel Annals of Psychiatry and Related Disciplines II*, pp. 141-155.
- LISS, E.:** (1938) "The graphic art's" en *American Journal Orthopsychiatry*, 8.
- LISS, E.:** (1949) "Art work of an epileptic child" en *Psychosomatic Med.*
- LOMBROSO, C. y DU CAMP, M.:** (1880) "L'arte nei pazzi" en Milán, *Archivo di Psichiatria, Antropologia Criminale e scienze penali per servire allo studio dell'uomo alienato et delinquente*, t. 1, pp. 424-437.
- LOMBROSO, C.:** (1906) "Il mio museo criminale" en *L'Illustrazione italiana*, t. 33, Nº 13, 1º de abril, pp. 302-306.
- LOWENFELD, V.:** (1941) "Psychic Trauma and productive experience in the artist" en *Psychoanalyst. Quart.* 10.
- LUDWING, A. M.:** (1989) "Reflections on Creativity and Madness" en *American Journal of Psychotherapy*, 43, Nº 1, pp. 4-14.
- LUZZATTO, P.:** (1997) "Short-term Art Therapy on the Acute Psychiatric Ward: The Open Session as a Psychodynamic development of the studio-based approach" en *Inscape*, V, Nº 1, pp. 2-10.
- MACCAGNANI, G. y BOBON, J.:** (1961) "L'expression plastique en psychopathologie" en *Neurologie et Psychiat.*, Belgique.
- MACLAGAN, D.:** (1998) "The Image in Art Therapy: from Symbols to Aesthetic Qualities" en *International Journal of Art Therapy*, Nº 3, pp. 4-11.
- MACLAY, W. S.; GUTTMAN, E. y MEYER-GROSS, W.:** (1939) "Spontaneous Drawings as an Approach to Some Problems in Psychopathology" en *Proceedings Royal Society of Medicine*, XXXI.
- MACHOVER, K.:** (1953) "Human Figure of Children" en *Journal of Projective Techniques*, 17, pp. 85-91.
- MAIN, T. F.:** (1946) "The Hospital as a Therapeutic Institution" en *Bulletin of the Menering clinic*, X, pp. 66-70
- MALONE, A. J. y MASSLER, M.:** (1952) "Index of nailbiting in children" en *Journal of Abnormal Psychology*, 47.
- MAMPASO, A.:** (2003) *La terrible belleza de la mortalidad del ser humano. Diez fotografías del tiempo y de la edad*, Madrid, (de próxima publicación)
- MANN, D.:** (1989) "The Talisman or Projective Identification" en *Inscape*, autumn.
- MARIE, A.:** (1905) "Le Musée de la Folie" en *Je sais tout*, IX, 15 de octubre, pp. 353-360.
- MARIE, A.:** (1912) "Les dessins stéréotypés des aliénées" en *Bulletin Soc. Clin. Med. Ment.*
- MARIE, A.:** (1929) "L'art et la folie" en *Revue Scientifique*.
- MARIE, A.:** (1931) "L'expression artistique chez les aliénées" en *Arch. International Neurol.*
- MARINOV, V.:** (1997) "Le Style'anorexique: entre l'opaque et le transparent" en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Nº 11, pp. 45-49.
- MARINOV, V.:** (1998) "Les signifiants corporels dans les troubles de conduits alimentaires: une expérience de psychothérapie analytique à travers le collage" en *International Journal of Art Therapy*, Nº 3, pp. 20-33.
- MARRO, G.:** (1915) "Arte primitiva e arte paranoica" en *Giorn. R. Accad. Med. Torino*.
- MARTINEZ DIEZ, N.:** (1991) "La terapia artistica como posible nueva enseñanza" en *IV Congreso Internacional de I.N.S.E.A.*, Badajoz.
- MARTINEZ DIEZ, N.:** (1995) "La enseñanza de la terapia artistica" en *Arte y Sociedad*, Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, V.:** (2000) "Aproximaciones al Arte Terapia. Una experiencia en Granada" en *Arte, Individuo y Sociedad*, 12:335-340, Madrid, Servicio de Publicaciones, U.C.M.
- MARTÍNEZ, L.:** (1994) "La musicoterapia, último intento para ayudar a los niños autistas" en *El País*, Sociedad, 21 de marzo, pp. 31.

- MASLOW, A. H.:** (1956) "The Expressive Component of Behaviour" en *Psychological Review*, LXI.
- MASON, J. H.:** (1988) "The Character of Creativity: Two Traditions" en *Journal of the Histories European Ideas*, 9, pp. 697-715.
- MC DOUGALL:** (1943) "Art in therapeutics" en *Brit. Journal Med.*
- MC HUGH, A. F.:** (1966) "Children's figure drawings in neurotic and conduct disturbances" en *Journal of Clinical Psychology*, 22, pp. 219-221.
- MC NEILLY, G.:** (1984) "Directive and no-directive approaches in art therapy" en *Journal of group analysis*.
- MC NEILLY, G.:** (1987) "Further Conns to Group Analytic Art Therapy" en *Inscape* (Summer).
- MCNIFF, S.:** (1984) "Cross-cultural psychotherapy and Art" en *Art Therapy*, 1 (3).
- MEILI:** (1931-1932) "Les perceptions des enfants et la psychologie de la Gestalt", en *Archives françaises de psychologie*.
- MICHAUD, G.:** (1987) "L'identité du psychologue" en *Psychiatrie Française*, N° 3.
- MICHAUZ, L.; GALLOT-SAULNIER y HERRINSON, S. :** (1957) "Les routes dans les dessins des inestables" en *Revue de Neuropsychiatrie infantile*, pp. 7-8.
- MILJKOWITCH, M.; IRVINE, G. M.:** (1982) "Comparison of Drawing Performance of Schizophrenics, other Psychiatric Patients and Normal Schoolchildren on a Draw-a-village Task" en *Arts in Psychotherapy*, N° 9, pp. 203-216.
- MILLAS, J.:** (1976) "Terapia y sentido común" en *Triunfo*, N° 724, pp. 52-53.
- MINKOWSKA, F.:** (1950) "Diagnostic et pronostic des troubles du caractère en fonctios des methodes de Roschach et du dessin" en *Premier Congrès Mondial de Psychiatrie*.
- MINKOWSKA, F.:** (1950) "Les dessins d'enfants. Leur interprétation en raison du monde des formes (Roschach)" en *L'Age Nouveau*.
- MINKOWSKA, F.:** (1950) "Méthode du dessin en tan qu'expression du mond des forms chez les enfants caractériels et sa portée pratique" en *Congrès des medecins alienits et neurologistes de France et de pays de langue française*, Besançon, Neuchatel.
- MINKOWSKI, E.:** (1963) "VAN GOGH: Les relations entre sa vie, sa maladie". Memoria publicada en *L'Evolution Psychiatrique, 1932*; reeditada como folleto, *Presses du temps présent*.
- MIZUSHIMA, K.:** (1971-72) "Art therapies in Japan" en *Interpersonal Development*, 2 (4), pp. 213-222.
- MONGENTHALER, W.:** (1964) "Adolf Wölfli" en *L'Art Brut*, París, fascículo 2.
- MONTERO, R.:** (1977) "Un 'manicomio' en libertad" en *Triunfo*, N° 733, pp. 38-40.
- MORA, G.; DE VAULT, S. y SCHOPLER, E.:** (1962) "Dynamics and psychotherapy of identical twins with elective mutims" en *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 3, pp. 41-52.
- MORGENSTERN, S.:** (1927) "Un cas de mutisme psychogène" en *Rev. Franç. Psychanal.*, I, 3, 492-504.
- MOSSE, E. P.:** (1940) "Painting-analysis in the treatment of neurosis" en *Psychoanalytic Review*, XXVII.
- MOSSE, E. P.:** (1942) "Colour Therapy" en *Occupational Therapy and Rehabilitation*, XXI.
- MOSSE, E. P.:** (1951) "Psychological Mechanisms in Art Production" en *The Psychoanalytic Review*, XXXVIII.
- MÚSICA, terapia y comunicación.** *Revista de musicoterapia* (anual). Bilbao, 1987.
- NAPOLI, J.:** (1946) "Finger-painting and personality diagnosis" en *Genet. Psychol. Monog.*
- NAPOLI, J.:** (1947) "Interpretative aspects of finger-painting" en *Journal Psychology*.
- NEJAMKIS, J.; DUPETIT, S. y LIBERMAN, D.:** (1976) "Nueva visión del caso Richard: el estilo, la comunicación y el dibujo". *Congreso Latinoamericano*.
- NICOL, A. R.:** (1987) "Psychotherapy and the School: an Update" en *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 28 (5), pp. 657-665.
- NOMBELA, J.:** (1909) "El arte de los alienados" en *Archivo Criminal Medico Legal Psiquiátrico*, Buenos Aires.
- OAKLEY, C. A.:** (1940) "Drawings of a man by adolescents" en *British Journal of Psychology*, 31, pp. 37-60.
- OLDEN, C.:** (1941) "About the fascinating effect of the narcissistic personality" en *American Imagi*, 2, pp. 347.
- OLDEN, C.:** (1953) "On adult empaty with children" en *Psychoanalytic Studies Child*, 8, pp. 111.
- OSSON, D.:** (1965) "Interpretation du dessin et psychopathologie phénoméno-structurale" en *Review de Neuropsych. Infant.*
- PAGES, F.:** (1994) "Le jour où Emygdio le fou devint un génie de la peinture" en *Telérama*, N° 2334, 5 de octubre, pp. 22-27.
- PAILHAS, B.:** (1908) "Projet de création d'une musée réservé aux manifestations artistiques des alienés" en *L'Encéphale*, tomo 2, pp. 426-427.
- PARRY, G.:** (1997) "Bambi Fights Back Psychotherapy Research and Service Improvement" en *Inscape*, Volume 2, N° 1, pp. 11-13.
- PASTUREL, M.:** (1911) "Dessins anatomiques et conceptions médicales d'une dément précoce" en *Encéphale*, 6, N° 4, pp. 358-360.
- PATRICK, J. y WINSHIP, G.:** (1994) "Creative Therapy and the Question of Disposal: Wath Happens to Created Pieces following the Session?" en *British Journal of Occupational Therapy*, 57 (1) January, pp. 20-22.
- PEREZ RINCON, H.:** (1997) "The avatars between words and body" en *Psychopathology of expression*, pp. 5-9.
- PEREZ, G.:** (1991) "Terapia artística para personas con necesidades de una educación especial" en *Comunidad Escolar*, N° 332, pp. 8.
- PESSIN, J. y FRIEDMAN, I.:** (1949) "The value of art in the treatment of the mentally ill" en *Occup. Ther.*

- PETISIOL, A.:** (1964) "Alcune considerazioni sull' espressione degli stati psicopatologici" en *Il Verri*.
- PICHOT, P; VOLMAT, R.; ROSOLATO, G. y WIART, C.:** (1960) "Explorations des aptitudes esthétiques chez le malade mental" en *Revue de Psychologie appliquée*, Nº 3, pp. 165-181.
- PINE, S.:** (1975) "Fostering growth through art education, art therapy and art in psychotherapy" en *Art Therapy in Theory and Practice*, Schocken Books, New York.
- POLO, L.:** (2000) "Tres aproximaciones al Arte Terapia" en *Arte, Individuo y Sociedad*, Nº 12, pp. 311-319.
- POLO, L.:** (2000) "Yo puedo, tú puedes... La Expresión Artística como puente de comunicación para personas con discapacidad", comunicación del IIº Congreso de Arte Infantil, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- POROT, M.:** (1952) "Le dessin de la famille" en *Pediatrie*, pp. 1-17.
- PRINZHORN, H.:** (1919) "Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken", *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 52, nº 2, pp. 307-326.
- R. A.:** (1973) "José Berké: La sociedad está enloqueciendo a sus miembros" en *Triunfo*, Nº 550, pp. 28-30.
- RACIONERO, L.:** (1977) "Arte y neurosis" en *Triunfo*, Nº 760, pp. 42-43.
- REDFIELD JAMISON, K.:** (1989) "Mood Disorders and Patterns of Creativity in British Writers and Artist" en *Psychiatry*, 52, Nº 2, pp. 125-134.
- REIKSON, M. K. Y KUBIE, L. S.:** (1938) "The Use of Automatic Drawings in the interpretation and Relief of a State of Acute Obsessional Depression" en *Psychoanalytic Quarterly*, VII.
- REJA, H.:** (1901) "L'art malade: dessins de feus" en *Revue Universelle*, tomo 1, pp. 913-915 y pp. 940-944.
- REY, A.:** (1946) "Epreuves du dessin démoín du développement mental" en *Arch. Psychologique*, pp. 369-380.
- RICKMAN, J.:** (1940) "On the Nature of Ugliness and the Creative Impulse" en *International Journal of Psychoanalysis*, XXI, pp. 294-313.
- RIGHINI, M.:** (1973) "El jardín de las neurosis" en *Triunfo*, Nº 579, pp. 36-29.
- ROBERTS, J. P.:** (1985) "Resonance in Art Groups" en *Inscape*, Nº 1.
- ROMAN, R y LANDIS, C.:** (1905) "Hallucinations and Mental Imagery" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, XII.
- ROUX, G.:** (19981) "Dessin fini, esquisses, inachevement" en *Psychologie Medicale*, 13 (9), pp. 1435-1440.
- RUBIN, J. A. y SCHACHTER, J.:** (1972) "Judgements of Psychopathology from Art Production of Children" en *Confine Psychiatric*, Nº 15, pp. 237-252.
- RUDICH, J.:** (1997) "Viena muestra el arte y la locura en 350 obras" en *El País*, pp. 27, 8-9-97.
- SAVAGE, J.:** (1979) "El rol y la preparación del terapeuta creativo: algunas reflexiones" en JENNINGS, S. (1979) *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelus, pp. 151-152
- SAZBÓN, J.:** "Introducción a partir de Saussure" en *Introducción al estructuralismo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCHILDER, P. y LEVINE, E. L.:** (1942) "Abstract Art as an Expression of Human Problems" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, XIV.
- SCHMIDL-WAEHNER, T.:** (1942) "Formal Criteria of the Analysis of Children's Drawings" en *American Journal Orthopsychiatry*, 12, pp. 95.
- SCHRIFES, A.:** (1972) "¿Hay que curar a los locos?" en *Triunfo*, Nº 484, pp. 24-26.
- SEARL, M. N.:** (1933) "Play, Reality and Aggression" en *International Journal of Psychoanalysis*, XIV.
- SILVERMAN, D.:** (1991) "Arte Psicoterapia: Un Acercamiento a Adultos Fronterizos" en LANDGARTEN, H.; LUBBERS, D.: (1991) *Adulto Art Psicoterapia. Emisiones y Aplicaciones*, Brunner/ Mazel, publicaciones, Nueva York, traducción: Claudio Daniel Abner Kleingut, 2003, Capítulo 4.
- SIMON, M.:** (1888) "Les écrits et les dessins des aliénés" en *Archive Anthropol. Criminal*.
- SMITH PIERCE, J.:** (1978) "Paul Klee and Karl Brendel" en *Art International*, 22, nº 4, 4-5, pp. 8-10, 18-20 y 41, citado en *Visiones paralelas*, pp. 85.
- SOBOL, B.:** (1982) "Art Therapy and strategic Family Therapy" en *American Journal of Art Therapy*, 21, pp. 23-31.
- SOISSON, J.:** (1968) "Quelques réflexions sur la pratique de l'Art Thérapie" en *Supplément de l'Encéphale*.
- SPOERL, D.:** "The drawing ability of mentally retarded children" en *Journal of Genet. Psychol.*, 57, pp. 259-277.
- SPRINGER, N.:** (1941) "A study of the drawing of maladjusted and adjusted children" en *Journal of Genet. Psychol.*, 58, pp. 131-138.
- STERBA, R.:** (1940) "Aggression in the Rescue Fantasy" en *Psychoanalytic Quarterly*, IX.
- STERBA, R.:** (1940) "The Problem of Art in Freud's Writhing" en *Psychoanalytic Quarterly*, IX.
- STRAUSS, L.:** (1941) "Persecution and the Art of Writing" en *Social Research*, III,
- TAYLOR P.:** (1950) "Art as Psychotherapy" en *American Journal Psychiat.*
- TRILLING, L.:** (1945) "Art and Neurosis" en *Partisan Review*.
- TUCHMAN, M. y ELIEL, C. S.:** (1993) "Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal". Madrid, Catálogo, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- TYSKIEWICZ, M.:** (1987) "Psychopatology of expression. The creations of psychiatric patients", Warsaw en *P.W.N.*
- ULMAN, E. y LEVY, B. I.:** (1967) "Judging Psychopathology from Paintings" en *Journal of Abnormal Psychology*, 72.

- ULMAN, E. y LEVY, B. I.:** (1973) "Art Therapist as Diagnosticians" en *American Journal of Art Therapy*, N° 13, pp. 35-38.
- ULMAN, E.:** (1961) "Art Therapy: Problems of definition" en *Bulletin of Art Therapy*.
- VV.AA.:** (2001) Catálogo de la exposición *La Colección Prinzhorn; trazos sobre el bloc mágico*, Barcelona, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 26 de enero al 25 de marzo.
- VALVERDE, J. A.:** (1978) "Psiquiatría y antipsiquiatría" en *Triunfo*, pp. 62-63.
- VALLEJO-NÁGERA, J. A.:** (1975) "Juan Antonio Vallejo-Nágera y el valor terapéutico de la pintura", en *Naifs españoles contemporáneos*, Madrid, Mass Actual.
- VARELA, J. G.:** (1973) "La antipsiquiatría" en *Triunfo*, N° 537, pp. 26-29.
- VOLMANT, R.:** (1952) "L'exposition mondiale d'art psychopathologie" en *Premier Congrès Mondial de Psychiatrie, Actes généraux su congrés*, T. 8, pp. 165-168. París, Hermann.
- VOLMANT, R.:** (1964) "A propos d'une technique particulière pour l'étude de la création picturale sous drogue", Belgique en *Acta Neurol. Et Psychiat.*
- WADDELL, M.:** (1988) "Infantile Development: Kleinian and Post-Kleinian Theory of Infant Observational" en *British Journal of Psychotherapy*, IV, (3), pp. 313-328.
- WADESON, H.:** (1971) "Characteristics of Art Expression in Depression" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, 153 (3), pp. 197-204.
- WADLINGTON, V. L. y MC WHINNIE, H. J.:** (1973) "The Development of a Rating Scale for the Study of Formal Aesthetic Qualities in the Paintings of Mental Patient" en *Art Psychotherapy*, N° 1, pp. 201-220.
- WAINTRAUR, L.:** (1988) "Studies on the Expressiveness of Music" en *International Journal of Art Therapy*, N° 2, pp. 23-29.
- WALLER, D.:** (1998) "Art Therapy in the United Kingdom: Some Theoretical and Contextual Considerations" en *International Journal of Art Therapy*, N° 2, pp. 1215.
- WARDLE, M.:** (1979) "Music therapy and the therapist" en *Inscape*, 3 (1), pp. 26-31.
- WARSI, B.:** (1975) "Art Therapy -a Way to self-knowledge" en *Inscape*, 14.
- WARSI, B.:** (1975) "Art Therapy in a Large Psychiatric Hospital" en *Inscape*, 12.
- WASHNER, T. S.:** (1946) "Interpretation of spontaneous drawings and paintings" en *Genetic Psychol. Monogr.*, pp. 33-70.
- WEBWE, M.:** (1998) "Au hasard du calendrier: quelques expositions d'art psychopathologique" en *International Journal of Art Therapy*, pp. 34-37, París.
- WEBWE, M.; SAMUEL-LAJENEUSSE, A. y DUCOIS, M.:** (1997) "L'art-thérapie: expression de la folie ou thérapie par l'art" en *International Journal of Art Therapy*, N° 1, pp. 19-29.
- WEISS, A. S. (comp.):** (1988) "Art Brut: Madness and Marginalia" en *Art & Text.*, number special.
- WIART, C.:** (1968) "Les temps d'une approche sémantique de l'oeuvre picturale" en *Supplément de l'Encéphale*.
- WIARY, C.:** (1985) "De l'utilisation de l'art-Création ou expression plastique en psychothérapie, de sa spécificité et des ses relations avec les psychothérapies verbales" en *Soins-Psychiatrie*, 56-57, pp. 5-7.
- WILLIAMS, K.; KRAMER, E.; HENLEY, D. y GERITY, L.:** (1997) "Art, Art Therapy, and the seductive environment" en *American Journal of Art Therapy*, 35 (5), pp. 106-117.
- WILLIAMS, Y. B.:** (1985) "Reactions to Stress in Cystic Fibrosis Projected in Patient Drawings", Publication. Rockville, Maryland, Cistic Foundation Publications.
- WOLFE, J.:** (1969) "Jungian Aspects of Jackson Pollock Imaginary" en *Artforum*, 11, N° 3, pp. 65-73.
- WOOD, C.:** (1990) "Art Therapy in One Session: Working with People with AIDS" en *Inscape* (Autumn)
- WOOD, C.:** (1998) "The Beginnings and Endings of Art Therapy Relationships" en *Inscape* (Autumn)
- WOOD, M.:** (1987) "El niño y la terapia artística: punto de vista psicodinámico" en DALLEY, T.: *El arte como terapia*, Barcelona, Herder , pp. 123

Fotografía

- Autorretratos, Self Portraits:** (2003) en *EXIT, imagen y cultura* n° 10, Olivares y asociados S.L., Rosa Olivares edit. Madrid
- AVEDON, RICHARD and ROSENBERG, HAROLD:** (1976) *Portraits*. United States of America.
- CASAS, ANA** (2000): *Álbum*, Mestizo A. C., Murcia, España.
- COLES, ROBERT; PRICE, REYNOLDS; TIGER, LIONEL (essays):** (1998) *Hope Photographs*, Thames and Hudson Ltd. London, Great Britain.
- Duane Michals. Photographs, sequences. Texts, 1958-1984:** (1984) Museum of Modern Art Oxford,.
- DUANE MICHALS:** (1998) *The Journey of the spirit after death: fotosequenz 1970*: Sammlung Ann und Jürgen Wilde, Sprengel Museun Hannover, Duane Michals, Hannover Sprengel, cop. 1998.
- Family Pictures: photographs by Nicholas Nixon:** (1991) Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- GOLLONET, CARLOS (Dir):** (2003) "Nicholas Nixon" en Colección *Maestros de la Fotografía*, Madrid, Publisher.

- GOLLONET, CARLOS y PONSÁ, MARTA:** (coordinación catálogo, 2002): *Richard Avedon in the American West*, Sala de Exposiciones Fundación "La Caixa", Madrid.
- Herbert Reichert:** (1999) "Manabu Yamanaka" en *Review Magazine*, December 15.
- John Coplans Autoportraits** (1989) Centre de la Vielle Charité, Musées de Marseille et Actes Sud, 1989
- John Coplans. A body of work:** (1988) Sala d'exposicions Fundació Caixa Pensions – Primera Fotogràfica a Catalunya, Barcelona
- JURY, MARK y DAN: Gramp:** (1977) "Best of Photojournalism 2", *Newsweek books*, Nueva York.
- MAMPASO, A.:** (2003) *La terrible belleza de la mortalidad del ser humano. Diez fotógrafos del tiempo y de la edad*, Madrid, (de próxima publicación)
- MICHALS, DUANE:** (1981) *Changements*, Editions Herscher, Paris, France.
- MICHALS, DUANE:** *Fotografías 1958-1990*. Colección Imagen nº 27. Sala Parpalló, Palau dels Scala. Diputación provincial de Valencia
- MICHALS, DUANE:** *Histoires photographiques de Duane Michals*. Vrais Reves. Editions du Chene, Paris.
- NIXON, NICHOLAS** (1999): *The Brown Sisters*, MOMA.
- PHE01:** Desde el sur, Ayuntamiento de Madrid.
- PHE02:** *Femeninos*, Ayuntamiento de Madrid.
- PULTZ, JOHN:** (1995): *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, Arte en Contexto.
- The Fruitmarket Gallery:** (1994) *Liquid crystal futures. Contemporary Japanese Photography*. Edinburgh, Scotland.
- TISSERON, SERGE:** (2000) *El misterio de la cámara lúcida*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VIGANO, ENRICA y MICHALS, DUANE:** (2001): *Duane Michals habla con Enrica Viganó*, La Fabrica y Fundación Telefónica, Madrid.
- WEILEY, SUSAN (edit.):** (1988) *Nicholas Nixon. Pictures of people* The Museum of Modern Art, New York.
- ZELDENRUDT, K.:** (1951) "L'art et la folie" en *Evol. Psychiat.*

Cd room

MEYER, PEDRO: (1991) *Voyager*, Santa Mónica.

Páginas web:

A:\Fotografías familia.htm

FotoRevista - Portfolio de Humberto Farro.htm

Horvatland.com/pages/entrevues/03-giacomelli-it_fr.htm

Vídeos

"Art Therapy. Children with Special Needs" (1987). Tavistock Publications.

"Art Therapy" (1985), Tavistock Publications.

"Yo puedo, tú puedes... La Expresión Artística como puente de comunicación para personas con discapacidad" (1995), Lilia Polo Dowmat.

VII.1.1 Autismo

Libros

- BARON-COHEN, S.; TAGER-FLUSVERG, H. y COHEN, D. J.** (editores): (1993) *Understanding other minds. Perspectives from Autism*. Oxford, Oxford University Press.
- CIRTISS, S.:** (1977) *Genie: A Psychological Study of a Modern-day "Wid Child"*. N.Y., Academic Press.
- DAMASIO, A.:** (1995) *El error de Descartes*. Barcelona, Crítica.
- DONALSON, M.:** (1976) *Children's Minds (La mente de los niños*, Madrid, Morata, 1979), Glasgow, Fontana/Collins.
- FRITH, U.:** (1989) *Autism. Explaining the Enigma (Autismo: Hacia una explicación del enigma*, Madrid, Alianza Editorial, 1994).
- FROUFE, M.:** (1996) *El inconsciente cognitivo. Datos, teorías y aplicaciones*. Madrid, UAM.
- GARANTO, A.:** (1990) *El autismo*, Barcelona, Herder. 160 pp.
- GRANDIN, T.:** (1997) *Atravesando las puertas del autismo*, Buenos Aires, Paidós.
- HOBSON, R. P.:** (1993) *Autims and the Development of Mind (El autismo y el desarrollo de la mente*, Madrid, Alianza, 1995). Londres, Lawrencw Erlbaum
- JANETZKE, H. P. P.:** (1996) *El autismo*, Madrid, Acento Editorial

- LANE, H.:** (1977) *The Wild Boy of Aveyron (El niño salvaje de Aveyron)*, Madrid, Alianza, 1984), Cambridge, Mass: Harvard University Press, London, Allen & Unwin.
- LOVAAS, O. I.:** (1981) *El niño autista*, Madrid, Debate.
- MAYER JHONSON, R. M. A.:** (1981) *S.P.C. Símbolos Pictográficos para la comunicación (no Vocal)*, Madrid, ME, Servicio de Publicaciones.
- PLOWMAN, K.:** (1988) *A Case Study of P.: An Autistic Young Man*, Tesis inédita, Herts, College of Art and Design.
- SELFE, L.:** (1977) *Nadya, A Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*, Nueva York, Academy Press.
- TINBERGEN, N.:** (1983) *Autistic children: New hope for a cure*, London, Allen and Unwin.
- TUSTIN, F.:** (1981) *Autistic States in Children*, London, Routledge & Kegan Paul.
- TUSTIN, F.:** (1994) *Autismo y psicosis infantiles*, Barcelona, Paidós.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ANDREOLI, V.:** (1977) "Carlo: La communication non verbale d'un schizophrène" en *Psychopathologie de l'expression*, volumen 24. Basilea, Laboratoires Sandoz.
- ANDREOLI, V.:** (1982) "Carlo" en *L'Art Brut*. Lausana, fascículo 11.
- ANDREOLI, V.; TRABUCHI, CH. y PASA, A.:** (1966) "Carlo" en *L'Art Brut*, París, fascículo 6.
- ASPERGER, H.:** (1960) "Autistisches Verhalten in Kindesalter" en *Jahrbuch für Jugendpsychiatrie und Grenzgebiete*.
- ASPERGER, H.:** (1944) "Die autistischen Psychopaathen in Kindesalter" en *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 117, pp. 76-136.
- BARON-COHEN, S.:** (1993) "Autismo: Un trastorno cognitivo específico de ceguera de la mente" en *El autismo 50 años después de Kramé*, R. CANAL y otros, 1945, Actas del VII Congreso Nacional de Autismo. Salamanca, Amarú.
- BARTH, C.; FEIN, D. y WATERHOUSE, L.:** (1995) "Delayed match to sample in children with pervasive developmental disorders" en *Developmental Neuropsychology*, 11, pp. 53-69.
- BLUMENTAL, R.:** (2002) "Los prodigios de un joven autista" en *El País*, 18-01.
- BOTTINI, G.; CORCORAN, R.; STERZI, R. y PAULESU, E. y otros:** (1994) "The role of the right hemisphere in the interpretation of figurative aspects of language: A PET activation study" en *Brain*, 117, pp. 1241-1253.
- COURCHESNE, E.:** (1991) "Neuroanatomic imaging in autism" en *Pediatrics*, 87, pp. 181-190.
- CHALLIS, N. y DEWEY, H. M.:** (1974) "The blessed fools of Old Russia" en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, N.s. 22, pp. 1-11.
- ELIA, M. y otros:** (1996) "MRI brain morphometry, cognitive status and severity of autism in a group of autistic mentally retarded children" en *5th Congress Autism-Europe*. Barcelona
- FLETCHER, C.; HAPPÉ, F.; FRITH, U.; BAKER, S. C.; FRACKOWIAK, R. S. J. y FRITH, C. D.:** (1995) "Other minds in the brain: a functional imaging study of 'theory of mind' in story comprehension" en *Cognition*, 57, pp. 109-128.
- STOCKES, A.:** (1982) "Group art therapy with mothers of autistic children" en *The arts in Psychotherapy*, 9, pp. 31-48.

VII.1.2 Esquizofrenia

Libros

- BARHAM, P.:** (1984) *Schizophrenia and Human Value*, Oxford and N. Y., Blackwell.
- BLEUER, E.:** (1911) *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Leipzig-Viena, Hanbuck der Psychiatrie von Aschaffenburg.
- BRODY, E. B. y REDLICH, F. C. (editores):** (1952) *Psychotherapy with Schizophrenics*, N. Y., International Universities Press.
- BROUSTRA:** *La esquizofrenia*, Barcelona, Herder, 184 pp.
- CALLIERE, B. y FRIGHI, L.:** (1964) *Contributo psicopatologico allo studio dei disturbi della comunicazione negli schizofrenici*, Milano, Il Verri.
- DELAY, J.; DESCLAUX, P. y DIGO, R.:** (1947) *Étude psychiatrique des peintures et dessins d'un schizophrène*, París, Semaine des Hopitaux.
- DELGADO, H.:** (1956) *La pintura en la esquizofrenia*, Caracas, Centauro.
- DENNER, A.:** (1967) *L'expression plastique, pathologie et rééducation des schizophrènes*, París, Les Editions Sociales Françaises.
- GAMMA, G.:** (1964) *Contributo clinico allo studio della espressione artistica nell schizofrenia dissoluta*, Milán, Il Verri.
- JACKSON, D. D.:** (1960) *The Etiology of Schizophrenia*, N.Y., Basic Books.
- KASANIN, J.:** (1958) *Lenguaje y pensamiento en la esquizofrenia*, Barcelona, Horme.

- KILLICK, K.:** (1987) *Art Therapy and Schizophrenia: A New Approach*, Tesis inédita, Herts College of Art and Desing.
- LIDZ, T.; FLECK, S. y CORNELISON, A.:** (1965) *Schizophrenia and the Family*, N.Y., International Universities Press.
- MADEJAKA, N.:** (1975) *Painting by schizophrenics*, Krakow.
- MARTÍNEZ HERNÁEZ, A.:** (1990) *¿Has visto cómo llora un cerezo?: pasos hacia una antropología de la esquizofrenia*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- NAUMBURG, M.:** (1950) *Schizophrenic Art: Its Meaning in Psychotherapy*, N.Y., Grune & Stratton.
- NAVRATIL, Leo:** (1972) *Esquizofrenia y arte*, Barcelona, Seix Barral.
- OURY, J.:** (1989) *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.
- PFEIFER:** (1923) *Der Geisteskranke ind serin Werk: Eine Studie über Schizophrene*, Kunst.
- PIRO, S.:** (1987) *El lenguaje esquizofrénico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RENNERT H.:** (1901) *Die Merkmale Schizophrener Bilnerei*, Jena.
- STORCH, A.:** (1922) *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, Berlín

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ANGYL, A.:** (1956) "The experience of the body-self in schizophrenia" en *Arch. Neur. Psych.*
- BADER, A.:** (1958) "Art moderne et schizophrénie. Contribution à une psychologie de la création artistique" en *Scweiz XVII*, pp. 48-54.
- BECKER, P. E.:** (1934) "Das Zeichnen Schizophrener" en *Zeitschrift für die gesante Neurologie und Psychiatric*, XXXII.
- BENDER, L.:** (1947) "Childhood Schizophrenia" en *American Journal of Orthopsychiatry*, XVII.
- BILLIG, O.:** (1971) "Is schizophrenic expression art? A comparative study of creativeness and schizophrenic thinking" en *Journal of Nervous and Mental Disease*, Sep., Vol 153 (3), 149-164.
- BILLIG, O.:** (1971) "Structures of Schizophrenic forms od expression" en *Psychiatric Quarterly*.
- BUSTIN, J.:** (1935) "Schizophrenie et mentalité primitiv. Etude comparative", París, Tesis médica.
- CALVI, I.:** (1964) "Art maniéré et maniérisme schizophranique" en *Acta Neuro. Et Psychiatr.*, Belgique.
- CARTA, M.:** (1953) "Alcuni aspetti del modo esterno nella rappresentazione grafica degli schizofrenici: nota preliminare di psicopatologia sperimentale", Roma, *Riv. Pat. Nerv.*
- CHATTERJI, N. N.:** (1951) "Schizophrenic Drawing" en *Samika*, V.
- ESCUADERO VALVERDE, J. A.:** (1957) "El arte pictórico de la esquizofrenia" en *Boletín de la Real Academia de Medicina*, mayo.
- FERDIERE, G.:** (1946) "Art et Epilepsie" en *Progrès Médic.*
- FERDIERE, G.:** (1947) "Introduction à la recherche d'un style dans les dessins de schizophrènes" en *Ann. Méd. Psychol.*
- FERDIERE, G.:** (1947) "Les dessins schizophréniques: leurs stérotypes vraies ou fasses" en *Ann. Méd. Psychol.*
- FERDIERE, G.:** (1948) "Le style des dessins schizophréniques: la symétrie et 'équilibre' " en *Ann. Méd. Psychol.*
- FERDIERE, G.:** (1950) "La main du dessinateurs schizophrène" en *Premier Congrès Mondial Psychistrie.*
- FERDIERE, G.:** (1951) "Le Dessinateur schizophrène" en *L'Evolution psychiatrique*, 2, pp. 215-230.
- GREEN, P.:** (1975) "Art therapy with a schizophrenic patient" en *Bulletin of the Menninger Clinic*, 39 (1), pp. 83-89.
- GUTIERREZ NORIEGA, C.:** (1940) "Significado de los dibujos en la historia de un esquizofrénico" en *Revista Neuro Psiquiátrica*, Lima.
- GUTTMANN, E. y MACLAY, W. S.:** (1937) "Clinical observations on Schizophrenic Drawings" en *British Journal of Medical Psychology*, XVI.
- HENLEY, D.:** (1993) "Art of annihilation: Early onset schizophrenia and related disorders of childhood" en *American Journal of Art Therapy*, 32, pp. 97-107.
- HUOT, V. L.:** (1936) "Peintures et dessins d'un schizophrene malgache" en *Ann. Méd. Psychol.*
- JANICHI, A.:** (1978) "Esthetic attitude of schizophrenic patients hospitalized persistently" en *The Polish Psychiatry*, Volumen 12, Nº 1, pp. 43-48.
- LEWIS, N.:** (1925) "Graphic art productions in schizophrenia" en *Proc. Assoc. Res. Nerv. Ment. Dis.*
- LIDZ, R. W. Y LIDZ, T.:** (1949) "The family environmentof schizophrenic patients" en *American Journal of Psychiatry*, 106, pp. 332-345.
- LIDZ, T.:** (1958) "Schizophrenia and the family" en *Psychiatry*, 21, pp. 21-27.
- LIDZ, T.; CORNELISON, A. R.; FLECK, S. y TERRY, D.:** (1965) "The intrafamilial environment of schizophrenic patients" en *Psychiatry*, 10, pp. 329-342.
- MAHLER, M. S.:** (1952) "On child psychosis and schizophrenia: Autistic and symbiotic infantile psychoses" en *Psychoanalytic Study of the Child*, 7, pp. 286-305.
- METTE, A.:** (1928) "Über Beziehungen zwischwen Spracheigentümlichkeiten schizophrener und dichterischer Produktion" en *Dessaru*.

- MOFFAT, J.:** (1973) "Utilization of art therapy in the hospital management of a schizophrenic patient," en *Art Psychotherapy* 1 (3/4), pp. 301-306
- MORSELLI, G. E.:** (1954) "Arte y schizofrenia nel pensiero di Karl Jaspers" en *Arch. Psicol. Nem.*, Milano.
- MULLER, S.:** (1948) "Schizophrenic Art" en *Grenzeb. Med.*
- PAPPENHEIM, E. y KRIS, E.:** (1946) "Functions of drawings and meaning of creative spell in schizophrenic artist" en *Psychoanal. Quart.*
- PRINZHORN, H.:** (1922) "Gibt es schizophrene Gestaltungsmerkmale in der Bildnerie der Geisteskranken?" *Zeitschr. F. d. ges. Neurologie and Psychiatrie* 78, p.512-531.
- REITMAN, F.:** (1947) "Facial expressions in schizophrenic drawings" en *Journal Ment. Sci.*
- REITMAN, F.:** (1947) "The creative spell of schizophrenic after leucotomy" en *Journal M. Ment. Sci.*
- TYSZKIEWICZ, M. y ZUCHOWICZ, W.:** (1998) "Social Reintegration of Schizophrenic Patients through a Creative Art Club in Gdnya (Poland)" en París, *International Journal of Art Therapy*, Nº 3, pp. 12-19.
- TYSZKIEWICZ, M.:** (1973) "The Subject Matter of Artistic Expression and the Schizophrenic defect form" en *The Polish Psychiatry*, Volumen VII, Nº 3.
- WADESON, H.:** (1976) "A comparative study of art expression of schizophrenic, unipolar depressive, and bipolar manic-depressive patients" en *Journal of Nervous and Mental Disease* 162 (5), pp. 334-344.
- WEAKLAND, J. y JACKSON, D. D.:** (1958) "Patient and therapist observations on the circumstances of a schizophrenic episode" en *Archiv. Neurol. Psychiat.*, 79, pp. 554-575.
- YOUNG, N.:** (1975) "Art therapy with chronic schizophrenic patients of a low socio-economic class in a short-term treatment" en *Art Psychotherapy* 2 (1), pp. 101-117.

VII.1.3 Psicosis

Libros

- ANDOLFI, M.:** (1979) *Family Therapy: An Interactional Approach*, N. Y., Plenum Press.
- ASCHAFFENBURG, G.:** (1915) *Allgemeine Symptomatologie der Psychosen*, Leipzig y Viena, Handbook Psychiatry.
- ELLWOOD, J. (editor):** (1995) *Psychosis: Understanding and Treatment*, London, Jessica Kingsley Publishers.
- KILLICK, H y SCHAVERIEN, J. (editores):** (1997) *Art, Psychotherapy and Psychosis*, London, Routledge
- MÜLLER:** *El niño psicótico*, Barcelona, Herder, 2ª edic.
- REITMAN, F.:** (1950) *Psychotic Art*, N.Y., International Universities Press.
- SCHAVERIEN, J. y KILLICK, K. (editores):** (1997) *Art, Psychotherapy and Psychosis*, London, Routledge.
- THEVOZ, M.:** (1990) *Art Brut: Psychose et médiumité*, París, La Différence.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ALANKO, A.:** (1973) "Psychosis and art" en *Psychiatria Fennica Helsinki*, pp. 301, (153-158)
- ANASTASI, A. y FOLEY, J. P.:** (1944) "An experimental study of adult psychotic in comparison with with of a normal control group" en *Journal of Experimental Psychology*, 34, pp. 169-194.
- ARNHEIM, R.:** (1977) "The art of psychotics" en *Art Psychotherapy*, 4 (3/4), pp. 113-120.
- COHEN, F. W.:** (1981) "Psychotic Expression and Symbolism" en *The Arts in Psychotherapy*, 8.
- GREENWOOD, H.:** (1994) "Cracked pots - Art Therapy and Psychosis" en *Inscape*, Volumen 1, pp. 11-14.
- MESSNER, A. G.:** (1951) "Artistic self-expression of psychotic patients" en *Amer. Journal Occup. Therapy*.
- REITMAN, F.:** (1947) "Art expression and psychotic patient" en *Occup. Ther.*
- SCHUBE, P. G. y COWELL, J. G.:** (1939) "Art of Psychotic Persons" en *Archives of Neurology and Psychiatry*, XVI.
- WITTELS, B.:** (1975) "The use of art master symptoms as demonstrates in the art work of acutely psychotic patients" en *Art Psychotherapy* 2 (3-4), pp. 217-224.
- WOOD, C.:** (1998) "Facing fear with people who have a history of psychosis..." en *Inscape*, Volumen 2, Nº 2, pp. 41-48.
- ZIMMERMAN, J. y GARFINKLE, L.:** (1942) "Preliminary study of art productions of adults psychotic" en *Psychiat. Quarterly*

VII.1.4 Test Proyectivos y Metodologías de Diagnóstico

Libros

- ANDERSON, H. H. y ANDERSON, G. L. (ed.):** (1963) *Técnicas proyectivas (An introduction to projective techniques)*, N. Y., Prentice Hall, 1951., Madrid, Rialp.
- ANZIEU, D.:** (1981) *Los métodos proyectivos, (Les méthodes projectives)*, París, PUF, 1960) Buenos Aires, Kapelusz. Ass.

- BAKER-THOMAS, M.:** (1976) *El test de los tres personajes*, Buenos Aires, Kapelusz.
- BELL, J. E.:** (1951) *Técnicas proyectivas*, Buenos Aires, Paidós.
- BELLAK, L. E. y BELLAK, L.:** (1966) *Test de apercepción infantil con figuras humanas, (CAT'S)*, Buenos Aires, Paidós.
- BENDER, L.:** (1952) *Child Psychiatric techniques*, Springfield, Il, Charles Thomas.
- BENDER, L.:** (1953) *A visual motor Gestalt test and its clinical use*, N. Y., The American Orthopsychol.
- BURNS, R. C. y KAUFMAN, S. H.:** (1970) *Kinetic Family Drawings*, N. Y., Brunner/Mazel.
- BURNS, R. C. y KAUFMAN, S. H.:** (1972) *Actions, Styles and Symbols in Kinetic Family Drawings*, N. Y., Brunner/Mazel.
- BURNS, R. C. y KAUFMAN, S. H.:** (1982) *Los dibujos kinéticos de la familia como técnica diagnóstica*, Buenos Aires, Paidós.
- CORMAN, L.:** (1964) *Le test du dessin de famille dans la pratique médico-pédagogique*, París, PUF.
- CORMAN, L.:** (1967) *El test del dibujo de la familia*, Buenos Aires, Kapelusz.
- CORMAN, L.:** (1971) *El test de los garabatos*, Buenos Aires, Kapelusz.
- COTTE, S; ROUX, G. y AURELLE, A.:** (1951) *Utilization du dessin comme test psychologique chez les enfants*, Marseille, Comité de l'enfance de Marseille.
- DI LEO, J. H.:** (1981) *Los dibujos de los niños como ayuda diagnóstica (Children's Drawings as Diagnostic Aids, 1977, N. Y., Brunner/Mazel)*, Buenos Aires, Paidós.
- DI LEO, J. H.:** (1983) *El dibujo y el diagnóstico psicológico del niño normal y anormal de 1 a 6 años*, Buenos Aires, Paidós.
- DI LEO, J. H.:** (1983) *Interpreting children's drawings*, N. Y., Brunner/Mazel.
- DOLTO, F.:** (1948) *Rapport sut l'interprétation psychoanalytique des dessins au cours de traitements psychiatriques*, en *Psyché* 17, pp. 324.
- FRANK, L. K.:** (1948) *Projective methods*, Springfield, Charles C. Thomas.
- GOODENOUGH, F.:** (1926) *Measurement of intelligence by drawings*, Chicago, World Book, (trad. franc. Cesselin): *L'intelligence d'après le dessin- Le test du bonhomme*, París, P.U.F., 1957, pp. 132.
- GOODENOUGH, F.:** (1951) *Test de la inteligencia infantil por medio de la figura humana*, Buenos Aires,, Paidós.
- GRASSANO DE PICCOLO, E.:** (1990) *Indicadores psicopatológicos en técnicas proyectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- HAMMER, E. F.:** (1969) *Test proyectivos gráficos*, Buenos Aires, Paidós.
- HAMMER, E. F.:** (1971) *The Clinical Application of Projective Drawings*, Springfield, Charles Thomas.
- HARRIS, D. B.:** (1963) *Children's Drawings as Measures of intellectual Maturity*, N.Y., Harcourt, Brace & World.
- HARRIS, D. B.:** (1979) *El Test de Goodenough. Revisión, ampliación y actualización*, Buenos Aires, Paidós.
- KINGENT, K.:** (1952) *The Drawing completion test*, N.Y., Grune Stratton.
- KOCH, K.:** (1962) *El test del árbol (Le test de l'arbre. Le diagnostic psychologique par le dessin de l'arbre. París y Lyon, 1958)*, Buenos Aires, Kapelusz.
- KOPPITZ, E. M. :** (1984) *Psychological evaluation of human figure drawings by middle school pupils*, N.Y., Grune & Stratton.
- LUSCHER, M. :** (1969) *The Luscher Color Test*, N.Y., Random House.
- MACHOVER, K. :** (1949) *Personality: Projection in the Drawing of the Human Figure*, Springfield, Illinois, Thomas.
- MAGANTO MATEO, C.:** (1988) *Test gráfico del dibujo de un animal. Evaluación en niños de 6-13 años* Barcelona, Universidad de Barcelona.
- MUNSTERBERG KOPPITZ, E.:** (1973) *El dibujo de la figura humana en los niños. Evaluación psicológica*. Buenos Aires, Guadalupe.
- MURRAY, H. A.:** (1943) *Thematic Apperception Test*, Cambridge, Harvard University Press.
- OCAMPO, M. L.; GARCÍA ARENZO, M. E. y Col:** (1976) *Las técnicas proyectivas y el proceso de diagnóstico*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PHILLIPSON, H.:** (1972) *Manual de test de relaciones objetuales*, Buenos Aires, Paidós.
- PICHOT, P.:** (1949) *Les test mentaux en psychiatrie*, París, PUF.
- PIGEM, J. M. y CORDOBA, J.:** (1949) *La prueba de expresión desiderativa*, Barcelona, Librería de Ciencias Médicas.
- PORTUONDO, J. A.:** (1983) *El test sociométrico*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PORTUONDO, J. A.:** (1983) *Test proyectivo de Karen Machover (La figura humana)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PORTUONDO, J. A.:** (1984) *Los test: su formación de conceptos en psicología clínica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RABIN, A. y HAYWORTH, M.:** (1983) *Técnicas proyectivas para niños*, Buenos Aires, Paidós.
- RAPAPORT, D.:** (1978) *Test de diagnóstico psicológico*, Buenos Aires, Paidós.
- ROSCHACH, H.:** (1969) *Psicodiagnóstico, (Psychodiagnostics, N.Y., Grune & Stratton, 1927)* Buenos Aires, Paidós.
- SCAFER, R.:** (1959) *The clinical application of psychological tests*, N.Y., University press.

- SHAIE, K. W. Y HEISS:** (1964) *Color and Personality. A Manual for the Color Pyramid Test*, Hans Huber.
- TRABUCCHI C.; ANDREOLI, V. y PASA, A.:** (1964) *Dalla espressione grafica como mezzo di comunicazione alla espressione grafica come mezzo diagnostico*, Roma.
- WIDLÖCHER, D.:** (1988) *Los dibujos de los niños. Bases para una interpretación psicológica*, Barcelona, Herder. (trad. cast. Ramón Strack) *L'interprétation des dessins d'enfants*, Bruselas, Charles Dessart (1965).

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- BENDER, L.:** (1940) "The Goodenough test (drawing a man) in chronic encephalitic childre" en *Journal of Nervous and Mental Diseases*, 41.
- BERNSTEIN, J.:** (1965) "Análisis e interpretación del test Desiderativo", San Luis, *Primer Congreso Argentino de Psicología*.
- BINET, A. y SIMON, T.:** (1905) "Methodes nouvelles pour le diagnostic du niveau intellectuel des anormaux", *L'année psychologique* 11, pp. 235-336.
- CAIN y GOMILA:** (1953) "Le dessin de la famille chez l'enfant. Critères de classification" en *Annales méd. Psychol*, 4, pp. 502-506.
- ESCUDERO VALVERDE, J. A.:** (1960) "La pintura como medio diagnóstico de la enfermedad", Suiza, *Curso Internacional de Medicina y Farmacia Militares*.
- GOODENOUGH, F. y HARRIS, D.:** (1950) "Studies in the psychology of children's drawings" en *Psychol. Bull.*
- GOODENOUGH, F.:** (1928) "Studies in the psychology of children's drawings" en *Psychol. Bull.*
- HAMMER, E. F. y POITROWSKI, Z.:** (1953) "Hostility as a factor in the clinical's personality as it affects his Interpretations of projective drawings" en *Journal de Projective Techniques*, 17, pp. 210-216.
- HEUYER, G.; LBOVICI, S. y ANGOULVENT :**(1949) "Le test de Lauretta Bender" en *Enfance*, 4, pp. 289-305.
- HOLZBERG, J. D.; WECHSLER, M.:** (1950) "The Validity of Human Form Drawings as a Measure of Personality Deaviation" en *Journal of Prospective Thechniques*, 14, pp. 343-361.
- MINKOWSKA, F.:** (1947) "Le test de Roschach et la psychopathologie infantile" en *Evolution Psychiatrique*, fascículo 3.
- MIRA Y LOPEZ:** (1950) "Étude sur la validée du test psychodiagnostique myokinétique" en *Anné Psychologique*, pp. 575.
- MUCCHIELLI, R. :** (1963) "La notion de projection" en *Bulletin de Psychologie*, 225-XVII-2-7.
- NICHOLS, R.C.; STRUMPFER, D. J. W.:** (1962) "A Factor Analysis of Draws-a-person Test Scores" en *Journal of Consulting Psychology*, Nº 26, pp. 156-161.
- OSTERRIETH, P.:** (1945) "Le test de copie d'une figure complexe" en *Arch. De Psychol.*, 30, pp. 206-353.
- REZNIKOKK, M. A. y H. R.:** (1956) "The Family Drawings Test: A comparative Study of Children's Drawings" en *Journal of Clinical Psychology*, Nº 12, pp. 167-169.
- SCHERN, C. R. y RUSSELL, K. R.:** (1969) "Use of the Family Drawings a Technique for Studying Prent-Child Interaction" en *Journal of Projective Techniques and Personality Assessment*, Volumen 33, Nº 1, pp. 35-44.
- STORA, R.:** (1948) "L'arbre de Koch" en *Enfance*, 4, pp. 327-344.
- STORA, R.:** (1963) "Le dessin de l'arbre" en *Bulletin de Psychologie*, 255, pp. 253-264.
- STORA, R.:** (1973) "Étude historique sur le dessin comme moyen d'investigation psychologique" en *Bulletin de Psychologie*, 225. XVIII- 2-7, 30 noviembre, pp. 266-307.
- TRAUBE, T.:** (1937) "La valeur diagnostique des dessins des enfants difficiles" en *Archives de Psycol.*
- WALLON, H.:** (1954) "La Kinesthésie et l'Image visuelle du corps propre chez l'enfant" en *Bulletin de Psychologie de l'Univesitie de Paris* 7, 239, 46.
- WEILL, P.:** (1989) "Le test du dessin d'un bonhomme comme controle rapidett simple de la croissance mentale" en *Enfance*, pp. 226-243.

VII.2 Filosofía, Sociología y Antropología Cultural

Libros

- AGAMBEN, G.:** (1998) *Homo Sacer, I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos.
- AGAMBEN, G.:** (1999) *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Rivages.
- AGAMBEN, G.:** (2000) *Homo Sacer, III. Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos.
- ARENDT, H.:** (1993) *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- ARENDT, H.:** (1998) *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus.
- BÁRCENA, F.:** (2001) *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Barcelona, Anthropos.
- BERMEJO, B.:** (2002) *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*, Barcelona, Círculo de Lectores-RBA.
- BRODRICK, A. H.:** (1955) *El hombre prehistórico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAO, M. (Coord):** (2000) *Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.

- CASSIRER, E.:** (1953-1957) *Filosofía de las formas simbólicas, (The philosophy of symbolic forms)* New Haven, Yale University Press.
- CASSIRER, E.:** (1960) *The logic of the humanities*, Londres, Yale University Press.
- CASSIRER, E.:** (1968) *Saggio sull'uomo*, Roma, Ed. Armando.
- CASSIRER, E.:** (1975) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, E.:** (1979) *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHAPIRO, M.:** (1953) *Antropology today*. Chicago, University of Chicago Press.
- CHILDE, G.:** *Los orígenes de la civilización*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DE MARTINO, E.:** (1965) *Magia y civilización*, Buenos Aires, El Ateneo.
- DEWEY, J.:** (1926) *La educación y la democracia*. Madrid, Ediciones de la Lectura, (1916).
- DEWEY, J.:** (1934) *Art as experience*. Nueva York, Milton, Batch.
- DOUGLAS, M.:** (1978) *Los símbolos naturales*, Madrid, Alianza Universitaria.
- DUBUFFET, J.:** (1970) *Cultura asfixiante*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DURAND, G.:** (1981) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, P.U.F, 1960.)*, Madrid, Taurus
- DURAND, G.:** (1993) *De la mitocracia al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos.
- EINSTEIN, A.:** (1980) *Cómo veo el mundo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, traducción Nathan Caplán.
- ELIADE, M.:** (1957) *Mythes et Symboles*, París, Gallimard.
- ERASMO:** (1985) *Elogio de la locura*, Barcelona, Orbis.
- ERICKSON, E. H.:** (1983) *Infancia y sociedad*, Barcelona, Paidós.
- FRANKL, V.:** (1979) *El hombre en busca de sentido*.
- FOUCAULT, M.:** (1961): *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Librairie Plon.
- FOUCAULT, M.:** (1971) *Madness and Civilisation*, London, Tavistock.
- FROMM, E.:** (1951) *The Forgotten Language*, N. Y., Grove Press.
- FROMM, E.:** (1974) *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GOODMAN, N.:** (1974) *Los lenguajes del arte (Languages of Arts)*, Cambridge, Harvard University Press, 1968), Trad. cast. 1968, Barcelona, Seix Barral.
- GOODMAN, N.:** (1990) *Maneras de hacer mundos (Ways of Worldmaking, 1978)*, Madrid, Visor.
- GRASI, E.:** (1957) *Kunst und Mythos*, Hamburg.
- GUAL, C. G.:** (1992) *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
- HAUSSER, T.:** *Historia Social de la Literatura y el Arte*.
- HEIDEGGER, M.:** (1980) *El ser y el tiempo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- HILLER, S.:** (1991) *The myth of primitivism, Perspectives on art*. London, and New York, Routledge.
- HUYGHE, R.:** (1957) *El arte y el hombre*, Barcelona, Larousse, 3 volúmenes.
- HUYGHE, R.:** *Los poderes de la imagen*, Buenos Aires
- JAKOBSON, R.:** (1966) *Daggi si lingüística generale*, Milán, Feltrinelli.
- JANKÉLÉVITCH, V.:** (1986) *L'imprescriptible*, París, Le Seuil.
- JANKÉLÉVITCH, V.:** (1999) *El perdón*, Barcelona, Seix Barral.
- KERTÉSZ, I.:** (1996) *Sin destino*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- KERTÉSZ, I.:** (1999) *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder.
- KERTÉSZ, I.:** (2001) *Kaddish por el hijo no nacido*, Barcelona, El Acanalado.
- KIRK, G. S.:** (1990) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós.
- KÜNG, H.:** (1998) *El judaísmo. Pasado, presente y futuro*, Madrid, Trotta.
- LANGER, S.:** (1942) *Philosophy in a new key*, Cambridge, Harvard University Press.
- LANGER, S.:** (1962) *Philosophical sketches*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- LANGER, S.:** (1976) *Los problemas del arte (Problems of art)*. Nueva York, Charles Scribner's Sons, (1957), Buenos Aires, Infinito.
- LE BRETON, D.:** (1999) *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral.
- LE BRETON, D.:** (2001) *El silencio*, Madrid, Sequitur.
- LEVI, P.:** (1995) *La tregua*, Barcelona, Muchnik.
- LEVI, P.:** (1998) *Entrevistas y conversaciones*, Barcelona, Península.
- LEVI, P.:** (1998) *Si esto es un hombre*, Madrid, Muchnik.
- LÉVI-STRAUSS, C.:** (1976) "Antropología Estructural", Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ, A.; BARRAGÁN, J. M.; HERNÁNDEZ, F.:** (1997) *Encuentros del arte con la Antropología, la Psicología y la Pedagogía*, Barcelona, Angle.
- LUQUET, G. H.:** (1939) *L'Art primitif*, Paris, Doin.
- MC LAREN, P.:** (1997) *Pedagogía crítica y cultura depredadora*, Barcelona, Paidós.
- OLIVE, L.:** (1993) *Ética y diversidad cultural*, México, Fondo de Cultura Económica.
- READ, H.:** (1937) *Art and Society*, London, Faber & Faber.
- RIOUX, G.:** (1951) *Dessin et structure mentale. Contribution à l'étude psycho-sociale des milieux nord africains*, Paris, P.U.F.
- ROCHER, G.:** (1974) *Introducción a la Sociología General*, Barcelona, Herder.
- ROUX, J. P.:** (1990) *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península.
- SÁBATO, E.:** (1995) *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza.

- SÁBATO, E.:** (1997) *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁBATO, E.:** (1999) *Memorias antes del fin*, Barcelona, Seix Barral.
- SEMPRÚN, J.:** (1997) *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.
- STOCKES A.:** (1958) *Greek culture and the ego. A psychoanalytic survey of an aspect of Greek civilisation and art.*, London.
- SZPILMAN, W.:** (2000) *El pianista del gueto de Varsovia*, Madrid, Edición de Turpial & Amaranto.
- TIMASHEDD, N.:** *La teoría sociológica.*
- VOLAVKOVÁ, H. (editora):** (1993) *...I never saw another butterfly... Children's Drawings and Poems from Terezín Concentration Camp 1942-1944*, New York, Schocken Books, Expanded Second Edition by the United States Holocaust Memorial Museum (Originally published in a different form in a special edition for the State Jewish Museum in Prague, 1959). Edición en castellano: *Aquí no vuelan las mariposas. Poemas y dibujos infantiles. Terezín 1942-1944*, (1988) Buenos Aires, Proyectos Editoriales, (1962, 1ª edición Museo Estatal Judío de Praga)
- WIESEL, E.:** (1986) *La noche*, Barcelona, Muchnik.
- WIESENTHAL, S.:** (1998) *Los límites del perdón*, Barcelona, Paidós
- WILHELM, H.:** (1972) *El significado del I Ching*, Buenos Aires, Paidós.
- WILHELM, R. (trad):** (1977) *I Ching. El libro de las Mutaciones*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- WILHELM, R.:** (1926) *Lao-Tsé y el taoísmo*, Madrid.
- YOUNG-BRUHL, E.:** (1993) *Hannah Arendt*, Valencia, Alfons El Magnànim.
- ZURITA, R.:** (2000) *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Barcelona, Andrés Bello.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ANASTASI, A. y FOLEY, J. P.:** (1936) "An analysis of spontaneous drawings by children in different cultures" en *Journal of Experimental Psychology*, 20, pp. 689-726.
- BESEAT KIFLE SELASIE:** (1980) "África en Picasso" en *El Correo de la UNESCO*, diciembre de 1980, Año XXXVIII, pp. 29-31.
- MARTÍN PRADA, J. L.:** (1999) "Arte feminista y esencialismo" en *Recuperar la memoria*, CAO, M. (Coord.), (2000) Madrid, Narcea.
- MALINOVSKI, B.:** (1965) "Los éxitos y los fracasos de la magia" en De Martino: *Magia y civilización*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SALGADO, Mª; SHINE, R. y SINTES, L.:** (1976) "Arte Popular de Oceanía: El arte religioso" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- SALGADO, Mª; SHINE, R. y SINTES, L.:** (1976) "Arte Popular de Oceanía: El arte de la navegación" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- WIESENTHAL, S.:** (1998) "El girasol", en *Los límites del perdón*, Barcelona, Paidós
- WIOZE, C.:** (1936) "Culture et psychopathologie" en *Ann. Med. Psychol.*

VII.3 Educación Artística

Libros

- ACERETE, D. Mª:** (1972) *Objetivos y didáctica de la Educación plástica*, Buenos Aires, Kapelusz.
- AGUIRRE, I.:** (2000) *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra.
- ALCAIDE, C.:** (2003) *Expresión plástica y visual para educadores*, Madrid, ICCE.
- ALSCHULER, R. H. y HATTWICK, B. W.:** (1947) *Painting and Personality, (Pintura y Personalidad. Un estudio de los niños pequeños)*, Chicago, University of Chicago Press, 2 vol.
- AMIS DE SEVRES y otros:** (1983) *Le real et l'imaginaire*, París, Centre International des Études Pédagogiques (CIEP).
- AMIS DE SEVRES y otros:** (1985) *Arts plastiques et formation de la personne*, Sèvres, París, Centre Internationale des Études Pédagogiques (CIEP).
- ARAÑO GISBERT, J. C.:** (1986) *La Enseñanza de las Bellas Artes en España*, Madrid, Universidad Complutense.
- ARNHEIM, R.:** (1989) *Consideraciones sobre la educación artística*, Barcelona, Paidós.
- AYMERICH, C.:** (1971) *Expresión y arte en la Escuela*, Barcelona, Teide.
- BADIA, M. y otros:** (2003) *Figuras, formas, colores: propuestas para trabajar la educación plástica y visual*, Barcelona, Graó.
- BALADA MONCLÚS, M. y JUANOLA TARRADELLAS, R.:** (1987): *La educación visual en la escuela*, Barcelona, Paidós.
- BALDWIN, J.:** (1987) *Mental development in the child and the race*, NY, Mc Millan.

- BARTOLOMEIS, F. De:** (1994) *El color de los pensamientos y de los sentimientos. Nueva experiencia de educación artística*, Barcelona, Octaedro (tit. original: *Il colore dei pensieri e dei sentimenti*. Italia, La nuova Italia Editrici, 1990)
- BELJON, J. J.:** (1993) *Gramática del arte*, Barcelona, Celeste.
- BELTRÁN, MIR, L. y LOZANO HERAS, A.:** (1995) "Estrategias para un desarrollo cognitivo a través de la apreciación artística" en *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, pp. 21-30.
- BERGERON, M.:** (1974) *El desarrollo psicológico del niño*, Madrid, Morata.
- BERNARDO, M. y otros:** (1978) *Educación y expresión estética*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- BERSON, M.:** (1962) *Del garabato al dibujo*, Buenos Aires, Kapelusz.
- BEST, F.:** (1981) *Hacia una didáctica de las actividades motivadoras*, México, Kapelusz.
- BIEDMA, C. J. y D'ALFONSO, G.:** (1962) *El lenguaje del dibujo*, Buenos Aires, Kapelusz.
- BIGNAMI, A.:** (1983) *Praxis artística y realidad*, Buenos Aires, EFECE Editor.
- BISQUERT SANTIAGO, A.:** (1987) *Las artes plásticas en la escuela*, Madrid, MEC-Instituto Nacional de Ciencias de la Educación.
- BOLAÑOS, C.:** (1979) *Juegos audiovisuales para la escuela primaria*, Buenos Aires, Ediciones Volmar.
- BOLLERS, R. C.:** (1980) *Teoría de la motivación*, México, Trillas
- BORTWICK, G.:** (1982) *Hacia una Educación Creativa*, Editorial Fundamentos.
- BOSSOLA, A.:** (1969) *Guía para la educación plástica*, León, Everest.
- BOUTONNIER, J.:** (1953) *Les dessins d'enfants*, Paris, Scarabée.
- BRUNER, J.:** (1961) *The process of education*, Cambridge, Harvard University Press.
- BULLANDE, P.:** (1960) *El mundo de la imagen*, Buenos Aires, EUDEBA.
- BUTZ, N.:** (1959) *Arte creador infantil*, Barcelona, Leda.
- CABANELLAS AGUILERA, I.:** (1980) *Formación de la imagen plástica del niño. Didáctica y desarrollo del espacio en el niño*, Pamplona, Grafínasa.
- CABANELLAS AGUILERA, I.:** (1994) *Mensajes entre líneas*, Pamplona, Ayuntamiento
- CALMY, G.:** (1977) *La educación del gesto gráfico*, Barcelona, Fontanella.
- COFER, C. N.:** (1988) *Motivación y emoción*, Bilbao, Desclé de Brouver.
- COLLINGWOOD, R. G.:** (1978) *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CONDE, Mª C.:** (1969) *La actividad creadora en la escuela primaria* Rosario, Argentina, Biblioteca Popular, colección Praxis.
- CHEERY, C.:** (1988) *El arte del niño en Educación Preescolar*, Barcelona, CEAC.
- CHORDÁ, F.:** (1993) *Aprendiendo a mirar el arte*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación de Zaragoza.
- DARROW, F. y VAN ALLEN, R.:** (1965) *Actividades para el aprendizaje creador*, Buenos Aires, Paidós.
- DE LA TORRE, S.:** (1982) *Educación en la creatividad*, Madrid, Narcea.
- DEBIENNE, M. C.:** (1977) *El dibujo en el niño*, Barcelona, Planeta.
- DEL VAL, J.:** (1977) *Creer y pensar*, Barcelona, Paidós.
- DELGADO, H.:** (1983) *Análisis estructural del dibujo libre*, Buenos Aires, Paidós.
- DEPOUILLY, J.:** (1965) *Niños y primitivos (Enfants et primitifs*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1964), Buenos Aires, Kapelusz.
- DEWEY, J.:** (1949) *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DIAZ, C.:** (1986) *La creatividad en la Expresión Plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*, Madrid, Narcea.
- DIAZ, E.:** (1988) *Para seguir pensando*, Buenos Aires, EUDEBA.
- DUBORGEL, P.:** (1962) *El dibujo del niño. Estructuras y símbolos*, Barcelona, Paidós.
- EFLAND, A. D.:** (2002) *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en las enseñanza de las artes visuales*, Barcelona, Paidós.
- EGAN, K.:** (1994) *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza*, Madrid, MEC-Morata, colección Educación Infantil y Primaria.
- ELLIOT, J.:** (1976) *Entre el ver y el pensar. La pintura y la escritura pictográficas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ENESCO ARANA, I.:** (1987) *El desarrollo de conceptos espaciales. Un estudio transcultural*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ERIKSON, E. H.:** (1983) *Infancia y sociedad*, Buenos Aires, Horme.
- ESPRIU VIZCAINO, R.:** (1993) *El Niño y la Creatividad*, México, Trillas.
- ESTRADA DIEZ, E.:** (1991) *Génesis y evolución del lenguaje plástico de los niños*, Zaragoza, Mira Ediciones.
- FABREGAT, E.:** (1963) *El dibujo infantil*, México, Fernández Ediciones.
- FAURE, E. y otros:** (1978) *Aprender a ser*, Madrid, Alianza Universidad-UNESCO.
- FRAGNIERE, G.:** (1976) *La educación creadora. Visión, método y orientación*, Madrid, Oriens.
- FREINET, E.:** (1972) *Dibujos y pinturas de los niños*, Barcelona, Laia.
- FREINET, E.:** (1984) *Los métodos naturales. El aprendizaje del dibujo*, Barcelona, Martínez Roca.
- GARCÍA-BERMEJO PIZARRO, S.:** (1979) *El Color en el Arte Infantil. Psicología de la percepción. Didáctica de la imagen*, Madrid, CEPE, colección Educación Preescolar.
- GARDNER, H.:** (1990) *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona, Paidós Educador.
- GARVEY, C.:** (1983) *El Juego Infantil*, Madrid, Morata.

- GEERTZ, C.:** (1989) *La interpretación de las culturas*, Madrid, Gedisa.
- GENNARI, M.:** (1997) *La Educación artística. Arte y Literatura*, Barcelona, Paidós.
- GENNARI, M.:** (1998) *La educación estética*, Barcelona, Paidós.
- GERSTNER, K.:** (1988) *Las formas del color*, Barcelona, Blume
- GESSEL, A.:** (1949) *L'enfant de 5 à 10 ans*, París, P.U.F.
- GLOTON, R.:** (1980) *La creatividad en el niño*, Madrid, Narcea.
- GONZÁLEZ DE IBARRA, R. I. y otros:** (1969) *Educación creadora del niño por las artes plásticas*, Buenos Aires, Huemul.
- GOODUNOW, J.:** (1979) *El dibujo infantil*, Madrid, Morata.
- GOTTFRIED, H.:** (1979) *Maestros creativos-alumnos creativos*, Buenos Aires, Kapelusz.
- GUILFORD y otros:** (1978) *Creatividad y Educación*, Buenos Aires, Paidós.
- GUTIÉRREZ, F.:** *Pedagogía del lenguaje total*, Madrid, Ediciones Por una cultura de los Trabajadores.
- HARGREAVES, A.:** (1996) *Profesorado, cultura y sociedad*, Madrid, Morata.
- HARGREAVES, D. J.:** (1991) *Infancia y educación artística*, Madrid, Morata-MEC.
- HAYES, C.:** (1986) *Guía completa Pintura y Dibujo. Técnicas y Materiales*, Madrid, Herman Blume.
- HERNÁNDEZ BELVER, M.:** (1989) *Psicología del arte y del criterio estético*, Salamanca, Amarú.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. (Coord.):** (1995) *El arte de los niños. Investigación y Didáctica en el MUPAI*. Madrid, Fundamentos.
- HERNÁNDEZ BELVER, M.; SÁNCHEZ MÉNDEZ, M. (Coord.):** (2000) *Educación Artística y arte infantil*, Madrid, Fundamentos.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.:** (2000) *Educación y cultura visual*, Barcelona, Octaedro.
- HERNÁNDEZ, F.; JODAR, A.; MARÍN, R.:** (1991) *¿Qué ES la educación artística?*, Barcelona, Sendai.
- IBARRA y otros:** (1969) *Educación creadora del niño por las artes plásticas*, Buenos Aires, Huemul.
- KAUFMANN, P.:** (1983) *L'expérience émotionnelle de l'espace*, París, Librairie Philosophique J. Vrin.
- KELLOG, R.:** (1979) *Análisis de la expresión plástica del preescolar*, Madrid, Cincel (Tit. orig.: *Analysing children's art*, Palo Alto, California, National Press Books, 1969)
- KOPPITZ, E. M.:** (1976) *El dibujo de la Figura Humana en los niños*, Buenos Aires, Kapelusz.
- LANCASTER, J.:** (1991) *Las artes en la educación primaria*, Madrid, Morata.
- LARK-HOROVITZ, B. y otros:** (1965) *La educación artística del niño*, Buenos Aires, Paidós.
- LAURENDAU, M. y PINARD, A.:** (1977) *Las primeras nociones espaciales en el niño. Examen de las hipótesis de J. Piaget*, Buenos Aires, Glem, 2 Volúmenes.
- LAURITI, C.:** (1968) *La actividad plástica en función educativa*, Buenos Aires, Regal Gráfica.
- LAZOTTI FONTANA, L.:** (1969) *Comunicación visual y escuela*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LÓPEZ, A.; HERNÁNDEZ, F.; BARRAGÁN, J. M^a:** (1997) *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*, Madrid, Manresa.
- LOWENFELD, V. y LAMBERT BRITAIN, W.:** (1980) *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Kapelusz, (edición inglesa: *Creative and mental growth*, N.Y., Macmillan, 1947, 3º edición).
- LOWENFELD, V.:** *El niño y su arte*, Buenos Aires, Kapelusz.
- LUÇAT, L.:** (1988) *Pintar, dibujar, escribir, pensar. El grafismo del preescolar*, Madrid, Cincel.
- LUQUET, P.:** (1981) *El dibujo infantil*. Madrid, Morata (trad. francesa de: *Les dessin enfantin*, Paris, Alcan, 1927).
- MALRIEU, P.:** (1971) *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, (*La construcción de l'imaginaire*, Bruselas, Dessart, 1967).
- MARÍN VIADEL, R.:** (2003) "El dibujo infantil: imágenes, relatos y descubrimientos simbólicos" en *Didáctica de la Educación Artística para la Escuela Primaria*, Madrid, Pearson Educativa, pp. 53-106.
- MARÍN VIADEL, R. (Coord.) :** (2003) *Didáctica de la Educación Plástica para Primaria*, Madrid, Pearson Educación.
- MARTÍNEZ DIEZ, N., LÓPEZ, F. y CAO, M.:** (2000) *Pintando el mundo*, Madrid, Horas y horas.
- MARTÍNEZ, E. y DELGADO, J.:** (1981) *El origen de la expresión en niños de 3 a 6 años*, Madrid, Cincel.
- MARTÍNEZ, E. y DELGADO, J.:** (1981) *La afirmación de la expresión en niños de 6 a 8 años*, Madrid, Cincel.
- MARTÍNEZ GARCÍA, L. M^a; GUTIERREZ PÉREZ, R.:** (1998) *Las artes plásticas y su función en la escuela*, Málaga, Aljibe.
- MATORÉ, G.:** (1962) *L'espace humain*, La Colome.
- MAYEVSKY y otros:** (1978) *Actividades creativas para niños pequeños*, México, Diana
- MERODIO, I.:** (1980) *Expresión plástica en preescolar y en el ciclo primario*, Madrid, Narcea.
- MERODIO, I.:** (1987) *Otro lenguaje. La enseñanza de la expresión plástica*, Madrid, Narcea.
- MERODIO, I.:** (1991) *La estructura del espacio: expresión plástica y visual*, Madrid, Narcea.
- MONTESSORI, M.:** (1979) *Spontaneous activities in education*, New York, Schocken Books.
- MOULOUD, N.:** (1964) *La peinture et l'espace*, París, P.U.F.
- MÜLLER, J. M.:** (1982) *El significado de la no violencia*, Madrid, Oveja Negra.
- MUNRO, T.:** (1956) *Art Education: its Philosophy and Psychology*, Nueva York.
- MURA, A.:** (1964) *El dibujo de los niños*, Buenos Aires, EUDEBA.
- NOVAES, M. H.:** (1973) *Psicología de la aptitud creadora*, Buenos Aires, Kapelusz.
- NOVEMBRE, J.:** *Experiencias de juegos con preescolares*, Madrid, Morata.

- PAVEY, D.:** (1982) *Juegos de expresión plástica*, Barcelona, CEAC (tít. orig.: *Art-based games*, London, Methuen).
- PEARSON, R.:** (1941) *The New Art of education*, N.Y.
- PÉREZ VILLAR, J.:** (1967) *Etapas del desarrollo y trastornos emocionales del niño*, La Habana, Instituto del libro.
- PIAGET, J. e INHELDER, B.:** (1948) *La representación del espacio en el niño*, París, P.U.F.
- PIAGET, J. e INHELDER, B.:** (1979) *La formación del símbolo en el niño*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PIAGET, J. e INHELDER, B.:** (1973) *La representación del mundo en el niño*, Madrid, Morata.
- PIAGET, J.:** (1965) *La construcción de lo Real en el niño*, Buenos Aires, Proteo.
- PICHÓN-RIVIÈRE, E.:** (1978) *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PINOL-DOURLEZ:** (1979) *Construcción del espacio en el niño*, Madrid, Pablo del Río.
- POLLERI, ROVIRA y LISSARDY:** *El lenguaje gráficoplástico*
- PORCHER, Lonis y colaboradores:** (1975) *La educación estética. Lujo o necesidad*, Buenos Aires, Kapelusz.
- PRUDHOMMEAU, M.:** (1951) *Le dessin de l'enfant*, París, P.U.F.
- PUENTE, R.:** (1986) *Dibujo y educación visual*, México, Gustavo Gili.
- READ, H.:** (1986) *Educación por el arte*, Barcelona, Paidós.
- RIBAO, D.:** *Area de expresión plástica*, Madrid, MEC., Serie Preescolar Nº 3.
- RODRÍGUEZ J.:** (1968) *El Arte del niño*, Madrid, CSIC
- ROGERS, C.:** (1978) *Libertad y Creatividad en la Educación*, Buenos Aires, Paidós.
- ROUMA, G.:** (1947) *El lenguaje gráfico del niño (Le Langage Graphique de l'Enfant*, Bruselas, 1912), Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- SALVADOR ALCAIDE, A.:** (1982) *Conocer al niño a través del dibujo*, Madrid, Narcea.
- SANDOVAL GUERRA, A. De:** (1989) *La expresión gráficoplástica*, El autor.
- SAUSSOIS, N. De:** (1982) *Actividades para guarderías y preescolar*, Madrid, Cincel.
- STERN, A. y DUQUET, P.:** (1961) *La conquista de la tercera dimensión*, Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A. y DUQUET, P.:** (1964) *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas (Du dessin spontané aux techniques graphiques*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel, 1958.), Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A.:** (1959) *Aspectos y técnica de la pintura infantil (Aspects et technique de la peinture d'enfants*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé), Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A.:** (1965) *El lenguaje plástico. Estudio de los mecanismos de creación artística del niño*, Buenos Aires, Kapelusz, (Tít. Orig.: *Le langage plastique*. Neuchatel, Delachaux et Nestlé, 1963).
- TAMAYO, D.:** (1987) *Educación la sensibilidad*, Madrid, Alhambra, colección Recursos Didácticos.
- TANN, C. S.:** (1990) *Diseño y desarrollo de unidades didácticas*, Madrid, Morata.
- THOMAZI, J.:** (1962) *Le bonhomme et l'enfant*, Angulema, Coquemard.
- THORNDIKE, E. L.:** (1927) *The measurement of intelligence*, Nueva York, Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University.
- TORRANCE, E. P. y MYERS, R. E.:** (1976) *La enseñanza creativa*, Madrid, Santillana.
- VURPILLOT, E.:** (1985) *El mundo visual del niño*, Madrid, Siglo XXI.
- VV.AA.:** (1991) *¿Qué es la Educación Artística?*, Barcelona, Sendai Ediciones.
- VV.AA.:** (1996) *Formación de Profesores de Secundaria Madrid*, ICE de la UCM, CAP.
- VYGOTSKI, L. S.:** (1982) *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal.
- WALLON, H. y LURÇAT, L.:** (1968) *El dibujo del personaje por el niño*, Buenos Aires, Proteo.
- WALLON, H.:** (1964) *Del acto al pensamiento*, Buenos Aires, Lautaro (De l'Acte à la pensée. Paris, Flammarion, 1964).
- WINNICOTT, D.:** (1981) *El proceso de maduración del niño. Estudio para una teoría del desarrollo emocional*, Barcelona, Laia.
- WINNICOTT, D.:** (1982) *Realidad y juego*. Barcelona, Gradisa (original: *Playing and reality*, London, Tavistock, 1971).
- WOSNAR, I.:** (1967) *Estética y pedagogía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- YOUNG, R.:** (1993) *Teoría crítica de la educación y discurso en el aula*, Barcelona, Paidós.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, D.:** (2003) "Esto no es una pipa. Conceptos formales y lingüísticos en las artes visuales: representación, proporción, espacio, color, composición, símbolos y lenguajes visuales" en MARÍN VIADEL, R. (Coord.): *Didáctica de la Educación Artística*, Madrid, Pearson Educación, pp. 359-393.
- ARTE, INDIVIDUO Y SOCIEDAD. Temas de Arte y Educación Artística:** (2000) Nº 12, Madrid, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense
- BARRAGÁN, J. M^a:** (1995) "Para comprender la educación artística en el marco de una fundamentación crítica de la educación y el currículo" en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, nº 24.

- BARRAGÁN, J. M^a:** (1997) "Educación artística: objeto de estudio, ámbitos disciplinares y tendencias" en *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*, LÓPEZ, A.; HERNÁNDEZ, F.; BARRAGÁN, J. M^a, Madrid, Manresa.
- BROUDY, H.:** (1987) "The role of imagery in learning" (Ocasional Paper N° 1). Los Angeles, Get Centre of Education in the Arts.
- BRUNER, J.:** (1964) "The course of cognitive growth", *American Psychologist* 19 (1) comp. 1-15.
- CAO, M. y DIAZ DEL CORRAL, P.:** (1987) "Educación artística y educación para el desarrollo humano", En *Pié de Paz*, N° 40, Madrid.
- CAO, M.:** (1995) "Educación artística y movimientos sociales" en *Revista Universitaria del profesorado*, Zaragoza.
- CAO, M.:** (1997) "Dualismos desiguales" en *Calvíva* N° 4.
- CAO, M.:** (1998) "La educación artística ante los retos del siglo XX" en *Tendencias pedagógicas*, Universidad Autónoma de Madrid.
- EISNER, E. W.:** (1986) "A secretary in the classroom", *Teaching and Teacher Education* 2, (4) P. 325-328
- FINKE, R. A.:** (1986) "Imágenes mentales y sistema visual" en *Revista Investigación y Ciencia (Scientific American)*, mayo, pp. 66-74.
- GARDNER, H.:** (1983) "Artistic intelligence" en *Art Education*, 36, N° 2, pp. 47-49
- GARCÍA LLEDÓ, G.:** (2003) "Las instalaciones en la escuela" en *Arte, infancia y creatividad*, BELVER, M.; MÉNDEZ, M.; ACASO, M. (Coord), Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- KAPLAN, B.:** (1967) "Meditations on genesis", *Human development* 10, p. 65-87.
- KENNEDY, J. M.:** (1980) "Blind People Recognising and Marking Haptic Pictures", *The Perception of Pictures*. Margaret Haven, N. Y, Academic Press.
- LURÇAT, L. y WALLON, H.:** (1963) "Entretiens sur le dessin de l'enfant", en *Cahiers du Groupe Française Minkowska*, diciembre.
- LURÇAT, L.:** (1961) "Rôle de l'axe du corps dans le départ du mouvement" en "Psychologie française" VI, octubre.
- LURÇAT, L.:** (1964) "Genèse du contrôle dans l'activité graphique", en *Journal de Psychologie* 2.
- MAESO RUBIO, F.:** (1999) "Cuestionarios para valorar los materiales curriculares de Educación Plástica y Visual" en *Revista de Educación*, Granada, Universidad de Granada.
- MAESO RUBIO, F.; ROLDÁN RAMÍREZ, J.:** (2003) "Éste es el color de mis sueños. Las disciplinas artísticas clásicas: el dibujo, la pintura, la escultura y las nuevas formas de arte" en *MARÍN VIADEL, R. (Coord.): Didáctica de la Educación Artística*, Madrid, Pearson Educación, pp. 275-316.
- MARTÍN PRADA, J. L.:** (2003) "Análisis de una experiencia sobre el desarrollo de la memoria visual de los niños", en *Arte, infancia y creatividad*, BELVER, M.; MENDEZ, M.; ACASO, M., Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- NAVILLE, P.:** (1950) "Éléments d'une bibliographie critique relative au graphisme enfantin jusqu'en 1949" en *Enfance*, 3-4, pp. 310-403.
- NAVILLE, P.:** (1950) "Note sur les origines de la fonction graphique- De la tache au trait", en *Enfance*, octubre.
- OSSON, D.:** "Le dessin, voie d'accès à la personnalité de l'enfant", en *Les cahiers de l'enfance*, año 12, N° 99, pp. 45-57.
- PIAGET, J.:**(1970) "Piaget's theory", en P. Mussen (comp) *Manual of child psychology*, Vol.1, p. 703-730.
- POLO DOWMAT, L.:** (1998) "Educación artística y Pedagogía crítica: aportes para la educación del desarrollo humano", trabajo sin publicar.
- SOLER, E.:** (1986) "El despertar de los sentidos" en *Escuela Española*, pp. 21, Madrid.
- ST. JOHN, P. A.:** (1986) "Art education, therapeutic art and the therapy: Some relationships" en *Art Education*, Jan, pp. 14-16.
- VURPILLOT, E.:** (1979) "Percepción del espacio", en "La percepción" de P. Fraise y J. Piaget, en *Tratado de Psicología experimental*, V, VI. Barcelona, Paidós.
- WALLON, H. y LURÇAT, L.:** (1957) "Graphisme et modèle dans les dessins de l'enfant", en *Journal de Psychologie* 3.
- WALLON, H.:** (1954) "La Kinesthésie et l'Image visuelle du corps propre chez l'enfant", en *Bulletin de Psychologie de l'Université de Paris* 7, 239, 26, Paris.
- WOLFE, J. M.:** (1983) "Procesos visuales ocultos" en *Revista de Investigación y Ciencia (Scientific American)*, abril, pp. 52-62.
- YUSTE HERNÁNZ, C.:** (1974) "La inteligencia infantil a través del dibujo" en Madrid, S.M., Volumen IX, N° 30, pp. 54-61.
- ZZAZO, R.:** (1950) "Le geste graphique et la structuration de l'espace", en *Enfance* 6, octubre, pp. 189-204.

VII.3.1 Educación artística y discapacidad

Libros

- BARDISA y otros:** (1983) *Guía de estimulación precoz para niños ciegos*, Madrid, INSS.
- BARDISA, L.:** (1992) *Cómo enseñar a los niños ciegos a dibujar*, Madrid, ONCE.
- BAUTISTA JIMÉNEZ, E.:** (1991) *Necesidades educativas especiales*, Sevilla, Aljibe.
- BECERRO PUERTO, L.:** (1986) *Educación del Niño Sordo en Integración Especial*, Madrid, UNED.
- BENDER, M.:** (1986) *Programa para la enseñanza del deficiente mental*, Barcelona, Fontanella.
- BENITO GIL, J. DE:** (1987) *Entre el terror y la soledad*, Madrid, Popular.
- BOUTONNIER, J.:** (1980) *El dibujo del niño normal y anormal*, Buenos Aires, Paidós
- BOWLEY Y GARDENER:** (1984) *El niño minusválido. Guía educativa y psicológica para el minusválido orgánico*, México, CECOSA.
- CABADA ALOS, J. y otros:** (1988) *Educación especial*, Madrid, Cincel
- CAMP, V.:** (1993) *Los valores de la educación*, Madrid, LAUDA.
- DIAZ ARNAL, I.:** (1973) *La expresión gráfica del deficiente*, Madrid, CEPE.
- FIERRO, A.:** (1987) *La persona con retraso mental*, Madrid, MEC-CNREE.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. A.:** (1986) *Educación e Integración Escolar del Niño con Deficiencias Motóricas*, Madrid, UNED.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. A.:** (1994) *Competencia social y currículo*, Madrid, Alhambra.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. A.:** (1995) *Psicodidáctica y organización del aprendizaje para deficientes en integración escolar*, Madrid, UNED.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. A.:** (1998) *Integración escolar. Aspectos didácticos y organizativos*, Madrid, UNED.
- GISBERT, J. y otros:** (1980) *Educación especial*, Madrid, Cincel.
- HERRANZ TARDÓN, R.:** (1993) *Guía de estimulación precoz para niños ciegos*, Madrid, INSS.
- KENNEDY, J. M.:** (1993) *Drawing and the Blind: Pictures to Touch*, Yale University Press.
- LÓPEZ MELERO, M.:** (1983) *Teoría y práctica de la Educación Especial*, Madrid, Narcea.
- PINEDO PEYDRO, F. J.:** (1989) *Una voz para el silencio*, Madrid, CNS.
- PUIG DE LA BELLACASA, R.:** (1981) *Comunicaciones y discapacidad*, Madrid, Tecnos.
- SACKS, O.:** (1991) *Veo una voz. Un viaje al mundo de los sordos*, Madrid, Anaya/Muchnik.
- SCHORN, M.:** (1997) *El niño y el adolescente sordos. Reflexiones psicoanalíticas*, Buenos Aires, Editorial Castro Barros.
- TILLEY, P.:** (1983) *El arte en Educación Especial*, Barcelona, CEAC.
- TOMAS, L.:** (1978) *El minusválido físico*, Madrid, SEREM.
- VALDES MARIN, R.:** (1985) *El desarrollo psicográfico en el niño*, La Habana, Científico-Técnica.
- VV.AA.:** (1993) *El futuro empieza hoy*, Madrid, Pirámide.
- WOLFGANG, C. H.:** (1989) *Cómo ayudar a los preescolares pasivos y agresivos mediante el juego*, Barcelona, Paidós (Tít. original: *Helping aggressive and passive pre-schoolers through play*, London, Bell & Howell, 1977).

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- BARDISA, L.:** (1997) "Las imágenes mentales de los niños ciegos y sus dibujos. Experiencia española" en *Investigación y Ciencia*, pp. 58-59, marzo.
- FIBLA, J. M.:** (1988) "Conceptos de integración artística" en *Iconica*, Nº 11, pp. 13.
- HELLER, M. A.:** (1989) "Picture and Pattern Perception in the Sighted and in the Blind: The Advantage of the Late Blind, en *Perception*, volumen 18, nº 3, pp. 379-389.
- KENNEDY, J. M. y ERIKSSON, Y.:** (1993) "Profiles and Orientation of Tactile Pictures", trabajo presentado en la reunión de la Sociedad Europea de Psicología, Tampere, 2-5 de julio.
- KENNEDY, J. M.:** (1997) "Así dibujan los ciegos", en *Investigación y Ciencia*, pp. 52-59, marzo.
- LEDOUX, M.:** (1984) "Valeur therapeutique de la création artistique" en *Psychologie Française*, 29 (2), pp. 181-186.
- LIU, C. H. y KENNEDY, J. M.:** (1993) "Symbolic Forms and Cognition" en *Psyke & Logos*, vol. 14, nº 2, pp. 441-456.
- MARTÍNEZ DIEZ, N. y MARTÍNEZ, J. L.:** (1999) "Arte y Educación Especial" en *Área curriculares para niños con necesidades especiales y dificultades de aprendizaje*, Madrid, Escuela Española.
- SHIMIZU, Y. SAIDA, S. y SHIMURA, H.:** (1993) "Tactile Pattern Recognition by Graphic Display: Importance of 3-D Information for Haptic Perception og Familiar Objects" en *Perception and Psychophysics*, vol. 53, n1 °, pp. 43-48.
- SNEE:** (1976) "El arte en los deficientes mentales" en *Secretariado Nacional de Educación Especial (SNEE), Servicio Informativo*, Nº 7.

VII.4 Creatividad

Libros

- ACHA, J.:** (1992) *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas.

- AGUILERA, O.:** (1998) *El proceso creativo*, Madrid, Fraga.
- ALSINA, F.:** (1989) *La imaginación razonada*, Madrid, Fragua.
- ARIETI, S.:** (1976) *Creativity: The Magic Synthesis*, N.Y., Basic Books, (trad. cast.: *La Creatividad: La síntesis mágica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993).
- ARIETI, S.:** (1978) *New Views of Creativity*, N. Y., Geigy.
- ARIETI, S.:** (1979) *The Parnas*, N. Y., Basic Books.
- BARRON, F.:** (1976) *Personalidad creadora y proceso artístico*, Madrid, Marova.
- BEAN, R.:** (1993) *Cómo desarrollar la creatividad en los niños*, Madrid, Debate.
- BEAUDOT, A. :** (1973) *La creatividad en la escuela*, Madrid, Stadium
- BEAUDOT, A. y otros:** (1980) *La creatividad*, Madrid, Narcea.
- BERGER, J.:** (1980) *Modos de Ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BERGSON, H.:** (1973) *La evolución creadora*, Buenos Aires, Austral.
- BIALOVSKY:** *Estilo e Iconografía*, Barcelona, Seix Barral.
- BILL, M.:** *Forma, función y belleza*, Cultura Visual Contemporánea.
- BOCHENSK, I. M.:** (1962) *Los métodos actuales del pensamiento*, Madrid, Rialp.
- BODEN, M. A.:** (1994) *La mente creativa*, Barcelona, Gedisa.
- BONO, E. DE:** (1973) *La práctica de pensar*, Barcelona, Paidós.
- BONO, E. DE:** (1974) *Pensamiento lateral*, Barcelona, Paidós.
- BONO, E. DE:** (1991) *Seis sombreros para pensar*, Barcelona, Ganica-Vergara.
- BONO, E. DE:** (1994) *Pensamiento creativo: el poder del pensamiento lateral para la creación de nuevas ideas*, Barcelona, Paidós.
- BONO, E. DE:** (1996) *El pensamiento paralelo*, Barcelona, Paidós.
- BORTHWICK, G.:** (1982) *Hacia una educación creativa*, Madrid, Fundamentos.
- BRENOT, P.:** (1997) *El genio y la locura*, Barcelona, B.S.A.
- BRUNER, J.:** (1989) *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Alianza.
- BRUNER, J.:** (1994) *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- BULLANDE, J.:** (1976) *El nuevo mundo de la imagen*, Buenos Aires, EUDEBA.
- BURGUI, J. M.:** (1991) *Talleres creativos para el tiempo libre*, Madrid, CCS.
- CAMPOS, A.:** (1998) *Imágenes mentales*, Universidad de Santiago de Compostela
- CAO, M. L. F. (Coord.):** (2000) *Creación artística y mujeres*, Madrid, Narcea.
- CASTILLO, R. y GONZÁLEZ, G. E.:** (1982) *Desarrollo de la creatividad: un enfoque psicosocial*, tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid.
- COHEN, D. y MACKETH, S. A.:** *El desarrollo de la imaginación*, Buenos Aires, Paidós.
- CONTRERAS, E. y ROMO, G.:** *Expresión y apreciación artística*, México, Edic. Trillas.
- CHARAF, M.:** (1999) *Relajación creativa: técnicas y experiencias*, Universidad de Santiago de Compostela.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J.:** (1971) *Pur une psychanalyse de l'art et la créativité*, París, Payot.
- CHATEAU, J.:** (1976) *Las fuentes de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHAUCHARD, P.:** (1972) *El cerebro y la mano creadora*, Madrid, Narcea.
- DAUCHER, H.:** (1978) *Visión artística y visión racionalizadora*, Barcelona, Rialp.
- DAVIS, G. A y SCOTT, J. A.:** (1980) *Estrategias para la Creatividad*, Buenos Aires, Paidós Educador.
- DELCLAUX, F.:** (1987) *El silencio creador*, Madrid, Rialp.
- DEMORY, B.:** (1984) *La créativité en plastique et en action*, París, Chotard et Associés.
- DIAZ, C.:** (1986) *La creatividad en la Expresión Plástica. Propuestas didácticas y metodológicas*, Madrid, Narcea.
- DI SEGNI, F.:** *Hacia la pintura*, Buenos Aires, Nova.
- DONDIS, D. A.:** (1989) *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.
- DOWNEY, J. E.:** (1929) *Creative Imagination*, N. Y., Harcourt, Brace & Co.
- DUCKWORTH, P.:** (1978) *Los efectos creativos en la fotografía*, Madrid, Daimon.
- EALY, C.:** (1995) *The woman book of creativity*, Estados Unidos, Beyond Words Publishing.
- EDWARDS, B.:** (1984) *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Madrid, Hermann Blume.
- EPSTEIN, G.:** (1991) *Visualización creativa*, Barcelona, Robin Book.
- FABRIS, F.; LACHOWICZ, G.; PUCCINI, S.:** *La Sinéctica. Aplicación de una técnica creativa*, Buenos Aires.
- FABRIS, F.:** (2000) *Conversaciones con Fidel Moccio sobre Creatividad*, Buenos Aires, Ediciones Cinco.
- FABRIS, F.:** (2001) "Creatividad, sujeto y sociedad" en revista *La Marea*, nº 18, diciembre 2001-Verano 2002, Buenos Aires.
- FAIRBAIRN WILLIAM, R. D.:** (1973) *Psicología del artista*, Buenos Aires, R. Alonso.
- FERNÁNDEZ REY, E.:** (1998) *La creatividad en el desarrollo de los niños ciegos*, Universidad de Santiago de Compostela.
- FINCHER, S.:** (1991) *Creating Mandalas*, Boston, Shambhala.
- FIORINI, H.:** (1995) *El psiquismo creador*, Buenos Aires, Paidós
- FOSTER, J.:** (1971) *Desarrollo del espíritu creativo en el niño*, México, P.C.S.A.
- FRIED, E.:** (1965) *Artistic productivity and mental health*, Springfield, Illinois, C. C. Thomas.
- FRIEND, D.:** (1966) *The creative way to paint.*, New York City, MacMillan Co.
- FURTADO, C.:** (1979) *creatividad y dependencia*, México, Siglo XXI.

- FUSTIER M.:** (1975) *Pedagogía de la creatividad. Ejercicios prácticos*, Barcelona, Index.
- GARCÍA GARCÍA, F.:** (1987) *Estrategias creativas*, Madrid, M.E.C.
- GARDNER, H.:** (1985) *The minds New science*, NY, Basic Books (trad. cast.: *La nueva ciencia de la mente*, Barcelona, Paidós, 1988).
- GARDNER, H.:** (1993) *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad (Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*, 1982, N. Y., Basic Books.), Barcelona, Paidós.
- GARDNER, H.:** (1993) *Mentes creativas (Creating minds. Anatomy of creativity*, Bassic Books), trad. Cast. José Pedro Tosares Abadía, Buenos Aires, Paidós Testimonios, pp. 459 .
- GARDNER, H.:** (1995) *Inteligencias múltiples*, Barcelona, Paidós.
- GARRONI, E.:** (1973) *Proyecto de semiótica, mensajes artísticos y mensajes no verbales*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GHISELIN, B.** (editor): (1952) *The Creative Process*, Berkeley, University of California Press.
- GIDEON, Sigfrid:** (1981) *El presente eterno*, Madrid, Alianza.
- GLOTON, R. y CLERO, C.:** (1973) *La creatividad en el niño*, Madrid, Narcea.
- GOLEMAN, E.,; KAUFMAN, P. Y RAY, M.:** (2000) *El espíritu creativo. La revolución de la creatividad y cómo aplicarla en todas las actividades humanas*, Buenos Aires, Vergara.
- GOMBRICH, E. H.:** (1962) *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H.:** (1979) *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E. H.:** (1983) *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GOMBRICH, E. H.:** *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma.
- GONZÁLEZ DE IBARRA, SÁNCHEZ DE GRIFFOI Y SERRA DE PANIER:** (1969) *Educación creadora del niño por las artes plásticas*, Buenos Aires, Huemul.
- GONZÁLEZ ROMAN, M. P.:** (1992) *Creatividad en niños superdotados*, Tesis doctoral, Facultad de Psicología.
- GOODMAN, N.:** (1990) *Ways of Worldmaking*, (trad. cast.: *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor).
- GORDON, W. J. J.:** (1963) *Sinéctica: el desarrollo de la capacidad creadora*, México, Hnos. Herrero.
- GUILFORD, J. P. y otros:** (1994) *Creatividad y educación*, Buenos Aires, Paidós.
- HAYNAL, A.:** (1985) *Depression and Creativity*, N.Y., International University Press.
- HEIMELT, G.:** (1979) *Maestros creativos – alumnos creativos*, Buenos Aires, Kapelusz.
- HUYGHE, R.:** (1957) *El arte y el hombre*, Barcelona, Larousse, 3 volúmenes.
- HUYGHE, R.:** *Los poderes de la imagen*, Buenos Aires, Biblioteca Universitaria Labor.
- HUYSMANNNS, J. K.:** (1980) *Contra natura*, Barcelona, Tusquets.
- IBAÑEZ, M.:** (1975) *Técnicas del pensamiento creativo*, Madrid, INCIE.
- JAОВI, H.:** (1979) *Claves para la creatividad*, México, Diana.
- JENNINGS, C. y otros:** (1979) *Terapia creativa*, Buenos Aires, Kapelusz.
- KEPES, G.:** (1976) *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito.
- KLEIMAN, J.:** (1997) *Automatismo y Creatividad*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: Monografía de Creatividad Aplicada.
- KNOBLER, Nathan:** *El diálogo visual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- KOESTLER, A.:** (1962) *Discernimiento y perspectiva*, Buenos Aires, Emecé.
- KRIS, E.:** *La leyenda del artista*.
- KUBIE, L. S.:** (1977) *El proceso creativo. Su distorsión neurótica*, México, Pax.
- LEYRA, A. M.:** (1993) *La mirada creadora*, Barcelona, Península.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.:** (1977) *Estética de la Creatividad*, Madrid, Cátedra.
- LOWENFELD, V. y LAMBERT BRITAIN, W.:** (1972) *Desarrollo de la capacidad creadora*, Buenos Aires, Kapelusz.
- MARIN IBAÑEZ, R.:** (1975) *Técnicas del pensamiento creativo*, Valencia, U.P.V.
- MARIN IBAÑEZ, R.:** (1980) *La Creatividad en la educación*, Buenos Aires, Kapelusz.
- MARIN IBAÑEZ, R.:** (1984) *La Creatividad*, Barcelona, CEAC
- MARÍN IBAÑEZ, R.; DE LA TORRE, S.:** (1991) *Manual de Creatividad*, Barcelona, Visor.
- MARIN IBAÑEZ, R.:** (1995) *La Creatividad: diagnóstico, evaluación e investigación*, Madrid, UNED.
- MARINA, J. A.:** (1992) *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama.
- MARINA, J. A.:** (1998) *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, colección Argumentos Nº 145, 9º edición.
- MARTÍNEZ BELTRÁN, J. M.:** (1976) *Pedagogía de la creatividad*, Madrid, Bruño.
- MASLOW, A. M.:** (1971) *La personalidad creadora*, Barcelona, Kairós.
- MASLOW, A. M.:** (1982) *Amplitud potencial de la naturaleza humana*, México, Trillas.
- MATEO, E.; DIEZ, M. D. Y RENCHEN, F.:** (1983) *Cómo fomentar la creatividad. En la familia, en la escuela*, Madrid, Marsiega.
- MATUSSEK:** *La Creatividad. Desde una perspectiva psicodinámica*, Barcelona, Herder.
- MAYORAL ALAVEDRA, A.:** (1980) *Introducción a la percepción*, Barcelona, Científico-Médica.
- MOCCIO, F.:** (1997) *Creatividad. Teorías, Metodologías, Experiencias*, Buenos Aires, Ediciones Aucan.
- MOCCIO, F.:** (1991) *Hacia la creatividad*, Buenos Aires, Editorial Lugar.

- MOLES, A. y CAUDE, E.:** (1977) *Creatividad y métodos de Innovación*, Barcelona, CIAC, Biblioteca de Comunicación Ibérica Europea de Ediciones.
- MOTOS, T.:** (1999) *Creatividad dramática*, Universidad de Santiago de Compostela
- MOTOS, T.:** (1999) *Juegos creativos de lenguaje*, Universidad de Santiago de Compostela
- MUNTANÉ, M^a. D.:** (1991) *Biología de la creatividad*, Barcelona, S.D.M. Ediciones.
- NEUMANN, E.:** *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos.
- NIETZSCHE, F.:** (1979) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- OÑATIVIA, O. V.:** (1977) *Percepción y creatividad*, Buenos Aires, Humanitas.
- ORLIK, T.:** (1990) *Libres para cooperar, libres para crear*, Barcelona, Paidotribo.
- ORTELLS, J. J.:** *Imágenes mentales.*, Barcelona, Paidós.
- OSBORN, A. F.:** (1960) *Imaginación aplicada*, Madrid, Velflez.
- OSHO:** (2001) *Creatividad: liberando las fuerzas internas*, Barcelona, Debate.
- PANOFSKY, E.:** (1989) *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- PANOFSKY, E.:** (1993) *El significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Forma.
- PAYO, M.:** (1978) *Teoría y práctica de la creatividad*, Madrid, I. N. Publicidad.
- PICHÓN RIVIÈRE, E.:** (1977) *El Proceso Creador*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PRADO, D. de:** (1988) *Técnicas creativas de lenguaje total*, Madrid, Narcea.
- PRADO, D. de:** (1995) *Técnicas de relajación creativa*, Universidad de Santiago de Compostela.
- PRADO, D. de:** (1998) *10 Activadores Creativos*, Universidad de Santiago de Compostela.
- PRADO, D. y equipo:** (1999) *EDUCREA: la creatividad motor de renovación esencial de la educación*, Universidad de Santiago de Compostela.
- QUIROGA, A. P. DE:** (1986) "Creatividad y represión" en *Enfoques y perspectivas en Psicología Social*, Buenos Aires, Ediciones Cinco.
- RATTRAY, T. G.:** (1980) *El cerebro y la mente*, Barcelona, Planeta.
- READ, H.:** (1956) *Icon and Idea*, Harvard University Press, (trad. cast.: *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RIEBEN, L.:** (1979) *Inteligencia global, inteligencia operatoria y creatividad*, Barcelona, Médica y Técnica.
- RODARI, G.:** (1976) *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Avance.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M.:** (1987) *Creatividad verbal*, México, Pax.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M.:** (1990) *Manual de creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo*, México, Trillas.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M.:** (1994) *Creatividad en el arte de vivir*, México, Edimex.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M.:** (1994) *Mil ejercicios de creatividad clasificados*, México, McGraw Hill.
- RODRÍGUEZ ESTRADA, M.; PELLICER, G. y DOMÍNGUEZ, M.:** (1985) *Autoestima: clave del éxito personal*, México, El Manual Moderno.
- ROF CARBALLO, J.:** (1968) *Medicina y actividad creadora*, Madrid, R. Occidente.
- ROGERS, C.:** (1976) *Libertad y creatividad en educación*, Buenos Aires, Paidós.
- ROMO, M.:** (1997) *Psicología de la Creatividad*, Barcelona, Paidós.
- ROMO, M.; SANZ, E.:** (2001) *Creatividad y curriculum universitario*, Madrid, Universidad Autónoma.
- ROUQUETTE, M. L.:** (1973) *La créativité* París, PUF.
- SCOTT:** (1975) *Estrategias para la creatividad*, Buenos Aires, Paidós.
- SEFCOVICH, G.:** (1993) *Creatividad para adultos*, México, Trillas.
- SIKORA, J.:** (1979) *Manual de métodos creativos*, Buenos Aires, Kapelusz.
- STERNBERG, R. y LUBBART, T. I.:** (1997) *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío para las masas*, B. A./Barcelona, Paidós.
- STOKOE, P. y SIRKIN, A.:** (1994) *El proceso de la creación en el Arte*, Buenos Aires, Almagesto.
- TORRANCE, P.:** (1970) *Desarrollo de la creatividad del alumno*, Buenos Aires, Librería del Colegio.
- TORRANCE, P.:** (1976) *Orientaciones del talento creativo*, Buenos Aires, Troquel.
- TORRANCE, P.:** (1977) *Educación y capacidad creadora*, Madrid, Marova.
- TORRE, S. de la :** (1970) *Creatividad: teoría y práctica*, Barcelona, Paidotribo.
- TORRE, S. de la :** (1981) *Creatividad: ¿qué es, cómo medirla, cómo potenciarla?*, Barcelona, Sertesa.
- TORRE, S. de la :** (1982) *Educación en la creatividad*, Madrid, Narcea.
- TORRE, S. de la :** (1991) *Evaluación de la Creatividad*, Madrid, Escuela Española.
- TORRE, S. de la :** (1993) *Creatividad plural*, Barcelona, PPU.
- TRIONE, A.:** *Ensoñación e imaginario. La estética de Gastón Bachelard*, Madrid, Tecnos, colección Metrópolis.
- ULMAN, G.:** (1972) *Creatividad*, Madrid, Rialp.
- VALDES, E.:** (1969) *Manual práctico de la creatividad*, Panamá, Talleres de la Estrella de Panamá.
- VERALDI, G. y VERALDI, B.:** (1974) *Psicología de la creación*, Bilbao, Mensajero.
- VERNON, P. E.** (edit.): (1970) *Creativity*, Harmondsworth, Penguin.
- VICENTE DELGADO, A. de:** (1989) *El arte en la posmodernidad*, Drac.
- VIGOTSKY, L. S.:** (1982) *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal.
- VILLALOBOS MARTÍNEZ-PONTREMULI, M^a:** (1985) *Introducción al mundo de los iconos*, Madrid, Consejo Nacional de Información Artística.

- VIÑAS MARTÍNEZ, R.:** (1981) *Al diseño por metamorfosis de la inspiración*, Autor-Editor.
- VON HILDEBRAND, A.:** *El problema de la forma en al obra de arte*.
- VV.AA.:** (1991) *Manual de Creatividad*, Barcelona, Vicens Vives.
- WAISBURD, G. y SEFCHOVICH, G.:** (1985) *Hacia una pedagogía de la creatividad*, México, Trillas.
- WAISBURD, G. y SEFCHOVICH, G.:** (1992) *Expresión corporal y creatividad*, México, Trillas.
- WAISBURD, G. y SEFCHOVICH, G.:** (1993) *Expresión plástica y creatividad*, México, Trillas.
- WAISBURD, G. y SERCHOVICH, G.:** *Expresión Plástica y Creatividad. Guía didáctica para maestros*, México, Trillas
- WEISBERG, R.:** (1987) *Creatividad. El genio y otros mitos*, Barcelona, Labor.
- WILLIAMS, C.:** *Los orígenes de la forma*, Barcelona, Gustavo Gili.
- WOLLSCHLAGER, G.:** (1976) *Creatividad, sociedad y educación*, Barcelona, promoción.
- ZINKER, J.:** *El proceso creativo en la terapia gestáltica*, Barcelona, Paidós.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- ALEXANDER, T.:** (1980) "Sinéctica: la invención por el método de la locura" en DAVIS, G. A y SCOTT, J. A. (comps.), *Estrategias para la Creatividad*, Buenos Aires, Paidós Educador.
- BARBOSA, A. M. y CIORNAI, S.:** (2000) "Imágenes de creatividad. Diálogo entre Ana Mae Barbosa y Selma Ciornai" en *Insight, Psicoterapia y Psicoanálisis*, año X, Nº 3 (2), pp. 9-18.
- CEMBRANOS, F. :** (1997) "Una dimensión social de la creatividad" en *Juegos de sentido*, Madrid, Popular.
- GORDON, W. J. J.:** (1980) "Sinéctica: historia, evolución y métodos" en DAVIS, G. A y SCOTT, J. A. (comps.), *Estrategias para la Creatividad*, Buenos Aires, Paidós Educador.
- GREENACRE, P.:** (1971) "The Childhood of the Artist" en *Emotional Growth*.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. y ULLOA, A. M:** (1996) "Estudio del comportamiento artístico desde la perspectiva psicosocial. El enfoque de Vigotsky", en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 8, Madrid, Universidad Complutense.
- HERNÁNDEZ BELVER, M.:** (1990) "La experiencia artística y el lado derecho del cerebro" en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 3, Madrid, Universidad Complutense.
- KOSSOLAPOW, L.:** (1997) "Aprender a utilizar la creatividad para superar las dificultades en el Centro de terapia por el arte de la Clínica psiquiátrica y neurológica de Lengerich (Westfalia)" en *International Journal of Art Therapy*, Nº 1, pp. 30-39.
- MARÍN VIADEL, R.:** (1991) "La enseñanza de las artes plásticas" en HERNÁNDEZ, F.; JODAR, A.; MARÍN, R. *¿Qué es la educación artística?*, Barcelona, Sendai.
- MARÍN VIADEL, R.:** (1997) "Enseñanza y aprendizaje en las Bellas Artes. Una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea" en *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, pp. 55-77.
- MARÍN VIADEL, R.:** (2000) "Didáctica de la expresión plástica o educación artística" en *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*, Madrid, Síntesis, pp. 153-207 y 422-425.
- MARÍN VIADEL, R.:** (2003) "Educación Plástica y visual: multicultural, medioambiental, multimedia" en BADÍA, M. y otros, *Figuras, formas, colores: propuestas para trabajar la educación plástica y visual*, Barcelona, Graó, pp. 13-20.
- MOCCIO, F.; AMÁBILE, B.:** (1991) "El valor terapéutico del entrenamiento en creatividad" en *Temas de Psicología Social*, noviembre 1991, nº 12, Buenos Aires, Ediciones Cinco.
- MOCCIO, F.; PAVLOVSKY, E.; BARRERA, C.; MARTINEZ BOUQUET, C.:** (1972) "Sensitivity Training: ¿Mistificación o Compromiso?" en *Cuadernos de Psicología Concreta*, Nº 4, Buenos Aires.
- MOCCIO, F.:** (1976) "Psicoterapia y medios expresivos" en *Actualidad Psicológica*, año II, nº 22, 1ª Quincena de Diciembre de 1976.
- MOCCIO, F.:** (1995) "El Grupo Creativo" en *Actualidad Psicológica*, año XX, nº 221, Junio de 1995, Buenos Aires.
- NAVRATIL, L.:** (1969) "Course of illness and drawing in reference to creativity" en *Confinia Psychiatrica* 12 (1), pp. 28-39.
- ROB CABALLERO, J.:** (1964) "Medicina y actividad creadora" en *Revista de Occidente*, Madrid.

VII.5 Estética y Escritos de Artistas

Libros

- APOLLINAIRE, G.:** (1913) *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor.
- ARGAN, J.C.:** (1991) *El Arte Moderno*, Madrid, Akal.
- ARNADON, H. H.:** (1986) *History of the Modern Art*, NY, Abrams Inc.
- AZÚA, F.:** (1979) *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pimiela, 1979.
- AZÚA, F.:** (1983) *La paradoja de lo primitivo*, Barcelona, Seix Barral.
- BARR Jr. , A. H.:** (1989) *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza.
- BARTRA, E.:** (1994) *Mujer, ideología, Arte*, Barcelona, Icaria Editorial, S.A., pp. 121.
- BAUDELAIRE, C.:** (1968) *El Pintor de la vida Moderna*, Murcia, C.A.A.T., 1995.

- BAUDRILLARD, J.:** *El paroxista indiferente*, Madrid, Anagrama.
- BAUDRILLARD, J.:** (1993) *Cultura y símbolo*, Barcelona, Paidós.
- BAYER, R.:** (1984) *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BEARDSLEY, M. C. y HOSPERS, J.:** (1982) *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.
- BEHAR, H. y CARASSOU, M.:**(1996) *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península.
- BELL, J.:** (2001) *¿Qué es la pintura?. Representación y arte moderno (What is painting?, Londres, Thames and Hudson, 1998)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- BENJAMIN, W.:** (1972) *Iluminaciones, I y II*, Madrid, Taurus.
- BENSE, M.:** (1972) *Estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón.
- BERENSON, B.:** (1966) *Estética e historia de las artes visuales*, México.
- BERGER, J.:** (1980) *Modos de Ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BEUYS, J.:** (1995) *Cada hombre un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Visor.
- BIALOVSKY:** *Estilo e Iconografía*, Barcelona, Seix Barral.
- BOSANQUET, B.:** (1961) *Historia de la estética*, Buenos Aires.
- BOT, M. le:** (1983) *Pintura y Maquinismo*, Madrid, Cátedra.
- BOUTENS, H.:** (1985) *El retrato, el artista y su tiempo*, Madrid, estudio monográfico Universidad Complutense de Bellas Artes.
- BOZAL, V.:** (1991) *Los primeros diez años, 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor.
- BRUYNE, E.:** (1963) *Historia de la estética*, Madrid, BAC.
- BÜRGER, P.:** (1997) *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- CALABRESE, O.:** (1993) *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.
- CALINESCU, M.:** (1991) *Las cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos.
- CALVESI, M.:** (1990) *La metafísica esclarecida*, Madrid, Visor.
- CALVO SERRALLER:** (1981) *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CARRÁ, M.:** (1971) *La obra pictórica de Braque*, Milán, Rizzoli.
- CARRÁ, M.:** (1971) *La obra pictórica de Matisse*, Milán, Rizzoli.
- CINOTTI, Mia:** (1978) *La obra pictórica completa de El Bosco*, Colección Clásicos del Arte Nº 2, Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores
- CIRLOT, J. E.:** (1955) *Morfología y arte contemporáneo*, Barcelona, Omega.
- CIRLOT, L.:** (1988) *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona.
- CLARK, T. J.:** (1981) *Imagen del pueblo, Courbet y la revolución francesa de 1848*, Barcelona.
- COLOM, A. J. y MELICH, J. C.:** (1994) *Después de la modernidad*, Barcelona, Paidós
- COOPER, D.:** (1984) *La época cubista*, Madrid, Alianza.
- CORTÉS, J. M.:** (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el Arte*, Barcelona, Anagrama.
- CROCE, B.:** (1912) *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, Madrid.
- CROCE, B.:** (1967) *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa Calpe.
- CHANGEUX, J. P.:** (1994) *Razón y Placer*, Barcelona, Tusquets.
- CHORDA, F.:** (1993) *Aprendiendo a mirar el arte*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación de Zamora.
- DEBRAY, R.:** (1992) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- DELGADO, A.:** (1996) *La esencia del Arte*, Madrid, Taurus.
- DENVIR, B.:** (1975): *El Fauvismo y el Expresionismo*, Barcelona, Labor.
- DERRIDA, J.:** (1989) *La Deconstrucción en las fronteras de la Filosofía*, Barcelona, Paidós.
- DOMÍNGUEZ PERELA, E.:** (1991) *Conducta estética y sistema cultural*, Madrid, Editor.
- DORFLES, G.:** *El devenir de las artes.*
- DUBUFFET, J.:** (1949) *L'art brut préféré aux arts culturels*, París.
- DUBUFFET, J.:** (1970) *Cultura asfixiante*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DUBUFFET, J.:** (1975) *Escritos sobre arte*, Barcelona, Seix Barral.
- DUCHAMP, M.:** (1978) *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, G.G.
- ECO, U.:** (1985) *La definición del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- ECO, U.:** (1988) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U.:** (1992) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- EHRENZWEIG, A.:** (1973) *El orden oculto del arte*, Barcelona, Labor.
- ELDERFIELD, J.:** (1976) *El Fauvismo*, Madrid, Alianza.
- ELSE, A. E.:** (1974) *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New York, Braziller.
- EYOT, Y.:** (1980) *Génesis de los fenómenos estéticos*, Barcelona, Blume.
- FLINT, L.:** (1983) *La Collezione Peggy Guggenheim*, Nueva York.
- FOSTER, H.; HABERMAS, J.; BAUDRILLARD, J y OTROS:** (1993) *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- FRANCASTEL, P.:** *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, Barcelona, Paidós.
- FRANCASTEL, P.:** *La realidad figurativa II. El objeto figurativo y su testimonio en la Historia*, Barcelona, Paidós.

- FRANCES, R.:** (1985) *Psicología del arte y de la estética (Psychologie de l'esthétique)*, Paris, Press Universitaires de France, 1968), Madrid, Akal.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. A.:** (1974) *Arte y Pensamiento en el Siglo XX*, Buenos Aires, EUDEBA.
- GARDNER, H.:** (1973) *Arte y desarrollo humano (The Arts and Human Development)*. N. Y., Wiley).
- GARMENDIA GALDÓS, J.:** (1978) *Historia del Arte y las Civilizaciones*, Madrid, S.M.
- GAUNT, W.:** (1945) *The Aesthetic Adventure*, N.Y., Harciut, Brace & Co.
- GEIST, S.:** (1983) *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Nueva York, Hacker
- GHYKA, M. C.:** (1978) *El número de oro*, Barcelona, Poseidón.
- GHYKA, M. C.:** (1983) *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón.
- GIVONE, S.:** (1990) *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos.
- GOGH, V. Van:** (1984) *Cartas a Theo*, Barcelona, Seix Barral.
- GOLDWATER, R. y TREVES, M.:** (1953) *El arte visto por los artistas*, Barcelona, Seix Barral.
- GOMBRICH, E.:** *Historia del Arte*, Madrid, Debate.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord):** (1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALLER, F. Y MARCHÁN FIZ, S.:** (1979) *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Ediciones Turner, Fundación F. Orbegozo, pp. 462.
- GONZÁLEZ, R.:** (1989) *Las claves del arte prehistórico*, Ariel.
- GOODMAN, N.:** (1974) *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- GOODMAN, N.:** (1990) *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GRIS, J.:** (1971) *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Barcelona, G.G.
- GRUPO U:** (1993) *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- GUASH, A. M.:** (2001) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza.
- HART, F.:** (1989) *Arte: Historia, Pintura, Escultura y Arquitectura*, Madrid, Akal.
- HAUSSER, A.:** (1983) *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor.
- HEGEL, G. W. R.:** (1967) *Estética*, Barcelona, Einaudi.
- HERRERA, H.:** (1988) *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, México, Editorial Diana.
- HESS, W.:** (1978) *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, colección Fichas, Nº 11.
- HOFMANN, W.:** *Los fundamentos del Arte Moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, Madrid, Península.
- HUGHES, R.:** (2000) *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX (The Shock of the New)*, BBC Books, 1980), Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, traducción Manuel Pereira.
- HUYGHE, R.:** (1957) *El arte y el hombre*, Barcelona, Larousse, 3 vol.
- HUYGHE, R.:** (1961) *Dialogue avec la visible*, París, Flammarion.
- JACOBUS, J.:** *Matisse*, Nueva York, Abrams.
- JANNEAU, G.:** (1944) *El arte cubista*, Buenos Aires, Poseidón.
- JAUSS, J. R.:** (1995) *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ, J.:** (1986) *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos.
- KAHLO, F.:** (1995) *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Barcelona, Editorial Debate/Círculo de Lectores, prólogo de Carlos Fuentes y ensayo de Sarah Lowe.
- KAHNWEILER, D. H.:** (1958) *Der Weg Zum Kubismus*, Stuttgart.
- KANDINSKY, W. y MARC, F.:** *El jinete azul*. Barcelona, Paidós.
- KANDINSKY, W.:** (1973) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Seix Barral.
- KANDINSKY, W.:** *Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, B. A., Paidós.
- KANDINSKY, W.:** *Punto y línea sobre un plano*, Barcelona, Paidós.
- KANT, E.:** (1984) *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Espasa-Calpe.
- KEPES, G.:** (1976) *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito.
- KETTENMAMM, A.:** (1992) *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y Pasión*, Colonia, Bedikt Taschen.
- KLEE, F.:** (1962) *Paul Klee*, Nueva York, Braziller.
- KLEE, P.:** (1974) *Bosquejos pedagógicos*, Venezuela, Monte Avila.
- KLEE, P.:** (1979) *Para una teoría del arte*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- KLEE, P.:** (1989) *Diarios, 1898-1918*, Madrid, Alianza.
- KOESTLER, A.:** (1962) *Discernimiento y perspectiva*, Buenos Aires, Emecé.
- KRIS, E.:** *La leyenda del artista*.
- KUBIN, A.:** (1973) *Aus Meiner Werkstatt*, Munich, Nymphenburger.
- LEGER, F.:** *Funciones de la pintura*, Barcelona/B.A., Paidós.
- LÓPEZ CAO, M.:** (1997) *Kate Kollwitz*, Madrid, Ediciones del Orto.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.:** (1991) *La experiencia estética y su poder formativo*, Madrid, Verbo Divino.
- MAILLARD, CH.:** (1998) *La Razón Estética*, Barcelona, Laertes
- MAQUET, J.:** (1999) *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Madrid, Celeste.
- MALEVITCH, K.:** (1975) *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón.
- MALRAUX, A.:** (1956) *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé
- MAMPASO MARTÍNEZ, A.:** (2003) *The terrible beauty of the mortality of the human being. The photographers of time and space*, Münster, Alemania (Próxima publicación).

- MAMPASO MARTÍNEZ, A.:** (2003) *Artistic creations in video by and for people with mental disorders*, Alemania, Wstfälische Wilhems.
- MARCHÁN FIZ, S.:** (1987) *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza, 2 edición.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.:** (1997) *Las claves de la escultura*. Barcelona, Planeta.
- MARTÍN PRADA, J. L.:** (2001) *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Fundamentos.
- MATISSE, H.:** (1975) *Sobre el arte*, Barcelona, Seix Barral.
- MELLERIO, A.:** (1923) *Odilon Redon*, París, H. Fleury.
- MEUMANN, E.:** (1948) *Sistema de estética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MICHELI, M. de:** (1979) *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- MOHOLY-NAGY, L.:** (1972) *La nueva visión y reseña de un artista*, Buenos Aires, Infinito.
- MOLES, A.:** (1976) *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar.
- MOLINA, J. (Coord):** (1999) *Estrategias de Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- MOLINA, J. (Coord.):** (1997) *Las lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra.
- MONDRIAN, P.:** (1973) *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Seix Barral.
- MONOD, J.:** (1970) *El Azar y la Necesidad*, Barcelona, Seix Barral.
- MORANTE LÓPEZ, F. y RUIZ ZAPATA, A. M^a:** *Análisis y Comentario de la Obra de Arte*, Madrid. Editorial. Iniciación Universitaria (EDINUMEN).
- MORPUNGO TAGLIABUE, G.:** (1971) *La estética contemporánea*, Barcelona, Seix Barral.
- MUMFORD, L.:** (1934): *Arte y técnica (Art and technics*. N.Y., Harcourt.)
- MUNARI, B.:** (1968) *El arte como oficio*, Barcelona, Labor.
- NIETO ALCAIDE, V.:** (1972) *Impresionismo y Fauvismo*, Fuenlabrada.
- ORTEGA Y GASSET, J.:** (1987) *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.
- PARÉ, A.:** (1987) *Monstruos y prodigios*, Madrid, Siruela.
- PARINAUD, A.:** (1975) *Confesiones inconfesables*, Barcelona.
- PARSONS, M. J.:** (2002) *Cómo entendemos el arte: una perspectiva cognitivo evolutiva de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- PARTSCH, S.:** (1994) *Paul Klee 1979-1940*, Colonia, Benedikt Taschen
- PAZ, O.:** (1978) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era.
- PENROSE, R.:** (1981) *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara.
- PIERRE, J.:** (1968) *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, Aguilar.
- PORTELA, F.; DE ANTONIO, T. y PÉREZ, C.:** (1995) *Historia del Arte*, Madrid, S.M.
- QUINTANA CABANAS, J. M.:** (1993) *Pedagogía estética*, Madrid, Dykinson.
- RAFOLS:** *Historia Universal del Arte*, Barcelona, Ediciones Ráfols,
- RAMÍREZ, A.:** (1993) *Duchamp, el amor y el odio, incluso*, Madrid, Siruela.
- RAYNAL, M.:** (1853) *Picasso*, Ginebra, Skira.
- READ, H.:** (1974) *A Concise History of Modern Painting*, Londres, Thames and Hudson.
- REWALD, J.:** (1982) *El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid.
- RICHARDSON, J.:** (1995) *Picasso. Una biografía*, Madrid, Alianza.
- RILKE, R. M^a:** (1985) *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós.
- RILKE, R. M^a:** (1987) *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial.
- RITCHER, O. M.:** (1972) *Dadá, arte y artistas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ROBERTS, K.:** (1975) *The impressionist and Post-impressionist*, Oxford.
- ROMERO BREST, J.:** (1969) *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- ROSSET, C.:** (1993) *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*, Barcelona, Tusquets.
- SÁBATO, E.:** (1998) *Antes del fin. Memorias*, Madrid, Planeta.
- SALARIS, C.:** (1985) *Historia del Futurismo*, Roma, Riunuti.
- SCHLEMMER, O.:** *Escritos sobre Arte*, Barcelona/B.A., Paidós.
- SCHMIT, H. J., editor:** (1973) *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt, M. Suhrkamp.
- SEBRELI, J. J.:** (2002) *Las aventuras de las vanguardias. El arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SELZ, J.:** (1967) *Vlaminck*, Barcelona.
- SELZ, P.:** (1989) *La pintura expresionista*, Madrid, Alianza.
- SHATTUCK, R.:** (1955) *La época de los banquetes*, Madrid, Visor.
- SORELL, W.:** (1974) *Hermann Hesse: The Man Who Sought and Found Himself*, Londres, Wolff
- STANGOS, N.:** (1987) *Conceptos de Arte Moderno*, Madrid, Alianza.
- STEIN, G.:** (1966) *Autobiografía de todo el mundo*, Barcelona, Tusquets.
- SUÁREZ, A y VIDAL, M.:** (1987) *Historia Universal del Arte: el siglo XX*, Barcelona.
- SUREDA, J. y GUASCH, A. M.:** (1987) *La trama de lo Moderno*, Madrid, Akal.
- TARKOSVSKI, A.:** (1997) *Esculpir en el tiempo. Reflexión sobre el arte, la estética y la política del cine*, Madrid, Rialp.

- TATARKIEWICZ, W.:** (1987) *Historia de la estética*, Madrid, Akal.
- THOMAS, K.:** (1988) *Estilos de las artes plásticas del siglo XX*, Barcelona, Serbal.
- TIBOL, R.:** (1983) *Frida Kahlo, una vida abierta*, México, Editorial Casis, pp. 152.
- TORRE, G.:** (1967) *Apollinaire y las teorías del Cubismo*, Barcelona, Edhasa.
- TRÍAS, E.:** (1988) *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Akal.
- TUCKER en OSGOOD y otros:** (1976) *La medida del significado*, Madrid, Gredos.
- VALVERDE, J. M.:** (1987) *Breve historia y antología de la Estética*, Buenos Aires, Ariel.
- VENTURI, L.:** (1936) *Cézanne, son art, son oeuvre*, París, 2 vols.
- VENTURI, L.:** (1979) *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VICENTE DELGADO, A. De:** (1989) *El arte en la posmodernidad*, Drac.
- VV.AA.:** (1977) *Interpretación y análisis del Arte Actual (Concerning Contemporary Art*, Oxford University Press, 1974), Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), colección cultural de Bolsillo, Temas NT.
- VV.AA.:** (1979) *Los genios de la pintura*, Colección Gran Biblioteca Sarpe, Madrid, SARPE.
- VV.AA.:** (1988) *Les desmoisselles d'Avignon*, Barcelona, Polígrafa.
- VV.AA.:** (1990) *Vincent Van Gogh*, Madrid.
- VV.AA.:** (1979) *Grandes de la pintura*, Barcelona.
- WESCHER, H.:** (1974) *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad (Die Gestchichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, 1968), Barcelona, Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual.
- WILDE, O.:** (1968) *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe.
- WINGLER, H.M. (Ed):** (1980) *Las Escuelas de Arte de Vanguardia, 1900-1933*. Madrid, Taurus.
- ZAMORA, M.:** (1987) *Frida, el pincel de la angustia*, México, ediciones de la autora, pp. 409.
- ZEMEL, C. M.:** (1880) *The formation of a legend: Van Gogh criticism 1890-1920*, Michigan.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- 400 obras de Salvador Dalí:** (1982) Catálogo, Madrid, Ministerio de Cultura-Generalitat de Cataluña.
- Artistas latinoamericanos del siglo XX:** (1992) Catálogo, Madrid, Comisaría de la ciudad de Sevilla.
- Beckmann,** (1949) Munich y en el Catálogo de la Exposición *Beckmann* de Zürich (1955/56)
- BERNARD, Y. y CHAGUIBOFF, J.:** (1985) "La obra de arte pictórica" en **FRANCES, R. (ed.),** *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal.
- BUCELLATO, L. y FELDHAMER, L.:** (1975) "La pintura argentina: Las vanguardias al día", en *Pueblos, hombres y formas en el arte*, Vol. 1º pp. 33-64. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- COOPER, D.:** (1989) "Matisse, Picasso y la crisis de 1907", 1951, traducción al castellano en Barr Jr. A. H., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza
- Derain (1880-1954):** (1985) Catálogo Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- DUBUFFET, J.:** (1966) "Haut Art d'Aloise" en *Compagnie de l'Art Brut*, fascículo nº 7, París.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J.:** (1976) "Movimientos artísticos del siglo XX: El fauvismo", en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Tomo 2a.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J.:** (1976) "Movimientos artísticos del siglo XX: El expresionismo" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Tomo 2a.
- GARCÍA LLEDÓ, G.:** (1999) "Luis Gordillo. La búsqueda inconsciente del repertorio" en *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord), Madrid, Cátedra.
- Giorgio de Chirico:** (1983) Catálogo exposición Centre Georges Pompidou, París.
- HABER, A.:** (1976) "Movimientos artísticos del siglo XX: El cubismo" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- KUBIN, A.:** (1922) "Die Kunst der Irren" en *Das Kunstblatt*, 6, nº 5, mayo, pp. 185-188.
- LE CORBUSIER:** (1936) "Louis Sutter, l'inconnu de la soixantaine" en *Minotaure*, 3, nº 9, pp. 62.
- MAMPASO MARTÍNEZ, A.:** (2001) *Geografías de la mirada*, CAO, M. L. F., 2001.
- MAKAROVA, Elena:** (Sin Fecha) "Friedl Dicker-Brandeis. Viena 1898-Auschwitz 1944", Somogy Éditions D'Art, Musée d'art et d'histoire du judaïsme Simon Wiesenthal Center, Museum of Tolerance.
- MORENO, S. y FERNÁNDEZ, C.:** "El Fauvismo", *Revista de Humanidades del Instituto Alonso de Covarrubias*, 1989, nº 2, págs. 43-45.
- MUSIC, Z.:** (1996) *Catálogo exposición Galería Jorge Mara*, (1996) Madrid, prólogo de Jorge Semprún.
- NOJECHOWIZ, N.:** (1982) en *Revista Arte al día*, Nº 11, Buenos Aires, mayo, pp. 44.
- Paul Cézanne:** (1984) Catálogo Exposición, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo.
- RAINER, A.:** (1996) "Dibujos a ciegas" en *Campus Stellae*, Santiago de Compostela, CGAC.
- Remedios Varo:** (1989) Madrid, Catálogo Fundación Banco Exterior.
- SÁBATO, E.:** "Sábado abre la nueva Cátedra de las Américas", *El País*, Madrid, 13 de septiembre de 2002, pp. 34.

VII.5.1 Surrealismo

Libros

- ADES, D.:** (1983) *El Dadá y el Surrealismo*, Barcelona, Labor
- ADES, D.:** (1982) *Dalí*, Londres.
- ALEXANDRIAN, S.:** (1945) *Le Paysan de París*, París, Gallimard.
- ALEXANDRIAN, S.:** (1947) *Les Voyageurs de l'Impériale*, París, Gallimard.
- ALEXANDRIAN, S.:** (1969) *Dalí: peintures*, París, Fernand Hazan.
- ALEXANDRIAN, S.:** (1974) *Le Surréalisme et le Rêve*, París, Gallimard.
- ALEXANDRIAN, S.:** (1985) *Surrealist Art*, N. Y., Thames and Hudson
- ALEXANDRIAN, S.:** (1986) *Max Ernst*, París, Somogy.
- ARANDA, F.:** (1981) *El Surrealismo Español*, Barcelona, Lumen.
- ARTAUD, A.:** (1976-1994) *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard
- ARTAUD, A.:** (1981) *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Barcelona, Argonauta.
- ARTAUD, A.:** (1983) *Carta a la vidente*, Barcelona, Tusquets.
- ARTAUD, A.:** (1984) *México y Viaje al país de los Tarahumaras*, México, Fondo de Cultura Económica
- ARTAUD, A.:** (1989) *Cuaderno de Rodez*, Madrid, Fundamentos.
- ARTAUD, A.:** (1992) *El pesanervios*, Madrid, Visor.
- AUDOIN, P.:** (1989) *Sur Georges Bataille*. Cognac, Francia, Editorial. Actual: Le Temps qu'il Fait.
- BALAKIAN, A.:** (1970) *Surrealism: The Road to the Absolute*, Nueva York, Dutton.
- BANAYON, R.:** (1966) *Erotique su Durrealisme*, París, Pauvert.
- BARTHÉS, R.:** (1967) *El Grado Cero de la Escritura (Le Degré Zéro de l'Écriture*. París, Seuil, 1953), Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- BATAILLE, G.:** (1976) *Oeuvres Complètes VIII. Le Surréalisme au Jour le Jour*, París, Gallimard
- BAUDELAIRE, C.:** (1948) *Las Flores del Mal (Les fleurs du mal*, 1949, París, De Cluny), Buenos Aires, Shapire, 1948.
- BAUMELLE, A. de la:** (1991) "El gran estudio" en *André Breton y el Surrealismo*, Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, pp. 55-69.
- BÉDOUIN, J. L.:** (1950) *André Breton*. París, Colección "Poètes d'aujourd'hui", Edit. Pierre Seghers
- BÉHAR, E.:** (1970) *Sobre Teatro DADÁ y Surrealista*, Barcelona, Seix Barral
- BÉHAR, H. y CARASSOU, M.:** (1996) *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península
- BELLMER, H.:** (1971) París, Editorial Filipachi
- BIERCE, A.:** (1976) *El Desconocido y otros cuentos*, Buenos Aires, Torres Agüero
- BONET, A. (Ed):** (1983) *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra
- BONET, M.:** (1987) *L'Affaire Barrès*, París, Edit. José Corti, Actual
- BRETON, A.:** (1923) "La confesión desdeñosa", en *La vie moderne*, invierno de 1923, rep. In *Les Pas perdus*, 1924.
- BRETON, A.:** (1945) *Nadja*, París, Gallimard
- BRETON, A.:** (1948) *Poèmes*, París, Gallimard
- BRETON, A.:** (1948) *Martinique, charmeuse de serpents*, Nevers, Sagittaire
- BRETON, A.:** (1971) *Arcane 17*, París, Jean Jacques Pauvert
- BRETON, A.:** (1972) *El Surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Seix Barral.
- BRETON, A.:** (1972) *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza.
- BRETON, A.:** (1974) *Manifiestos del Surrealismo*, trad. cast.: Andrés Bosch, Madrid, Ediciones Guadarrama. (Tít. original: *Manifiestes du surréalisme*, París, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1924).
- BRETON, A.:** (1975) *Magia Cotidiana*, Madrid, Espiral/Ensayo
- BRUNO, G.:** (1995) *Aduar gitano*, Madrid, Edic. Del autor
- CARRINGTON, L.:** (1939) *La dame ovale. Avec sept collages par Max Ernst*, París, Editorial G.L.M.
- CARRINGTON, L.:** (1995) *Memorias de abajo*, Madrid, editorial Siruela/ Bolsillo
- CARROLL, L.:** (1968) *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, Buenos Aires, Brújula
- CARROLL, L.:** (1968) *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Buenos Aires, Brújula.
- CARROLL, L.:** (1970) *La casa del Snark*, Buenos Aires, Calatayud-Dea
- CAWS, M. A.; KUENZLI, R. Y RAABERG, G. (edit.):** (1995) *Surrealism and Women*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- CESARINY, M.:** (1989) *Ortofrenia y otros poemas*, Madrid, Edic. Cuaderna de Poesía Portuguesa, III
- CESARINY, M.:** (1993) *47 anos de pintura*, Portugal, Torres Novas
- CESARINY, M.:** (1994) *Lectura de Poesías*, Madrid, Edic. Residencia de Estudiantes.
- CIRLOT, J. E.:** (1986) *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*, Barcelona, Anthropos
- CORTAZAR, J. y SILVA, J.:** (1984) *Silvalandia*, Buenos Aires, Argonauta
- CREVEL, R.:** (1977) *Dalí o el antiobscurantismo*, Barcelona.
- CHADWICK, W.:** (1985): *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames & Hudson.
- CHAR, R.:** (1949) *Dehors la Nuit est Gouverné*, París, Editorial G.L.M

- DALÍ, S.:** (1988) *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueras.
- DERRIDA, J.:** (1976) *Posiciones*, Valencia, Pretextos,
- DESHARNES, R.:** (1973) *Salvador Dalí*, París.
- ÉLUARD, P.:** (1946) *Poésie ininterrompue*, París, Gallimard,
- ÉLUARD, P.:** (1952) *Le Phénix*, París, Editorial G.L.M
- ERNST, M.:** (1948) *Beyond Painting*, N.Y., Wittenborn, Schultz Inc
- ERNST, M.:** *Biografía. Urdimbres de verdades y urdimbre de mentiras.*
- FERRUA, P.:** (1982) *Surréalisme et Anarchisme*, París, Le Monde Libertaire
- FOUCAULT, M.:** (1981): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama
- FOURNIER, A.:** (s/fecha) *EL Gran Meaulnes*, Buenos Aires, Dintel.
- GAFFÉ, R.:** (1946) *Giorgio De Chirico, le voyant*, Bruselas, La Boétie
- GALVEZ, J.:** (1996) *Afterglow of your Love*, Madrid, Edic. Surrealistas La Flor Magnética
- GARCÍA DE CARPI, L.:** (1986) *La Pintura Surrealista Española (1924-1936)*, Madrid, ISTMO
- GARCÍA MARTÍNEZ, J.:** (1976) "El Surrealismo" en *Pueblos, Hombres y Formas en el Arte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, nº 59.
- GAUTHIER, X.:** (1971) *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard.
- GELLU, N.:** (1983) *Mon Père Fatigué*, St. Nazarie, Francia, Editorial Arcane 17
- GÉRARD, M.:** (1985) *Dalí, Dalí, Dalí*, Barcelona, Atlantis.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I.:** (1982) *Dalí*, Barcelona.
- HUETE, I.:** (1994) *Una cándida quimera*, Madrid, Editorial Los Cuadernos de Diógenes
- JAGUER, É.:** (1989) *Le Surréalisme Face à la Littérature*, París, Actual
- JARRY, A. :** (1968) *Ubú cornudo y Ubú encadenado*, Buenos Aires, Brújula
- MAURELL, J.:** (1982) *Los surrealistas contra*, Buenos Aires, Galerna.
- MEAD, G.:** (1978) *The Surrealist Image; a Stylistic Study*. Berna, Lang.
- NADEAU, M.:** (1948) *Documentos Surrealistas*, París, Du Seuil.
- NADEAU, M.:** (1948) *Historia del Surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda.
- PAYRÓ, J. E.;** (1949) *Juan Batlle Planas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno.
- PELLEGRINI, A.:** (1961) *Antología de la Poesía Surrealista de Lengua Francesa*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- PICABIA, F.:** (1947) *Choix de Poèmes*, París, GLM.
- PIERRE, J.:** (1978) *Le Surréalisme*, París, Fernand Hazan Éditeur.
- PIERRE, J.:** (1986) Schoendorff. Champagne-au-Mont-D'Or, Francia, Lea et Napoleón Bullukiam.
- QUINN, E.:** (1976) *Max Ernst*, París, Cercle d'Art.
- RAINWATER, R.:** (1986) *Max Ernst. Beyond Surrealisme*, Nueva York, The New York Public Library.
- RIMBAUD, A.:** (1970) *Una temporada en el Infierno*, Buenos Aires, EDICOM, (1º edición 1959)
- RODRÍGUEZ AGUILERA, C.:** (1980) *Dalí*, Barcelona.
- RUBIO, O. M^a:** (1994) *La mirada interior: El Surrealismo en la pintura*, Madrid, Tecnos.
- RUSSELL, J.:** (1967) *Max Ernst. Sa vie. Son oeuvre*, Bruselas, De La Connaissance.
- SPIES, W.:** (1991) *Max Ernst*, Londres, Tate Gallery.
- SULIC, S.:** (1980) *Batlle Planas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VARELA, L.:** (1971) *Dalí*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- VARO, B.:** (1990) *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. :** *La Revolución Surrealista a través de André Breton*, Monte Avila editores.
- VV.AA.:** (1949) *Anthologie de la poésie naturelle*, París, K-Éditeur.
- WALDBERG, P.:** (1958) *Max Ernst*, París, Jean Jacques Pauvert.
- WALDBERG, P.:** (1977) *Yves Tanguy*, Bruselas, André de la Roche.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- AIZEMBERG, Roberto:** (1969) *Obras 1947-1968*, Catálogo, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella
- AKEJ (Abd-El-Kader El-Janabí):** (1985) *Vamps Evaporées*, Catálogo fotografías surrealistas, París, Samuel Tastet
- ANDRÉ BRETON y el Surrealismo:** (1991) Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.
- BALAKIAN, A.:** (1974) "Breton and Drugs" en *Intoxication and Literature*, New Haven, Yale French Studies.
- BARTHÉS, Roland:** (1967) "Le Degré Zéro de l'Écriture", París, Seuil, 1953 en *El Grado Cero de la Escritura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez).
- BATAILLE, Georges:** (1969) "El Arte Primitivo", en revista *Documentos*, Caracas, Monte Ávila
- BATAILLE, Georges:** (1970) Texto enviado al "3º Convoi", en *Le Groupe, la Rupture*, París, Change, Seuil, citado en el catálogo de la exposición "El Surrealismo en España", Galería Multitud
- BATAILLE, Georges:** "El Juego Lúgubre", en revista *Documentos*, Caracas, Monte Ávila.
- BATAILLE, Georges:** "El lenguaje de las Flores" en revista *Documentos*, Caracas, Monte Ávila.
- Benjamín PALENCIA:** (1994) Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma
- BRETON, André:** (1973) "Génesis y Perspectivas Artísticas del Surrealismo", en *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XXI Editores

- BRETON, André:** (1996) *Catálogo Homenagem ao Centenário de André Breton (1896-1996)*. Catálogo de la Exposición "Escrituras Surrealistas II", Sao Pablo, Universidad de Sao Pablo
- CAHIERS G.L.M.:** (1938) "Septième Cahier", París, Editorial G.L.M.
- DALÍ, Salvador:** (1935) "Por la Paranoia Crítica" en *La conquête de l'irrationnel*, París, Editorial Surréalistes
- DOMINGUEZ, Oscar:** (1994) Catálogo, Madrid, Edic. Galería Guillermo de Osma
- EL SURREALISMO EN ESPAÑA:** (1994) Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía
- GARCÍA MARTÍNEZ, José Antonio:** (1976) "El Surrealismo" N° 59, en *Pueblos, hombres y formas en el arte*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina
- GERMAN ART IN THE 20TH CENTURY:** (1985) Catálogo, Londres, Weidenfeld and Nicholson Ltd.
- GORDILLO, Luis:** (1995) *Celulario*, Catálogo, Madrid, T.F. Edit
- GORDILLO, Luis:** (1995) *Luis Gordillo*, Catálogo, Valencia, Catálogo Galería Luis Adelantado
- GRANELL, Eugenio:** (1991) *Exposición Antológica 1940-1990*, Catálogo, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid
- HANS BELLMER:** (1971), Catálogo, París, Filipachi
- ISMOS:** (1993) Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma
- ISMOS:** (1996) Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma
- ITTEN, J.:** (1973) *El arte del color*, New York, VNR.
- José CABALLERO :** (1995) Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma
- KLEIMAN, J.:** (1997) Monografía para un curso: "AUTOMATISMO & IMAGO" Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas, Madrid, pp. 28.
- Meret OPPENHEIM:** (1984) París, Catálogo ARC Musée d'Art Moderne de París.
- PELLEGRINI, Aldo:** "Catálogo de la exposición Surrealista en la Argentina". Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 9 al 28 de junio de 1976.
- PICHÓN RIVIÈRE, Enrique:** (1947) "Lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont" en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Año IV, N° 4.
- PIERRE, J.:** (1991) "El recorrido estético de André Breton" en *ANDRÉ BRETON y el Surrealismo*, Catálogo, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 23-37.
- SALVADOR DALÍ, Restrospectiva 1920-1980.** Catálogo, París, Centro Pompidou, 18-12-1979 al 21-04-1980.
- SURREALIST INSTIGATION:** (1991) Catálogo, Estocolmo, Grupo Surrealista.
- THRALL SOBY, J.:** (1941) "Salvador Dalí", catálogo de la exposición, Nueva York, Museo of Modern Art.
- VV.AA. :** (1988) "Bureau de Recherches Surréalistes", Archives du Surréalisme 1°. París, Gallimard.
- VV.AA. :** (1988) "Vers l'action politique", Archives du Surréalisme 2°. París, Gallimard.
- VV.AA. :** (1990) "Recherches sur la sexualité", Archives du Surréalisme 4°. París, Gallimard.
- VV.AA. :** (1996) "Décalcomanieas Surréaliste 1936-1938", Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma; London: Faggionato Fine Arts y Milano: Galleria Milano.
- WALDBERG, Patrick:** (1978) "Surrealismo", en *Historia del Arte*, N° 142 y 143. Buenos Aires, Salvat Editores Argentina (original: 1970)
- WHITELOW, Guillermo:** *Obras de Batlle Planas*, Catálogo exposición, Buenos Aires, Fundación Banco Mercantil Argentino, 1981.
- Xul SOLAR:** Catálogo, Madrid, Galería Guillermo de Osma.

VII.6 Técnicas artísticas

Libros

- ALBERS, J.:** (1980) *Interacción del color*, Madrid, Alianza Forma.
- ALONSO, M. y MATILLA, L.:** (1980) *Imágenes en libertad*, Madrid, Nuestra Cultura.
- BAGNAL, HILLE:** (1995) *Introducción al óleo*, Barcelona, Grupo Editorial CEAC S.A.
- BERDUGO, F.:** (1989) *Expresión plástica: técnicas y juegos*, Madrid Editorial Alhambra.
- BOTELLO, D.:** (2001) *Cámara de Vídeo*, Madrid, Editorial Libsa.
- Colección Toda la Fotografía:** (2000) *Primeros Planos, El Mundo de los Niños, Soluciones en Fotografía, Trucos en Fotografía, Macrofotografía, Efectos Especiales, Técnicas y Composición, Tierra y Naturaleza, El Bodegón, Trabajar la Luz, Luces Geniales, El agua. Fenómenos Naturales*, Madrid, Editorial Ágata.
- COMELLA, M. A.:** (1995) *Témperas*, Barcelona, Parramón Ediciones S.A.
- COMELLA, M. A.:** (1996) *Ceras*, Barcelona, Parramón Ediciones S.A.
- Cómo hacer:** (1973) (sin referencia de Autor), Buenos Aires, Kapelus, Colección.
- Cómo se juega con el color:** (1970) Colección (sin referencia de Autor), Barcelona, Leda.
- DAVIES, A.:** (2000) *Enciclopedia de la Fotografía. Una guía visual de la A a la Z, con una inspiradora galería de obras terminadas*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- DELGADO, J. y otros:** (1982) *El collage*, Madrid, Edición Acción Educativa.
- EDWARDS, B.:** (1985) *Aprender a dibujar*, Madrid, Hermann Blume.
- EL juego como elemento creador:** (1969) (sin referencia de autor), París, Bouret, 1969,

- ELLIOT, M.:** (2002) *Papel maché. Los secretos de una técnica sorprendente*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- FERRY, D.:** (1998) *La pintura sin pincel*, Madrid, Editorial Libsa.
- GALMOZZI, F.** (1999) *Collage. Recortar y pegar*, Barcelona, Editorial De Vecchi.
- GERRITSEN, F.:** (1976) *Color*, Barcelona, Blume
- GIL, J.:** *Cortamos, doblamos, pegamos*, Barcelona, Editorial Lito.
- GIL, J.:** *Dibujamos, pintamos, imprimimos*, Barcelona, Editorial Lito.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coord.):** (1997) *Las lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. :** (1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ RAMOS, J. M. Y PASSANS GÜELL, J.:** (1990) *28 Máscaras, caretas y antifaces*, Barcelona, Editorial Graó.
- GREEN, J:** (1992) *Crea animales fantásticos*, Barcelona, Parramón Ediciones S.A.
- HARRISON, H.:** (1995) *Enciclopedia de Técnicas de Pintura Acrílica*, Barcelona, Editorial Acanto.
- ISCAN, F.:** (1990) *Así se hace un collage*, Barcelona, Ediciones Parramón.
- Jugar creando:** (1970) (sin referencia de autor), París, Bouret
- KAMPMANN, L.:** (1970) *Colores opacos*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1970) *Lápices de cera*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1970) *Papeles de colores*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1970) *Tintas*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1972) *Dominio del Azar*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1972) *Espacios y volúmenes*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1972) *Impresiones de colores*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1972) *Modelar y dar forma*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KAMPMANN, L.:** (1972) *Teatro de marionetas*, colección Creaciones Artísticas, París, Editorial Bouret.
- KING, P, y ROUNDHILL, C.:** (1998) *Taller de Arte: Paisajes*, Barcelona, Parramón Ediciones S.A.
- KÜPPERS, H.:** (1992) *Fundamentos de la teoría de los colores*, México, Gustavo Gili.
- LAGO CASTRO, P. y GARCÍA SIPIDO, A.:** (1985) *Color, Forma, Ritmo y Melodía para una expresión integral*, Madrid, UNED, Cuadernos de la UNED.
- LAGO CASTRO, P. y GRACÍA SIPIDO, A.:** (1983) *Música y plástica en la escuela. Experiencia interdisciplinar*, Madrid, UNED, Cuadernos de la UNED.
- LANGFORD, M.:** (1990) *La fotografía paso a paso. Un curso completo*, Madrid, Hermann Blume ediciones.
- LÓPEZ BARBERA, E. y POBLACION, P.:** *La escultura y otras técnicas psicodramáticas aplicadas en psicoterapia*, Barcelona, Paidós.
- MADDOCKS:** (1995) *Cómic para principiantes*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MALTESE, C. (Coord):** (1973) *Las Técnicas Artísticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MENDEZ, M.:** (1986) *El collage infantil. Aspectos artísticos y aplicaciones pedagógicas*, Barcelona, Nestlé, AEPA.
- MIDGLEY, B.:** (1993) *Guía completa de Escultura, modelado y cerámica*, Madrid, Hermann Blume.
- MUNARI, B.:** (1981) *¿Cómo nacen los objetos?*, Madrid, Gustavo Gili.
- MUNARI, B.:** (1987) *Diseño y Comunicación Visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PARRAMÓN, J. M^a (edit.):** (1992) *Pintura a la acuarela, rotuladores, acrílica y a la aguada*, Barcelona, Parramón Ediciones S.A.
- PERNELLE SÉVY:** (1987) *Imprimorama*, Valencia, Mars-Ivars Editores, S.L.
- PETTERSON, H. y GERRING, R.:** (1971) *La pintura en el aula. Exploración de nuevas técnicas*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- PLOWMAN, J.:** (1995) *Enciclopedia de Técnicas Escultóricas*, Barcelona, Editorial Acanto.
- RANCILLAC, B.:** (1992) *Cómo pintar a la Acrílica*, Barcelona, Ediciones Parramón.
- ROTTGER, E. y KLANTE, D.:** (1972) *Punto y línea. El juego y el elemento creador*, París, Bouret
- SÁNCHEZ MENDEZ, M.:** (1983) *El collage en el arte infantil. Aspectos artísticos y aplicaciones pedagógicas*, Barcelona, Nestlé.
- SANZ, J. C.:** (1985) *El lenguaje del color*, Madrid, Hermann Blume.
- SIMPSON, I.:** (1995) *Curso completo de Dibujo*, Madrid, Hermann Blume.
- STERN, A. y DUQUET, P.:** (1961) *Del dibujo espontáneo a las técnicas gráficas*, Buenos Aires, Kapelusz. (Tít. Orig.: *Du dessin spontané aus techniques graphiques*, Neuchatel, Delachaux et Nestlé, 1958)
- STERN, A. y DUQUET, P.:** (1982) *La conquista de la tercera dimensión*, Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A.:** (1961) *Aspectos y técnicas de la pintura infantil*, Buenos Aires, Kapelusz. (Tít. Orig.: *Aspects et technique de la peinture d'enfants*, Neuchatel, Delachaux et Nestlé, 1959)
- STERN, A.:** (1962) *Comprensión del arte infantil*, Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A.:** (1972) *El lenguaje plástico*, Buenos Aires, Kapelusz.
- STERN, A.:** (1977) *La expresión*, Barcelona, Promoción cultural.
- Técnicas de la Educación Artística:** (1973) (sin referencia de Autor), Buenos Aires, Kapelusz.
- VERGANZA, P.:** (1986) *Cómo realizar actividades plásticas y artesanales*, Barcelona, Ediciones CEAC
- VIVES, J.:** (1988) *Aprendamos Collage*, Barcelona, Labor.
- VV.AA.:** (1985) *Collage*, Colección Nuevas Ideas, Barcelona, Ediciones CEAC.

- VV. AA.:** (1985) *Estampado*, Colección Nuevas Ideas, Barcelona, Ediciones CEAC.
VV. AA.: (1985) *Manualidades con Materiales Textiles*, Colección Nuevas Ideas, Barcelona, Ediciones CEAC.
VV. AA.: (1985) *Modelado*, Colección Nuevas Ideas, Barcelona, Ediciones CEAC.
VV. AA.: (1985) *Pintar y Dibujar*, Colección Nuevas Ideas, Barcelona, Ediciones CEAC.
VV.AA.: (1973) *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra.
WATT, F.: (2001) *200 ideas para pintar y dibujar*, España, Usborne Published.
WRIGHT, M.: (1996) *Introducción a las Técnicas Mixtas*, Barcelona, Blume.
ZORRILA, H. y DISTÉFANO, H.: (1992) *La cantera interior. La conquista del sentimiento plástico*, Buenos Aires, Editorial Planeta.

VII.7 Metodologías de Investigación

Libros

- ALCINA FRANCH, J.:** (1994) *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria.
AMON, J.: (1988) *Estadísticas para psicólogos*, Madrid, Pirámide.
ARNAL, J. RINCON, D. del; LATORRE, A.: (1992) *Investigación educativa. Fundamentos y metodología*, Barcelona, Labor.
BEAUD, M.: (1998) *L'art de la these*, París, Editions La Découverte et byros.
BERNIA, J.: (1979) *Psicología experimental*, Valencia, Nau.
BEST, J. W.: (1983) *Cómo investigar en educación*, Madrid, Morata.
BLOOM, B.: (1975) *Evaluación del aprendizaje. Educación artística-Ciencia-Matemática de la escuela secundaria*, Buenos Aires, Troquel
BUNGE, M.: (1983) *La investigación científica*, Barcelona, Ariel.
CIRILLO, S.: (1994) *El cambio en los contextos no terapéuticos*, Barcelona, Paidós.
COOK, T. D. y REICHARDT, CH. S.: (1986) *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid, Morata.
COUOLN, A.: (1987) *La Etnometodología*, Madrid, Cátedra.
DEL CARMEN, L. M.: (1993) *Investigación del medio y del aprendizaje*. Barcelona, Graó.
DELGADO, J. M. y GUTIÉRREZ, J. (coord.): (1994) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid, Síntesis.
DOCKRELL, W. B. y HAMILTON, D.: (1993) *Nuevas reflexiones sobre la investigación educativa*. Madrid, Narcea.
DUFRENNE, M y KANPP, V.: (1982) *Corrientes de investigación en las ciencias sociales, Volumen 3*. Madrid, Tecnos.
ECO, U.: (1987) *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. México, Gedisa.
EISNER E. W.: (1990) *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona Paidós Educador.
ELLIOT, J.: (1989) *La investigación-acción en Educación*, Madrid, Morata.
FESTINGER, L. y KATZ, D.: *Los métodos de investigación en las Ciencias Sociales*. Barcelona, Paidós.
FOX, D. J.: (1981) *El proceso de investigación en educación*. Pamplona, Universidad de Navarra.
GALLEGO, A.: (1987) *Ser Doctor. Cómo redactar una Tesis Doctoral*. Madrid, Fundación Universidad-Empresa, Monografías Profesionales.
GARCÍA ROLDÁN, J. L.: (1995) *Cómo elaborar un proyecto de investigación*. Alicante, Universidad de Alicante, Secretaría de Publicaciones.
GOETZ, J. P. y LE COMPTE, M. D.: (1990) *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*, Madrid, Morata.
GRUPO INSULA BARATARIA (coord.): (1994) *Enseñar y aprender en Ciencias Sociales: algunas propuestas de Modelos Didácticos*, Mare Nostrum.
HAYMAN, J. L.: (1984) *Investigación y Educación*. Barcelona, Paidós.
HERNÁNDEZ BELVER, M.: (1989) *Psicología del arte y criterio estético*. Salamanca, Amarú Ediciones.
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.: (1993) *Metodología aplicada a la investigación en psicología*. Madrid, Universidad Complutense.
MARTÍNEZ, A. y MUSITU, G. (eds.): (1995) *El estudio de casos: para profesionales de la Acción Social*, Madrid, Narcea.
MOLES, A.: (1986) *La Creación Científica (La création scientifique, 1984)*. Madrid, Taurus.
PÉREZ SERRANO, G. (Coord.): (2000) *Modelos de Investigación Cualitativa en Educación Social y Animación Sociocultural. Aplicaciones prácticas*, Madrid, Narcea.
PÉREZ SERRANO, G.: (1988) *Metodología cualitativa. Retos e interrogantes*, Madrid, La Muralla.

- RAMÍREZ, J. A.:** (1996) *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- SIERRA BRAVO, R.:** (1986) *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica. Metodología general de su elaboración y documentación*. Madrid, Paraninfo.
- STAKE, R. E.:** (1988) *Investigación con estudio de casos*, Madrid, Morata
- STERNBERG, R. J.:** *Investigar en Psicología*. Barcelona, Paidós.
- TAYLOR, S. J. y BOGDAM, R.:** (1986) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Buenos Aires, Paidós.
- TRAVERS, R. M. W.:** *Introducción a la investigación educacional* Buenos Aires, Paidós.
- VAN DALEN, D. R. y MEYER, W. J.:** (1983) *Manual de técnicas de investigación educacional*. México, Paidós.
- WALKER, R.:** (1989) *Métodos de investigación para el profesorado (Doing Research. A Handbook for Teachers, Methuen, 1985)*. Madrid, Morata.
- WEISS, C. H.:** (1991) *Investigación evaluativa*, México, Trillas.
- WILSON, J. D.:** (1992) *Cómo valorar la calidad de la enseñanza*. Madrid, Paidós-MEC.
- WITTRICK:** (1989) *La investigación en la enseñanza*. Madrid, Paidós.

Catálogos, Revistas y Publicaciones

- DE LA IGLESIA, J. F.:** (1987) "La investigación científica y la investigación artística" en *Icónica*, Nº 3, Madrid.

VII.8 Enciclopedias, Diccionarios y Textos de Consulta

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION:** (1995) *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-IV*. Barcelona, Masson.
- ARROYO, C. y GARRIDO, F. J.:** (1997) *Libro de estilo universitario*. Madrid, Acento.
- ARTOL GALLEGO, M. y PÉREZ LEDESMA, M.:** (1990) *Historia del mundo contemporáneo*, Madrid, Grupo Anaya.
- AZUAR:** *Diccionario de Arte*.
- CALVO SERRALLER:** (1981) *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Ilustración y Romanticismo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CIRLOT, J.:** (1997) *Diccionario de Símbolos (Dictionary of Symbols, London, Routledge and Kegan Paul, 1958)*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CORTINA L. Y FENOLLOSA, R.:** (1993) *Crónica de la Medicina*, Barcelona, Plaza y Janés.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.:** (1995) *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Ediciones Herder.
- DE VRIES, A.:** (1984) *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam, Elsevier Science Publishers, B.V.
- Diccionario de la Real Academia Española:** (1997) Madrid.
- DUCROT, O. Y TODOROV, T.:** (1979) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.
- Enciclopedia Labor:** Volumen 8.
- FERNÁNDEZ ARROYO, M. D.:** (1997) *Diccionario de términos artísticos*. Aldebarán.
- FERNÁNDEZ-GALIANO; LÓPEZ MELERO y FALCÓN MARTÍNEZ:** (1980) *Diccionario de mitología clásica*, 1. Madrid, Alianza Editorial
- GOWING, L. Sir (ed.):** (1994) *A Biographical Dictionary of Artists*, London.
- HARRÉ, R. y LAMB, R.:** (1990) *Diccionario de Psicología Fisiológica Clínica*. Barcelona, Paidós.
- HINSHELWOOD, R. D.:** (1989) *A Dictionary of Kleinian Thought*, London, Free Association Books.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B.:** (1966) *Diccionario de Psicoanálisis. (Vocabulaire de la Psychanalyse)*; Paris, Presses Universitaires de France. Trad. cast.: Fernando Gimeno Cervantes), Barcelona, Paidós, (1ª edición en lengua española, 1993)
- MONREAL TEJADA, L. y HAGGAR, R. G.:** (1987) *Diccionario de términos de arte*. Barcelona, Juventud, 1992.
- PARIENTE, A.:** (1996) *Diccionario temático del Surrealismo*. Madrid, Alianza Editorial
- RYCROFT, C.:** (1979) *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Harmondsworth, Penguin Books.
- SAU, V.:** (1992) *Un diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria.
- VAN DALEN, D. B. y MEYER, W. J.:** *Manual de técnica de la investigación educacional*. Barcelona, Paidós.

VII.9 Algunas tesis sobre el tema en España

ALCAIDE, Carmen: (2001) *Expresión artística y terapia*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

GUTIÉRREZ, Elvira: (1999) *Arte terapia con orientación gestáltica*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

HERNANDEZ, Ana: (2000) *De la Pintura Psicopatológica al arte como terapia en España, 1917-1986*, Departamento de Historia del Arte y Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

LU, Liona: (1989) *La pintura senso-motora: teorías, estudio empírico e implicaciones terapéuticas*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

MORENO GONZÁLEZ, A.: (2003) *Aportaciones del Arte Terapia a la educación social en medio abierto*, Departament de Dibuix, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.

POLO DOWMAT, Lilia: (2003) *Técnicas plásticas del Arte Moderno y la posibilidad de su aplicación en Arte Terapia*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (no leída).

ROMERO, Julio: (2001) *El mito del artista y la locura. Estudio de la tradición cultural y de la investigación científica sobre la relación entre creatividad y psicopatología*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

VASSILIADOU YIANNAKA, María: (2001) *La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos. Arte terapia y esquizofrenia*, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Técnicas plásticas del Arte Moderno y la posibilidad de su aplicación en Arte Terapia

ANEXO

1. Glosario

1.1 Términos y expresiones artísticas

abstracción lírica. Término de prácticas pictóricas promovidas por informalistas franceses que rechazan los procedimientos racionales y geométricos privilegiando la carga energética-emocional del artista, desprovista de lógica y premeditación conduciendo a un gestualismo que tiene mucho del automatismo surrealista. Se apoyan en *Au-delà du Tachisme* (París, 1963), texto de Georges Mathieu, donde se tiene en cuenta la individualidad y el yo existencial. Destacan Hartung, Mathieu, Wols, Schneider, Michaux, Soulanges, Capogrossi.

anti-arte. Marcel Duchamp designa con este término su desprecio a los valores estéticos y artísticos hasta ahora aceptados socialmente y lo manifiesta realizando obras con objetos antiartísticos, por ejemplo el orinal de su obra *Fuente*, para forzar la ruptura, el cambio y la revolución social.

antropomorfo: Que tiene forma o apariencia humana.

assemblage. O ensamblado. Reunión de objetos o sus fragmentos, en el espacio, generando obras tridimensionales a medio camino entre la pintura y la escultura. Deviene de las propuestas de Duchamp en los ambientes *neodadaístas* y es heredero de los *objets trouvés* y del automatismo surrealistas. En América destacan Rauschenberg, Johns, Kienholz, entre otros, y es una expresión puente entre el expresionismo abstracto y el arte pop.

automatismo físico. La materia y el procedimiento dictan la obra, provocando una idealidad visionaria por simple transposición, prácticamente mecánica, revelando la "duda sobre las apariencias visibles que precedentemente el *collage* se había limitado a contraponer en forma insidiosa, para infundir a la percepción que de ellas tenemos una especie de perpetua incertidumbre". (Gimferrer, P. 1983, pp. 7-8)

automatismo psíquico puro. Procedimiento proveniente de la escritura automática surrealista para penetrar las profundidades del yo sin intervención consciente, proyectando en la obra imágenes plásticas provenientes del inconsciente del autor.

automatismo. Definido por André Breton en el *Primer manifiesto del Surrealismo* (1924) como: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. ENCICLOPEDIA, Filosofía: El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida". El automatismo desarrollado por el surrealismo fue aplicado en otras tendencias del arte moderno como en *action painting*, arte gestual y expresionismo abstracto.

azar objetivo. Especie de azar a través del cual aún se manifiesta misteriosamente para el hombre una necesidad que se le escapa, aunque la sienta como vitalmente necesaria. El orden, el fin en la naturaleza no se confunde objetivamente con los que están en el "espíritu del hombre, llegando mientras tanto la necesidad natural a estar de acuerdo con la necesidad humana de una forma lo suficientemente extraordinaria y agitadora como para que las dos determinaciones resulten indiscernibles. La región, hasta ahora casi inexplorada, del azar objetivo es el lugar de manifestaciones exaltantes para el espíritu; desde allí se filtra una luz que está tan cerca de pasar por la de la revelación que me he fijado la particular tarea de situarla con exactitud y de confeccionar el primer mapa. (André Breton, 1938). 2. El hecho es que, filosóficamente, el azar objetivo (que no es otro que el lugar geométrico de estas coincidencias) me parecía construir el nudo de lo que para mí era *el problema de los problemas*. Se trataba de elucidar las relaciones existentes entre la "necesidad natural" y la "necesidad humana" y correlativamente entre la necesidad y la libertad. No veo la forma de hablar de esto en términos menos abstractos. Este problema sólo puede plantearse así: ¿Por qué causa se encuentran hasta el punto de confundirse -aunque raramente- fenómenos que el espíritu humano no puede relacionar más que con series

causales independientes? ¿Por qué causa el resplandor que resulta de esta fusión es tan vivo, aunque efímero? Únicamente la ignorancia puede hacer creer que estas son preocupaciones de orden místico. Si se piensa que el propio Engels dijo: “La causalidad no puede ser comprendida si no es en relación con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad”, ello equivaldría a hacer pasar, incluso a Engels, por místico. (André Breton, 1952). 3. Aunque la experiencia que he tenido sea intermitente, estoy dispuesto a admitir que los fenómenos que he llamado de “azar objetivo” (para atenerme a la terminología de Hegel) no entran precisamente en juego más que cuando es el corazón, y no el espíritu, el que es alertado. Si he dicho en otra ocasión que este azar se muestra como “la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abriría un camino en el inconsciente humano”, tiendo hoy a añadir que tal operación no tiene posibilidad de ser captada y, con mayor motivo, de realizarse, a no ser que el corazón suministre el combustible (André Breton)¹.

belleza convulsiva: La palabra “convulsiva” que he empleado para calificar a la única belleza que, creo, debe ser servida, perdería a mis ojos todo su significado si se concibiera en el movimiento y no en la espiración exacta de ese mismo movimiento. Creo que no puede haber belleza -belleza convulsiva- sino al precio de la afirmación de la relación recíproca que sujeta al objeto considerado en su movimiento y en su reposo.(...) La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial, o no será. (André Breton, 1937)²

biomórfico. Se dice de un tipo de arte abstracto en el que las formas y masas son abstraídas partiendo de lo vivo y animado, más bien que de los objetos geométricos e inanimados.

cadáver exquisito. Obra colectiva de carácter lúdico, desarrollada por el surrealismo como proceso creativo donde se anula el concepto clásico de artista como hacedor de la forma concebida por él mismo. El factor azar determina la forma final que resulta de la combinación de participaciones múltiples no controladas y que se yuxtaponen para conformar la imagen total.

caligrama. Disposición espacial de textos que se convierten en imágenes de las formas que describen. Se utilizaron en la cultura clásica y el medioevo para ser recreados por Apollinaire en 1913, en la colección de poemas *Calligrammes 1913-1916* (1918).

cloisonné. Técnica celular en el esmaltado donde las formas decorativas son rodeadas por unas nervaduras metálicas que encierran dentro de ellas los esmaltes de colores. *Cloisonnisme*. Se refiere en pintura a las áreas de color encerradas en una línea a la manera de los vitrales o de las xilografías japonesas coloreadas, que tiene gran fuerza expresiva. Fue adoptado como recurso por Maurice Denis (1870-1943) para la propuesta estética del simbolismo, en 1890.

collage. Técnica que incorpora toda clase de materiales y objetos de diversas calidades y texturas a la obra plástica. El surrealismo acuña el término de *objet trouvé que incorpora a la obra tanto pictórica como escultórica*. Max Ernst crea la versión del *collage* donde se asocian distintas realidades en un mismo plano. K. Schwitters propone los *merz* dadaístas donde trozos de viejos objetos y materiales conforman la nueva obra y que evolucionan a los *collages tridimensionales* de los rusos Tatlin y Pevsner.

dadaísmo. Con nombre elegido por azar, *Dada* (1915 a 1922) fue un movimiento de ruptura, antiesteticista y antibélico que se extendió a nivel mundial. En Zurich, Tzara y el Cabaret Voltaire; en Berlín destaca Huelsenbeck (1917), Grosz; en Colonia, Max Ernst; en Hanover, Kurt Schwitters; en Nueva York el animador fue Stieglitz, fundador de la revista *291*, que contó con la participación de Man Ray, Picabia y Duchamp. En 1919 Tzara toma contacto en París con Breton, Aragon, Soupault, Éluard, etc. Picabia funda en Barcelona la revista dadaísta *391*.

decalcomanía. Técnica surrealista desarrollada por Óscar Domínguez (1938), siguiendo los postulados del *automatismo*, que consiste en la aplicación a pincel grueso de *gouache* negro sobre papel liso, colocando una segunda hoja sobre la primera para su imprimación azarosa y luego retirarla cuidadosamente.

dripping. Procedimiento pictórico-gestual empleado por Max Ernst donde el color se extiende a chorros desde un recipiente sobre la tela puesta en el suelo. El azar y la energía del autor determinan las formas (Max Ernst: *Joven intrigado por el vuelo de una mosca no euclidiana*, 1942-47). Este procedimiento fue desarrollado y llamado *dripping* por el norteamericano Jackson Pollock, quien en su juventud conoce a Max Ernst cuando éste emigra a los EE.UU. El posterior desarrollo de Jackson Pollock es denominado también *action painting* o pintura gestual, dando lugar al informalismo abstracto norteamericano.

¹ Citado en PARIENTE, A., 1996, pp. 51-53.

² Citado en PARIENTE, A., 1996, pp. 57-58.

dintorno: Término artístico que se refiere a la resolución plástica del interior de la forma, como por ejemplo: la textura, el grafismo, el claroscuro, el color plano, etcétera.

expresionismo. Tendencia artística que donde la realidad es concebida desde la autoexperiencia del artista. Es también considerado como una actitud que de da en los estilos artísticos a través de la historia. Finalizando el siglo XIX aparece el movimiento expresionista moderno, heredero del romanticismo, como reacción al *impresionismo* y *postimpresionismo* (Van Gogh, Toulouse-Lautrec). En el siglo XX se denomina estrictamente *expresionismo* al movimiento pictórico de origen germánico y nórdico, con raíces medievales, que se caracterizó por el acento puesto en los temas existenciales y sociales diferenciándose del *fauvismo* francés que acentuó la cuestión formal. (*Die Brücke*, 1905; *Der Blaue Reiter*, 1911; *Der Blauen Vier*:: Kandinsky, Klee, Feininger; James Ensor; Oskar Kokoschka; Edvard Munch; Rouault; Chagall; *Nueva Objetividad*: Otto Dix, George Grosz, M. Beckmann, etc.).

fotomontaje. Procedimiento basado en el *collage* que utiliza fragmentos de diferentes fotografías sobre un mismo soporte, configurando significaciones inesperadas. Fue impuesto por el grupo dadá de Berlín (Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, John Heartfield) como denuncia social y política.

frottage. Técnica automática creada por Max Ernst que, mediante el frotamiento de una mina de lápiz o carboncillo sobre papel colocado sobre una superficie u objeto rugosos, obtiene una imagen no condicionada por la voluntad del artista.

fumage. Técnica creada por el pintor surrealista Wolfgang Paalen en los años '30 que consiste en el tizado del papel o tela por la acción del humo o fuego de velas u otros objetos ardiendo consiguiendo un resultado azaroso, gestual y poético de las formas tizadas.

grattage. Procedimiento artístico creado por Max Ernst que consiste en la extensión libre de colores sobre una tabla para ser arañados o raspados, una vez seco, con un instrumento. Esta técnica favorece la aparición de figuras inesperadas.

háptica. Percepción que resulta de la aprehensión de un objeto con la mano o los dedos o cuando simplemente se toca su superficie o se desliza la mano sobre ésta.

Merz. Forma objetual creada por Kurt Schwitters en 1923 que consiste en la aplicación de objetos encontrados sin valor material que se acumulan en el plano (pintura-relieve) o en estructuras espaciales.

objet trouvé. Construcciones desarrolladas por los surrealistas, a medio camino entre lo pictórico y escultórico. Se basan en objetos encontrados de uso cotidiano y banal, transformados en objeto artístico que permiten una expresión subjetiva que da forma a contenidos latentes de la psique, confronta lo real y lo insólito, el absurdo, la ironía, la locura, el humor (Man Ray, Hans Bellmer, Salvador Dalí, Oscar Domínguez).

papier collé. Procedimiento técnico que incorpora materiales y objetos diversos como hojas de periódico, trozos de madera, papeles pintados, cajetillas de cigarrillos, etc., a la tela pintada, introducido por Picasso y Braque durante la etapa del cubismo sintético (1912). Puede considerarse como una voluntad de conceptualización de la pintura. Este tipo de *collage* fue desarrollado en distintas versiones (las *estructuras merz* de K. Schwitters a los *contrarrelieves* tridimensionales de Tatlin y Pevsner) por diversas vanguardias a principios de siglo.

poética. En el arte conceptual y preconceptual de denomina así a la teoría que implica un determinado hacer artístico.

rayographe. Técnica fotográfica sin cámara creada por Man Ray (1922) que consiste en la impresión de un objeto, en un papel sensible a la luz, sin la mediación de lente o filtro dando como resultado formas indefinidas y sugerentes sobre fondo oscuro que se pueden componer con enorme riqueza creativa.

ready-made. Marcel Duchamp crea este concepto que consiste en la utilización de un objeto convertido en artístico. Distingue tres clases: *ready-made* propiamente dicho (el de la definición); el *ready-made ayudado*, donde se incluye una frase para "transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales" y el *ready-made recíproco* o imaginado.

surrealismo. Movimiento vanguardista que se inicia con la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) de André Breton y permanece con distintas alternativas hasta la Segunda Guerra Mundial.

visiones hipnagógicas. Son las experiencias ópticas que tenemos inmediatamente antes de quedar realmente dormidos.

1.2 Términos y expresiones psicológicos y psiquiátricos

arquetipo³. Experiencias primordiales que han ocurrido repetidas veces en el curso de generaciones. Los arquetipos pueden sobrepasar el entendimiento del hombre. Pueden ser polifacéticos, diabólicos y grotescos.

asociación libre (Método o regla de la)⁴. Término de origen psicoanalítico. Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea.

complejo de Edipo⁵. *Psicoan.* Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto de sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma *negativa*, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en la llamada *completa* del complejo de Edipo. Según Freud, el complejo de Edipo es vivido en su período de acmé entre los tres y cinco años de edad, durante la fase fálica; su declinación señala la entrada en el período de latencia. Experimenta una reminiscencia durante la pubertad y es superado, con mayor o menor éxito, dentro de un tipo particular de elección de objeto. El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano. Los psicoanalistas han hecho de este complejo un eje fundamental de psicopatología, intentando determinar, para cada tipo patológico, las modalidades de su planteamiento y resolución. La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal.

compulsión a la repetición⁶. *Psicoan.* A) A nivel de la psicopatología concreta, proceso incoercible y de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual. B) En la elaboración teórica que Freud da de ella, la compulsión a la repetición se considera como un factor autónomo, irreductible, en último análisis, a una dinámica conflictual en la que sólo intervendría la interacción del principio del placer y el principio de realidad. Se atribuye fundamentalmente a la característica más general de las pulsiones: su carácter conservador.

condensación⁷. *Psicoan.* Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella. Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. Donde mejor se ha puesto en evidencia ha sido en los sueños. Se traduce por el hecho de que el relato manifiesto resulta lacónico en comparación con el contenido latente: constituye una traducción abreviada de éste. Sin embargo, la condensación no debe considerarse sinónimo de un resumen: así como cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes, también sucede a la inversa, es decir, que cada una de éstas puede encontrarse en varios elementos; por otra parte, el elemento manifiesto no representa bajo una misma relación cada una de las significaciones de que deriva, de forma que no las engloba como lo haría un concepto.

cuanto de energía. m. *Fís.* Salto que experimenta la energía de un corpúsculo cuando absorbe o emite radiación. Es proporcional a la frecuencia de esta última.

deseo⁸. *Psicoan.* En la concepción dinámica freudiana, uno de los polos del conflicto defensivo: el deseo inconsciente tiende a realizarse restableciendo, según las leyes del proceso primario, los signos ligados a las primeras experiencias de satisfacción. El psicoanálisis ha

³ ARIETI, S.: (1993) *La síntesis mágica*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 32.

⁴ LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J-B: *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1996. Pp. 35.

⁵ LAPLANCHE, 1996, pp. 61-66.

⁶ LAPLANCHE, 1996, pp. 68.

⁷ LAPLANCHE, 1996, pp. 76.

⁸ LAPLANCHE, 1996, pp. 96.

mostrado, basándose en el modelo del sueño, cómo el deseo se encuentra también en los síntomas en forma de una transacción.

desplazamiento⁹. *Psicoan.* Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originariamente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo general, en toda formación del inconsciente. La teoría psicoanalítica del desplazamiento recurre a la hipótesis económica de una energía de catexis susceptible de desligarse de las representaciones y deslizarse a lo largo de las vías asociativas. El “libre” desplazamiento de esta energía constituye una de las principales características del proceso primario, que rige el funcionamiento del sistema inconsciente.

elación. f. Hablando del espíritu y del ánimo, elevación, grandeza.

Ello¹⁰. *Psicoan.* Una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El Ello constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Desde el punto de vista económico, el Ello es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el Yo y el Superyó que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél.

glosolalia. Aptitud para inventar y hablar lenguajes nuevos, estrictamente incomprensibles para todos salvo para el que los habla. En esas construcciones lingüísticas originales ya puede observarse que existe una estructura sintáctica más o menos rudimentaria, la cual tiene la característica de ser casi siempre análoga a la de la lengua materna del *glosólalo*.¹¹

inconsciente¹². (s. y adj.) *Psicoan.* A) El adjetivo *inconsciente* se utiliza en ocasiones para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia, y esto en un sentido “descriptivo” y no “tópico”, es decir, sin efectuar una discriminación entre los contenidos de los sistemas preconscious e inconsciente. B) En sentido tópico, la palabra inconsciente designa uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión (represión originaria y represión con posterioridad). Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema (o *Ics*) pueden resumirse del siguiente modo: a) sus “contenidos” son “representativos” de las pulsiones; b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento; c) fuertemente catexizados de energía pulsional, buscan retornar a la conciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema *Pcs-Cs* en la formación de compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura; d) son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente. C) Dentro del marco de la segunda tópica freudiana, la palabra inconsciente se emplea sobre todo como adjetivo; en efecto, inconsciente no es ya lo propio de una instancia particular, puesto que califica al ello y a una parte del yo y del superyó. Pero conviene observar: a) que los caracteres atribuidos, en la primera tópica, al sistema *Ics*, se atribuyen, de un modo general, al ello en la segunda tópica; b) que la diferencia entre el preconscious y el inconsciente, si bien ya no se basa en una distinción intersistémica, persiste como una distinción intrasistémica (por el yo y el superyó en parte preconscious y en parte inconscientes).

libido. F. *Med. Y Psicol.* Deseo sexual, considerado por algunos autores como impulso y raíz de las más variadas manifestaciones de la actividad psíquica. *Psicoan*¹³. Energía postulada por Freud como substrato de las transformaciones de la pulsión sexual en cuanto al objeto (desplazamiento de las catexis), en cuanto al fin (por ej. sublimación) y en cuanto a la fuente de la excitación sexual (diversidad de las zonas erógenas). En Jung, el concepto “libido” se amplía hasta designar “la energía psíquica”, en general, presente en todo lo que es “tendencia a”, *appétitus*.

metáfora. f. *Ret.* Traslación, para una comparación tácita, del sentido recto de las voces a otro figurado.

⁹ LAPLANCHE, 1996, pp. 98.

¹⁰ LAPLANCHE, 1996, pp. 112.

¹¹ DOR, Joël (1994): *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Editorial Gedisa, Barcelona.

¹² LAPLANCHE, 1996, pp. 193.

¹³ LAPLANCHE, 1996, pp. 210.

metamórfico, ca. adj. *Geol.* Dícese del mineral o de la roca en que ha habido metamorfismo.

metamorfismo. m. *Geol.* Transformación natural ocurrida en un mineral o en una roca después de su consolidación primitiva.

metonimia. f. *Ret. y Psicol.* Fundada en la contigüidad: el cambio de palabras ocurre aquí a través de conexiones que son perceptibles de manera más inmediata, es decir, con la sustitución de un término originario cuando las relaciones entre las dos aparecen en conexión de percepción directa y son analizables lógicamente.¹⁴

neurosis. f. *Pat.* Conjunto de enfermedades cuyos síntomas indican un trastorno del sistema nervioso, sin que el examen descubra lesiones en dicho sistema. *Psicoan*¹⁵. Afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto y constituyen compromisos entre el deseo y la defensa. La extensión del concepto de neurosis ha variado; actualmente el término, cuando se utiliza solo, tiende a reservarse a aquellas formas clínicas que pueden relacionarse con la neurosis obsesiva, la histeria y la neurosis fóbica. Así, la nosografía distingue neurosis, psicosis, perversiones y afecciones psicósomáticas, mientras que se discute la posición nosográfica de las denominadas "neurosis actuales", "neurosis traumáticas" y "neurosis de carácter".

preconsciente¹⁶. (s. y adj.) *Psicoan.* A) El término utilizado por Freud dentro del marco de su primera tópica: como sustantivo, designa un sistema del aparato psíquico claramente distinto del sistema inconsciente; como adjetivo, califica las operaciones y los contenidos de este sistema preconsciente (*Pcs*). Éstos no están presentes en el campo actual de la conciencia y son, por consiguiente, inconscientes en el sentido "descriptivo" del término (véase: Inconsciente, B), pero se diferencian de los contenidos del sistema inconsciente por el hecho de que son accesibles a la conciencia (por ej., conocimientos y recuerdos no actualizados). 2) Desde el punto de vista metapsicológico, el sistema preconsciente se halla regido por el proceso secundario. Está separado del sistema inconsciente por la censura, que no permite que los contenidos y procesos inconscientes pasen al *Pcs* sin experimentar transformaciones. B) Dentro de la segunda tópica freudiana, el término "preconsciente" se utiliza, sobre todo, como adjetivo, para calificar lo que escapa a la conciencia actual sin ser inconsciente en sentido estricto. Desde el punto de vista sistemático, califica los contenidos y procesos relativos a esencialmente al yo y también al superyó.

principio de realidad¹⁷. *Psicoan.* Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio de placer, al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior. Considerado desde el punto de vista económico, el principio de realidad corresponde a una transformación de la energía libre en energía ligada; desde el punto de vista tópico, caracteriza esencialmente el sistema preconsciente-consciente; desde el punto de vista dinámico, el psicoanálisis intenta basar el principio de realidad sobre cierto tipo de energía pulsional que se hallaría más especialmente al servicio del yo.

principio del placer¹⁸. *Psicoan.* Uno de los principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.

Proceso Primario, Proceso Secundario¹⁹. *Psicoan.* Son los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico, tal como fueron descritos por Freud. Pueden ser radicalmente distinguidos: a) desde el punto de vista *tópico*: el proceso primario caracteriza el sistema inconsciente, mientras que el proceso secundario caracteriza el sistema preconsciente-consciente. b) desde el punto de vista *económico-dinámico*: en el caso del proceso primario, la energía psíquica fluye libremente, pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos del desplazamiento y de la condensación; tiende a recatectizar plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (alucinación primitiva). En el caso del proceso secundario, la energía es primeramente "ligada" antes de fluir en forma controlada; las representaciones son catectizadas de una forma más estable, la satisfacción es aplazada, permitiendo así experiencias

¹⁴ ANDREOLI VILLAR, A.: (1992) *El lenguaje gráfico de la locura*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 66-68.

¹⁵ LAPLANCHE, 1996, pp. 236.

¹⁶ Ob. Cit. pp.283.

¹⁷ Ob. Cit. pp. 299.

¹⁸ Ob. Cit. pp. 296.

¹⁹ Ob Cit. pp. 302.

mentales que ponen a prueba las distintas vías de satisfacción posibles. La oposición entre proceso primario y proceso secundario es correlativa de la existente entre principio de placer y principio de realidad.

proyección²⁰. *Psicoan.* A) Término utilizado, en un sentido muy general, en neurofisiología y en psicología para designar la operación mediante la cual un hecho neurológico o psicológico se desplaza y se localiza en el exterior, ya sea pasando del centro a la periferia, ya sea del sujeto al objeto. Este sentido implica acepciones bastante diferentes. B) En sentido propiamente psicoanalítico, operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos”, que no reconoce o que rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento “normales”, como la superstición.

prueba de realidad²¹. *Psicoan.* Proceso postulado por Freud, que permite al sujeto distinguir los estímulos procedentes del mundo exterior de los estímulos internos, y prevenir la posible confusión entre lo que el sujeto percibe y lo que meramente se representa, confusión que se hallaría en el origen de la alucinación.

pulsión²². *Psicoan.* Proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin.

regresión²³. *Psicoan.* Dentro de un proceso psíquico que comporta una trayectoria o un desarrollo, se designa por regresión un retorno en sentido inverso, a partir de un punto ya alcanzado, hasta otro situado anteriormente. Considerada en sentido *tópico*, la regresión se efectúa, según Freud, a lo largo de una sucesión de sistemas psíquicos que la excitación recorre normalmente según una dirección determinada. En sentido *temporal*, la regresión supone una sucesión genética y designa el retorno del sujeto a etapas superadas de su desarrollo (fases libidinales, relaciones de objeto, identificaciones, etc.). En sentido *formal*, la regresión designa el paso a modos de expresión y de comportamiento de un nivel inferior, desde el punto de vista de la complejidad, de la estructuración y de la diferenciación.

represión²⁴. *Psicoan.* A) En sentido propio: operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias. La represión es particularmente manifiesta en la histeria, si bien desempeña también un papel importante en las restantes afecciones mentales, así como en la psicología normal. Puede considerarse como un proceso psíquico universal, en cuanto se hallaría en el origen de la constitución del inconsciente como dominio separado del resto del psiquismo. B) En sentido más vago: el término “represión” es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de “defensa”, debido, por una parte, a que la operación de la represión en el sentido A, se encuentra, al menos como un tiempo, en numerosos procesos defensivos complejos (en cuyo caso la parte es tomada por el todo) y, por otra parte, a que el modelo teórico de la represión es utilizado por Freud como el prototipo de otras operaciones defensivas.

retorno de lo reprimido²⁵. *Psicoan.* Proceso en virtud del cual los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción.

sublimación. *Psicoan.* Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.

topología. f. Rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella. Así estudia las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma (las diferentes formas de una figura dibujada en una superficie elástica estirada o comprimida son equivalentes en topología).

²⁰ LAPLANCHE, 1996, pp. 306.

²¹ Ob. Cit. pp. 313.

²² Ob. Cit. pp. 324.

²³ Ob. Cit. pp. 357.

²⁴ Ob. Cit. pp. 375.

²⁵ Ob. Cit. pp. 388.

tropo. Del griego *tropos* -lugar de giro- de donde también se deriva «trópico». Figura de lenguaje en la que una palabra o expresión se apartan de su significado más literal, pero mantiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metáfora y la metonimia en todas sus variedades.

2. Notas Biográficas

Aunque terrible es comprenderlo, la vida se hace en borrador, y no nos es dado corregir sus páginas.
Ernesto SÁBATO

AGAR, Eileen: Pintora inglesa, nace en Buenos Aires en 1899. Su familia regresa a Inglaterra en 1911. Estudia con León Underwood en 1924, asistiendo a la Slade School of Arts en 1925-1926 y estudia arte en París desde 1928-30. Observa el primer trabajo surrealista en una galería de París en 1929 y se encuentra con el poeta Paul Éluard. Miembro del grupo londinense desde 1933, su trabajo es seleccionado por Herbert Read y Roland Penrose para la exhibición surrealista de 1936 en Londres, constituyéndose en una de las dos artistas inglesas cuyo trabajo fue ilustrado en el catálogo del Arte Fantástico Dada, de la exhibición surrealista del año siguiente. Luego de 1936, experimenta con técnicas automáticas y nuevos materiales, hace collage y objetos y exhibe con los surrealistas en Inglaterra y en el extranjero. La guerra interrumpe su obra y no vuelve a trabajar seriamente hasta 1946; desde entonces realiza 16 exposiciones individuales, cinco de ellas en el New Art Center de Londres. En 1984 la Tate Gallery compra su objeto *Angel of Anarchy*, exhibido por primera vez en 1936.

APOLLINAIRE, Guillaume: Poeta y escritor francés. Nació en Roma en 1880 y falleció en París en 1918. Hijo natural, de madre polaca y de un italiano ex oficial borbónico, toda su niñez pasó viajando con su madre (Roma, Mónaco, Cannes, Lyon), estableciéndose en París en 1902. Sufrió la experiencia de la guerra y se alistó voluntario en 1914. Enviado al frente, fue herido en la cabeza en 1916. Falleció en 1918 de una gripe a la edad de 38 años. Dispuesto siempre a reconocer nuevas tendencias, fundó revistas, escribió crítica de arte y apoyó el cubismo con sus escritos *Los pintores cubistas* y *La antitradición futurista*, ambos de 1913. Fue el primero en defender a los *fauves*; presentó las obras de Matisse, Derain, etc. Autor de numerosas obras en prosa, citamos las siguientes: *El encantador en putrefacción*, 1908; *El heresiarca & C*, 1910; *El poeta asesinado*, 1916, y el drama *Las tetas de Tiresias*, 1917, aunque su fama se asocia a los poemas "*Alcools*", 1913, y *Caligramas*, 1918. "*Alcools*" consta de 50 composiciones muy variadas. Citaremos algunos de sus poemas modernistas: *Zona o El emigrante de Lander Road*, donde el discurso poético se fragmenta, o *Le pont de Miraveu*, donde se recuperan cadencias y temas neorrománticos. *Caligramas* recoge 86 poemas de paz y guerra; Sólo 19 de ellos tienen verdadera estructura de caligrama. Por lo general, utiliza todas las posibilidades figurativas de los signos verbales, sin respetar la división entre prosa y poesía. Su discursividad ininterrumpida hacen de Apollinaire un poeta totalmente original.

ARAGON, Louis: Nació en París el 3 de octubre de 1896. Poeta y escritor. A partir de 1919 colabora en la Antología dada (Nº 4-5 de la revista Dada, dirigida por Tristán Tzara en Zurich). Dirige con André Breton y Philippe Soupault la revista *Littérature* (primera serie, 1919-1921) que se pone a disposición de dada a partir del Nº 13 y dedica su número de mayo de 1920 a los *Veintitrés manifiestos del movimiento dada*. Aragon publica ese mismo año su primera colección de poemas: *Feu de joie*, poemas de una gran libertad y soltura que, en el mejor de los casos, podría calificarse de antiliteraria. Participa activamente en la mayor parte de las manifestaciones del movimiento, espectáculos e impresos diversos. En la *Acusación y Juicio de M. Maurice Barrs*, asume con irónico calor la difícil tarea de defender al acusado. Bajo el signo de Dada, sitúa *Anicet ou le Panorama* (1921) y *Les Aventures de Télémaque* (1922), obras sintomáticas de su tiempo y testimonios esenciales. De esta época también datan algunas obras de teatro, por desgracia jamás representadas: *L'armoire à glace*, *Un beau soir*, entre otras. Después de dada, Aragon se adhiere al movimiento surrealista cuyo entusiasmo espontáneo refleja líricamente en *Une vague de rêves*. Hasta 1932, será al igual que Breton, su jefe más agresivo y convincente: *Le paysan de Paris* (1926) y *Traité du Style* (1928).

ARP, Hans: Nació en Estrasburgo el 16 de septiembre de 1887. Murió en junio de 1966. Pintor, escultor y poeta. Tras haber mantenido contacto tanto con Kandinsky como con Modigliani, tiende personalmente, en el dominio de la expresión gráfica y plástica, a la interpretación más extremada del modernismo. Habiendo estallado la guerra, Arp, alsaciano, y por tanto de nacionalidad alemana en 1914, pacífico por naturaleza y pacifista por convicción, llega a Zurich en 1915. Simula alienación mental y las autoridades alemanas le licencian. En Zurich, el azar ha

reunido a Ball, Janco, después a Huelsenbeck y, más tarde, a Serner y otros, grupo al que se une y del que destellará internacionalmente la rebelión dada. Arp realiza la portada de *Cabaret Voltaire* (1916) e ilustra profusamente la revista *Dada*. Participa con ardor en los espectáculos y exposiciones: atuendos, *papiers collés*, relieves. Experiencia con el azar en la composición de ciertos *encolados*. Hace xilografías de contornos estilizados y simétricos para *Phantastische Gebete de Huelsenbeck* (1916), y otras de formas menos contenidas, libres como manchas, para *Vingt-cinq Poèmes* de Tzara (1918). Esta distribución desordenada de negros y blancos, la volveremos a encontrar en *Cinéma calendrier du cocur abstrait* de Tzara (1919) que permanece, texto e ilustraciones, como una de las obras más acertadas del cambio radical que supone dada. En 1919, poco después de que cesaran las hostilidades, va a Colonia para visitar a su amigo Max Ernst. Portavoz de dada, pone al corriente a Ernst y Baargeld de un modo detallado de los comienzos del movimiento dada, del entusiasmo que ha suscitado en casi todas partes, de sus experiencias personales y, valga la expresión, de sus métodos. Hace algo más que convencerles, y de esta adhesión total nace una serie de obras a la vez individuales y colectivas, dibujos o *collages* hechos en colaboración y debidos al azar. Organizan una exposición famosa (1920). Arp realiza la portada de *Die Scharmmade* y participa en la elaboración de un nuevo éxito poético del impulso dada y de una prueba suplementaria de su ruptura con el pasado. Ese mismo año, el editor Paul Stegeman publica en Hanover la primera colección de poemas de Arp: *Die wolkenpumpe*. En 1924, aparecerá *Pyramidenrock*. Su poesía está llena de mezclas de palabras, mezclas a las cuales se presta tan bien la lengua alemana, que crean una atmósfera insólita donde se inscribe serenamente un humor que le pertenece de derecho. Más tarde Arp se convierte en un miembro esencial del grupo surrealista.

BECKMANN, Max: Pintor alemán, nace en Alemania en 1884 y muere en Estados Unidos, en el exilio, en el año 1950. Su pintura está vinculada a la vanguardia de los nuevos realismos o la magia de las cosas. Sus comienzos expresionistas se llenan de contenidos de su experiencia y en la "objetividad trascendente" de su aprehensión. El nazismo tildó su obra de "arte degenerado" y pierde su prestigio, debiendo buscar el exilio que se concreta en 1947, donde encuentra la muerte tres años más tarde.

BOURGEOIS, Louise: Nace en París en 1911. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de París y con el pintor Fernad Léger. Actualmente es considerada uno de los referentes de la escena artística escultórica de fin de siglo. Francesa afincada en Nueva York, Toma contacto con la vanguardia europea huida de la guerra y su obra es influida por Duchamp. Es descubierta recién en el año 1974, con la instalación *La destrucción del padre*, y la retrospectiva que le dedica el MOMA en 1982. A partir de allí se da a conocer a gran escala su discurso metafórico y surrealista, de resonancias insondables y turbadoras, donde trata la representación de la figura humana como uno de sus temas centrales.

BRANCUSI, Constantin: Escultor rumano afincado en París, uno de los grandes innovadores y creadores de la escultura moderna. Nace en Hobitza (Rumania) el 19 de febrero de 1876 y muere en París el 16 de marzo de 1957. Estudia escultura y se gradúa con honores. En 1904 llega a París donde su obra es influida por Rodin, con quien trabaja durante algún tiempo. En 1907, comienza su madurez artística evidenciándose un alejamiento de la tradición en *El beso*, antítesis de la homónima de Rodin. Tallada directamente del bloque, marca el cambio de rumbo de Brancusi. Frecuenta a Modigliani, Léger, Matisse, Duchamp y Rousseau. Experimenta con estilos primitivistas junto a Picasso, Derain y Epstein. En 1913-1914, expone en Nueva York. Durante la guerra no permanece en París donde frecuenta a Tristán Tzara, Picabia, Duchamp y a otros dadaístas. Desarrollado sus imágenes en bronce y mármol, de formas alusivas y sutiles, geométricas, simétricas y aparentemente abstractas. En 1920, *Princesa X* es censurada en el Salón de los Independientes por su forma fálica. Brancusi desarrolla desde 1913, importantes trabajos en madera tallada, de imagen primitivista que remiten al arte tribal. Posteriormente realiza *Animal nocturno* (1930), *La gaviota* (1936) y *Tortuga* (1941), influido por sus viajes a Europa, Egipto e India, donde se interesa por el misticismo oriental. Construye *El monumento a los héroes de la Primera Guerra Mundial* (1934) en Tirgu Jiu, donde viviera de adolescente. En 1937, realiza monumentos arquitectónico-escultóricos, diseñados para la contemplación espiritual y estética como *La columna infinita*, rosario de prismas romboidales de 32 metros de altura, *La mesa de silencio*, gigantesca piedra de molino sobre la hierba rodeada por doce estelas de piedra y *La puerta del beso*, constituida por dos columnas monolíticas de sección rectangular donde el dintel se inspira en su obra *El beso* (1907), pero estilizada como si fuera un jeroglífico. La carga simbólica de fusión de los opuestos, de la unión de lo masculino y lo femenino como partes iguales de un universo se considera la antítesis de la *Puerta del infierno* de Rodin. Su última escultura es

El gran gallo (1949). En 1952, adquiere la nacionalidad francesa y a su muerte lega su estudio y obras al Patrimonio Nacional de Francia.

BRAQUE, Georges: Pintor francés, creador del cubismo junto con Picasso, nace el 13 de Mayo de 1882 en Argenteuil, cerca de París y muere el 31 de agosto de 1963 en París. En 1897, con su amigo Dufy asisten a clases de Bellas Artes. Sus primeros cuadros datan de 1899. En 1902, en París se dedica por completo a la pintura. Conoce a Picabia y a Marie Laurencin. Visita museos y galerías; le interesan el impresionismo, el arte griego arcaico y la escultura egipcia. En 1905 comienza a apartarse del impresionismo, (*Barcas en el Puerto del Havre*). En 1906, en el Salón de los Independientes, se acerca a los fauvistas Matisse y Derain (*Paisaje de L'Estaque* de 1906). Hacia 1907 se convence de que el color tiene una función emocional y le preocupan los volúmenes y la estructuración del cuadro. En 1907 queda impresionado por *Las Señoritas de Avignon* de Picasso que le influye en su *Desnudo femenino* de 1908. Insatisfecho con la estética fauve, estudia la obra de Cézanne y la escultura primitiva, iniciando el período *protocubista*. En su primera exposición individual el crítico Louis Vauxcelles se refiere por primera vez a *cubos* dando, una vez más, nombre a una vanguardia. Entre 1909-11, Braque y Picasso crearán el *Cubismo Analítico*, llamado así por Apollinaire, estilo donde los planos sustituyen a los volúmenes y los colores son sobrios y austeros (*Puerto de Normandía, El Castillo de la Roche-Guyon, La mesa, El Portugués, El violín*). Crea la superposición de planos que definen el nuevo espacio del cuadro y es el primero en utilizar letras como motivos compositivos (*El Portugués*, 1911). En 1912 entra en contacto con los futuristas italianos. Inventa el *papier collé* (*papel encolado*), llevado por la necesidad de aportar al cuadro datos de la realidad misma. En la guerra de 1914, es herido de gravedad en la cabeza. Regreso a París e incorpora a su pintura los hallazgos de Picasso y Gris; las formas se hacen más audaces y los colores se vuelven grises, marrones y verdes. Publica *Pensamientos y reflexiones sobre la pintura*. 1922 marca su período más clásico y victorioso. Decora los ballets de Milhaud y Diaghilev (1923 y 1924). Ilustra la *Teogonía* de Hesíodo. Pinta una serie con el tema del estudio (*El pintor y su modelo*, 1939) donde combina el cuadro dentro del cuadro. En 1933 expone en Basilea y en 1936 en Bruselas. 1939 y 1940, lo consagran en América. En la década de los cuarenta se interesa por el Arte como tema (*El estudio*, 1949). Entre 1952 y 1954, realiza las vidrieras de la iglesia de Vanrengeville-sur-mer. En 1956, termina la serie de los *ateliers*. Entre 1959 y 1962, ya enfermo, dibuja mucho y hace diseños para joyas. Se celebra en el Louvre la exposición titulada *L'Atelier de Braque*

BRENDEL, Karl (Karl Genzel): Nació en 1871 en Mühlhausen, Alemania. Su infancia fue aparentemente normal, hijo de una familia numerosa de ocho niños. Hizo la escuela hasta los catorce años y trabajó como albañil. Se casó en 1895 y desde 1892, protagoniza varios encuentros con la ley. La esquizofrenia se manifiesta en 1906 y al año siguiente es ingresado en el manicomio de Eickelborn, donde permanece hasta su muerte. Luego de cinco años de internamiento comienza su producción artística; primero relieves planos tallados y luego animales y esculturas con motivos superpuestos sin conexión aparente, con frecuentes inclusiones de caracteres femeninos y masculinos en la misma figura, que muchas veces representaban a Cristo. No se servía de modelos exteriores y tallaba maderas duras que suele pintar o barnizar. Muere en 1925.

BRETON, André: Nació el 18 de febrero de 1896, en Tinchebray (Francia). Murió en 1966. Poeta y escritor, en principio sufrió la influencia de un hermetismo cerebral y preciosista de esencia mallarméiana. Su amistad con un hombre en perpetua rebeldía contra todo, Jacques Vaché (1916-1918) del cual publica la correspondencia en 1919, después de su muerte, le ayuda a rechazar sus gustos de joven esteta y a trazar su futura personalidad. Dada, cuyos comienzos le apasionan, perfilará esta liberación. Funda y dirige *Littérature* con Louis Aragon y Philippe Soupault. En 1919, publica *Mont-de-piété*. Colabora en las publicaciones dada y en sus diversas manifestaciones a las cuales sus inclinaciones naturales confieren inconscientemente un sentido más literario y menos gratuito: *Visita a Saint-Julien-le-Pauvre* y el *Affaire Barrés* (1921). Toma la iniciativa de organizar, en 1922, un Congreso para la determinación de las directrices y la defensa del espíritu moderno, el *Congreso de París*, que, debido a la diversidad de tendencias y a la diversidad de problemas planteados supone un golpe fatal para dada. En la negación, Breton busca la afirmación, y en el desorden el orden. Testimonio de esta lucha interior es *Les Pas perdus* que reúne la mayor parte de los textos de Breton aparecidos en *Littérature* durante este período de aceleración intelectual. Autor en colaboración con Philippe Soupault de *Champs Magnétiques*, (1920), primer ejemplo de escritura automática utilizada con una finalidad más que experimental, creará la obra clave de la revolución literaria que él llamará surrealismo y de la que verá jefe de fila y principal teórico: *Manifeste du Surréalisme*.

CARRINGTON, Leonora: Pintora y escritora surrealista, nace en 1917 en Clayton Green (Lancashire, Inglaterra), hija de una familia acomodada, educada en varios colegios religiosos debido a su rebeldía y con nana inglesa que llena su infancia de relatos fantásticos. Termina sus estudios en un internado en Florencia y estudia pintura en París. Con el tiempo adscribe al surrealismo donde aflora su mundo fantástico. Culta y cosmopolita, con veinte años conoce a Max Ernst, miembro surrealista de relevancia internacional. Coincide con la filosofía revolucionaria del grupo, por su afanosa búsqueda de la libertad individual y con su mundo subconsciente, onírico y participa en las exposiciones hasta su dispersión a causa del la II Guerra Mundial. Leonora huye a España en 1939, donde conoce a Renato Leduc, diplomático mejicano aficionado al arte y amigo de Picasso con quien se casa. Vive un año en Nueva York y viaja a México en 1942 donde retoma el contacto con el surrealismo a través de la importante vertiente que este movimiento desarrolla en México. En ese ámbito dibuja y pinta, diseña escenografías. Edward James le compra la más importante colección de la obra de esta artista. Perfectamente aclimatada al ambiente cultural y a la vida de México D. F., permanece allí hasta que, en 1985, abandona su casa debido al terremoto que asoló esta ciudad. Vive unos años en Estados Unidos, en Nueva York y Chicago, para regresar en 1991, de forma definitiva, a su patria de adopción, México.

CÉZANNE, Paul: Pintor francés, representante del postimpresionismo, nace en 1839 y muere en 1906. De familia burguesa, estudió y conoció a Zola. En 1861 estudia pintura en París; conoce a Guillaumin y Pizarro. En 1862 Zola le presenta a los impresionistas. Hasta 1870 alterna la vida en Paris con largas estancias en Provenza. Hasta 1882 Cézanne es excluido sistemáticamente de las exposiciones oficiales. Al estallido de la guerra franco-prusiana (1872) se traslada a Pontoise. La proximidad de su amigo Pizarro y las sesiones de trabajo al aire libre aportaron profundas transformaciones a su pintura: la paleta se aclara, el aire y la luz empezaron a circular sobre la tela y las pinceladas se fraccionaron en toques impresionistas. Periodo de intensa actividad creativa que culmina con la participación en la primera exposición de los impresionistas en 1874. En 1877 expone en la tercera muestra, donde no es comprendido su trabajo. A partir de 1879 Cézanne se aleja del lenguaje impresionista y se encierra en Aix en 1890 a dialogar con la montaña de Santa Victoria. La nueva generación le reconoce como al único de los viejos maestros que, dejando a la sensibilidad su papel indispensable había conseguido sustituir el empirismo por la reflexión. Cézanne trató de resolver dos cuestiones básicas: espacialidad y objetividad, una síntesis en la que se combina la expresión de la luz con el cuerpo formal palpable, limitado por fijas relaciones de espacio. Sus cuadros ofrecen la consistencia y duración de lo imperecedero. Las distorsiones se explican por los requisitos del diseño pictórico. Mediante la introducción de múltiples puntos depositados en la superficie, el cuadro se convierte en un registro del presente continuo, de la experiencia del espacio en el tiempo. En cualquier caso, el reconocimiento de Cézanne se hizo esperar. Después de la exposición conmemorativa en el Salón de Otoño en 1907, los cubistas empezaron a reivindicar los efectos estructurales. Más tarde fue aclamado como uno de los pioneros del arte abstracto. A partir de 1920 la relación de Cézanne con el Impresionismo había sido prácticamente olvidada y se completó la imagen del pintor como el primitivo de los modernos, como el maestro que echó los cimientos del nuevo arte abstracto y constructivista del siglo XX.

COLQUHOUN, Ithel: Escritora y pintora inglesa, nace en 1906 en Assam, India. Se educa en el Cheltenham College y en la Slade School of Arts, pero fue fundamentalmente, autodidacta. Después de ingresar al Grupo Surrealista Inglés en 1939 y de participar en la exhibición *The Living Art* inglesa, contribuye con el *London Bulletin* rehusando a abandonar su trabajo sobre el ocultismo en 1940 por lo que abandona el grupo. Experimenta con automatismo, decalcomanía, fumagge, frottage y collage, publicando los resultados de sus investigaciones en "The Mantic Stain" (Enkiry, 1949). Su primera exposición individual tiene lugar en la Cheltenham Municipal Gallery, 1936. Es autora de una novela surrealista sobre ocultismo, *The Goose of Hermogenes*, publicada en 1961 por Peter Owen Ltd., libro de bolsillo, en Cornwall e Irlanda y varios volúmenes de poesía.

CHIRICO, Giorgio De: Pintor italiano creador de la Pintura Metafísica, nacido en Volo (Grecia) en 1888 y muere en Roma el 20 de noviembre de 1978. Hacia 1900 estudia dibujo y pintura. En 1905 la familia se traslada a Munich, donde estudia en la Academia de Bellas Artes. Le influyen Schopenhauer, Nietzsche, Böcklin, Max Klinger y la teoría psicoanalítica, lo que convierte a su obra en precursora del Surrealismo. En 1909, pinta en Milán sus cuadros de inspiración Böckliniana. Lo que le impresiona de la obra del pintor romántico alemán Böcklin, es la sorpresa, hacer real y comprensible lo improbable y fantástico a base de yuxtaponerlo a una experiencia cotidiana. En 1910, en Florencia, experimenta con el sentimiento misterioso de la filosofía de Nietzsche, con el significado lírico de los objetos más allá de su apariencia mundana, hace

exploraciones metafísicas de la naturaleza muerta. Inspirados en sus viajes por Turín y Florencia aparecen sus famosos cuadros de las plazas de Italia, donde las arcadas y las plazas desoladas le causan una imborrable impresión. En 1911 se traslada a París y en 1912 expone en el Salón de Otoño. Al año siguiente participa en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño; Apollinaire habla por primera vez de los paisajes metafísicos. Frecuenta asiduamente las reuniones organizadas por Apollinaire, donde conoce a Derain, Brancusi, Max Jacob y otros. Su periodo metafísico puro se desarrolla entre 1911 y 1917. Supone una inspiración decisiva para los pintores surrealistas. En 1914 pinta *La melancolía y el misterio de una calle*, uno de los mejores ejemplos de la utilización de una perspectiva profunda para producir un efecto emocional. En 1914-1915 pinta escenarios arquitectónicos con objetos que se tratan insistiendo en su carácter tridimensional; nos hace verlos como si fueran objeto-ideas, trascendiendo nuestra experiencia visual o táctil de ellos. En los siguientes años explora la realidad metafísica de estos objetos (*Canto de amor* (1914), *El enigma de la fatalidad* (1914)). Aparecen en su iconografía los primeros maniqués, las figuras de madera articuladas que se emplean en las clases de dibujo. Entre 1915-18 es llamado a las milicias. En el hospital de Ferrara, donde se encuentra con Carlo Carrà y Filippo de Pisis, funda la Escuela Metafísica (*El gran metafísico*, *Las musas inquietantes* y *Gran interior metafísico*). En 1918-1919 se instala en Roma. Entre 1920 y 1924 reparte su tiempo entre Roma y Florencia, y su pintura se orienta hacia una interpretación romántica del clasicismo, al tiempo que se interesa por las técnicas de los pintores del Renacimiento. Pinta las series de las *Villas Romanas*, *del Hijo Pródigo* y de los *Argonautas*. Trabaja con nuevas técnicas. En 1925 regresa a París a exponer pero es criticado por los surrealistas por el cambio al clasicismo; (*El espíritu de la dominación*, 1927). En 1928 ilustra *Le Mystère Laïc* de Jean Cocteau. Breton publica *Le Surréalisme et la Peinture*, donde subraya las obras anteriores a 1918 y condena su obra posterior; sin embargo el arte de De Chirico es redescubierto por los artistas surrealistas más importantes (Ernst, Tanguy, Magritte, Dalí y Delvaux). Los artistas alemanes de la Nueva Objetividad, del Realismo Mágico y de la Bauhaus están igualmente influidos por él. Entre 1935-1936 expone en EE.UU. En 1945 se instala definitivamente en Roma. Su obra de los años cuarenta y cincuenta es anacrónica. En 1949 expone individualmente en la Royal Society of British Artists en Londres. En 1955 se exponen sus obras metafísicas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Durante los años sesenta expone fundamentalmente en Italia.

DALÍ, Salvador: Pintor español del siglo XX, nace el día 11 de mayo de 1904, en Figueras (Gerona), y muere en la región del Ampurdán, el 23 de enero del año 1989. Artista precoz, destaca su habilidad para el dibujo, se traslada a Madrid en 1921, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde es expulsado por su indisciplina en 1923. Entró en contacto con Luis Buñuel, Dámaso Alonso, Rafael Barradas, Federico García Lorca, etc., accediendo al Madrid bohemio de las nuevas corrientes artísticas, desde el cubismo hasta la pintura metafísica (*Muchacha de espaldas mirando por la ventana*, 1925) dando muestras de un excepcional virtuosismo técnico. En 1926 viaja a París, donde conoce a Picasso, Paul Eluard y Tristán Tzara, en el esplendor del movimiento surrealista. En 1928 realiza, junto a Buñuel la película *Un perro andaluz*, convirtiéndose en el máximo representante de la corriente surrealista figurativa, basada en la representación de las apariencias normales. Utiliza la perspectiva renacentista, pero somete los objetos a asociaciones y relaciones del todo absurdas y delirantes, obteniendo como resultado obras radicalmente oníricas, dotadas de un gran poder de emoción y de asombro. Nace su método *paranoico-crítico*, definido como vehículo o medio espontáneo de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes, y que expresará en la asociación paranoico=blanco, y crítico=duro, como *La persistencia de la memoria*, donde aparecen los elementos espaciales representados como duros, y los temporales, en este caso los relojes, como figuras blandas o derretidas. Son imágenes producidas por la búsqueda lúcida de fotografiar el propio sueño. En sus cuadros predomina un gusto por lo enfermizo, lo repulsivo, las obsesiones de tipo sexual estrechamente ligadas a las conclusiones de Freud. Plasma un mundo deformado y aberrante, de elementos reiteradamente repetidos en interminables extensiones de terreno, iluminados por una luz ardiente y deslumbradora, logrando escenas imbuidas de inquietud y misterio (*El juego lúgubre* (castración), *El gran masturbador*, *El hombre invisible*, *Alucinación parcial*, *Seis apariciones de Lenin sobre un piano*). En 1934 es expulsado del movimiento surrealista por André Bretón, por sus excentricidades y su técnica un tanto retrógrada. Las obras de los años previos a la Segunda Guerra Mundial se caracterizaron por ahondar aún más en el personal método paranoico-crítico, creando un mundo particular, alucinante, fantasmagórico y delirante, en el que alcanza verosimilitud y también la disimilitud, haciendo coincidir objetos aparentemente irreconciliables (*Construcción blanda con habichuelas cocidas: premonición de la*

guerra civil) cuadro profético donde la figura representada simboliza el horror de la violencia causada por la guerra. En 1948, Dalí regresa a España tras una larga temporada en EE.UU. Se declara católico, apostólico y romano, además de ferviente admirador de Francisco Franco y seguidor de los más tradicionales caminos de la pintura; nace su etapa *mística y pseudoclásica* (*La madonna de Port Lligat, El crucificado de San Juan de la Cruz, Santiago Apóstol, La última cena*). A partir de los años 60, cae en la repetición de sus anteriores fórmulas estéticas y en la descarada comercialización de su obra. Ilustra libros, diseña joyas, realiza exposiciones retrospectivas e inaugura el Museo Dalí en Figueras, e ingresa a la Academia de Bellas Artes francesa. Los últimos años de su vida los dedicó a lo que el propio artista llamó pintura hipertereoscópica y en cuatro dimensiones.

DERAIN, André: Pintor fauvista francés, nacido el 17 de junio de 1880 en Chatou y muere el 8 de Septiembre de 1954 en Garches. Comienza a pintar hacia 1895, visita asiduamente el Louvre donde descubre a los primitivos. En 1898-99 conoce a Matisse, Marquet y a Rouault en París. En 1900 se encuentra con Vlaminck, con quien comparte un estudio y sus primeros cuadros son paisajes de Chatou. En 1902, ve las obras de Van Gogh y le impresionan Cézanne y Toulouse-Lautrec. En 1903 pinta el *Baile de Suresmes*. A partir de esta época se interesa por el arte negro y conoce a Apollinaire. Los paisajes del período 1905-1907 están pintados en colores intensos, rápidamente aplicados, en composiciones espontáneas, (*Westminster Bridge*); abandona el divisionismo y adopta una nueva concepción de la luz en la que niega las sombras. En 1905 expone en el Salón de Otoño con Matisse, Vlaminck, Marquet y Roualt, donde Louis Vauxcelles utiliza por primera vez el término *fauve*. Es el fauvista que utiliza por primera vez el arte etnográfico como fuente de inspiración, del que llega a tener una gran colección. En París, recibe la influencia de Braque y Picasso, aunque su pintura nunca se hace cubista, pero comienza a producir esculturas inspiradas en la escultura primitiva. A partir de 1911, se distancia de los cubistas y comienza su período gótico. En 1912 comienzan las grandes exposiciones y sus cuadros son una fusión de los estilos cubista y neoclásico; realiza esculturas talladas en piedra y máscaras influido por el arte primitivo, que siguen una dirección distinta de su pintura. En 1928 marca su proyección en EE.UU. Ilustra obras literarias en el período de entreguerras. Su interés por el clasicismo le hace retornar a Cézanne, Poussin y Chardin, abandonando la experimentación que caracteriza sus primeros años.

DICKER, Friederiche (Friedl)²⁶: Pintora, fotógrafa, educadora, diseñadora, amante de la música, el teatro y la libertad creadora, esta increíble mujer nace en Viena, Austria el 30 de julio de 1898. Huérfana de madre desde los 4 años es criada por su padre, vendedor en una papelería, quien la educa rodeada de papeles y lápices y pinturas. La guerra de 1914 la encuentra estudiando fotografía; cuando termina esta carrera prosigue estudios en la Escuela de Artes Decorativas y se vincula al diseño teatral. Conoce la libertad en la creación de manos de su maestro Cizek, que influirá profundamente en su pensamiento. En 1916 Johannes Itten se traslada a Viena y Friedl enriquece sus conocimientos con la teoría sensible y constructiva del maestro. Conoce a su amiga del alma, Anny Wottitz y al amor a contrapelo de su vida, Franz Singer. Ingresan a la Bauhaus en Weimar, donde Friedl llega a lo más alto, enseñando incluso en el curso de principiantes. Conoce a Paul Klee quien la acerca al mágico mundo del arte de los niños. Franz Singer se casa con otra mujer pero siguen asociados en emprendimientos creativos. Cuando cierra la Bauhaus se instalan en Berlín, en 1923, y luego regresa a llegada de los nazis al poder hacia 1938, el taller debe cerrar. Friedl trabaja como enseñante y activa en la política para combatir el fascismo. Realiza varios carteles para luchar contra la dictadura de Hitler, ayuda y esconde pertenencias de perseguidos en su taller. Es detenida e interrogada por los nazis. Una vez liberada se refugia en Praga. Se psicoanaliza con Anne Reichm y se reencuentra con su ex alumna Edith Kramer. Conoce a la otra parte de su familia judía y a su primo Pavel Brandeis con el que se casa en 1935. Pierde un embarazo mientras la situación política se vuelve insostenible y muchos amigos emigran. En 1938 se refugian en Hronov en la campiña checa. Ante la insistencia de Friedl, entre 1940-41 Pavel aprende carpintería, el oficio que le salvará la vida. En 1942 la situación de los judíos se vuelve insostenible y son deportados a Terezin el 17 de diciembre de 1942. Del transporte de 650 personas que llegaron ese día solo sobrevivieron 25. Friedl logra que le asignen la organización del taller de dibujo. Se instala en la casa de los niños y niñas de 10 a 16 años, y a Pavel le asignan el taller de carpintería. El trabajo como pedagoga y la pintura son su motor para la supervivencia. Con su marido se dedican a mejorar las condiciones de vida del gueto. Organiza con escasos

²⁶ Biografía basada en el trabajo de MAKAROVA, Elena: *Friedl Dicker-Brandeis. Viena 1898-Auschwitz 1944*, Somogy Éditions D'Art, Musée d'art et d'histoire du judaïsme Simon Wiesenthal Center, Museum of Tolerance.

elementos obras de teatro con sus alumnas mientras los niños trabajan en los decorados y trajes. El verano de 1944 trajo la esperanza del final del calvario cuando la Cruz Roja Internacional inspecciona Terezin, incluso se hace una película sobre la vida en el gueto. Pero la maquinaria de muerte acelera su cometido y el 28 de septiembre se reanudan los traslados, esta vez con Pavel a bordo sin que Friedl pueda hacer otra cosa que apuntarse voluntaria en el próximo vagón que partió con la maestra y 36 de sus alumnas un 6 de octubre. El 9 de octubre de 1944, salvo 148 jóvenes de 20 años seleccionadas por Menguele, todas las mujeres y niños, entre ellos y ellas Friedl Dicker-Brandeis son asesinados en Auschwitz en las cámaras de gas.

DUBUFFET, Jean: Pintor y escultor francés nacido el 31 de julio de 1901 en Le Havre y muere en París en 1985. En 1918 asiste a la Academia Julian; conoce a Suzanne Valadon, Raoul Dufy, Léger y Max Jacob y queda fascinado por el libro de Hans Prinzhorn sobre el arte de los locos, donde encuentra un poder expresivo brutal que le parece más válido que el arte de los museos o el nuevo arte experimental. Viaja en 1923 a Italia y Sudamérica. Trabaja como diseñador industrial hasta 1942, cuando comienza su dedicación exclusiva a la actividad artística. Pinta, dibuja, le interesa la música, el estudio de las lenguas y el teatro experimental. Su arte está influido por la expresión plástica de los locos, el arte infantil y Paul Klee. En 1944 hace su primera exposición individual: vistas panorámicas de París y de los parisinos, con formas primitivas, colores brillantes e indicadores de profundidad estratificados en el plano (*Vista de París: La vida placentera*, 1944). Explora los *graffiti* (imágenes, mensajes y texturas de los muros de París) y en 1951 utiliza las texturas de los *graffiti* y representa tres figuras de aspecto brutal. Su técnica consiste en un fondo grueso y espeso, hecho de arena, tierra, fijadores y otros elementos mezclados con el pigmento. Las figuras son incisas. Estos cuadros crean cierta controversia en los años cuarenta cuando el arte europeo se debate entre el realismo y la abstracción lírica. En *Mujeres* (1950) representa a la mujer de forma violenta y se lo compara con Munch y Picasso. En 1947 expone en Nueva York y en la década siguiente en los museos más importantes del mundo (MOMA, Art Institute de Chicago, Stedelijk Museum de Amsterdam, Tate Gallery de Londres, Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York). En 1964 expone en Venecia la serie *L'Hourloupe*, donde parte de dibujos automáticos hechos mientras hablaba por teléfono. A partir de aquí desarrolla la técnica *all-over*, como *Virtud virtual* (1963), donde de pequeñas figuras se enlazan frenéticamente. A finales de los años sesenta, comienza a hacer esculturas monumentales para espacios públicos. Entre 1980-1981 la Academia de Arte de Berlín ofrece una gran retrospectiva, y el Museo Guggenheim de Nueva York le dedica una exposición por su ochenta cumpleaños.

DUCHAMP, Marcel: Nació el 28 de julio de 1887 en Blainville (Francia). Murió en octubre de 1968. Pintor. Hermanastro del pintor Jacques Villon y hermano de Raymond Duchamp-Villon y de Suzanne Duchamp. Al principio sufrió la influencia del fauvismo y después del cubismo, participando a continuación de preocupaciones de tipo futurista. En 1913, en Nueva York, su cuadro, *Desnudo bajando una escalera*, donde se expresa una personalidad que rompe con todas las teorías en curso, proporciona a la exposición *Armory Show*, un éxito tal que, desertando del ejército para no ir a la guerra, se refugia en Estados Unidos, su país de adopción. Allí, junto a su amigo Picabia realiza una labor que le presenta como un precursor del estado de espíritu dada. En efecto, cansado a la vez de las escuelas y de los medios pictóricos, su indiferencia con respecto al arte se traduce por lo que él llama *Ready-made*, objetos manufacturados y sacados de contexto: *Rueda de bicicleta* (1913), *Portabotellas* (1914)... Serie que aumenta y que culmina con el envío de un urinario, denominado *Fountain*, al primer Salón de los Independientes de Nueva York, en 1917. Este mismo año publica tres números de una revista de espíritu deliberada y tranquilamente escandaloso, con los títulos de *The Blind Man* y *Rong-wrong*. Aun continuando una obra pictórica que presenta un mundo y una mitología que sólo le pertenecen a él, se dedica a construir objetos mecánicos que al ser puestos en marcha engendran relieve. Registra el desarrollo de una espiral en una película y rueda un filme: *Anémic cinéma*. Después «rectifica» los *ready-made* lo que le lleva a realizar un retrato de la *Gioconda* con bigote y perilla que se reproduce en París en 391, en plena euforia dada, con este título: *L.H.O.O.Q.* En 1921, aparece insólitamente *Dada New York*, enteramente compuesto por él. La agudeza de mente de Duchamp, su humor, su impertinencia y su libertad suprema, ilustran en grado sumo el comportamiento dada. Por eso abandona la pintura un día, hacia 1922, definitivamente, de improviso y sin rectificación posible, para dedicarse al ajedrez, a propósito del cual escribirá, mucho más tarde, siempre consecuente consigo mismo, un opúsculo puro y simplemente teórico. Los títulos de sus obras colaboran al transparente misterio de éstas y ciertas frases firmadas *Rose Selavy*, reproducidas en 391 y *Littérature*, ponen en juego,

a su singular manera, la cuestión del lenguaje, principal preocupación de dada. Este precursor encuentra en dada el camino más corto y más seguro para no ir de un lugar a otro.

EINSTEIN, Albert: Nace en Alemania en 1879 y muere en 1955. Físico de origen judío creador de la teoría de la relatividad (1916) Vive hasta 1913 en Suiza y luego en Alemania desde donde debe huir del nazismo a EE.UU. Es galardonado con el Nobel de Física en 1921. Se destaca por su pacifismo y defensa. A partir de 1945, del establecimiento del control internacional sobre el empleo de la energía atómica.

ÉLUARD, Nush: nace en Mulhause, 1906 y muere en París en 1946. Encuentra a Paul Éluard en 1930, trabajando como modelo para postales sentimentales. Se asocia a los surrealistas en los años '30. Es modelo de Man Ray y autora de fotomontajes entre 1934-36. Los collages son publicados en 1978, por Ediciones Nadada, Nueva York.

ÉLUARD, Paul: Nació el 14 de diciembre de 1895 en Saint-Denis (cerca de París). Murió en París el 18 de noviembre de 1952. Escritor y poeta. Antes de la guerra del 14 y con su nombre auténtico Eugène Grindel, publica dos libros de poemas llenos de ingenuidad infantil; en 1917 publica *Le Devoir et l'Inquiétude*, poemas cuando menos antibelicistas y en 1916, *Poèmes pour la Paix* de una forma excesivamente simple. Debido a estas publicaciones entra en relación con los fundadores de *Littérature*, revista en la que colabora a partir de 1919. En mayo del año siguiente, figura en el sumario del N° 13 de esta revista, dedicada a los *23 manifiestos del movimiento dada*. Entonces, ya había aparecido el número uno de una publicación mensual: *Proverbe*, dirigida por Éluard, especialmente dedicada a ejercicios de pensamiento y a la cuestión del lenguaje. Participa en la mayor parte de las manifestaciones y de las, publicaciones dada. Tras un viaje a Colonia entra en contacto con Max Ernst, y de esta amistad excepcional nacerán obras que, aunque de un tipo muy diferente, recuerdan el encuentro de Tzara y Arp: *Répétitions* y *Les Malheurs des Immortels* (1922). Con ocasión del *Congreso de París* toma partido por Tzara, aunque en la *Soirée du Coeur à barbe* se había manifestado a favor de Breton y de Aragon (1923). Después, sin decir nada a nadie, desaparece para dar una vuelta al mundo en solitario. Se adhiere al movimiento surrealista en el seno del cual jugará un papel de primera importancia.

ERNST, Max: Nace el dos de abril de 1891 en Brühl (Alemania) y muere . Pintor y poeta. Aunque se opone a la disciplina de las diversas escuelas, sus primeras obras están llenas de reminiscencias expresionistas. Participa en la guerra como artillero. Herido, después desmovilizado, regresa a Renania una vez terminadas las hostilidades. Colabora en el periódico de tendencia comunista *Der Ventilator* que dirige, en Colonia, bajo la ocupación aliada, un pintor que se convierte en su compañero de lucha, Baargeld. En 1919, Arp, portavoz del movimiento dada de Zurich va a Colonia para volver a entrar en contacto con su amigo Max Ernst. Dada, que va se había propagado a través de Alemania y en particular en Berlín donde adquiere un carácter deliberadamente político, monopoliza las actividades de Ernst y de Baargeld. De acuerdo con Arp y con la participación de los artistas reunidos bajo el nombre de *Stupid*, Ernst y Baargeld publican *Bulletin D*, que anuncia su existencia, y después *Die Schammade* (1920) cuya presentación de una gran calidad se enriquece con las aportaciones poéticas de Ribemont-Dessaigues, Picabia, Tzara, Eluard, Breton, Aragon, Huelsenbeck y Serner. De esta época datan los *Fatagaga* (abreviación de «Fabrication de tableaux garantis gazométriques»), realizaciones colectivas, la mayor parte *collages* que son el resultado de experiencias sometidas a la ley del azar y de la sorpresa. Una exposición, por su contenido artístico tanto como por el local en que se celebra, causa en sus visitantes tal impresión que es cerrada por orden de la policía. Ernst publica en 1920 *Fiat Modes*, colección de litografías y toma parte en la *Feria Internacional* dada de Berlín, con el nombre de Dadamax Ernst. Después finaliza el poético episodio de la historia dada en Colonia. En 1921, Breton presenta al público de París una selección de diversas obras de Marx Ernst, asistido por el grupo de *Littérature*. En verano de ese año, Ernst realiza un *collage*, que posteriormente se haría célebre, *La Préparation de la colle d'os*, primera página de *Dada au grand air*, post-scriptum la revista *Dada* aparecida en el Tirol, y conoce a Tzara, Eluard y también a Breton. Ilustra con *collages* de un tipo totalmente nuevo una colección de poemas de Eluard: *Répétitions* (1922). El mismo año, ambos presentan al público, que probablemente no se da cuenta que tiene ante sus ojos un testimonio, magistral de la eclosión de lo maravilloso moderno: *Les Malheurs des Immortels*. Después de la extinción de la rebeldía dada, Ernst se adhiere al movimiento surrealista del cual será, en el dominio la pintura y de la escultura, junto con su amigo Arp, uno de sus más auténticos representantes.

FINI, Leonor: Nace en Argentina en 1908, de padres italianos. Desarrolla toda su obra en París donde se vincula al movimiento surrealista. Gran dibujante y pintora de la figura humana femenina tanto como la masculina en la imagen de jóvenes. Diseñadora de papeles pintados,

envases para la firma Schiaparelli así como proyectos de decorados y vestuario para importantes representaciones en la Comedie Française, la ópera de París y la Scala de Milán.

FRANKL, Viktor E.: Nace en Viena en 1905. Considerado uno de los más destacados psicoterapeutas de la Escuela de Viena, creador de la logoterapia, llamada la tercera escuela vienesa de psicoterapia. Como estudiante toma contacto con Freud y es discípulo de Adler. Para 1942 trabaja en una clínica judía en Viena desde donde es internado, junto a su familia, en los campos de concentración de Theresiastadt. La experiencia límite vivida en cautiverio le lleva a desarrollar su teoría de la búsqueda del sentido de la vida humana, concluyendo que los problemas emocionales y psíquicos del sujeto no siempre se originan en el inconsciente, producidos por desajustes instintivos. En 1945, superviviente de los campos, regresa a Viena y sigue trabajando hasta su muerte en 1997, en la cura de las neurosis.

FREUD, Sigmund: Nace en 1856 y muere en 1939. Este médico vienés trabaja junto al Dr. Charcot y Breuer en la investigación de la mente humana, y en la utilización de la hipnosis. Su revolucionaria teoría del Inconsciente marca un hito en la civilización occidental. Sus obras más importantes son *La interpretación de los sueños*, 1900; *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, 1905; *Más allá de principio del placer*, 1920 y *El yo y el ello*, 1923. Sobre el final de su vida se interesó por la problemática social y política de la sociedad.

GAUGUIN, Paul: Pintor francés. Nace en París en 1848 y muere en Atuona (islas Marquesas) en 1903. Hijo de un periodista liberal que emigra a Perú, falleciendo en la travesía y la familia, en precaria situación económica, reside en Lima. Regresa a los siete años al seminario de Orleans, en 1865 ingresa a la marina y más tarde se emplea con un agente de bolsa de París. En 1873, se dedica a la pintura y comienza a exponer con los impresionistas. Realiza viajes a Dinamarca, Arles, Panamá, Martinica, Bélgica, etc., que influyen en su obra. En un principio serán Pisador y Cézanne. A partir de 1886, influido por la Martinica, sus obras se vuelven coloristas, se simplifican las formas. Regresa a Pont Aven, y pinta *Bonjour M. Gaudin*, *El Cristo amarillo*, *La bella Ángela* y *el Autorretrato del Cristo amarillo* (1888). El arte oriental le lleva al sintetismo y la delimitación de planos y manchas. Rompe con tradición realista, patente en sus lienzos tahitianos donde evoca temas de la vida indígena en gamas sonoras y detonantes: *Eva*, *Vahiné no te tiare* (La mujer de la flor), *Arearea* (Entretenimientos); al segundo período corresponden: *Poemas bárbaros*, *Never more*, *Los senos de las flores rojas*, *¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?*, este último cuadro lo pintó antes de su intento de suicidio, a modo de testamento artístico, y *El oro de su cuerpo*. Su producción escultórica evidencia el gusto por las formas decorativas. Influye notablemente sobre los pintores *nabis* y *fauves*. Su obra figura en el Louvre, en el Petit Palais y en los museos más importantes de Europa y América.

GROSZ, George: Nació el 26 de julio de 1893 en Berlín. Pintor y caricaturista. Se adhiere a la actividad dada que realizan en Berlín, Huelsenbeck y Haustmann. La rebeldía dada adquiere en él un aspecto político y su medio de expresión, la caricatura, pinta, con un realismo atroz, un mundo falsificado y a veces lúgubre, atormentado a la vez por la especulación, el erotismo, la miseria y el hambre. Realiza en colaboración con Heartfield, fotomontajes de un espíritu específicamente dada. Es promovido a mariscal dada por su grupo y participa espectacularmente en la gran exposición de Berlín (1920). Publica numerosas obras, entre ellas, en 1923: *Ecce Homo*, colección de sus caricaturas más conocidas (1915-1922).

HUGO, Valentine: Pintora e ilustradora francesa, nace en 1887 en Boulogne-Sur-Mer y muere en París en 1968. Estudia pintura en París; desposándose con Jean Hugo, biznieto de Víctor Hugo, en 1919. Colabora con él en diseños para ballet. En 1926 realiza 24 tallas en madera bajo maqueta de Jean Hugo, para Romeo y Julieta. Se une a los surrealistas en 1928 y participa activamente en el movimiento entre 1930-36. Fue la principal ilustradora del trabajo de Éluard y exhibe su obra con los surrealistas por primera vez, en 1933. Ilustra a Lautréamont, Rimbaud, o otros. Expone internacionalmente.

KAHLO, Frida: Pintora mejicana nace en Coyoacán en 1907 y muere en 1954. En 1910 contrae la polio, siendo ésta la primera de una serie de enfermedades, accidentes, lesiones y operaciones que sufre a lo largo de su vida. Entre 1922-25 asiste a la Escuela Nacional Preparatoria de Ciudad de México y toma clases de dibujo y modelado. En 1925 aprende la técnica del grabado con Fernando Fernández. Ese mismo año, un accidente de autobús le deja lesiones permanentes y durante su larga convalecencia, empieza a pintar. En 1928 integra el partido comunista y conoce a Diego Rivera, con quien se casa al año siguiente. Entre 1931 y 1934 pasa la mayor parte del tiempo en Nueva York y Detroit con Rivera, adoptando el estilo hierático de los retablos mejicanos y las pinturas votivas, combinando el realismo con elementos simbólicos-fantásticos. Predominan los autorretratos que descubren su vida emotiva y al mismo tiempo

exploran políticamente su patrimonio mejicano. Entre 1937-39 Trotsky se refugia en su casa de Coyoacán. En 1938 Breton califica su obra de surrealista en un ensayo que escribe para la exposición de Kahlo en la galería Julien Levy de Nueva York, aunque Frida opina que ella pinta su propia realidad, no sus sueños. En 1939 expone en París. A partir de 1943 da clases en la escuela La Esmeralda de Ciudad de México. En 1953 la Galería de Arte Contemporáneo de esta misma ciudad le organiza una importante exposición. Muere en Coyoacán en 1954. Cuatro años más tarde, su casa familiar se convierte en el Museo Frida Kahlo. El Instituto Nacional de Bellas Artes de Ciudad de México (1977), el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (1978) y la Whitechapel de Londres (1982) le dedican retrospectivas.

KANDINSKY, Vasily: Pintor ruso, creador de la abstracción en pintura, que nace en Moscú el 4 de diciembre de 1866 y muere en Neully el 13 de diciembre de 1944. En 1871 su familia se traslada a Odessa. Entre 1886-1889 estudia Leyes en Moscú. En 1896 estudia Arte en Munich. En 1901 intenta introducir las vanguardias francesas en el provinciano ambiente muniqués. Sus primeras pinturas son paisajes ejecutados con espátula, en un principio sombríos y luego casi *fauve*; pinta temas tradicionales rusos o de la Edad Media alemana caracterizados por la experimentación técnica como el uso del temple sobre un papel oscuro, jugando con la impresión de una superficie transparente iluminada desde atrás. Borra la distinción entre las figuras y en fondo, resultando una composición casi abstracta. Expone en 1902 con la Secession de Berlín. Viaja por Italia, Holanda, África y visita Rusia. En 1904 expone en el Salón de Otoño de París. Hacia el final de la década sus pinturas pierden toda ilusión de profundidad, la línea del horizonte se va erradicando gradualmente, al igual que otras referencias espaciales. En 1910 hace su primera acuarela abstracta. En 1911 Kandinsky y Marc sientan las bases de *Der Blaue Reiter*. En 1911 publica *De lo Espiritual en el Arte*; en 1912 se publica el almanaque con obras de Kandinsky y Marc, y tiene lugar la segunda exposición del grupo y su primera individual. Los temas son violentos y apocalípticos. *Líneas negras* (1913) marcan las primeras abstracciones verdaderas, basándose en *Abstracción y empatía* de Wilhem Worringer, publicada en 1908. Kandinsky se interesa por la Teosofía como verdad fundamental que subyace detrás de doctrinas y rituales de todas las religiones; la creencia en una realidad esencial oculta tras las apariencias, proporciona una obvia racionalidad al arte abstracto. El arte nuevo debe basarse en un lenguaje de color como respuesta del alma. En Primera Guerra Mundial se instala en Moscú hasta 1921. Sus ideas pedagógicas no son bien recibidas y lo convencen a volver a Alemania, como profesor en la Bauhaus de Weimar en 1922. Aunque influido por la vanguardia rusa (Malevich y El Lissitzky), Kandinsky desarrolla su propia lógica interna; construye sus composiciones a partir de las tensiones que cada forma crea. Publica su libro *Punto y línea sobre el plano*, 1926. En 1923 expone en Nueva York. En 1925 la Bauhaus se traslada a Dessau y en 1928 Kandinsky obtiene la nacionalidad alemana. Su obra adopta formas geométricas, la imagen se hace cada vez más compleja y los ritmos motores están cada vez más controlados (*Puntas en el arco*, 1927). En 1933 el gobierno nazi cierra definitivamente la Bauhaus; Kandinsky se establece a las afueras de París donde recibe la influencia del biomorfismo de Miró y Arp. En 1937, los nazis secuestran cincuenta y siete obras de Kandinsky, como consecuencia de las campañas de depuración conocidas como *arte degenerado*.

KIRCHNER, Ernst Ludvig: Pintor expresionista alemán nace el 6 de mayo de 1880 en Aschaffenburg y muere el 15 de junio de 1938. En 1901 inicia estudios universitarios en Dresde y en 1903 asiste en Munich al Taller Experimental para Artes Puras y Aplicadas. Aquí entra en contacto con el Jugendstil. Le interesa el neoexpresionismo, Toulouse-Lautrec, Vallotton y Van Gogh. En Nuremberg ve las xilografías de Alberto Durero. Vuelve a Dresde y pinta con Fritz Bleyl, Erich Heckel y Schmidt-Rottluff, con quienes funda *Die Brücke* en 1905. *Calle, Dresde* (1908) representa un grupo de figuras curvilíneas vagando en un mundo de sueños. Una segunda versión de este cuadro de 1913, representa una calle de Berlín con una estructura cubista que se combina con el color *fauve*, la distorsión gótica y la vibración emocional germánica. En 1910 conoce a Otto Mueller en Berlín adonde se traslada con algunos miembros de *Die Brücke*, y se une a Max Pechstein. En la Primera Guerra Mundial se alista voluntario. Las penalidades le enferman mentalmente haciéndole distorsionar la realidad y en 1918 es enviado a un hospital en Stafelalp (Suiza). Su enfermedad, de tipo mental, le hace distorsionar la realidad. En 1921 expone en la Galería Nacional de Berlín y en 1923 en la Kunsthalle de Basilea. Desde 1926 sufre frecuentes crisis depresivas, agudizadas por las malas noticias de Alemania. Seiscientas treinta y nueve de sus obras son confiscadas por el gobierno nazi, treinta y dos de ellas serán expuestas en la exposición *arte degenerado* de 1937.

KLEE, Paul: Pintor suizo asociado al movimiento expresionista alemán *Der Blaue Reiter* y creador de una personal visión de los miedos y las fantasías del hombre del siglo XX. Nace en Münchenbuchsee (Suiza) en 1879, en el seno de una familia de músicos, y muere en Locarno en 1940. La música marca su vida y obra. Entre 1888-1901 estudia en Múnaco. Hace su primer viaje a Italia y admira el renacimiento. Luego el simbolismo visionario de Blake y Goya, Ensor y Redon. Vive en Berna en 1902. Expone dibujos satíricos en la *Secession de Múnaco* (1906), donde ve obras de Ensor, Cézanne, Van Gogh y Matisse. Participa en la *Secession de Munich* y es influido por la visión de la naturaleza impresionista. En 1911 organiza su *Oeuvre Catalogue*, incluyendo obras desde 1884; conoce a Kandinsky, Marc, Macke, Jawlensky y participa en la segunda exposición de *Der Blaue Reiter*. Se muestra afín con la teoría espiritual del arte de Kandinsky y las interpretaciones del mundo animal de Marc. En 1912 visita París y ve obras de Picasso, Braque y conoce a Robert Delaunay que le influye en el uso del color. En 1914 viaja a Túnez con August Macke y Louis Moilliet donde la luz del norte de África convierten al color en el protagonista de su arte. Influyen el cubismo y Delaunay. Entre 1914-20 pinta paisajes y ciudades en los que construye un tapiz de rectángulos en colores como mosaicos (*Ciudad de torres*, 1916). En 1920 es invitado por Walter Gropius a unirse al equipo de la Bauhaus de Weimar, donde crea su curso de teoría de las formas hasta 1926 en que se traslada a Dessau, hasta 1941. Durante el período docente está en estrecho contacto con Kandinsky, Feininger y Moholy-Nagy. En 1925 publica su *Pedagogical Sketchbook*, su teoría fundamental sobre líneas, puntos y planos. Su obra fluctúa entre la geometría de la forma constructivista, la estructura cubista y el mundo del subconsciente, aunque vinculado tangencialmente con los surrealistas. En 1924 expone en Nueva York y en 1930 en el MOMA. En 1931 enseña en la Academia de Arte de Düsseldorf, pero el ascenso del nazismo le obliga al retiro a Berna. Se organizan grandes exposiciones en Berna, Basilea y Zurich, pero su obra se encuentra marcada por una inmersión en las zonas más oscuras del mundo interior. La última etapa de su vida supuso para Klee un período sumamente prolífico, pese a su enfermedad (*Mephisto como Palas* 1939; *Un parque tarde en la noche*, 1940 o su emblemático *Muerte y fuego*, 1940). Fallece a causa de una esclerodermia. Al acabar la II Guerra Mundial su obra tiene enorme repercusión en el arte europeo de los años 40 y 50.

KLEIMAN, Jorge: Pintor surrealista y arquitecto hispanoargentino, nacido en 1934. Reside en Madrid desde 1987. En Argentina ha desarrollado una vasta carrera docente tanto en el ámbito de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo como en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" de Buenos Aires y en su estudio particular. Discípulo de Juan Batlle Planas (maestro español emigrado a Argentina que alcanzó gran trascendencia en el ámbito intelectual y estético, trabaja con las ideas del Surrealismo y expone su obra en numerosas galerías tanto de Argentina como de España y otros países. Experto en el llamado Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento, metodología creada por Fedora Aberastury, de la cual fue discípulo, le lleva, paralelamente con la pintura, a la búsqueda de la génesis misma del movimiento corporal. Actualmente dicta clases en su centro privado y escuelas de teatro madrileñas. En Madrid comparte su dedicación a la arquitectura con la docencia y la pintura. Es co-editor y colaborador habitual de la Revista Salamandra, del Grupo Surrealista de Madrid. Ha desarrollado una extensa investigación personal sobre el Surrealismo, sus implicancias actuales a la luz del Psicoanálisis y otros parámetros influyentes de nuestra cultura, que cristaliza en su libro: *Automatismo y Creatividad*, editado por la Universidad de Santiago de Compostela, colección Master: "Monografía de Creatividad Aplicada", en 1997. Durante algunos años dicta el curso "AUTOMATISMO Y CREATIVIDAD: Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente" dentro del programa Master Internacional de Creatividad Aplicada de esa universidad gallega.

KOLLWITZ, Käthe: Nace en Alemania en 1868 y muere en 1945, al final de la guerra. Grabadora excepcional, es premiada en 1899 por su obra gráfica y miembro de la Secesión berlinesa. De ideas populares retrata con gran sencillez a la clase obrera y trabajadora. Hacia 1909 se dedica a la escultura. Destaca en la docencia donde llega a ser directora de la Escuela Superior de Artes Gráficas de la Academia del Arte. Pero con la llegada del nazismo, su obra entra en las listas negras y es expulsada de su cargo. La guerra le arrebató la vida de su marido y su nieto y su propia casa resulta destruida con casi toda su obra dentro.

KRAMER, Edith: Pintora y arteterapeuta actualmente residente en EE.UU. Nace el 29 de agosto de 1916 en Austria. Hija de Richard Kramer -hermano de Theodor Kramer, poeta lírico- y Josefina Neumann -hermana de la actriz Elisabeth Neumann-. La cultura se respira en su familia desde la cuna. En 1921 comienza sus estudios de dibujo con Trude Hammerschlog y entre 1934 a 1938 es alumna de Friedl Dicker en Praga y de Fritz Wotruba en la ciudad de Viena. Los tiempos de guerra deciden su emigración a Nueva York, en los Estados Unidos de América. Para el año

1943 realiza su primera exposición en esa ciudad. Su actividad se orienta hacia el trabajo de la terapia por el arte; organiza y dirige un programa de arte terapia con niños entre los años 1950-1957. Su primera obra escrita *Art Therapy in a Children's Community* ve la luz en 1950. Entre los años 1959-1973 desarrolla la terapia por el arte en la New School for Social Research y desde 1963 este programa es aplicado en el hospital municipal Jacobi en el Bronx. En la institución Jewish Guild for the Blind desarrolla un programa de arte terapia con niños ciegos. Su obra escrita más importante ve la luz en 1971; *Art in Therapy with Children* es traducida a más de siete idiomas y conocida en todo el mundo. Participa en numerosos eventos pedagógicos en universidades americanas. En compañía de Laurie Wilson desarrollan el programa de estudios "Graduate Art Therapy Trainning Program". Viena organiza en 1996 un simposio y una gran exposición en honor a tan ilustre artista, educadora y arteterapeuta, maestra de maestras y maestros de todo el mundo.

MAAR, Dora: Pintora y fotógrafa francesa, nace en Tours, en 1909, de padre yugoslavo y madre francesa. Estudia pintura en París en la escuela de Arte Decorativo, en la academia de Passy, en la academia Julien y con André Lhote. Abandona la pintura por la fotografía hacia 1930 y se asocia con los surrealistas entre 1934-37. Su primera exposición fotográfica se lleva a cabo en la Galería Debeaune, en París, 1937. Expone pintura en 1943 y 1945. Luego de un período de vida semimonástica, consagrada a una experiencia mística, comienza a exhibir sus pinturas en los años '50. Renuncia a su asociación con los surrealistas. Expone en varios sitios del mundo.

MACKE, August: Nace en Alemania en 1887 y muere en 1914. Pintor integrante del grupo Der Blaue Reiter, con quienes expone. En su obra se observa cierta influencia del cubismo de Robert y Sonia Delaunay con una mixtura con expresiones de la tradición alemana.

MAGRITTE, René: Pintor surrealista belga, nace en Lessines el 21 de noviembre de 1898 y muere en Bruselas el 15 de agosto de 1967. Entre 1916-18 estudia en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Expone por primera vez en 1920. En 1923 expone con El Lissitzky, Moholy-Nagy, Feininger y Paul Joostens. Su obra se caracteriza por los temas de la vida moderna, el color brillante y la relación de la forma tridimensional con la superficie plana del cuadro. En 1922 es influido por la obra *La canción de amor* de De Chirico. En obras como *La túnica de la aventura* (1926) expresa su sentido de misterio del mundo, por medio de la irracional yuxtaposición de objetos en una atmósfera silenciosa. En *El asesino amenazado* (1926) el espacio perspectivo deriva de De Chirico y de los decorados de los primeros melodramas cinematográficos. Ese año se une a un grupo informal comparable al de los surrealistas de París. En 1927 se establece en París y participa en las actividades del grupo surrealista (Eluard, Breton, Arp, Miró y Dalí). Aporta un resurgimiento del ilusionismo. Magritte se expresa con agudeza, ironía y un espíritu de debate. En 1928 expone con los surrealistas. En 1930 regresa a Bruselas y vive tranquilo hasta su muerte. Su estilo es llamado "realismo mágico", e incluye la palabra en *La perfidia de las imágenes* (1928-1929) retrata meticulosamente una pipa, y debajo, con igual precisión, pone la leyenda *Ceci n'est pas une pipe*, cuestionando la realidad pictórica; *El espejo falso* (1928) explora la misma idea del espacio real frente a la ilusión espacial. Expone en Bruselas (1933) y en NY (1936) y *Arte fantástico, Dadá, Surrealismo* (MOMA). Expone internacionalmente y es reconocido y premiado. En 1998, por el centenario de su nacimiento, se celebra en el Museo de Bellas Artes de Bruselas.

MAISONNEUVE, Pascal-Désir: Nace en 1863 y muere en 1934 en Burdeos, Francia. En el Rastro de su ciudad natal abre un negocio de compra-venta de muebles, enseres y otros géneros. Allí se dedica a crear esculturas fantásticas y máscaras caricaturescas de tono mordaz y crítico de personajes del poder político y militar europeo, que luego expone en su tienda bajo el provocador letrero de "Ladrones a través de Europa". Las máscaras y esculturas están construidas con conchas de las más variadas formas, colores y texturas, coleccionadas por miles en su mercadillo, las que ensambla con pegamento y rellenas con yeso sobre soportes de madera.

MALLO, Maruja: Pintora española nace en 1909. Realiza estudios en la Escuela de San Fernando de Madrid exponiendo en 1928 en los salones de la *Revista de Occidente*, de la mano de José Ortega y Gasset. Es becada a París donde se instala en 1932 y de regreso a Madrid, en 1934, ocupa una cátedra en la Escuela de Cerámica, en un Instituto de segunda enseñanza y en la Residencia de Estudiantes. La lectura en 1948 del *Manifiesto Surrealista* de Breton, dejará una profunda huella en toda su obra a partir de entonces. Por razones políticas se exilia en Buenos Aires, Argentina, entre 1937 y 1965. Comparte la pintura con el diseño de murales. Expone en Madrid, París, Nueva York en numerosas muestras individuales, colectivas y antológicas.

MARC, Franz: Pintor expresionista alemán, nacido en Munich el 8 de Febrero de 1880, muere el 4 de marzo de 1916. Su fuerte sentimiento religioso adolescente le llevan a desear ser pastor, no obstante, en 1899 se matricula en la Universidad de Munich en un curso de literatura y empieza a estudiar pintura con Kandinsky y Klee. En 1903 instala su taller donde pinta paisajes,

retratos y dibujos de animales de un modo académico. Hacia 1905 practica pintura a *plain-air*. En París, en 1907, estudia cuidadosamente la obra de Van Gogh, consiguiendo evolucionar en su trabajo. En 1910 conoce a Helmuth y August Macke, integrándose en *Der Blaue Reiter*. Este mismo año contacta con Kanoldt, Jawlensky, Klee, Kubin y Kandinsky; con este último colabora en 1911 en la edición del almanaque *Der Blaue Reiter*. En 1912 le impresiona en Colonia la exposición futurista. Bajo esta influencia, la de Kandinsky, Delaunay y Macke, su obra deriva hacia lo monumental y más tarde hacia el abstracto; sus temas son casi exclusivamente figuras animales. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial se alista voluntario. Cae en el castillo de Gussainville (Verdún).

MATISSE, Henri: Pintor francés creador del fauvismo, nace el 31 de diciembre de 1869 en Cateau Cambresis, pequeña localidad al norte de Francia. Una larga enfermedad interrumpe sus estudios de leyes y empieza a estudiar pintura en 1891, luego en el Estudio de Gustav Moreau y en la Escuela de Bellas Artes donde cursa estudios durante cinco años; conoce a Rouault. Cursa estudios nocturnos en la Escuela de Artes Decorativas y conoce a Marquet. Expone por primera vez en 1896-97; ese verano conoce a Rodin y Pissarro y se interesa por la pintura impresionista. En 1898 descubre la obra de Turner en Londres; hace otros viajes y los paisajes que pinta son conocidos como *protofauvistas* por su colorido y empaste. Conoce a Derain y Puy. Descubre a Cézanne. Inicia escultura con Rodin. Expone en el Salón de los Independientes de 1901 y conoce a Vlaminck. Participa en el Salón de Otoño de 1903. En 1904 pinta *Lujo, calma y voluptuosidad*, donde asoman la exaltación del color y sentimiento propios del fauvismo. El crítico Vauxcelles les llama *Fauves* (fieras), en 1905. El *Retrato de la Sra. Matisse* causa, a pesar del pequeño formato, gran impacto debido a la sabia saturación de colores. En 1906 expone con los Fauves en el Salón de Otoño y realiza su primer viaje a África, donde le impresiona el arte popular, los tejidos y las cerámicas. Pinta *Naturaleza muerta con tapete rojo*. En 1907 conoce a Picasso y viaja a Italia. Pinta *Armonía en Rojo* (1908), escena de interior donde Matisse trata el tema con la grandiosidad reservada a los desnudos. En 1909 pinta dos grandes paneles: *La Danza* y *La Música* y viaja en 1911a Moscú para instalarlos donde admira iconos y artes decorativas bizantinas, que pasarán a ser un elemento esencial en su repertorio estilístico: *El Estudio Rojo*, de superficie mate y plana. Viaja a Marruecos entre 1911-13 y pinta *Jardín Marroquí*, composición casi abstracta de verdes y rosas. En 1913 expone en NY y en la Secesión berlinesa. La guerra de 1914 provoca el traslado de toda la familia a Collioure, donde conoce a Juan Gris. En 1915: exposición individual en Nueva York. En 1916 Niza lo deslumbra por la placidez y el lujo. Comienza la etapa intimista: interiores, desnudos, odaliscas y naturalezas muertas. Londres le admira en 1919. En 1920 colabora con los ballets rusos de Diaghilev realizando las escenografías de obras de Stravinsky. El segundo viaje a Italia en 1925 vuelve su estilo esquemático y monumental. Pinta *Odalisca con pantalones grises*, 1927, donde retoma la temática orientalista. Pinta murales para Pennsylvania, con el tema de la danza. En 1940, retorna a Niza y en 1941 sufre una grave enfermedad intestinal. Al finalizar la guerra, expone con Picasso en Londres y presenta una gran retrospectiva en el Salón de Otoño de París. Entre 1948 y 1950 trabaja en la decoración de la Capilla del Rosario de Vence. Publica *Jazz*, reproducciones de los *papiers découpés* (papeles recortados), pero la obra más famosa es *La Piscina* (1952), donde las figuras están distorsionadas para crear el efecto de hallarse bajo el agua. El Museo de Lucerna organiza su primera exposición antológica. En los últimos años recibe reconocimientos a su trabajo: Bienal de Venecia (1950), retrospectiva del Museo Nacional de Tokio (1951), apertura de un museo dedicado a su obra en su ciudad natal y muestra individual en el Museo de Arte de San Francisco (1952). Muere el 3 de Noviembre de 1954 en Niza.

MIRÓ, Joan: Pintor, escultor y grabador, nace en Barcelona en 1893 y muere en Palma de Mallorca, 1983. En 1907 estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja y en la Escuela de Comercio de Barcelona. Una grave enfermedad le lleva a la pintura en 1911 y pinta sus primeras obras al óleo. Hace amistad con el ceramista Lloréns Artigas, el pintor E. C. Ricart, Joan Prats, J. F. Ráfols y Picabia. En 1918 celebra su primera exposición individual, al año siguiente viaja a París, ciudad en la que, a partir de allí, pasará los inviernos. Conoce Tzara y Max Jacob con quienes asiste a las manifestaciones Dadá, y forma grupo con André Masson, Artaud y otros en 1922. Sus primeras obras tiene huellas de los *fauves*, Van Gogh, Cezanne y los cubistas, su pintura de la etapa *detallista* (1918-1922) se caracteriza por la factura minuciosa, llena y colorido delicado: *La Masía* (1922). Posteriormente, en sus obras aparece lo real y lo imaginario, se anula la tercera dimensión y los personajes, animales y vegetación se reducen a simples signos. Desde 1925 se vincula con los surrealistas en París y cinco años después una crisis provoca el abandono de la pintura por el dibujo y el *collage*, realizando trabajos en tres dimensiones. En 1937 expone en el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París. La invasión nazi de

Francia le obliga en 1940 a volver a España, se recluye en Palma de Mallorca y produce las *Constelaciones*, donde realiza un proceso de introspección y de búsqueda de libertad personal, mirando al cielo y sus estrellas. A partir de 1944 colabora con el ceramista Lloréns Artigas y destacan sus realizaciones conjuntas como el *Mural del Sol* y el *Mural de la Luna* para la sede de la UNESCO en París (1959). A partir de los años sesenta se dedica a la escultura monumental además de la serie de ensamblajes objetables surrealistas y las *construcciones* y, por último, las elaboradas a base de residuos naturales, artificiales o provenientes de restos de otras esculturas. Entre 1966-1971 su actividad comprende casi todos los campos de la creatividad estética. En 1975 inaugura en Barcelona la Fundación Joan Miró y en 1979 se crea la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca. Artista largamente premiado destacan el Gran Premio de la Fundación Guggenheim (1959), el Premio Carnegie de Pintura (1967) y la Medalla de Oro de las Bellas Artes del Estado Español. Su obra figura en museos de todo el mundo: Museum of Modern Art, Nueva York; Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Fundación Joan Miró, Barcelona; Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca; Fundación Maeght, Saint Paul de Vence, Francia; Centro Georges Pompidou, París; Tate Gallery, Londres; Museo Nacional de Arte Moderno, París; Museo del Louvre (Colección Picasso), París; y The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

MUNCH, Edvard: Nace en Oslo en 1863 y muere en Noruega en 1944. Vive su infancia y juventud en un barrio humilde de la capital noruega donde queda huérfano de madre a los cinco años. La tuberculosis mata a su madre y a su hermana Sophie a los quince años. La enfermedad, el dolor y la muerte rodean su vida y se plasman en su obra. En 1885 realiza su primer viaje a París a realizar estudios como pintor, interesándose por el estudio del espíritu en lugar de los sentidos. Su cuadro *El grito* se considera el primer cuadro expresionista exponente de la pintura interior de Munch, que se proyectará hasta la difícil época actual manteniendo plena vigencia temática. En 1892 se instala en Berlín, en 1896 en París y en 1898 regresa a Noruega. Los problemas anímicos minan su salud mental, le vuelven un alcohólico lo que le ocasiona una internación en una clínica de Copenhague. Su obra es reconocida antes de su muerte y termina sus días recluido voluntariamente, rodeado de sus obras.

NOLDE, Emil: Pintor alemán, pionero del expresionismo, nacido en Hansen el 7 de agosto de 1867, y muerto en Seebüll el 13 de abril de 1956. Entre 1884 y 1888 trabaja como aprendiz de ebanista y tallista y hasta 1890 trabaja en varias fábricas de muebles. Entre 1892 y 1898 enseña dibujo ornamental y modelaje en la Escuela de Artes y Oficios de St. Gall (Suiza). Comienza a hacer pequeñas acuarelas de paisajes suizos, que se venden como postales y le permiten dejar la docencia para dedicarse exclusivamente a la creación artística. Rechazan su solicitud de admisión en la Academia de Arte de Munich; asiste a las clases privadas en Dachau y París, donde contacta con impresionistas, Cézanne y Van Gogh. En 1906 se une a *Die Brücke* y lo abandona al año. Conoce a Edvard Munch en Berlín. Realiza cuadros de temática religiosa: *La Última Cena* (1909), donde los seres humanos aparecen envueltos en un dramatismo extremo, imágenes deudoras de la obra de Ensor. En 1910 plasma en *Frisian House*, su visión del entorno rural donde se desarrolla toda su vida. Su imaginería tiende a lo grotesco y lo fantástico. En 1910 es expulsado de la Secession de Berlín, a la cual pertenece desde 1901, por su protesta al rechazarle sus cuadros. En 1912 integra la segunda exposición de *Der Blaue Reiter*. Desde 1911 estudia el arte de los pueblos primitivos y en 1913 viaja a Nueva Guinea como miembro de una expedición alemana. Hace varios viajes y visita lejanos países. En 1914 pinta series de paisajes en las que utiliza los colores expresionistas. En 1926 se compra una granja en Seebüll, donde vivirá hasta su muerte, aunque mantiene su estudio de Berlín. A pesar de haber simpatizado con el nacionalsocialismo y de ser miembro del partido nazi al principio, sufre, como todos los expresionistas alemanes, la confiscación de más de mil obras, cuarenta y ocho de ellas expuestas en la exposición *Arte Degenerado*. En 1941 es expulsado de la Cámara de Arte del Reich y se le prohíbe pintar. La serie de cuadros pintada en este período se titula *Cuadros no pintados*. Muere el 13 de abril de 1956.

O'KEEFE, Georgia: Nace en Norteamérica en 1887. En Chicago estudia arte en el importante Instituto de Arte de esa Ciudad, pero una grave enfermedad tifoidea la obliga a dejar los estudios. Cuando supera la dolencia continúa sus clases de arte en Nueva York para dedicarse al diseño creativo comercial en Chicago, al finalizarlos. En 1914 se traslada a Tejas donde trabaja como docente en la escuela pública. Nuevo México la atrapa por la luz y los colores del paisaje y en 1929, decide residir allí lejos del ruido de Nueva York. Su obra trasciende en el mundo artístico y expone en varios museos norteamericanos. Varias universidades la destacan como doctora honoris causa.

OPPENHEIM, Meret: Artista alemana surrealista, nace en Berlín en 1913. Comienza a dibujar desde muy joven dibuja y ya en 1927 se siente atraída por obras del expresionismo alemán, el cubismo y el fauvismo. En 1930 publica uno de sus dibujos en la prestigiosa revista *Le Surrealisme Même*; abandona los estudios y se apunta en la Escuela de Artes y Oficios de Basilea. En 1932 se traslada a París, estudia, escribe poemas y realiza dibujos a los que pega objetos encontrados. Entra en contacto con la obra de Max Ernst y Alberto Giacometti; de quien hace *L'oreille de Giacometti* llevada al bronce en 1959. En 1933 Giacometti y Arp conocen su obra y participa con los surrealistas en el Salón de los independientes. Frecuenta el círculo de Breton en el Café de la Place Blanche y participa en las exposiciones de los surrealistas hasta 1937. En 1934 experimenta con la pintura al óleo e introduce, en algunos cuadros, objetos encontrados, como en *L'anatomie d'un femme morte* y *Un minute sans danger*. En 1936 realiza su famosa pieza *Déjeuner en Furrure*, un plato, una taza y una cuchara forradas de piel, que es adquirida para la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En ese mismo año es modelo de Man Ray que fotografía también *Le déjeuner en furrure*; hace su primera exposición individual en la galería Schulthess de Basilea, con un texto de Ernst en la invitación; en Diciembre su obra está incluida en la exposición *Fantastic Art, Dada Surrealism* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Se gana la vida en estos años haciendo diseños de joyas y moda. En 1937 vuelve a Basilea donde continúa trabajando; realiza muebles, zapatos y cinturones. En 1939 sus muebles fantásticos son expuestos en la galería René Drouin y en Leo Castelli. En 1948 participa en el Salón de las *Réalités Nouvelles*; a partir de estos años produce muy poco y sus contactos con el mundo del arte son escasos. En 1958 retoma un nuevo periodo de producción y hace pinturas, dibujos, esculturas en madera y objetos pintados; en los años sesenta participa en numerosas exposiciones y en 1967 el Museo de Arte Moderno de Estocolmo le organiza su primera retrospectiva. En 1981 es invitada a participar en la Documenta de Kassel.

PICABIA, Francis: Nació el 22 de enero de 1879 en París. Murió el 30 de noviembre de 1953. Pintor y escritor. Tras unos comienzos impresionistas, sufrió la influencia del cubismo teñida posteriormente de futurismo, de ahí su período llamado «orphismo». Pronto desprecia las teorías y las escuelas y rompe claramente con la voluntad constructiva de un determinado espíritu moderno, para lanzarse a una empresa de negación sistemática del arte. Introduciendo en el cuadro reproducción de elementos mecánicos y de inscripciones humorísticas, aparece, lo mismo que su amigo Duchamp, como un precursor de dada. Licenciado, en 1915, parte para Nueva York donde propaga sus ideas sacrílegas. Alfred Stieglez, marchante de cuadros y editor, pone a su disposición su galería y su revista 291. A su vez, Picabia funda su primera revista: 391, cuyos numerosos números, todos de gran categoría, aparecerán en Barcelona, después en Nueva York, para por fin, en Zurich y París, entrar en la órbita dada. Autor de *Cinquante-deux Miroirs* (1917), de *Ratelirs platoniques* (1918), llega a Suiza donde publica *Poèmes Dessins de la Fille née sans Mère* y *L'Athète des Pompes Funébres* (1918). En Zurich encuentra a Tzara y publica con ocasión de este encuentro un número nuevo de 391. Picabia, por su espíritu negativo y por su violenta desenvoltura tanto en su obra escrita como en la gráfica, imprime una gran efervescencia a la actividad dada y secunda con eficacia el esfuerzo de Tzara para anular toda noción de belleza e impedir que se establezca cualquier tipo de estética. En París, participa en las manifestaciones dada en las que propaga el espíritu virulento de sus revistas 391 y *Cannibale* en las que colaboran Tzara, Breton, Soupault, Eluard, Aragon, Ribemont-Dessaignes... Posee un agudo sentido del escándalo. Expone y reproduce dibujos hechos con mecanismos impregnados de tinta y cuadros inaceptables, llenos de contradicciones y de humor. Publica *Poésies Ron-Ron, Pensées sans language* (1919), *Unique Eunuque* y *Jésus-Christ Rastaquouere* (1920) donde se ponen en picota las ideas más sagradas. Su gusto por el movimiento y su tendencia a versatilidad, le llevan a emitir opiniones fluctuantes que asemejan mucho a una cierta política literaria. Se enfada con uno y se reconcilia con el otro. En dada, se opone enseguida al *Instantaneísmo*. Ridiculiza el *Congreso de París* y sin embargo, colabora regularmente en *Littérature*, revista de la que realiza las cubiertas de la segunda serie y en la que Breton pone las bases de un movimiento que será su razón de ser, el surrealismo, al que Picabia intentará ridiculizar en su momento, lo que no impedirá que su nombre aparezca más tarde en *La Révolution Surréaliste*

PICASSO, Pablo: Pintor español nace en Málaga en 1881 y muere en Mougín (Alpes Maritimes, Francia) en 1973. Su padre, profesor de dibujo, le enseña a pintar. En 1891 comienza a pintar en La Coruña y para 1895, trasladada la familia a Barcelona, ingresa a la Escuela de Bellas Artes. Frecuenta el cabaret *Els 4 gats* y entabla amistad con Nonell y Sunyer, el escultor Manolo Hugué, con Eugenio D'Ors, Sabartés y Miguel Utrillo. El viaje a París en 1900 lo influye profundamente. Para 1904, se establece definitivamente en la capital francesa donde accede a

la modernidad a través del color, iniciando la época azul donde integra el rigor del dibujo (*Maternidad*, 1901; *Mujer acurrucada*, 1902; *La Vida*, 1903, o *Madre con Niño enfermo*. 1904-1906 es conocido como Epoca rosa, el cambio de temática justifica la novedad del color; son acuarelas de temas de circo: *La familia de acróbatas* y *Arlequín sentado*, de 1905. En 1905 algunos dibujos revelan su interés por el arte negro e ibérico (*El Retrato de Gertrude Stein* y *Autorretrato con paleta*, 1906), que se evidencian en la reducción del color, la simplificación de las formas y volúmenes como también en *Mujeres desnudas abrazadas*, de 1906. Picasso experimentaba más satisfacción descubriendo cosas en las que los demás todavía no habían reparado, creando la vanguardia radical que prelude el cubismo con *Les demoiselles de Avignon* (1907). Allí se plantea una ruptura, consciente y coherente, con la perspectiva renacentista como soporte y método insustituible de la pintura occidental. La segunda obra maestra es el *Guernica*, donde establece nuevos usos de las funciones, valores y usos de los modelos clásicos. En compañía de Georges Braque redescubre la obra de Cézanne (1839-1906), su preocupación por la simplificación de los volúmenes, la reducción del color y la recuperación de la primacía de la forma, llevándolos a sus últimas consecuencias. A partir de 1909, inicia una serie de experiencias analíticas, en torno al problema plástico de la representación de los volúmenes en un plano. Rompe con el sistema de visión monofocal de tres dimensiones (*Frutas y Copa*, 1908) a favor de la representación, desde diferentes visiones simultáneas, de los objetos inaugurando un nuevo lenguaje formal en el que prevalecía una rigurosa autonomía de la forma. En 1912, Picasso realiza *Naturaleza muerta con silla de paja*, primer ejemplo de *collage* donde incorpora retazos de objetos de la realidad. Con el tiempo se plantea la necesidad de retornar al orden de las formas y modelos clásicos (*Dos mujeres desnudas*, 1920; *Mujer y niño*, 1922 o *Arlequín*, 1923). Picasso mantiene su talante renovador hasta el final de su vida continuó (*Las Meninas* ponen de relieve su constante capacidad de interpretación de los modelos clásicos). Sus obras de los años sesenta, influye en la pintura de los años ochenta, confirmando el hecho de que cada vez que se produce una nueva tendencia de la pintura contemporánea el nombre de Picasso surge como uno de sus precursores.

PLANCK, Max: Nace en 1858 y muere en 1947. Físico alemán, docente e investigador; trabaja en la interpretación estadística de las leyes termodinámicas, publicando un tratado en 1897. En una conferencia en Berlín (1900) expone su revolucionaria *teoría cuántica*. Le conceden el premio Nobel (1918). Desde 1930 dirige el Instituto de Investigación Emperador Guillermo, posteriormente Instituto Max Planck.

POHL, Franz (Franz Karl BÜHLER): Nace en Offenburg, Alemania en 1864 y muere asesinado por los nazis en Grafeneck, Alemania, en 1940. Hombre cultivado fue maestro industrial hasta 1897 donde fue cesado por el comienzo de los síntomas que derivarían en enfermedad mental, obligando su internamiento en una institución psiquiátrica. Allí comienza a dibujar retratos de pacientes y escenas de la vida del hospital. Las primeras y sobrias imágenes dan paso a composiciones desenfundadas donde se mezcla el realismo con elementos oníricos. Pinta una serie de autorretratos entre 1918 y 1920, donde lo conoce el psiquiatra Hans Prinzhorn e incorpora algunos trabajos a su Colección, considerándolos verdaderas obras maestras comparables al van Gogh de los últimos años por "la tensión abrasadora de una vida inconsolable y deshecha." Pohl fue asesinado por los nazis, en Grafeneck, cerca de la localidad alemana de Münsingen.

RAHÓN, Alice: Poetiza y pintora francesa, nace en 1916. Se asocia a los surrealistas hacia 1930. En 1939 emigran a México y comienza a pintar, escribir poemas y dibujos para la revista DYN. Su primera presentación individual se lleva a cabo, en 1944, en la Galería de Arte Mexicano de Ciudad de México, y en Estados Unidos.

RAY, Man: Nació el 27 de agosto de 1890 en Filadelfia (Estados Unidos). Amigo de Duchamp y de Picabia, participa en sus exposiciones de Nueva York. Su originalidad se expresa sobre todo en la introducción de diversos materiales, incorporados a sus cuadros, por la fabricación de objetos modificados por la imaginación y sacados de su contexto habitual, por el empleo de procedimientos industriales, tales como la fotografía o la aerografía. En el terreno de los procedimientos, sus *rayographe* son un descubrimiento que afirma, lo mismo que los *collages* de Max Ernst, la existencia de un nuevo terreno donde se da lo maravilloso. Su primera exposición en París, ciudad a la que llega en 1921, supone una auténtica revelación saludada por Aragón, Arp, Eluard, Ernst, Soupault, Ribemont-Dessaignes y Tzara. Participa en el Salón dada (1921, Galerie Montaigne), y a partir de entonces colabora en la mayor parte de las publicaciones dada: *391*, *Littérature*, de la cual dibuja la cubierta de los tres primeros números de la Segunda serie. En 1922, publica, con prefacio de Tzara, un álbum de *rayographe*: *Champs délicieux*. También publica en 1926, *Revolving Doors*, que contiene diez reproducciones en colores de los *Collages* realizados en 1916 y 1917. Se mantiene fiel en la continuación de sus ideas como en la de sus amistades, y

participa posteriormente en las exposiciones y publicaciones del grupo surrealista. En lo que se refiere al cine, por lo menos dos de sus películas: *Emak Bakia* (1926) y *L'Etoile de mer* (1928) deben de considerarse como dos éxitos en lo que se refiere al empleo de una técnica nueva enteramente dedicada a expresar una nueva poesía.

RICHTER, Hans: Nació en 1888 en Alemania. Pintor. Miembro del grupo expresionista alemán *Die Aktion*, pacifista y socializante. A su llegada a Zurich, es atraído por la vitalidad de dada y se adhiere al movimiento. Colabora en Dada, en *Anthologie dada* cuya tipografía muestra su grafismo procedente del *tachismo*, y en *Der Zeltweg* (1919). Preocupado por el papel secundario del arte, funda en Zurich la *Asociación de Artistas Revolucionarios* y publica un manifiesto firmado, además de por él, por Eggeling, Janco, Segal, Arp, Giacometti, Helbig, Baumeister... En 1920, parte en compañía de su amigo Eggeling para Alemania donde proseguirá sus investigaciones de grafismo en movimiento, lo que le lleva, en consecuencia, a considerar el cine como un adquisición del arte moderno y a consagrarle una parte importante de su actividad. Después, prosigue una carrera personal dedicado a la pintura abstracta de la que se le puede considerar uno de sus principales promotores.

SAGE, Kay: Pintora y poetiza americana, nace en Albany en 1898 y se suicida en 1963, en Woodbury, Connecticut. Después de la separación de sus padres en 1900, vive en el extranjero con su madre. Su primera exposición individual se realiza en Milán, 1936. En París es descubierta por los surrealistas en 1937. Regresa a EE.UU. a raíz de la guerra. En 1940 se casa con Yves Tanguy en Nueva York. Su primera exposición americana es en 1940, desde entonces trabaja hasta su suicidio.

SCHWITTERS, Kurt: Nació el 20 de julio de 1867 en Hanover (Alemania). Murió el 8 de enero de 1948 en Ambleside (Inglaterra). Pintor y escritor. Miembro de *Der Sturm*, grupo de pintores de diversas tendencias animado por Herwath Walden, inventa el nombre de *Merz*, palabra que califica todas sus producciones, pictóricas o literarias, que se aproximan extrañamente a dada. Oye hablar de este movimiento y simpatiza con los dadaístas de Colonia, pero no con los de Berlín que no solicitan su colaboración debido a que es apolítico. Prosigue entonces una obra desinteresada, en su semiaislamiento, y aunque respira el aire de su tiempo, excesivamente personal. Realiza cuadros con objetos pobres encontrados, rotos, recogidos en la calle o en los descampados, papeles, desperdicios, que incorpora a su pintura para obtener efectos sorprendentes. Tras haber publicado, en 1919, *Anna Blume*, obra de una fantasía desconcertante, escribe, siguiendo a Ball, Tzara y Haussmann, poemas en un lenguaje inventado que interpreta él mismo con una convicción plena de inimitable lirismo. En 1922 asiste al *Congreso de Weimar*, reunión seguida de una conferencia en la cual Tzara justifica con serenidad, y clausura sin tristeza, el fin de dada. Imperturbable, Schwitters funda en 1923 la revista *Merz* que continuará hasta 1927 el impulso dada, entonces denominado I extrañamente asociado al orden constructivista bajo la influencia de Lissitzky y de Van Doesburg. Se podría decir que Schwitters fue dada por naturaleza, anti-dada por humor y abstracto por espíritu de colaboración.

TAEUBER, Sophie: Nació el 19 de enero de 1889. Murió en Zurich en 1943. Pintora, participa desde el principio en la actividad del grupo dada de Zurich. Expone; alumna de una escuela de danza, anima con Emmy Hennings los espectáculos del Cabaret Voltaire. Conoce a Arp con quién se casará más tarde, en 1921, y trabaja en colaboración con él en la realización de cuadros y de tapices, en los cuales, voluntariamente, todo se distancia del elemento humano. A base de simetría, diseña vestidos teatrales y construye marionetas de siluetas estilizadas. Sus investigaciones pictóricas se orientan, y posteriormente se orientarán aun más, hacia composiciones donde las formas geométricas crean una nueva armonía, variable en el infinito, simple casi siempre y que tiende a la perfección de líneas y de masas de color. Su obra juega un papel de primer plano en la historia de la pintura abstracta.

TANNING, Dorotea: Nace en 1912 esta pintora americana que estudia arte en el Instituto de Arte de Chicago. En el año 1937, se realiza en Nueva York la exposición de Arte fantástico, Dadá, Surrealismo y como resultado de la visita a ésta queda tan impresionada que resuelve ser pintora. Viaja en 1939 a Europa para tomar contacto con los pintores surrealistas, pero para ese entonces ya se ha producido la emigración de éstos. De regreso a Nueva York conoce a Max Ernst, en el año 1942, con quien luego vivirá en pareja. Expone individualmente en la galería Levy en el año 1944.

TOYEN (Marie Cèrmínová): Pintora checa, nace en Praga en 1902 y muere en París en 1980. Estudia en la escuela de Bellas Artes de Praga. Entre 1925-28, e instala en París y adscribe al "artificialismo poético". Hacia 1929 se inclina al surrealismo hasta la guerra, por la que debe

ocultarse. Realiza tres series: *Los espectros del desierto*, 1937-38; *El rango de los rifles*, 1939-40 y *Ocultu tu guerra*, 1944, publicada en 1946. Vive en París desde 1947 hasta el final de su vida.

TZARA, Tristán: Nació el 14 de abril de 1896 en Moinesti (Rumania). Murió en París en 1963. Poeta y escritor. Apasionado por las formas más avanzadas de la poesía, forma parte en Zurich, adonde le ha llevado el azar de la primera guerra mundial, de un grupo de amigos, escritores y artistas, que reúne, entre otros, al alemán Hugo Ball, al alsaciano Hans Arp, a su compatriota Marcel Janco y, poco más tarde, al alemán Richard Huelsenbeck. De la fundación por Ball de un cabaret artístico de vanguardia, depende una publicación trilingüe que lleva su nombre: Cabaret Voltaire (1916), donde aparece por primera vez una palabra, un nombre, que hará furor, en el mundo entero: dada. Se fundan al mismo tiempo una colección dada que aparece en 1916 con el primer libro de Tzara: *La Première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, ilustrado con xilografías de Janco, y una revista, *Dada*, cuya serie completa (siete números) se escalonará de 1917 a 1920. A partir del número 3, cuyo desorden tipográfico materializa la negación dada, su puesta en tela de juicio de todos los conceptos artísticos, su antifilosofía y su antiliteratura, Tzara lanza su explosivo *Manifiesto dada 1918*. La empresa de la que Tzara asume la responsabilidad rebasa las fronteras de Suiza y obtiene una resonancia mundial: París, Nueva York, Berlín, Colonia, Hanover... Colabora en todas las publicaciones que difunden el éxito de dada: *Littérature*, 391, *Der dada*, *Mécano*... La obra personal de Tzara: *Vingt-cinq poèmes* (1918) y *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* (1920), libro ilustrado de xilografías de Arp, le vale la admirativa simpatía de numerosos franceses, empezando por Francis Picabia, que viene a verle a Suiza, y terminando por los miembros del grupo *Littérature* que le recibirán calurosamente en París a finales de 1919. Su poesía tiene, en efecto, un sonido absolutamente nuevo y su combate contra la lógica produce un dinamismo liberador. La llegada de Tzara a París, galvaniza las energías y abre la era de las manifestaciones, espectáculos y exposiciones en las que participan Picabia, Breton, Aragon, Eluard, Soupault, Ribemont-Dessaignes. La risa y la protesta dada nunca habían sonado con tanta insolencia como en París. Tzara juega el papel de catalizador de los jóvenes poetas que forman el movimiento dada. Esta marcha ascendente de la gloria de dada durará hasta 1922, fecha del Congreso de París, que suscitará rencillas y divisiones tales, que las cuestiones puramente literarias y de prestigio llevarán a su final a la antiliteratura dada. Tzara publica sus distintas declaraciones, leídas o impresas acá y allá durante este período, con el título de *Sept manifestes dada* (1924). Una última y tumultuosa representación teatral, llamada *La Soirée du Coeur à Barbe*, señalará, en 1923, el fin de dada cuya violencia no podía sobrevivir sin perder su gratuidad, dinamismo y su eficacia.

VAN GOGH, Vincent: Nació en 1853 en un pequeño pueblo holandés y muere por suicidio el 29 de julio de 1883. Debido a la inestabilidad de su carácter comienza en 1873, los continuos desplazamientos de Van Gogh. En 1878 acude como misionero voluntario a la región minera del Borinage, pero es suspendido de sus funciones por su carácter. En ese momento realiza sus primeros dibujos en torno a la mina y encauza toda su energía hacia el arte; copia a Millet, al que admira y estudió perspectiva y anatomía. Su carácter se vuelve más inconformista y rompe con la familia. Se establece en La Haya y en 1883 empieza a trabajar al aire libre; pinta paisajes y retrata gente del pueblo. En Neunen su hermano Theo le descubre la obra de los impresionistas, pero sus resultados son de carácter sólido y expresionista. En 1885 se establece en Amberes, donde visita museos y le influye el color de Rubens. En 1886 se traslada a París y entra en contacto directo con los impresionistas. Su paleta se hace más clara y descompone el color en pinceladas fragmentadas. En 1888 busca la fuerte luz del sur de Francia, en Arlés. Intenta crear una comunidad de artistas y Gauguin se reúne con él, pero pronto sobreviene la tragedia. En un acceso de cólera Van Gogh intenta alcanzar a Gauguin con una navaja, para después, arrepentido, con un gesto delirante, cortarse el lóbulo de la oreja izquierda. Es internado en el hospital de Arlés en 1888, por sufrir repetidas crisis de alucinaciones. Sus recaídas le llevan al asilo de Saint-Paul-de-Mausole, en Provenza. Trabaja intensamente en el tema de los cipreses, con dinamismo de la línea que asume formas torturadas. En 1890 se traslada a Auvers-Sur-Oise, donde vive el doctor Gachet, médico amigo de los impresionistas que se ocupa de su enfermedad. Van Gogh sigue trabajando incansablemente y escribiendo sensibles cartas a su hermano Theo hasta su muerte.

VARO, Remedios (1908-1963): Pintora surrealista española afincada en México y nacida en Anglés (Gerona) en 1908 y muere en 1963. En 1924 se inscribe en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde conoce a Dalí y a Maruja Mallo. En 1930 viaja por primera vez a París y en 1932 se instala en Barcelona, trabajando en una agencia de publicidad. Se relaciona con la vanguardia y conoce a Oscar Domínguez. En 1936 conoce al poeta surrealista Benjamín

Péret, con quien se traslada a París al año siguiente ,donde conoce a Miró, Ernst y a Leonora Carrington, a quien le unirá una gran amistad. Participa en la Exposición Internacional de Surrealismo de Tokio en 1937 y en la de París de 1938. En 1940 se instala con Péret en México, relacionándose con los españoles exiliados y con la colonia extranjera. Realiza anuncios publicitarios para la farmacéutica Bayer. En 1949 va a Caracas y en 1953, gracias a un nuevo matrimonio, puede retomar su actividad pictórica. Hace su primera exposición individual en 1955, en la galería Diana de Ciudad de México y en 1958 participa en el I Salón de la Plástica Femenina, en la galería Excelsior de México, obteniendo el primer premio. Las obras que realiza en los últimos diez años de su vida se caracterizan por una meticulosidad en los detalles y en la ejecución, reflejando su interés por la alquimia y lo sobrenatural. Sus fuentes son El Greco y El Bosco, además de los dibujos tradicionales de las cartas del tarot.

VLAMINCK, Maurice de: Pintor francés, nace en París en 1876 y allí muere en 1958. Fue violinista y aficionado al ciclismo profesional, pintando como autodidacta, hasta 1900 cuando se dedica a ella como profesión. Anarquista convencido, colabora en 1898 en los periódicos *Libertaire* y *Anarchie*. Comparte estudio con André Derain y forma parte del grupo de los expulsados del "Salón de Otoño" (París, 1905), los que más tarde se conocerían como *fauves (fieras)*. Junto a Derain y Matisse mantuvo una actitud combativa y experimental, en pro de la libertad de expresión individual, a través del uso de los colores puros, la exageración del dibujo y las perspectivas forzadas. Rechaza el arte anterior y critica la pintura académica. Ajeno a cualquier teoría, pinta como un primitivo, transmitiendo lo que ve de forma instintiva y sin método. Son características sus líneas de impacto y los colores puros y vibrantes de brillantes contrastes cromáticos, como *Árboles rojos* (1906, Museo Nacional de Arte Moderno, París). Siente profunda atracción por la obra de Vincent van Gogh, que contempla en la exposición retrospectiva (París, 1901). Con el tiempo su paleta se hace más sombría, sus paisajes más sórdidos y su carácter pesimista, como en *La casa del pintor en Valmondois* (1920), conservada en el Museo Nacional de Arte Moderno de París y *El camino de la aldea* (1935), de la Colección Arthur Macrae de Londres. Vlamincck también escribe varias novelas.

WÖLFLI, Adolf: Gran maestro de la pintura marginal, nace en Suiza en 1864. Trabaja como jornalero y su situación intelectual prácticamente la de un analfabeto; a los treinta y un años comienza una alteración patológica de la cordura, con alucinaciones auditivas y visuales que le convirtieron en un individuo sexualmente impulsivo y violento. Es ingresado con una diagnosis de esquizofrenia crónica con elementos paranoides, en 1895. Hacia 1899 comienza a dibujar de forma espontánea, período del cual no quedan obras. Su estilo se afirma plenamente para 1904, en obras a modo de ventanas con marcos ornamentados, y el orden geométrico presenta en sus espacios negativos una abrumadora producción de imágenes extraños, animales y monstruos, impuestos por sus estados alucinatorios visuales. Hacia 1907 incorpora el color e impone orden y estructura al caos. Escribe su biografía, ilustrada con comentarios poéticos sobre ellas, donde describe sus viajes cósmicos, sus alteraciones de personalidad, la creación de un nuevo lenguaje, que denotan la distancia de las experiencias vividas en su mundo alternativo del que nunca pudo volver. Muere en 1930.

3. Transcripción de escritos de y sobre artistas

3.1 El gran estudio, por Agnès de la Beaumelle

Apartado, aunque al mismo tiempo en el corazón del ruido de los manifiestos clamorosos, del alegre tumulto de los juegos y de las búsquedas colectivas y del oleaje de los más serios debates que componen la vida «abierta» y publica del surrealismo, cuyo eco todavía se oye, para nuestra irritación o nuestra fascinación, hay un lugar, un lugar cerrado, «privado», casi secreto y silencioso: el «estudio» de André Breton. Siempre o casi siempre -menos durante el paréntesis de los seis años de estancia en Nueva York desde el exilio marsellés- vivió en este lugar parisino, en el mismo barrio, en la misma calle, en el mismo inmueble, ocupando sucesivamente dos estudios de artista idénticos, el segundo un doble del primero. Un anclaje tal, fiel, casi estremecedor, extraña en un hombre de «paso», barquero de un «movimiento» cuyo recorrido fue el de una aventura siempre en pos de la búsqueda tensa del «punto sublime». Qué extraña estabilidad la suya, que no dejó de «desearse en otra parte», con esa «pasión por moverse» de la que habla Julien Gracq¹ y que señaló, desde 1924, el «camión de mudanzas» -el enigmático camión abierto y parado en medio de una plaza en *Mysteré et mélancolie d'une rue*, de De Chirico (tela que Breton conocía bastante bien por haberla poseído), para conducirlo al cementerio. Precisamente esta imagen, y la de la locomotora abandonada al delirio de la selva, que Breton invoca en 1928 al final de su texto *Le Surréalisme et la Peinture* -«¡oh partida imposible, oh grandes trenes de yedra!»- y que será en *L'Amour fou* el símbolo de la convulsión, ¿no constituyen acaso las metáforas de la paradoja del universo personal de Breton, de este estudio, al mismo tiempo abierto y cerrado, único y plural?

En este lugar, a su vuelta de los Estados Unidos, Breton se hizo fotografiar a menudo, como si interrogara, una vez más, su propia imagen, su fantasma, en ese marco «familiar»: nos autoriza así a considerar esa envoltura tanto tiempo habitada, durante tanto tiempo construida, como una piel de serpiente hecha a su imagen, casillero de posibles respuestas a esta punzante pregunta, de resonancias gauguinianas, formuladas al principio de *Nadja*: «¿Quién soy?... ¿a quién atormento? [después] ¿quién vive? ¿sólo yo? ¿sólo yo mismo?». Nos invita, sobre todo, a comprender la importancia primordial de ese lugar que se podría definir, según una fórmula de André Chastel, como «el gran estudio»: un taller siempre activo, la verdadera «fábrica» del surrealismo, pero sobre todo un lugar de trabajo personal donde se ejerce de nuevo, pero esta vez «en campana neumática», la mirada de André Breton, en la que se moldean los materiales de su escritura. La vista está «faenando» en este estudio de escritor, captando, suscitando nuevas señales, tejiendo hilos de un objeto al otro, El «demonio» maldoroniano de la analogía, que está en el comienzo de la andadura surrealista, trae aquí al poeta su aliento cotidiano: los mensajes visuales y las metáforas de las palabras comunican este lugar tan real con los lugares soñados -el castillo, la casa de cristal- y los fusionan mediante una alquimia secreta.

Más aún, cuando André Breton evoca con nostalgia, desde 1952³, el conjunto de obras que en este lugar estuvieron en su poder (confundiéndolas, por lo demás, con las que hubiera querido tener), cuando abre por dos veces su puerta de par en par (para Alain Jouffroy⁴ después para René Giraud⁵) para desvelar su «colección», ¿no describe este lugar, amueblado con todas sus conquistas, como su palacio ideal, el del cazador siempre al acecho, en fin, como su «obra última»? ¿A la vez gigantesca «caja-objeto», obra total de un artista que distribuye los objetos que ama en una panoplia gigantesca y obra de fusión, depósito tangible, visible, de un lento y complejo trabajo metafísico operado por las manipulaciones de un artista-alquimista?

Sabemos de esta manera lo que fue, en los años 50-60, ésta en adelante famosa, aunque última colección. En medio de las estanterías repletas de libros reina una increíble acumulación de pinturas y de objetos: objetos populares y encontrados -bastones, moldes de pasteles, botellas, raíces, piedras, curiosidades de todo tipo..., objetos primitivos, sobre todo los traídos desde Estados Unidos y cuya presencia «primera» se desarrolla considerablemente después de la guerra, pinturas anónimas compradas en los mercadillos, y obras de sus recientes amigos: Duchamp, Paalen, Toyen, Brauner, Hantai, Svanberg, Riegl, Gorky, Degottex, Molinier, Klapheck, Gironella, etc. En el centro de las paredes, completamente recubiertas, se despliegan los prestigiosos vestigios de lo que fue su «primera» colección, la que construyó hasta 1929-1930, esencialmente con Simone, su mujer, gracias a una holgura material que no volverá a tener nunca

más y que le venía de su salario como consejero artístico de Jacques Doucet, de las comisiones cobradas en cada transacción de venta de una obra a cuenta del modisto, de los ingresos personales de su mujer. Estas obras guardadas con pasión a pesar de las disensiones «oficiales» con uno u otro artista, serán en adelante muy conocidas: la gran *Tête* (azul) de Miró, *L.H.O.O.Q.* de Picabia, *Le Cervau de l'enfant* de De Chirico, *Dancer-Danger* de Man Ray, *La Boule suspendue* de Giacometti, *L'Armoire de Protée* de Tanguy, *Les Amoureux* de Picabia, *Guillaume Tell* de Dalí, *La Piége* y también la *Danseuse espagnole* de Miró. No es que no hubiera querido guardar todas las demás: siempre -Breton insistió en decirlo- amó lo que había amado, lamentando haber tenido que abandonar una obra «en otras manos» que no fueran las suyas. Pero se vio obligado a vender, reducido, mucho más que Paul Éluard que se libró sin remordimientos al comercio de obras de arte, a este «recurso» para vivir. Algunos ejemplos: el 19 de julio de 1922, intenta vender un Kisling, el 18 de marzo de 1923 unos Braque e *Iturrino* de Derain, el 8 de noviembre de 1926 otro Derain, el 30 de septiembre de 1927 un Miró a propósito del cual escribe a Simone: «Decir que nunca añoraré esta tela sería mentir»⁶. Y no duda en vender para ayudar a sus allegados; así Nadja, cuya miseria y derrumbamiento inminente le alarman: «Me gustaría dedicar, anuncia a Simone el 8 de noviembre de 1926, el precio de la venta de un pequeño cuadro a impedir este desastre, que es tanto mío como suyo y de todos aquéllos a quienes amo. El lugar vacío que este cuadro dejará en la pared será mil veces más precioso que él. Ya sabes el miedo que me da todo lo que tiene que ver con el dinero, pero esta vez me parece que no voy a tener miedo».

Esta primera colección, dispersada en lo esencial en el año 1935 (y repartida ya en 1930 con ocasión del divorcio de Simone), ha quedado curiosamente en el olvido a pesar de su prodigiosa amplitud. Responde al deseo de todo joven, cuyo gusto por las obras de arte se une rápidamente al deseo de posesión, y que, desde su primera y significativa compra de adolescente -un fetiche de la Isla de Pascua- no paró, a pesar de la precariedad de sus medios económicos, de desarrollarse. La pasión por la «caza» debía ser imperiosa: «Théodore Fraenkel acaba de llegar, escribe a Simone el 18 de julio de 1921, cree haber descubierto un Degas en los muelles y me lleva a verlo». Ya se dibuja en el joven aficionado una actitud muy particular. Más que las visitas regulares a los Salones de los Independientes y de Otoño, las reproducciones incluso «malas» aparecidas en *Les Soirées de Paris*, pero que guarda siempre a su alcance, le procuran las verdaderas revelaciones. Más excitantes aún para él las vitrinas de la galería Bernheim a través de las cuales podían sorprenderlo, al pasar, las pinturas de Bonnard, de Vuillard, de Matisse sobre todo, cuya imagen de *La Glace sans tain* (*La Fenêtre bleu*, del MOMA) brilla aún en el comienzo de *Les Champs magnétiques*. Al contrario de ese lugar casi privado que es el museo Gustave Moreau, que debía determinar «para siempre su manera de amar», los museos parisinos no pueden despertar su sensibilidad: no hace más que pasar «como un loco por las salas resbaladizas» del Louvre, visitante impotente, actor sin papel: «He abandonado sin remordimientos adorables suplicantes. No me sentía capaz de actuar en tantas escenas a la vez. A través de todas esas composiciones religiosas, de todas esas alegorías campestres, perdía irremediadamente el sentido de mi papel»⁷. Una relación exigente con la obra de arte, visible bajo un cierto *ángulo* y a condición de prestarse a jugar con él una partida *significante*, se confirma así en él de manera precoz.

La visita regular al piso de Guillaume Apollinaire fue mucho más estimulante: Breton hablará de la fascinación que sobre él ejerció la colección del poeta, que le enseñó ciertamente el gusto por lo heteróclito y por las cosas «a contrapelo»: «había que deslizarse entre los muebles soportando numerosos fetiches africanos o polinésicos mezclados con objetos insólitos. (...) En las paredes, que eran bastante bajas, los cuadros colgados casi sin intervalos eran otras tantas escapadas a mundos de aventura o desconocidos. (...) Apollinaire tenía a su alcance un pequeño número de objetos de dudoso gusto: me acuerdo del terrible tintero de bronce dorado, efigie y recuerdo de la Basílica del Sacré-Coeur, hacia el que he visto a menudo el ir y venir de la pluma en forma de remo que Mme. Apollinaire me dio el 11 de noviembre de 1918»⁸. La antorcha se transmite de un poeta a otro, de un coleccionista a otro. La lección fue determinante, aunque todavía Breton mostró, en 1922, una cierta reserva: «Sin duda Apollinaire es un especialista, es decir uno de esos hombres con los que, por mi parte, confieso no tener nada que hacer»⁹. ¿Qué es lo que entiende por «especialista»? ¿Un simple aficionado a las formas, estúpidamente enamorado de la erudición y de las figurillas? Con seguridad un «poeta», el último, en quien, «el hombre no logra ser (...) más que el criado del artista». En esta crítica se revela una exigencia esencial del Breton coleccionista. Para él, el conocimiento, la frecuentación regular de artistas en sus mismos lugares de creación, casi en el mismo momento de la creación, son casi tan enriquecedores como las obras, dado que el hombre debe estar a la altura de su obra. Tan necesarios le son los lazos de

amistad y de intercambios tejidos con ellos: así Derain, cuya brillante conversación, su inmensa cultura abierta a todos los terrenos, su interés por las ciencias ocultas, ocupan en su vida un lugar esencial desde 1915 y mucho después de su vuelta al clasicismo; también Vlaminck desde 1918, y Modigliani como él en 1919 volcado en el descubrimiento de las *Poésies* de Lautréamont, y Picasso, a cuyo estudio tiene acceso por primera vez al final de 1918, y además Picabia, con quien una amistad casi celosa, por su libertad de movimientos, sus dotes poéticas que van a la par con la audacia de los hallazgos plásticos, se establece en diciembre de 1919. Duchamp finalmente, encontrado en agosto de 1921 y cuya admirable belleza le conmociona tanto como la forma, tan desenvuelta, con que llega «más rápido que cualquiera al *punto crítico* de las ideas»¹⁰. Breton lamentará no haber conocido «al prodigioso De Chirico de los años 1913-1914», consolándose de esta falta por la posesión de un manuscrito, muy precioso a sus ojos y con el cual no parará de enfrentarse. Vivir con las obras de sus amigos significará para él perseguir el intercambio de ideas, vivir por ellas como pronto ellas por él y «en él» -¿no dirá de Vaché: «Vaché es surrealista en mí?»¹¹; ¿no será, como reconocerá más tarde, «apropiarse de sus poderes», imponerse a ellos, convertirse él mismo en artista?

En el hospital de Val-de-Grâce, en 1917-1918, sus primeras conquistas están colgadas en las paredes de su cuarto: reproducciones de obras de Picasso, Matisse (*Capucines á la danse*, *Portrait de Mme. Matisse*), también algunos dibujos de Kisling, de Modigliani; en 1920 su amiga Georgina Dubreuil destruye, en el arrebatado de una ruptura, las primeras obras reunidas: dos Derain, tres Marie Laurencin, un Modigliani. Hasta ahí la gestión es banal y el gusto, tímidamente «moderno». Breton no empieza realmente a actuar como coleccionista más que a partir del momento en que, sostenido por Simone, trabaja para Jacques Doucet, yendo a cuenta del modisto o por su propia cuenta (alguna vez por cuenta de algunos amigos) a ver a los artistas, a los marchantes (Zborowsky, Daniel-Henry, Kahnweiler, Paul Guillaume), incluso al hotel Drouot: está presente, y alguna vez es buen comprador, en la subasta Uhde el 30 de mayo de 1921, en las cuatro subastas Kahnweiler en 1921-1922-1923¹², en la subasta Éluard el 3 de julio de 1924, o en la Apollinaire el 19 de junio de 1924, y más tarde en las subastas de la colección Duchamp, el 8 de marzo de 1926 y en la de Tual en 1930. Por sí mismo, Breton no quiere ni puede hacer esta verdadera obra de «historiador del arte» que lleva a cabo para Doucet, señalando, como a distancia, los futuros iconos del siglo XX (*La Charmeuse de serpents* del aduanero Rousseau, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Le Bocal de poissons rouges* de Matisse, *Le Chevalier X* de Derain, etc.) con una impresionante (estaba muy lejos entonces de haber «recorrido las teorías») y extraordinaria seguridad de juicio, de la que tendríamos problemas para encontrar un equivalente hoy. El mismo «ojo» sin embargo, pero más abierto, más libre, preside sus elecciones personales, este «ojo de la juventud» del que estará muy orgulloso (y por el que Valéry, llamándole «joven que ve cosas», le felicitaba ya en 1916), llegando incluso a lamentarse de haberlo perdido: «Que ya no tenga el ojo que tuve a los 17 o 18 años para tales obras plásticas entonces completamente nuevas, para ser el blanco de un descrédito y de una intolerancia casi unánimes (...). Me digo a menudo que este ojo abierto de la juventud (abierto sobre lo que todavía no es pero que, lo siento oscuramente, va a ser) es el único *bueno*»¹³. Este ojo, del que define en 1925, la existencia «en estado salvaje», ojo primero, libre de toda traba, este ojo le lleva de golpe, «sin vacilar en la elección», hacia obras que son para él, en ese instante, el objeto «de una interrogación palpitante», una interrogación ante un misterio que se deja ver de pronto, una palpitación de naturaleza totalmente física: «Confieso, escribiré, sin el menor rubor, mi profunda insensibilidad en presencia de espectáculos naturales y de obras de arte que no me procuren, de golpe, un estremecimiento físico caracterizado por la sensación de un soplo de viento en las sienas susceptible de provocar un verdadero escalofrío»¹⁵. Tal fue sin duda el efecto, en 1919, del encuentro fortuito del *Cerveau d'enfant* de De Chirico, que adquiere al momento. Analizando de forma retrospectiva sus elecciones, Breton reconocerá la necesidad de rodearse de obras cuyo hallazgo «me elevaba, me parece, por encima de mí mismo, me ofrecía el más exaltante resumen de lo posible»¹⁶: «ventanas» de las que sólo le interesa el «a dónde dan»¹⁷ (tras los pasos de Rimbaud, «nada de las actuales apariencias»); ventanas que abiertas así sobre lo maravilloso desconocido, le obligan a «alzarse», a sobrepasarse: es decir ¿a crecer, a edificarse? A la metáfora de la ventana se añade la de la puerta, tema recurrente en Breton, para él el lugar mismo de la espera. ¿No es por esa puerta por donde se precipita el deseo, ese deseo necesariamente previo a todo encuentro? «El deseo... ciertamente, no se ha equivocado, escribe en 1923 en *La Confession dédaigneuse*, quien ha dicho: Breton, seguro de no terminar nunca con ese corazón, el picaporte de su puerta». Por eso tiene que quedar entreabierta: «Cada noche, dejaba abierta de par en par la puerta de la habitación que ocupaba en el hotel, con la esperanza de despertar por fin

al lado de una compañera que yo no hubiera elegido». El espacio cerrado del estudio, el lugar de sus costumbres, pronto se convierte para él en el lugar de todas las ataduras, con el riesgo de identificarse con una identidad de la que hay que huir: «Antes sólo salía de casa después de dar un adiós definitivo a todos los recuerdos envolventes que se habían acumulado allí, a todo lo que sentía dispuesto a perpetuarse allí de mí mismo. La calle, que yo creía capaz de librar a mi vida de sus sorprendentes recovecos, la calle, con sus inquietudes y sus miradas, era mi verdadero elemento; allí sentía como en ningún otro lugar el gusto de lo eventual»¹⁸.

Entre el estudio y la calle, la puerta desde el principio hasta el final. Ni abierta ni cerrada, dejando vía libre al azar, llamando a la sorpresa, impidiendo todo ese estancamiento cuyo horror le enseñó Apollinaire, que amó «perder, pero perder verdaderamente, para dejar lugar al hallazgo»¹⁹. Batiendo también, como late un corazón real, centro de irrigación de un cuerpo viviente, el del espacio tangible e imaginario del universo bretoniano, corazón generador al que invocará en estos términos en *L'Amour fou*: «que tus arterias, recorridas por una bella sangre negra y vibrante, se dignen guiarme durante largo tiempo hacia todo lo que tengo que conocer, que amar, hacia todo lo que debe convertirse en plumas en la punta de mis dedos». Por otra parte ¿no era un corazón quien acogía, en los años 24-25, al visitante del estudio? «¡Feliz momento, recuerda Pierre Naville²⁰, aquel en que yo penetraba en ese lugar predestinado de las metamorfosis! En la puerta pintada de rojo del estudio, estaba colocado ese cuadro de De Chirico en que el seno cortado de un torso onírico deja ver un simple corazón. Ese corazón me ganó al momento cuando el anfitrión me dijo: esto se llama *J'irai... le chien de verre*».

Vaivén de obras, ¿cuánto tiempo se quedaron en el estudio? El tiempo justo, algunas, para poder ser largamente miradas, a menudo cambiadas de lugar, amadas mucho tiempo, antes de preparar la reflexión «teórica» de Breton sobre la pintura (¿no escribe *Le Surréalisme et la Peinture* entre 1925 y 1927 apoyándose esencialmente en las obras que tiene a la vista?). Es difícil, aún hoy, hacerse una idea muy precisa y completa de esta «primera colección»: gran parte de los archivos, de la correspondencia, sigue siendo difícilmente accesible²¹; las cartas de Breton a Simone dan algunas precisiones, dispersas, sobre las compras y las ventas, pero hablan más bien de la emoción sentida con la llegada de una obra. Pocos testimonios de esta época. Dos modestas fotos de aficionado, tomadas hacia 1925 y 1928, dan una aproximación fragmentaria de las paredes. Algunas otras fotos fijan lo que parece convertirse cada vez más en un acontecimiento: la adquisición aquí de un objeto primitivo (una monumental máscara de madera de Costa de Marfil o un Tapa de Oceanía), allá de un objeto popular (un globo de pájaro mejicano). Sin embargo el hecho de ver una obra fotografiada en el estudio no significa obligatoriamente que Breton la haya adquirido; así Doucet, que ha llegado al estudio para comprar un De Chirico, «se extraña después ante Aragon por haber visto en la calle Fontaine nuevas cosas africanas, un Picasso (*Le Populaire*) que no conocía (...), Aragon pensó que sería mejor contestar que esas cosas diferentes pertenecían a Éluard que nos las había confiado para venderlas»²². Otras fotografías tomadas en el estudio -reuniones, retratos- suministran algunas indicaciones, pero más bien restituyen la atmósfera en la cual la presencia de las obras en torno a Breton debe ser resituada: la de un lugar vivo donde se elabora colectivamente el surrealismo. Recordemos las primeras experiencias de los sueños, en septiembre de 1922, con Robert Desnos, las convocatorias de los recién llegados (como Tanguy a finales de 1925), la preparación de los sumarios de *Littérature* y de la *Révolution surréaliste*, la concepción de *Surréalisme A.S.D.L.R.*, los juegos colectivos, las encuestas sobre la sexualidad de 1928 a 1932, la sesión de excomunión de Dalí en febrero de 1934... la lista sería demasiado larga, como indeseable fue para Breton esa invasión constante de todos los que vienen aquí «a hacer surrealismo»²³; deplora esas «nuevas costumbres que los domingos transforman el estudio de la calle Fontaine en sala de redacción»²⁴. Del mismo modo manifiesta cierto humor al soportar esos «grandes despliegues de tropas», con «ganas siempre de coger en la cocina la primera escoba que encuentre y de echarlos a todos»²⁵. Sea lo que sea, este estudio es una verdadera «central» por adelantado, una «oficina de investigación» mucho antes y mucho después del que fue abierto muy oficialmente en 1924 -pero por tan poco tiempo- en la calle de Grenelle²⁶. Apenas en funcionamiento éste último presenta sin embargo un «estado de los lugares» (establecido por Simone Breton) completamente idéntico en espíritu al de la calle Fontaine, constituido casi a su imagen: una reunión muy heteróclita de libros, de cuadros de «referencia» (De Chirico, Picabia), de objetos encontrados (maniquí de yeso, carteles publicitarios, etc.), de las últimas obras llegadas (dibujos de Masson y de Max Ernst, radiogramas de Man Ray ...): como si, allí también, hiciera falta «fijar las ideas» en las paredes. Y realmente lo estaban, con un sacacorchos. Para intentar aquí un primer inventario, lo primero que hay que hacer es mencionar las obras aparecidas en los catálogos de las primeras exposiciones surrealistas y en los catálogos

de subasta (Kahnweiler, Éluard, Duchamp) que hemos podido encontrar anotados, Aunque incompleta y con necesidad de unos ajustes²⁷, la cosecha se revela impresionante, tanto por la cantidad como por la calidad de las obras reunidas, gran número de las cuales está hoy dispersa en los museos y en algunas grandes colecciones. En muchos aspectos el examen de este inventario aporta, naturalmente, aclaraciones preciosas sobre el gusto personal de Breton, pero también verdaderas sorpresas.

Propietario celoso, desde 1919 muy probablemente, de esta tela única de De Chirico que es *Le Cervau de l'enfant* -«la más 1914» según él- Breton lo fue también (aunque se ignora a menudo) de pinturas famosas del período metafísico: *Mystère et mélancolie d'une rue*, 1914 (col. priv.) que Doucet intenta comprarle en 1925, el admirable *Énigme de la fatalité*, 1914 (Basilea, Kunstmuseum) visto en 1926 en el taller por Nadja, *L'Énigme d'une journée*, 1914 (MOMA) ante el cual, hacia 1929, se hace fotografiar tendido en posición de soñador despierto, convirtiéndose así a su vez en la estatua de De Chirico levantada, solitaria, en el centro de la plaza pública.... *Le Mauvais génie d'un roi* (MOMA) comprado a Paul Guillaume en noviembre de 1923, con otro cuadro «muy caro» *L'Étonnante matinée* (no identificado)²⁸. Breton adquiere igualmente *La Contrariété du penseur*, 1915 (San Francisco Museum of Art) y esa extraña tela *J'irai.. le chien de verre* (col. part.) hacia la cual debían dirigirse sus preferencias puesto que la eligió para figurar (con *Le Revenant que* hizo comprar a Doucet) en la primera exposición de *La Peinture surréaliste* en 1925; además es la única que describe en 1919 en *Les Champs magnetiques* con «la ventana horadada en nuestra carne que se abre sobre nuestro corazón»²⁹. Otros pasaron, ciertamente, algún tiempo en su estudio; otros aún, cuya presencia es también completamente interrogante, tienen su lugar en sus escritos (*Les Jouets du prince*, *Le Vaticinateur* del MOMA). Esos lugares, donde se celebran «imprevisibles reuniones», esos fantasmas «con rasgos humanos», esas sombras cerradas y esas cortinas medio corridas, esas locomotoras sin destino, esos frutos extraños, esos objetos de geometría sin función, esos libros cerrados y mudos, son de golpe, para Breton, los elementos de «una verdadera mitología moderna en formación», como percibe, desde 1920, en su prefacio para las *12 Tavole in fototipia*, primer texto que consagra a una pintura³⁰. Del mismo modo, ¿no son esas manos y corsés de hierro de los maniqués articulados los que invaden en 1924 el *Discours sur le peu de réalité* entero y en particular, el «coloquio con las armaduras»? No es éste el lugar de analizar la amplitud de las resonancias de la obra de De Chirico sobre Breton: bien es verdad que está dotada, a sus ojos, de una fuerza de «presagio» determinante y que, en muchos aspectos, busca apropiarse del «poder sobrenatural» que le reconoce en *Le Surréalisme et la Peinture*. De ahí el verdadero frenesí de posesión de obras del pintor italiano que aún en los años 1924-1925 sigue manifestando con sus amigos: «Picasso estaba siempre en el escaparate, mientras que De Chirico permanecía secreto, atestigua Pierre Naville: había que decidir a Paul Guillaume (fuimos un día a la fuerza con Éluard, Breton, Aragon, Morise) para que abriese un pequeño armario donde dormían algunos rollos de tela, los sueños de De Chirico, e invitarle a venderlos, ya que no quería ni dejar que los admirasen ni darlos»³¹. Ciertamente molesto por los medios de Paul Éluard que le permiten comprar ese número impresionante de obras de De Chirico que conocemos³², Breton manifiesta un verdadero despecho cuando le «soplan» la tela ansiada en casa de Paul Guillaume: «Me encontré a Max Ernst que acababa de recoger un De Chirico que había comprado, escribe a Simone el 7 de noviembre de 1923. Salgo delante de él y le espero un poco. Me adelanta en la calle de la Boétie, disimulando le alcanzo y me doy cuenta de que lleva *La Maladie du Général*. Te acuerdas que le había indicado este cuadro a Éluard y que le había hecho prometer que me lo dejaría. El otro estaba bastante confundido ... ».

Más inesperado es el conjunto de las obras cubistas -de Picasso y Braque únicamente- entradas en el estudio: su número, alrededor de la veintena, es elocuente, y la calidad de las piezas elegidas confirma aquí también la perspicacia de quien, desde finales de 1921, recordémoslo, supo ver la importancia histórica innegable de *Les Demoiselles d'Avignon*, «el momento crucial». Demos aquí lo esencial: de Braque, grandes construcciones «rubias» que le dispensaban al despertar «las ondas más felices»³³: el *Joueur de guitare* del MOMA, colgado aún en un buen lugar en la biblioteca cuando Nadja entra, el *Guéridon ovale* de 1908 (col. Alex Maguy), *Le Port*, 1908-1909 (Houston, Museum of Fine Arts), la gran *Femme avec mandoline* de 1910 (col. Thyssen-Bornemisza)... De Picasso, un poco de esos «grandes andamios grises y beige de 1912» que dominan *Le Surréalisme et la Peinture* como *L'Homme a la clarinette* del que admira «la fabulosa elegancia») pero sí *La Femme assise* de 1909-1910 (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum) y testimonios ejemplares del proceso de «el que confunde sin cesar la apariencia con la realidad»: *La Femme a la guitare* (Pasadena Norton Simon Museum of Art) y *La Bouteille de marc de Bourgogne verre et journal* de 1913, col. part. Le seducen, naturalmente, sin que se sepa

cuántos adquirió en la 4ª subasta Kahnweiler, los «collages»: son para Breton verdaderas lecciones de escritura, «que tienen el mismo valor que la introducción de un lugar común en un desarrollo literario del más pulido estilo. Está incluso permitido llamar POEMA a lo que se obtiene mediante el más gratuito ensamblaje (...) de titulares y fragmentos de titulares recortados de los periódicos»³⁴, poemas (como *Poisson soluble*) que a partir de 1924 se divierte fabricando en su estudio.

Compradas, la mayoría a «muy buen precio», en las subastas del depósito Kahnweiler en Drouot, estas obras debían constituir ciertamente por esas fechas, para Breton y para sus amigos, un verdadero stock susceptible de procurar algún provecho; intenta revender algunas telas adquiridas en la 2ª subasta (17-18 de noviembre de 1921) o en la 3ª (4 de julio de 1933) desde el mes de marzo de 1923: «Marius de Zayas se ocupa de colocar en América algunos de nuestros cuadros, los 3 grandes Braque, que le vendo respectivamente por 3.000 (*Nature morte*), 2.500 (*L'Homme à la guitare*) (nº 30 de la 2ª subasta, comprado por 550 F.), 2.000 (*Paysage*), *Iturrino* (8.000) (nº 65 de la misma subasta comprado por 3.400 F.) y la *Nature morte de Picasso au marc de Bourgogne* 2.500»³⁵.

Pero no por ello dejará de ceder a la tentación, incluso irracional, de adquirir otras: «Por poco, escribe a su mujer el 11 de noviembre de 1923, no compro ayer un Picasso en Kahnweiler, es una *Tête de jeune fille* del estilo del *L'Oiseau blessé*, más grande que éste, 1.300 F. después del descuento de 500. Lo había reservado pero he enviado una nota para retractarme y en este momento no hay nada hecho». Y no sin un cierto tono de envidia le cuenta las últimas compras de Éluard en 1924: «3 Picasso: *Le Populaire* (4.000), una *Nature morte* que pertenecía a Crotti (3.000) y el gran cuadro gris de Guillaume (9.000)»³⁶. El lugar privilegiado que da, en sus paredes, a dos telas mucho más modestas -*Le Pigeon* de Picasso, la *Nature morte aux raisins* de Braque, hacia las que se inclinaba probablemente su preferencia personal-, deja adivinar aún mejor el valor en aumento que concede, hacia 1925, al hecho de rodearse de estas obras. Si asigna en efecto, desde 1922, a Picasso el papel de ese «fuera de la ley» cuya decisión -la de romper, el primero, con toda convención representativa- le «parece en cierta medida haber desencadenado todo, ya que aunque parezca que sólo regula la suerte de la pintura, interesa en el mayor grado al pensamiento y a la vida»³⁷, en 1925, el lugar primordial que le concede a la cabecera de la reflexión que emprende en *Le Surréalisme et la Peinture*, surge de una adhesión cada vez más apasionada: en el fundamento mismo del hallazgo del concepto bretoniano del «modelo interior», las obras de Picasso se convierten después, para él, en las pruebas tangibles del «continente futuro» al que aspira, «piezas de convicción» aportadas por un hombre en el que admira cada vez más la «perseverancia», la voluntad sin desmayo.

Igualmente notable es también la cantidad de objetos primitivos de los que Breton logra rodearse desde los años 30. La subasta montada con Paul Éluard en el hotel Drouot los días 2 y 3 de julio de 1931, cuenta con 320 piezas, de las que es difícil aislar las que provienen de Breton: en ese terreno, un acuerdo cómplice, sin rivalidad, parece establecerse entre los dos hombres, que multiplican las búsquedas comunes, los intercambios y los depósitos: «Éluard ha comprado (4.500 F.) el lote de objetos africanos de la calle de Provence. Están aquí en este momento»³⁸. Este objeto, por ejemplo la piedra «sonriente» de la isla Loyauté, será visto en el taller de Breton antes de figurar en una exposición como «perteneciente a Paul Éluard». En esta colección común, lo «heteróclito», cuyo camino habían mostrado Derain, Apollinaire, Picasso, es de rigor; pero al lado de los objetos africanos, gran parte se refiere a las artes de Oceanía, a las precolombinas y a las norteamericanas³⁹. Aquí reside la iniciativa completamente pionera de Breton y de sus amigos: superando la vaga terminología «máscaras y fetiches» con la que los objetos africanos y de Oceanía estaban, hasta ese momento, designados indistintamente en un mismo «primitivismo», posan, los primeros, sobre el arte de Oceanía, una mirada *distinta*, una mirada marcada por una «interrogación urgente» que suscita una caza febril, casi amorosa. En 1948 Breton recuerda: «Fue una época, para algunos de mis amigos de entonces y para mí, en que nuestros desplazamientos, por ejemplo fuera de Francia, estaban guiados únicamente por la esperanza de descubrir, al precio de búsquedas ininterrumpidas de la mañana a la noche, algún raro objeto de Oceanía. Una irresistible necesidad de posesión, que por otra parte nunca habíamos sentido, se manifestaba hacia aquel que atraía, como ningún otro, nuestra codicia»⁴⁰. Es la invención, sin cesar renovada de una isla a otra y burbujeante, de una vida fastuosa del arte de Oceanía, cuyos poderes intenta, al parecer, conciliar. No llegará hasta pretender, en una corta y ferviente alusión inscrita en *Le Surréalisme et la Peinture*, ser su explorador, pero sí su reinventor: «Las costas septentrionales de Australia fueron descubiertas con toda probabilidad en el siglo XVI por los portugueses, después olvidadas. ¿Tengo entonces que creer que todo ha empezado conmigo?»⁴¹. Aunque se hagan muy

pocas alusiones en su correspondencia a la adquisición de objetos primitivos⁴², las pocas fotos tomadas en el estudio dan testimonio de su omnipresencia así como de la rareza de ciertas piezas: es el caso de una máscara de danza Guro (sub-estilo Guenolé) suspendida de una pareja enlazada, también una enorme máscara Vuvi con cuernos (Gabon)... En 1926, Nadja nota a su vez su poder inquietante en el estudio, señalando «una gran máscara de Guinea, que perteneció con anterioridad a Henri Matisse y que siempre ha amado y temido por su cimera monumental que evoca una señal de ferrocarril (...), una máscara cónica de tuétano de saúco rojo y de junco, de Nueva Inglaterra (...) una pequeña estatua de cacique sentado que le pareció más amenazadora que las otras, otro fetiche... para ella el dios de la maledicencia; otro, de la Isla de Pascua, que es el primer objeto primitivo que ha poseído»⁴³. Su vecindad, en las paredes del estudio, con las pinturas cubistas y surrealistas, responde al mismo principio que preside la asociación, en la primera exposición de la Galería Surrealista en 1926, entre las obras de Man Ray y los Objetos de las islas (unas sesenta piezas). Del mismo modo, en 1927, las pinturas de Tanguy aparecen, por primera vez, expuestas con unos Objetos de América, los últimos hallazgos de Paul Éluard y de él mismo, del mes de junio; la reproducción en octubre en *La Revolution surréaliste* (nº 9-10) de la muñeca Hopi de Nuevo Méjico adquirida por Breton (y colocada enseguida sobre su mesa) estigmatiza enseguida el acontecimiento. La confrontación de esos dos universos, de esos dos lenguajes «primeros» ¿no se debería a la iniciativa de Breton que instaura el diálogo en su casa al pegar la *Réveuse* de Tanguy a un totem esculpido de Nueva Inglaterra? En 1929, «el mapa del mundo en tiempos de los surrealistas»⁴⁴, centrado siempre sobre Oceanía, se extendió bruscamente al mundo norteamericano.

Es menos extraño encontrar en esta primera colección las obras de los compañeros de la aventura dadá y de los comienzos del surrealismo, aquéllos cuyos nombres asocia Breton en *Le Surréalisme et la Peinture*: Picabia, Man Ray, Max Ernst, Miró, Masson, Tanguy y Arp, que entran en el taller en el mismo instante de su descubrimiento. Pero el número de telas adquiridas, que no podríamos citar al completo aquí, no dejará también de asombrar: una treintena de Picabia, otras tantas de Max Ernst, diez Masson, una docena de Miró, al menos una treintena de Tanguy. Ya nunca Breton podrá acumular tantas obras importantes; desde 1928, en efecto, sus medios sólo le permiten introducir en su taller algunos Arp, Dalí, Magritte, Giacometti, cinco o seis obras como máximo de cada uno, pero todas de gran calidad y de las cuales se negará a separarse. Estas elecciones, reveladoras, imponen varias observaciones. Breton no elige, lo sabemos, más que las obras que han suscitado su entusiasmo «primero» de descubridor, que han movilizado un efecto de sorpresa o respondido a su espera, aquellas dotadas de un «alcance revolucionario», que, recuerda él mismo, «no dependería de la elección de los elementos» puestos en juego⁴⁵. De ahí la existencia en su colección de verdaderas series. Es el caso de Max Ernst, el amigo demasiado allegado a Éluard, pero cuyo descubrimiento le deslumbra a finales de 1920: Breton retiene en su casa los primeros collages, plasmaciones conmovedoras de esos encuentros de elementos heteróclitos presididos por el «bello como» de Maldoror y de donde surge «la luz de la imagen» surrealista tal y como la define en el *Manifeste*; después, las obras nacidas de los «frotamientos» y «raspaduras» de 1925, operaciones semiautomáticas que liberan las potencias primeras de una *Historia natural* que le interesa mucho, la violencia escondida en el hombre (la serie de las *Hordes*) o la ternura sutil y omnipresente del pájaro (la de las *Colombes*). En cada uno de estos conjuntos privilegiados por Breton, figura la obra quizá más lograda, la que ocupa un lugar único; para retomar el ejemplo de Max Ernst, elige la enigmática *Petite fistule lacrimale qui dit tictac* (MOMA), la muy erótica tela *Les Hommes n'en sauront rien* (Stedelijk Museum) la aparición más extraña, a la vez fantasmal y realista, de la serie de los *Oiseaux*, la *Chimère* (MNAM). Un mismo efecto de conjunto se desprende de esas telas de Masson, pertenecientes todas ellas a la producción de los años 1924-1925: *Les Quatre éléments*, *Les Points Cardinaux*, *L'Oiseau*, *L'Armure*, construcciones todas de espíritu aún postcubista pero ya preñadas de un proceso metafórico. La misma constatación de una decisión electiva se aplica también a las obras de Miró, de las que Breton quiere rodearse desde 1925: le fascinan las grandes figuras medio humanas, medio animales, desplegadas en abundancia en el centro de la tela, de los años 1925-1926, efigies grotescas, de un humor ubuesco y entre las que la gran *Tête* constituye, ciertamente, una de las apariciones más impresionantes. O también aquellas, que lejos de ilustrar esta inclinación que Breton parece ya, en 1927 reprochar a Miró, «la de abandonarse para pintar y solamente para pintar»⁴⁶ ofrecen a la lectura un puro campo de signos: desde *Le Chasseur (Paysage catalán, 1924, MOMA)*, todavía narrativo, a la *Maternité* más elaborada (col. Penrose), hasta *La Danseuse espagnole 1928*, regalo de Miró, primera «pintura-objeto», de una economía radical en la abstracción de su doble signo, objetivada por dos elementos reales aislados en el centro de la tela.

El caso de Tanguy es, de forma distinta, igualmente ejemplar. El afecto de Breton por el que considera, ya en 1927, un «hombre que no se entrega a nada que no sea muy puro» se nota inmediatamente; «espero con impaciencia reunirme con Yves Tanguy en ese lugar que ha descubierto», el de «nuestro inmenso recelo que todo lo rodea»⁴⁷. Las veinte pinturas de los años 1926-1930 que llegan al estudio estigmatizan su adopción incondicional de una pintura que ya puede ser considerada, retomando un término utilizado por Breton para Dalí, como un «producto de cultura» del surrealismo. Las telas elegidas para las paredes confirman también la exigencia de su mirada: *La Dormeuse* de 1927, puede ser la expresión más simple de «paisaje mental», *Vieil horizon*, 1928, *L'Armoire de Protée* de 1930, extraña construcción a la que suben arborescencias coloreadas, tela también completamente única en su obra, constituyen tres etapas ejemplares de este «primer bosquejo no legendario sobre una considerable extensión del mundo mental que está en su Génesis». Cubriendo toda la evolución de la colección de 1912 a 1930, el conjunto de los Picabia adquiridos por Breton obedece a otra exigencia, perfectamente comprensible. Como en el caso de Duchamp cuyo «desdén por la tesis» le fascina, es el aire de Picabia, su libertad de actitud, sus caprichos también -el hombre que menos se parece a Picabia, es Picabia- que seducen a Breton. Se comprenderá, tras esto, la variedad de sus elecciones tras la venta de los 80 Picabia de Duchamp en 1926, cuando, sobreponiéndose a sus disensiones con él, no duda en comprar una quincena de sus telas. Su elección recae, una vez más, sobre obras maestras, reconocidas hoy: de la época post futurista *Catch as Catch Can* (Filadelfia) y *Procesión en Sevilla* (col. part.); del período mecánico: *Parade amoureuse* (col. Newman), *Prenez garde a la peinture*, 1917-1919 (Estocolmo, Moderna Museet); de la aventura dadá: *L.H.O.O.Q.*, hasta las pinturas de las figuraciones convulsas de los años 1925-1928: *La Femme a l'ombrelle* y *Les Amoureux*, de cuya violenta presencia casi se queja Breton, en el momento culminante de su pasión por Lise Deharme. «Tengo ante mis ojos ese terrible cuadro que se llama *Après la pluie (Les Amoureux)*, escribe a Simone el 29 de julio de 1927. Sólo le veo a él en esta habitación donde repito tres veces en voz alta tu nombre».

Al lado de estos grandes conjuntos ocupan un lugar, naturalmente, piezas aisladas, pero muy significativas de la perspicacia de Breton: *La Mariée* de Duchamp, 1912 (comprada en la subasta Éluard en 1924), pintura-etapa hacia *Le Grand Verre* cuyo alcance revolucionario y contenido erótico es, desde 1922, el primero en advertir; *Dancer-Danger* de Man Ray, único en la colección, en los límites de la pintura, del objeto y de la fotografía. Y también, maderas recortadas de Arp, objetos de alienados, cajas de mariposas, fotos de Simone por Man Ray, un Tapa de Oceanía, una bola de cristal, un canario holandés, raíces, una mano de madera, un guante de bronce, piedras, una pajarera, una placa publicitaria de Martini ... : la «buena posada rimbaldiana».

Se puede uno preguntar, con razón, el efecto y el sentido de tal acumulación de obras, en tan poco tiempo. Su presencia debía invadir el espacio restringido del escritor: «Verdaderamente hay demasiados cuadros en esta habitación», constata ya en 1925, dos años más tarde: «Tengo la impresión de que hay demasiada aglomeración en la calle Fontaine»⁴⁸. Tener todo al alcance de la mano, al alcance de la vista, parece sin embargo responder al deseo del poeta, repetido, febril, de tocar cada objeto, de acariciar con la mirada cada pintura. Breton insiste, en 1924, sobre «la obligación que siento, cuando escribo, de desplazarme, interrumpiéndome en mitad de una frase, como si tuviera la necesidad de asegurarme de que tal objeto está efectivamente en su lugar en la habitación (...) me tengo que asegurar de su realidad, como se dice, tomar contacto con ella»⁴⁹. Esas operaciones, punteadas, renovadas, del tocar, del ver, ¿no se parecen a los espacios en blanco entre las palabras y las líneas de la página de escritura; blancos que serían imágenes, realidades, viniendo a intercalarse entre las palabras, intercesoras necesarias en la línea del pensamiento? ¿Cómo esos espacios llenos de negro del dibujo ejecutado en 1924 por Breton para el título de *Claire de Terre*, y cuya visión viene a turbar la lectura del título escrito en blanco? ¿Cómo también esas reproducciones de todas clases, interfiriendo en la trama novelesca de *Nadja*, aquí también piezas de convicción de una realidad huidiza? Barrer con la mirada las obras dispuestas a su alrededor, pasar de una a otra, constituiría entonces para Breton esa «misma disposición maravillosa que se salta las hojas como una niña salta a la comba, o como traza un círculo mágico para servirse de él como un aro» que al recorrer el libro de imágenes de *La Femme 100 têtes*, no se cansará de admirar⁵⁰.

También, seguramente, para gozar del poder de convocar a su gusto las obras, para cambiarlas de ángulo, de iluminación: para comprobar, sobre él mismo, su «virtud», en el sentido antiguo de la palabra como Derain le enseñó. «Muchas veces he colgado por la noche un cuadro en la pared delante de mi cama para poder sentir su seducción sobre mí en la prueba del despertar»⁵¹. Esta interrogación matutina, a la luz «primera», le parece la única capaz de revelar

el enigma de un rostro («Siento, escribe a Simone el 23 de septiembre de 1920, un cierto desdén por los que encuentran la sombra más misteriosa que la luz y que buscan la sombra. El misterio de su rostro, Simone, era infinitamente menor cuando estaba oscuro»). Como el de los objetos primitivos: «A menudo tengo la necesidad, constatará, de volver a ellos, de despertarme mirándolos, de tomarlos en mis manos, de hablarles, de acompañarlos hasta los lugares de donde proceden para reconciliarme con aquéllos en donde estoy⁵². Revelados por el alba, los objetos, las pinturas, convocados por turno sobre la mesa o en las paredes, se convierten en médiums, verdaderos intercesores para Breton entre lo real y ese «más allá de la imagen» que únicamente le interesa, le transmiten nuevos poderes.

Acumular, yuxtaponer, para Breton, ¿no se trata sobre todo de poder abrazarlo todo, poseer todo lo que es para él *à perte de vue*? Un verdadero trabajo de cartógrafo se instaura en el estudio, surgido de un mecanismo idéntico al que le empuja paralelamente a montar «cuadros» donde están reunidos en una misma mirada escritores, poetas, pintores o lugares amados. Así podemos encontrar, en una perspectiva aparecida en *Littérature* (nº 18, marzo, 1921), la larga lista de los nombres de sus grandes admiraciones pasadas o presentes, en todos los géneros, cuidadosamente anotadas hasta más de 15: Aragón, Arp, Baudelaire, la Biblia, Charlot, Constant, Derain, Ducasse, Einstein, Éluard, Fraenkel, Freud, Hegel, Laclos, Marat, Las Mil y una Noches, Picabia, Picasso, Píldoras Pink, Sue, Rimbaud, Sade, Soupault, Swift, Synge, Bara, Vaché, Valéry. El mismo inventario de carácter devorador se aplica al estudio. Así están también, yuxtapuestas en el marco restringido de ocho líneas (*Littérature*, 1 de abril de 1922), sus elecciones en los terrenos más diversos: «Ingres, square des Arts et Métiers, Porte St-Denis, pájaro, helecho, alcachofa, café, capuchinas, Ducasse, etc.», muestrario de todas sus «propiedades», panoplia, perceptible de un vistazo de elementos necesariamente fragmentados, miniaturizados, etiquetados. Mucho más significativo aún es el cuadro muy conocido *Erutaretil*, verdadero *resumen*, desplegado a doble página (*Littérature*, nº 11-12, 15 octubre de 1923); en ese batiburrillo, en realidad sabiamente elaborado, cada uno debe tomar posición. Una misma necesidad, completamente intelectual, de establecer el panorama visual de todas sus obras predilectas, moldea el estudio, deja libre a Breton para reemplazar, con reproducciones, fotos, bocetos, a los grandes ausentes que considera esenciales en su universo: no deben faltar, en el marco de la pared, la reproducción de *Nu descendant l'escalier* y del *Grand Verre* de Duchamp, ni el boceto de la *Femme en chemise* de Picasso, ni la de *Toutes les mains perdues* de Giacometti; igualmente, se empleará a fondo más tarde para adquirir un Rousseau (*Nature morte aux cerises*), un Moreau (boceto para *Jupiter et Sémélé*) o un Munch. La «puesta en escena» tipográfica del cuadro *Erutaretil* facilitaba su lectura o por el contrario turbaba voluntariamente: la mirada se detiene ante los gruesos caracteres de sus autores preferidos, vacila frente a los nombres del pasado, señalados mediante caracteres antiguos, se desliza sobre los nombres menores, simples recordatorios que «enmarcan» a los mayores. Así, la mirada se pasea, sagaz, sobre la pared del estudio tal y como está dispuesto por Breton: al analizar la primera foto conocida (tomada hacia 1924-1925), una sutil disposición conduce la vista desde los dos objetos, uno popular y otro primitivo, colocados sobre la mesa (la mano de madera, tendida y la máscara africana «coronada» por una pareja enlazada), hacia el cuadro monumental de aspecto cubista (no identificado) que domina la pared, después desciende hacia esa verdadera «pareja» que forman *Le Pigeon* de Picasso y la *Nature morte aux raisins* de Braque, une en una misma curva la reproducción del *Nu descendant l'escalier*, la foto de Simone «con máscara» tomada por Man Ray, una piedra encontrada y el collage del ready-made de Duchamp, *Belle haleine. Eau de Voilette*. Como en la frase bretoniana, en la que una palabra conduce a otra, la vista se desliza de un objeto a otro, siguiendo una trayectoria cuyo hilo e impulso no parecen interrumpirse.

Una verdadera creación mediante la mirada se establece así, muy pronto, en el taller. Breton se entrega al juego de las disposiciones secretas, de los choques necesarios, intenta multiplicar los destellos. Parece prestarse aquí a lo que le apasiona ya en la escritura: «Me había puesto a mimar sin moderación las palabras por el espacio que admiten a su alrededor, por sus tangencias con otras palabras innumerables que yo no pronunciaba⁵³. Como las palabras, las pinturas y los objetos hacen el amor, llaman a otras, se metamorfosean con su contacto: Breton lo afirma, no sin provocación, en *La Contéssion dédaigneuse*, «el significado propio de una obra, es, no aquel que se le cree dar, sino el que ella es susceptible de tomar en relación con lo que la rodea⁵⁴. Las múltiples peregrinaciones por el estudio del *Cervau de l'enfant* debían ser, cada vez, fuente de nuevas señales si nos fijamos en su último emplazamiento: «El cuadro, en mi casa, colocado entre dos máscaras «de transformación» de la Columbia británica a las que un dispositivo de cuerdas permite abrir o cerrar los ojos a voluntad, me es difícil saber si la necesidad de mirar ese rostro

(exangüe y sin alma) ha sido determinada por la vecindad de las máscaras o si, por el contrario, es la necesidad aún subconsciente la que me ha incitado a colgarlo entre ellas»⁵⁵ ¿El poeta asiste realmente desde fuera, como espectador, a estas correspondencias? Si es, con seguridad, el único en percibir sus fuerzas de atracción, parece ser muy capaz también de suscitarlas; ya que su «régard» (mirada) es, más que un simple *garde á vue (pantalla)*, el operador de una segunda visión, mucho más clarividente. Su «día», por retomar el término de Breton ¿es un haz luminoso, una cierta manera oblicua de ver a través, un «ángulo de visión» que es el único que puede despertar, un «Punto de vista» de soslayo que apela a la revelación, un ojo que en la torsión que impone a lo visible fuerza a lo visual a aparecer? De *Les Champs magnétiques a L'Amour fou*, Breton no deja de insistir sobre el papel catalizador que se asigna: ¿no es él quien, acompañando a Giacometti al mercadillo, permitirá, con su presencia, el «hallazgo» de la máscara de hierro que «precipitará» la realización de la cabeza del *Objet invisible*? El artista y el poeta, «caminando uno al lado del otro, constituyen una sola máquina cargada de influencia»⁵⁶. Convertida en parte activadora de la creación, la mirada de Breton se vuelve más necesaria, y la apropiación de la obra, más legítima.

Mientras que una reflexión teórica sobre la naturaleza del ojo del que mira se instaura como introducción necesaria del *Surréalisme et la Peinture*, la práctica de la mirada, que se instituye en el estudio, conduce a Breton a una aprehensión resueltamente nueva de la obra en su espacio, en el medio mismo que le dio la vida o en aquel con el que se fusiona en adelante: un renacimiento. ¿No será Breton el primero en «mirar» el estudio de Picasso, en comprender la elaboración de su obra en «su elemento», más aún, en considerar a éste como a una obra en sí? Del mismo modo ambiciona el estatuto de obra para el lugar en el que vive, para el espacio del estudio, al que intenta dotar de *sentido* mediante la presencia de todos los objetos que ama. Esta exigencia topológica es la que subyace en la pobre opinión que tiene de los alojamientos de Picabia y sobre todo de Éluard. Durante una visita a Eaubonne en junio de 1923: «El demonio de la inhospitalidad se instaló con mayor maldad aún que en Saint-Brice. La decoración de Max Ernst supera en horror a todo lo que se pueda imaginar. Echamos de menos a Boucher, con qué sueñan las jóvenes, las pequeñas sajonas. Aquí se ha llevado a cabo algo irreparable. Pensar que las afueras, el campo, te ocultan tales maquinaciones. Sé muy bien que si yo fuera el rayo, no esperarí ni al verano (...). Los cuadros y demás cosas preciosas se alinean como baterías de cocina desde la bodega hasta el desván, material usado de hostelería de segunda. Ni el más mínimo temperamento, nada que haga pensar en una elección que aporte una esperanza por muy pequeña que sea. Un Picasso, un De Chirico, una estantería de libros raros tienen apenas defensa. (...) Lo que se divisa del jardín es muy poco más alentador, sé que no habría puesto los pies allí. Parece una broma, pero es rigurosamente exacto, decir que la bodega blanquísima donde se amontona carbón negrísimo es un lugar casi amable, una vieja loca casi bella bajo un inverosímil sombrero de plumas»⁵⁷. Poco acogedora y muy pequeño-burguesa morada, ¡«hostelería de segunda»! Para recibir a sus huéspedes, Breton sueña en 1924 con un castillo: «Ese castillo me pertenece, lo veo en un paraje agreste, no lejos de París». Sus dependencias no terminan, y para que no deje nada que desear en cuanto a confort, el interior ha sido restaurado. Unos coches están estacionados en la puerta, escondida por la sombra de los árboles»⁵⁸. En él se desarrolla un argumento muy movido, una serie de pequeños sketches organizados alrededor de una puerta batiente, donde aparecen y desaparecen sus compañeros, residentes «fijos» o simples visitantes: Breton, que los ha convocado para este «encuentro de amigos», es el gran maestro. Bajo su mirada, cada uno puede dedicarse a gusto a su ocupación favorita, con la promesa en cierto modo, gracias a las condiciones de vida que él les ofrece, de la armonía de un paraíso terrenal. Este lugar ideal que les propone, en el que hace los «honorés», ¿es una ocasión que debe ser atrapada por sus amigos escritores y pintores? La metáfora de este lugar de elite parece superponerse, como un halo, al espacio del estudio, donde coexisten, en alianza bajo su alta supervisión, las obras de todos sus amigos. ¿No juega Breton, además, con la idea de esta ambigüedad: «van a declararme convicto de una mentira poética: cada uno se irá repitiendo que vivo en la calle Fontaine y que de esta agua no beberé. ¡Pues claro! Pero ese castillo donde les hago los honorés, ¿seguro que es una imagen? ¡Si ese palacio existiera! Mis huéspedes están ahí para responder... »⁵⁹.

Constituida como por ósmosis, la imagen doble del castillo-estudio, a la vez soñado y real, abierto y cerrado, se cristaliza lentamente, proliferando al mismo ritmo que la vida comunitaria. Como una máscara de transformación, se desvelará, aquí en castillo estrellado -el de *L'Amour fou*- que «al borde del abismo, construido en piedra filosofal, se abre» con sus seis ramas sobre el mundo, allí en ese rosario de cubos cristalinos aglomerados que constituirá su «casa de cristal». Una misma operación transparente, fluida, une al final lo que es equivalente para Breton: «La casa

que habito, mi vida, lo que escribo»⁶⁰. Medio de elaboración de un yo estallado y plural -Uno tiene que separarse de sí mismo, rechazarse, condenarse, abolirse en provecho de los demás para constituirse en unidad con él»-⁶¹ lugar de fusión, este «primer» estudio es ese cristalino situado en el centro del universo poético de Breton, a través del cual, como «por transparencia a través del tiki de Cook»⁶² una visión segunda se abre al mundo. Los reflejos inciertos de lo real se multiplican hasta el infinito para Breton. Allí se proyectan las imágenes cambiantes de su habitante, de sus posesiones. Muchas miradas pasarán por allí, se cruzarán allí, como ahora la nuestra. La travesía de ese campo magnético que Breton puebla con sus constelaciones ¿será iniciática? Como lo son para él los «ojos de helecho» que, en 1926, ve abrirse en la cara de Nadja, la transeúnte misteriosa del estudio, y que no pueden ver, realmente ver, los objetos, las pinturas dispuestas en las paredes, «más que desde el interior de la biblioteca»⁶³. Para el que no sabe pero que espera, la gran barrera de imágenes se convierte, al final, en un bosque de indicios.

NOTAS

- 1 Julien Gracq, André Breton, Corti, 1948, ed. 1970, pág. 10.
- 2 Manifieste du surréalisme, Gallimard, 1924, en O.C., pág. 334.
- 3 «Le toca hablar a usted, joven que ve cosas», XX^a siècle, n.s., nº 3 de junio de 1952, en P.C., págs. 13 a 20.
- 4 Alain Jouffroy. «El estudio André Breton», *L'Œil*, nº 10, octubre de 1953, págs. 32 a 39.
- 5 René Giraud, «André Breton, coleccionista», *Jardín des Arts*, nº 67, mayo de 1960, págs. 3-43.
- 6 Esta correspondencia que aquí llamaremos «cartas a Simone» permanece inédita. Agradecemos calurosamente a su propietario el habernos autorizado a citarla y a citar algunos extractos.
- 7 «El surrealismo y la pintura», *R.S.* nº 4, 15 de julio de 1925; ed. 1928, pág. 13.
- 8 «Sombra no de serpiente, sino de árbol» *Le Flâneur de deux rives*, nº 1, marzo de 1954, en P.C., pág. 35.
- 9 «Características de la evolución moderna y lo que participa en ella, Conferencia en el Ateneo de Barcelona, 17 de noviembre de 1922, *Les Pas perdus*, 1924, en O.C., pág. 303, y citas siguientes.
- 10 «Marcel Duchamp», *Littérature*, n.s., nº 5, 1 de octubre de 1922, en O.C., pág. 270.
- 11 *Manifieste du surréalisme*, ob. cit., en O.C., pág. 329.
- 12 Remitirse a la cronología establecida en este catálogo para encontrar la lista de las compras efectuadas por Breton.
- 13 «Le toca hablar a usted », ob.cit., P.C., págs. 12-13.
- 14 Al principio de su texto «El surrealismo y la pintura»; *R.S.*, nº 4, 15 de julio de 1925; ed. 1928, pág. 9.
- 15 «La belleza será convulsa», *Minotaure*, nº 5, mayo de 1934, pág. 10.
- 16 «Le toca hablar a usted», ob.cit., P.C., pág. 13.
- 17 *Le Surréalisme et la peinture*, ob.cit., 1928, pág. 12.
- 18 «La confesión desdenosa», *La vie moderne*, invierno de 1923, rep. in *Les Pas perdus*, 1924, O.C., págs. 194 y 196.
- 19 «Características de la evolución moderna », ob.cit., O.C., pág. 303.
- 20 Pierre Naville, *Le Temps du Surréal, l'espérance mathématique*, t.I., ed. Galilée 1977, págs. 207-208.
- 21 Agradecemos aquí a Mme. Elisa Breton y a Mme. Aube Elléouët el habernos autorizado a consultar el Fondo Breton conservado en la Biblioteca literaria Jacques Doucet y a Mme. Sylvie Sator por habernos abierto sus archivos fotográficos.
- 22 Carta a Simone, 23 de febrero de 1925.
- 23 Carta a Simone, 24 de marzo de 1924.
- 24 Carta a Simone, 12 de marzo de 1923.
- 25 Carta a Simone, 14 de marzo de 1923.
- 26 Remitirse al *Bureau de recherches Surréalistes (Cahier de la permanence)*, octubre de 1924 de abril de 1925, presentado por Paule Thévenin, Gallimard, Archivos del surrealismo 1, 1988.
- 27 Queda el problema de algunas obras fechadas antes de 1930 que pertenecieron a Simone Collinet (ex-Breton), de las que no se sabe si provienen de la colección reunida con André Breton desde 1922 a 1930 (fecha de su divorcio) o si son fruto de su actividad ulterior de coleccionista y directora de galería (galería Artiste et Artisan, después galería de Furstenberg).
- 28 Cartas a Simone, 9 de noviembre de 1923.
- 29 *Les Champs Magnétiques*, ob.cit., O.C., pág. 57.
- 30 «Giorgio de Chirico», *Littérature*, nº 11, enero de 1920, repr. in *Les Pas perdus*, 1924, O.C., pág. 251.
- 31 Pierre Naville, ob. cit., pág. 209.
- 32 Ver la lista de obras de De Chirico vendidas a Roland Penrose por Paul Éluard en 1938, in R. Penrose, *Quatre-vingts ans de surréalisme 1900-1981*, Círculo de arte, 1983.
- 33 «Le toca hablar a usted », ob.cit., P.C., pág. 18.
- 34 *Manifieste du surréalisme*, ob.cit., O.C., pág. 341.
- 35 Carta a Simone, 18 de marzo de 1923,
- 36 Carta a Simone, 13 de marzo de 1924.
- 37 «Características de la evolución moderna», ob.cit., en O.C., pág. 297.
- 38 Carta a Simone, 8 de noviembre de 1924.
- 39 Entre los 320 nº de la venta de la Collection *André Breton et Paul Éluard*, en el hotel Drouot: Africa (30 nº), Oceanía (nº 31 a 165), Malasia (nº 166 a 180), América, Alaska, Columbia británica y precolombina (nº 181 a 305).
- 40 «Oceanía», prólogo a una exposición de arte de Oceanía en París, en 1948, repr. en *Le Clé des Champs*, 1953, págs. 278-279.
- 41 *Le Surréalisme et la Peinture*, ed. 1928, pág. 21.
- 42 Contrariamente a la correspondencia de Éluard (ver *Lettres à Gala*, 1924-1948, ed., establecida por Pierre Deyfrus, Gallimard, 1984),

- 43 *Nadja*, Gallimard, 1928, in O.C., pág. 727.
- 44 *Variétés*, 1929, Bruselas.
- 45 *Le Surréalisme et la Peinture*, ob.cit., pág. 22.
- 46 *Le Surréalisme et la Peinture*, ob.cit., pág. 62.
- 47 *Le Surréalisme et la Peinture*, ob.cit., pág. 68.
- 48 Cartas a Simone, 20 de septiembre de 1925 y 29 de agosto de 1927.
- 49 «Introducción al discurso sobre lo poco de realidad», ob.cit., repr. in *Point du jour*, 1934; ed. 1970, pág. 11.
- 50 «Prólogo para *La Femme 100 Têtes* de Max Ernst», 1929, repr. in *Point du jour*, 1934; ed. 1970, pág. 11.
- 51 «Le toca hablar a usted » ob. cit., P.C. pág. 18.
- 52 «Oceanía», ob.cit., La Clé des Champs, ob. cit.
- 53 *Manifeste du surréalisme*, ob.cit., O.C., págs. 323-353.
- 54 «La confesión desdeñosa», ob.cit., O.C., pág. 158.
- 55 «Carta a Rogar Amadou», ob.cit., P.C., pág. 42.
- 56 «Ecuación del objeto encontrado», Documents, 34, nº 1, junio de 1934.
- 57 Carta a Simone, 11 de noviembre de 1923.
- 58 *Manifeste du surréalisme*, ob.cit., O.C., pág., 322.
- 59 Idem.
- 60 «La belleza será convulsa», *Minotaure*, nº 5 de mayo, 34, pág. 9.
- 61 *Les Vases communicants*, 1932. Gallimard, 1955, pág. 155.
- 62 Carta a Simone, 30 de noviembre de 1928.
- 63 *Nadja*, ob.cit., O.C., pág. 727.

3.2 Max Ernst: ¿Qué es surrealismo? (De Was ist Surrealismus?), catálogo de exposición, Zürich, 1934

Le mot délit n'a, en général, pas été compris. (Paul Eluard). Como última superstición, como triste vestigio del mito de la creación, al ciclo cultural de Occidente le quedaba el cuento fantástico de la creatividad del artista. Entre las primeras acciones revolucionarias del surrealismo figura el haber atacado y aniquilado ese mito -para siempre, sin duda- con medios objetivos y de forma más tajante. Para ello, el surrealismo sostuvo con la máxima insistencia el papel pasivo del *autor* en el mecanismo de la inspiración poética y desenmascaró como cosa contraria a la inspiración todo control *activo* mediante la razón, la moral o las consideraciones estéticas. En cuanto espectador, puede asistir al nacimiento de la obra y seguir sus fases de desarrollo con indiferencia o compasión. Lo mismo que el poeta mantiene atento el oído a sus procesos automáticos de pensamiento y los anota, así el pintor proyecta sobre el papel o el lienzo lo que le dicta su capacidad visual de inspiración.

Se ha terminado, como es natural, con la vieja noción del *talento*; se ha terminado también con la glorificación del héroe y con la fábula -bien recibida por los lascivos de la admiración- de la *fecundidad* del artista que hoy pone tres huevos, mañana uno, y el domingo ninguno. Dado que, como es sabido, toda persona *normal* (y no sólo el *artista*) lleva en el subconsciente una inagotable provisión de imágenes sepultadas, es cuestión de coraje, o de procedimientos liberadores (como el de la escritura automática), sacar a la luz del día los objetos encontrados (*imágenes*) procedentes de viajes de exploración al subconsciente, objetos no falsificados, ni tampoco desteñidos por control alguno. El encadenamiento de tales imágenes puede designarse como conocimiento irracional o como objetividad poética, de acuerdo con la definición de Paul Eluard: *La objetividad poética consiste tan sólo en el encadenamiento de todos los elementos de los cuales es esclavo -esclavo y señor- el poeta.* De lo que se desprende que el artista falsea.

Para pintores y escultores no pareció al principio cosa fácil hallar procedimientos adecuados a la *écriture automatique*, adaptados a sus posibilidades expresivas para el logro de la objetividad poética, es decir, expulsar del proceso de surgimiento de la obra de arte la inteligencia, el gusto y la voluntad consciente. En esto no pudieron ayudarles los análisis teóricos, sino únicamente los ensayos prácticos y sus resultados. *El encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección* (Lautréamont) es hoy día un ejemplo antiguo, poco menos que clásico, del fenómeno descubierto por los surrealistas: la aproximación de dos (o más) elementos, aparentemente extraños entre sí por su naturaleza, sobre un plano que por naturaleza les es extraño, provoca las más violentas *igniciones poéticas*. Innumerables experimentos individuales y colectivos (por ejemplo, los denominados *cadavre exquis*) han demostrado la utilidad de este procedimiento. Se hizo patente que cuanto mayor era la arbitrariedad con que podían reunirse aquellos elementos tanto más segura resultaba la nueva interpretación, total o parcial, de las cosas en virtud del chispazo llamado poesía. El gozo ante cada metamorfosis conseguida no

responde a la antiquísima necesidad vital del intelecto, que pugna por liberarse del engañoso y aburrido paraíso de los recuerdos fijos y anhela la exploración de un nuevo campo de experiencias, incomparablemente más vasto. En él se van difuminando de manera progresiva las fronteras entre los llamados mundo interior y mundo exterior (según la clásica concepción filosófica); y llegará probablemente el día -cuando se encuentren métodos más precisos que el de la *escritura automática*- en el cual desaparezcan por completo aquellas líneas divisorias. En este sentido, y sin pretensión de ninguna clase, pude yo denominar *Histoire Naturelle* una serie de tablas en las que fui anotado, con toda la precisión posible, una sucesión de alucinaciones ópticas. El significado revolucionario de esa descripción de la Naturaleza -que en principio, quizá, pudo parecer absurda- resultará seguramente más claro ante el hecho de que la moderna Microfísica haya obtenido resultados análogos. P. Jordan señala como resultado de una medición efectuada en un electrón en movimiento libre de fuerza, y de una posterior medición del lugar: *Pero esta distinción (la de mundo externo y mundo interno) queda sin uno de sus apoyos principales en virtud de la refutación experimental de la idea de que en el mundo externo se den estados de cosas que posean una existencia objetiva, independientemente del proceso de observación.*

Así pues, cuando se dice de los surrealistas que son pintores de una realidad onírica en constante cambio, eso no puede significar, por acaso, que copian en la pintura sus sueños (eso sería naturalismo descriptivo, naif) o que cada cual se construye su pequeño mundo propio, a base de elementos oníricos, para comportarse en él benigna o malévolamente (eso sería *evasión de su época*). Lo que se quiere decir es que esos pintores se mueven libremente, con audacia y naturalidad en el terreno límite, enteramente real (*surreal*) en lo físico y en lo psíquico, si bien todavía poco definido; allí registran lo que ven y viven, e intervienen donde sus instintos revolucionarios les aconsejan. La básica antinomia de meditación y acción (conforme al criterio filosófico clásico) desaparece, efectivamente, con la distinción fundamental entre mundo exterior e interior, y ahí reside la importancia universal del surrealismo: en que, después de aquel descubrimiento, no puede mantenerse cerrado ningún campo de existencia. Así, también la escultura -visiblemente reacia frente a todo automatismo- hubo de hallar cabida en el movimiento surrealista. Junto a las obras escultóricas de Arp y Giacometti, hay que hacer referencia a los objetos surrealistas à *fonctionnement symbolique* (por ejemplo, *Boule suspendue* de Giacometti) y a los proyectos utópicos de cuyas posibilidades poéticas dará idea, sin duda, al lector la descripción siguiente: *Grandes automóviles, tres veces mayores que el natural, serán reproducidos en yeso o en ónice (con una minuciosidad de detalles por encima de la de los moldajes más exactos) y luego serán encerrados, envueltos en lencería femenina, en sepulturas cuyo emplazamiento sólo resultará reconocible por la presencia de un delgado reloj de paja.* (Salvador Dalí).

Obras escultóricas ya existentes pueden, al igual que toda otra *realidad*, funcionar en calidad de elementos poéticos, como ya lo han probado los análisis colectivos para el embellecimiento irracional de París. *Las más convencionales estatuas hermosearán prodigiosamente los campos. Algunos desnudos femeninos en mármol producirán el mejor efecto sobre una llanura cultivada. Animales en los arroyos, y cónclaves de grandes personajes encorbatados de negro, en los ríos, serán como encantadores escollos entre la monotonía del oleaje. Las laderas de las montañas se complacerán muy de veras con todas las petrificaciones de la danza. Y para conceder lo suyo a la indispensable mutilación, ¡qué de cabezas por el suelo, qué de manos por los árboles, qué de pies por los rastros!* (Paul Eluard).

¿Qué es surrealismo? Quien espere una definición como respuesta a dicha pregunta habrá de quedar defraudado en tanto que ese movimiento no llegue a su conclusión. Mis harto breves explicaciones iban destinadas a enderezar hasta un cierto punto la confusión conceptual que ha venido extendiéndose acerca del movimiento surrealista y que, en gran parte, ha tomado ya carta de naturaleza. Por lo demás, sólo puedo remitirme aquí a los *Manifiestos surrealistas* de A. Bretón y a *Les vases communicants*. El hecho de que en las sucesivas actitudes de los surrealistas puedan observarse contradicciones y que éstas sigan apareciendo todavía en forma persistente es indicio de que el movimiento de halla en el mejor de los caminos. Dado que el movimiento surrealista subvirtió las relaciones existentes entre las diversas *realidades*, había de contribuir, sin falta, a la aceleración de la crisis general que la conciencia moral y la conciencia mental atraviesan en nuestros días.

3.3 Nuevo reportaje: Arte Terapeutas que son Artistas (*New Feature: Art Therapists who are artists*), en *American Journal Of Art Therapy*, Vol, 36, May 1998; traducción: M^a Carolina Cristanchi.

Lo que viene a continuación es la primera entrega de un nuevo reportaje de la revista. Hemos pedido a los arteterapeutas que son también artistas, que nos presenten un resumen de sus carreras y que ilustren sus postulados en arte y arte terapia con ejemplos de su trabajo. El propósito de que introduzcamos este reportaje es apoyar el (re)conocimiento del arte por los arteterapeutas. Nuestra entrevistada es **EDITH KRAMER**. –Editor–

COMO ARTISTA

CREDO

Yo creo que mis tareas como artista de nuestro tiempo son dos: celebrar lo que es perecedero y que está en peligro de desaparecer, y nutrir y cultivar la capacidad para experimentar. Esta capacidad está, como nuestro aparato perceptual, programada para descifrar significados a partir de la complejidad del entorno natural; es bombardeada por la cacofonía de sonidos industriales, asaltada por los gritos y susurros de promesas seductoras y por las amenazas de la industria de la publicidad y de la política. Tenemos que aprender a desoír estos estímulos.

El entorno urbano nos vuelve autistas. Evitamos el contacto visual en las masas por miedo a encontrarnos con una mala persona o con un criminal. Trabajando en habitaciones sin ventanas en las que la temperatura, la luz y el aire están controlados por poderes más allá de nuestro control, nos acostumbramos a la resignación estoica. La supervivencia depende de la supresión de estímulos. Pero estar protegidos de la sobreestimulación tiene su precio, una creciente incapacidad para la respuesta emocional a la percepción, una especie de muerte en vida.

No someterse a esta muerte supone enfrentar estos estímulos y darles sentido, aunque estos sean desconcertantes o repelentes. Como la experiencia se traduce en imágenes, lo monstruoso se vuelve comprensible. Por ejemplo, ninguna planta puede crecer en un suelo envenenado por vertidos industriales, sin embargo los tanques químicos cilíndricos, expuestos a la intemperie, desafían la belleza de la naturaleza que han invadido.

La vida urbana está llena de contradicciones y nuestro trabajo figurativo las refleja. Celebramos lo eterno y también lo frágil y perecedero. Nuestra percepción de la naturaleza ya no es tranquila. El acto de la percepción es un proceso lento. Éste no puede ser acelerado empleando métodos mecánicos. El pintor debe estar en el acto. Documentar un segundo fugaz de la existencia mediante la cámara no puede sustituir la integración de los mensajes que nos llegan, no sólo a través del ojo, sino a través de la totalidad de una mente abierta y receptiva. Yo nunca utilizo una cámara. Pinto al aire libre o hago escenificaciones en el sitio y me sirven para hacer un trabajo más complejo en pintura, collage, escultura y mosaico.

Los métodos pedagógicos de la Bauhaus han formado mi modo de entender las artes visuales. En cualquier caso, mi estilo se ha mantenido bastante representacional. La expresión personal se mantiene subordinada a la tarea de interpretar el tema con respetuosa comprensión.

REFLEXIONES

Los artistas que maduraron en los inicios del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial, poseían por completo el legado artístico del mundo occidental. Un Picasso, un Matisse, un Kokoschka, un Paul Klee tenían internalizado el arte griego, el etrusco, el romano, bajo los descubrimientos del impresionismo. En sus bases daban cabida tanto al arte oriental, como a las máscaras africanas. Su legado les daba una soberanía sin precedentes. El ímpetu de sus creencias permitió a los jóvenes artistas seguir sus pasos, llevando los límites del arte hacia lo surreal, lo abstracto.

Para nosotros, los artistas de finales del siglo XX, el arte del mundo occidental se ha convertido en historia, tanto en Europa como en América. Podemos admirarlo, estudiarlo, pero no poseerlo. El peso de la sabiduría acumulada que permitió la revolución del arte moderno, ya no está con nosotros. Las novedades de poco peso frecuentemente sustituyen a los descubrimientos.

Es interesante que algunos de los ejemplos más poderosos del arte de nuestro tiempo –el trabajo de Anselm Kiefer, por ejemplo– materialice la tragedia de la cultura occidental.

Ante el hueco que separa nuestro presente de la cultura y el arte que tocaron su fin a finales de la Segunda Guerra Mundial, ¿cómo deberíamos continuar?

Nuestra situación histórica no es favorable. El arte ha sido mejor considerado cuando ha estado al servicio de alguna función social. Siendo amoral, el arte podría servir a la religión, al

poder y prestigio de reinos o aristocracias, o celebrar la autodeterminación de una clase media naciente. Puede celebrar las crueldades de los reinos asirios, así como los sufrimientos de Cristo o el amor del hijo de la virgen. El arte no puede servir a la mentira. Un sistema cruel que se enorgullece de su crueldad no puede desarrollar un arte magnificante. Sistemas como la Rusia de Stalin o la Alemania de Hitler que niegan el sufrimiento y que poden a los artistas que creen una falsa fachada, inevitablemente generan un arte mediocre, vacío.

Nuestras democracias occidentales necesitan diferentes tipos de mentiras. Las imágenes deben provocar el consumo a toda costa. No parece existir una función social que requiera la contribución de un arte que no sea engañosos, sin embargo el hambre de un arte genuino aún persiste en nuestra cultura.

En el primer capítulo ("Capítulo de apertura", literalmente) de mi libro *Art as Therapy with Children* (Arte como terapia con niños), yo presenté la idea de que la ausencia de arte en la vida cotidiana y el vacío de experiencias artísticas han contribuido al nacimiento de la profesión de Arte Terapia. Además, el Arte Terapia parece constituir un área extraña en la que el arte tiene una función social. Así como el arte y la psicoterapia implican una búsqueda de la verdad interior, el esfuerzo no es solo del arte. Evidentemente, no podemos esperar que el arte como terapia nos proporcione un arte mejor. Tampoco es esperable que nos proporcione soluciones pretenciosas o engañosas.

Para los artistas que buscan algún campo donde sus capacidades, imaginación y su integridad artística sean útiles, el Arte Terapia constituye una profesión aceptable.

En mi propia vida yo conservo mi arte y el Arte Terapia separados. Mis experiencias como practicante de Arte Terapia me han enseñado que el arte no es enteramente una actividad esotérica y narcisista; que el arte puede tener sentido, a condición de que yo aborde mi tarea modesta y respetuosamente.

COMO ARTETERAPEUTA

De: *Art as Therapy with Children* (1971)

Mi punto de vista es el del practicante artista y educador que combine aptitudes profesionales en el campo del arte con un conocimiento general de la normalidad y patología de la infancia. El marco teórico de mi visión sobre la psicología infantil está basado principalmente en el pensamiento psicoanalítico freudiano. El énfasis, no obstante, es en la idea de arte como terapia en lugar de la psicoterapia, que usa el arte como instrumento. De este modo, mientras que la aproximación terapéutica está basada en el conocimiento de los procesos psíquicos que incluyen el inconsciente, las maniobras terapéuticas descritas en este libro no dependen de descubrir material inconsciente ni de la interpretación de significados inconscientes. En cambio, el Arte Terapia está concebido primeramente como soporte del ego, apoyando el desarrollo de un sentido de identidad y promoviendo la maduración en general. Su principal función se ve en el poder del arte para contribuir al desarrollo de la organización psíquica que es capaz de funcionar bajo presión sin venirse bajo o de recurrir a medidas defensivas. De este modo, el arte Terapia se vuelve a la vez un componente esencial del ambiente terapéutico y un tipo de terapia que complementa o ayuda a la psicoterapia, pero no la reemplaza.

El pensamiento filosófico entra en mis conceptos del arte en general. Éstos han sido influenciados por el trabajo de Susanne Langer, la única filósofa moderna que tiene una visión concreta del proceso de hacer trabajos artísticos y la unidad indivisible de forma y contenido que ello implica.

Mi punto de vista sobre del desarrollo infantil en el arte y de los métodos de enseñanza del arte a niños le debe mucho a Viktor Lowenfeld, particularmente a sus ideas del trabajo con ciegos y los deficientes visuales.

De: *Childhood and Art Therapy* (Infancia y Arte Terapia)

Los terapeutas infantiles desarrollan capacidades para responder con palabras y acciones a las muchas maneras que tienen los niños para expresarse cuando juegan, actúan y hablan. Pensamos en capacidades como las anteriormente mencionadas cuando mantenemos que los arteterapeutas desarrollan un tercer ojo para percibir significados en el línea, el color y la forma escultórica. No tenemos derecho a compararnos con los psicoanalistas que escuchan asociaciones libres de los pacientes, porque no es comparable al material que se maneja en Arte Terapia.

Incluso la técnica extendida de la escritura mediante garabatos no es realmente comparable a la asociación libre. Descubrir imágenes en los propios garabatos muy a menudo proporciona las primeras ideas latentes que no habrían sido accesibles directamente a través de una búsqueda intencionada de material del sujeto. Las imágenes pueden sorprender e iluminar al garabateador,

pero esta clase de iluminación, aún saludable, se queda corta en el “desenterramiento” de contenidos reprimidos profundos. Igual que los comentarios del garabateador sobre el garabato, sobre las ideas evocadas por él o el significado de las imágenes descubiertas a través de él, difieren sustancialmente de la libre asociación. El garabateador debe ser incitado a hablar sin inhibiciones y en el curso de la conversación debe sorprenderse, sentirse “shockeado” o iluminado por sus comentarios espontáneos. Pero el cliente de Arte Terapia no se somete a los rigores de la asociación libre, una disciplina que el paciente bajo psicoanálisis adquiere de forma lenta y llena de dolor para contradecir los hábitos de toda una vida. La sugestión del arteterapeuta para elaborar pictóricamente en el garabato, para hacer más visible y comprensible la imagen descubierta, maneja un proceso bajo el control del ego y constituye un proceso más de síntesis que de análisis.

El intercambio del arteterapeuta con individuos problemáticos se centra en el proceso artístico productivo. El trabajo de arteterapeuta es saber cuándo ofrece qué tipo de materiales, cuándo hacer sugerencias o brindar ayuda activa, cuándo no interferir. Los arteterapeutas también aprenden a percibir significado en las aparentemente incoherentes producciones pictóricas de personas severamente perturbadas.

Las habilidades de los arteterapeutas relacionadas con el arte y con los materiales artísticos superan las de los psicoanalistas, quienes utilizan materiales artísticos sólo incidentalmente. Por el contrario, los arteterapeutas, a pesar de desarrollar una considerable sagacidad en el intercambio verbal que tiene lugar naturalmente durante el proceso del Arte Terapia, no pueden esperar igualar esto a la tercera oreja o al conocimiento que tienen los psicoanalistas para saber cómo utilizar las palabras terapéuticamente.

Las cosas son, no obstante, algo más complicadas. No podemos simplemente igualar el arte producido en Arte Terapia a las palabras usadas en la psicoterapia de adultos o al juego y la conversación que reemplazan el puro intercambio verbal en la terapia infantil. La comunicación en psicoterapia es típicamente fluida y está focalizada principalmente en el contenido. Mientras que los arteterapeutas alientan tanto las formas no convencionales como los contenidos en arte, están no obstante intentando la elocuencia artística. La profundidad de la experiencia en Arte Terapia está en muchos sentidos limitada por sus cualidades formales. Por encima de todo, las producciones individuales responden elocuentemente tanto en el curso del trabajo como cuando se las contempla más tarde.

Este diálogo entre creador y creación no tiene paralelismo exacto en psicoterapia verbal. Sólo puede ser comparado a lo que ocurre cuando las demás artes –danza, música, teatro o poesía- son usadas en una terapia. El orden y la estructura con el cual la expresión artística dota de experiencia es de la mayor importancia en todas estas terapias –una poderosa ayuda para reconocer, clasificar y dominar la experiencia- Citando a Susanne Langer: «La principal función del arte es objetivar el sentimiento para que podamos contemplarlo y entenderlo. Ésta es la fórmula de la llamada “experiencia Interior”, “Vida interior”, que es imposible de alcanzar a través del pensamiento discursivo, porque sus formas son inconmensurables con las formas del lenguaje». Los arteterapeutas están siempre decididos a ayudar a las personas a volverse más coherentes y más elocuentes en su arte. Ellos tienen habilidad para percibir incluso el más tímido avance en esta dirección y para encontrar formas de apoyar los esfuerzos más rudimentarios.

Aquí debemos distinguir otra vez entre adjetivo y sustantivo, porque mientras las actividades artísticas pueden ser en sí mismas terapéuticas, es sólo a través de la mano de profesionales preparados que aquéllas se transforman en Arte Terapia. Hasta cuando intentamos mejorar la elocuencia artística de los niños, hacemos esta tarea en el contexto de una evaluación del estado de cada niño.

Referencias

- Kramer, E. (1971) *Art as tehrapy with children*. New York: Schoken Books, pp. XIII-XIV.
Kramer, E. (1979) *Childhood ad art therapy: Notes on theory ans application*. New York: Schoken Books, pp. 138-140.
Langer, S. (1962) *Philosophical sketches*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 90.

3.4 “Latir al mismo ritmo”, por Juan Pedro Chuet Missé

(1992) *La revista del Centro de Diagnóstico Dr. Enrique Rossi*, Buenos Aires, pp. 10-12

*En el Borda, un Taller Cultural impulsado por el artista
Plástico Carlos Martínez Pampín colabora, con un método diferente, en la recuperación de
los internos.*

“El arte es una evolución. El arte es el que da sentido a la vida, se apodera del intelecto, y convierte lo individual en social”. Quien postula esta idea es Carlos Martínez Pampín, un plástico que acerca la expresión artística a los internos de los hospitales neuropsiquiátricos Borda y Moyano. Una epopeya donde la solidaridad se conjuga en tiempo presente con la voluntad de ayudar a los pacientes con enfermedades mentales, apuntando a que, por medio del arte, descarguen la ansiedad y angustia que los atormenta, y que en este proceso esté siempre la integración del paciente con sus familias y la sociedad.

Aunque Martínez Pampín tuvo un pasado profesional como hombre de negocios, el arte fue siempre su vocación, y tras estudiar y explorar diferentes gamas artísticas (como su serie de pinturas sacras tituladas “Pascuas”), se acercó al campo de la psicología. Su relación con el doctor Jorge García Badaracco, quien hace 40 años trabaja en el campo del psicoanálisis multifamiliar, lo sumergió en un mundo donde comprobó que, por medio del arte, las personas con problemas psíquicos pueden fortalecer sus “procesos yoicos” y crear un vínculo de confianza con ellos mismos, con sus profesores y médicos, familiares y con la sociedad. Desde hace seis años, siempre en forma ad honorem, Martínez Pampín trabaja día a día con los internos y los pacientes externos (que tienen autorización para regresar a sus hogares), creando, explorando, buscando alternativas con el arte como canalizador. En su taller del Grupo Novel y en los hospitales, los pacientes usan la pintura como un nexo, un puente, una unión “entre ese potencial sano virtual y la posibilidad de desarrollarse”, explica el artista. Habla rápido, se muestra entusiasmado con el proyecto que encara mientras exhibe alguna de las cientos, miles de obras que realizaron en el taller.

Las obras, desde pequeñas hechas sobre radiografías -donadas por el Centro de Diagnóstico Dr. Enrique Rossi- hasta murales, explotan los colores; desde motivos sencillos y lineales hasta furiosos y cargados de vigor. Los hay abstractos, y con figuras que recuerdan a rostros, cuerpos, animales y paisajes. Pero la obra de Martínez Pampín no quedó en un taller.

Hace un año, emprendió la ciclópea tarea de reciclar un pabellón de 1.840 metros cuadrados, donde funcionaba la lavandería del Borda. Era una mole derruida, sin ventanas, donde lo único que abundaba era la chatarra, la suciedad y una inmundicia de guano de paloma. El hombre y su grupo de ayudantes (colaboradores, profesores y estudiantes universitarios de psicología y bellas artes, junto con pacientes) pusieron manos a la obra. Y crearon un centro cultural. Donde había paredes húmedas y grises ahora se ve un trasfondo blanco para atesorar las obras que, día a día, elaboran los asistentes al centro, que además de artes plásticas, también reciben cursos de fotografía, literatura y expresión corporal.

El centro cultural es un ejemplo de cómo algo olvidado puede cobrar vida, si hay ganas y espíritu de trabajo de por medio. Martínez Pampín pidió que nada sea arrojado a la basura, y así emprendió el reciclaje de lo que antes era chatarra, y ahora, gracias a la voluntad artística, pasaron a ser nuevos objetos de arte. Camas, armarios, baúles, puertas, ventanales y caños que de un color gris olvido pasó a mostrar una explosión de colores fuertes, vivaces, para recordar que en ese centro, se respiran ganas de trabajar. Allí también se colocó la vieja imprenta de 1860, y además de montar dos oficinas (para instalar las dependencias de Admisión y Seguimiento de los pacientes) se encaró la puesta en marcha de un museo, con la labor de ordenar y clasificar 20.000 historias clínicas del Borda.

Martínez Pampín ve, con satisfacción, como el esfuerzo de estos años -siempre a pulmón, sin recibir dinero del Estado, con contribuciones particulares y de empresas, pero siempre con la valiosa colaboración y predisposición del director del Borda, Miguel Angel Materazzi- rinde sus frutos. Uno de ellos, es el de la integración. “La idea es integrar a la pintura dentro de la terapia como otra herramienta fundamental para la recuperación del paciente, acortar la duración de los tratamientos, o por lo menos, tratar de alcanzarlos”, describe. “Intentamos crear un clima único, especial, que permita que cada uno pueda expresarse con la palabra o mediante la pintura con todos sus recursos, y lograr ser uno mismo acompañado de los recursos que le ofrece el otro”, se explaya Martínez Pampín, quien recuerda que en esta terapia es fundamental que haya un gran clima emocional.

“Lo bueno -prosigue- es poder “recatar al otro”, sacar la parte sana actuando y obrando siempre con la verdad. Que uno esté frente a frente con el lienzo, trabajando con su espontaneidad y con su autonomía”.

El arte es arte cuando impacta y produce una transformación en el espíritu, tanto en el autor como en quien contempla el trabajo. Este proceso de transformación es clave para los que concurren al centro cultural y al taller. Así los pacientes van moldeando una nueva percepción de la realidad, en un proceso de integración que incluye a sus familias.

La idea de Martínez Pampín es que el arte salga de las paredes del taller y del centro cultural y sea conocido y tomado por la sociedad. En este sentido, ya realizaron algunas muestras artísticas bajo el lema "Latiendo al mismo ritmo", que se realizaron en el hall del complejo Cinemark y en el Centro de Gestión y Participación Ciudadana 14.

Seres que corrian el riesgo del olvido y la desidia son vistos con otros ojos por sus parientes, al descubrir cómo interactúan con el arte. Este proceso de integración se expande a salidas por la ciudad o al festejo de cumpleaños, en jornadas que Martínez Pampín califica de "inolvidables", por el clima que se logra y por la participación de los familiares, formando una gran comunidad que brinda al paciente la acogida y el afecto que necesita en su terapia.

Algunos pacientes que fueron dados de alta continúan participando del taller. Hay quienes acompañar a Martínez Pampín a sus conferencias de "pintura hablada" -donde dibuja y pinta mientras explica el trabajo terapéutico del arte- y colaboran como auxiliares. El grupo de arte, a la larga, funciona como una familia sustituta, y los pacientes lo expresan sin dudar en las cartas de agradecimientos que le acercan a Martínez Pampín y su grupo. La idea, en este proceso de integración, es "potenciar el más uno, el entre dos, y el entre todos. Tiene que estallar la vivencia de lo estético de cada uno, el sí mismo", reflexiona este artista, para quien cada día que transcurre en su taller se ve "lo oculto de sus almas", mientras crece el concepto de grupo y de participación, generándose un vínculo sólido donde se abandona todo atisbo de indiferencia. "Se genera un sostén, una imaginaria mano que puede ser la flor para obsequiar, el color para expresar, el social, el no sentirse solo", analiza Martínez Pampín.

Para él, la locura y el arte son casi la misma cosa. "La diferencia está en que el artista puede llegar y vuelve para contarlo y transmitirlo. El arte, es necesario", resume el hombre, rodeado de cuadros suyos y de pacientes, de personas que buscan, por medio del arte, una liberación del alma.

3.5 Arte Psicoterapia: Un Acercamiento a Adultos Fronterizos (Capítulo 4, [pp]. 93-110), por Diane Silverman en LANDGARTEN, H.; LUBBERS, D.: (1991) *Adulto Art Psicoterapia. Emisiones y Aplicaciones*, Brunner/ Mazel, publicaciones, Nueva York, traducción: Claudio Daniel Abner Kleingut, 2003. (**Art Psychotehrapy: An Approach to Borderline Adults** (Chapter 4, pp. 93-110) por Diane Silverman in LANDGARTEN, H.; LUBBERS, D.: *Adult Art Psychotherapy. Issues and Applications* (1991) Brunner/Mazel, Publishers, New York)

Arte Terapia: un ámbito de contención simbólica (pp. 99-110)

En mi experiencia como psicoterapeuta del arte en un hospital psiquiátrico, los pacientes fronterizos en particular, se aproximan a la terapia artística con un entusiasmo notable, tanto a nivel individual como en grupo. A menudo sostienen que se sienten "comprendidos" y declaran su alivio emocional.

Bion (1967) afirma en su Prólogo a *Segundos Pensamientos*, "La memoria nace y sólo se satisface por la experiencia sensual" (pág. 1). Quizá *la representación pictórica de una experiencia interior es una recreación más exacta de la experiencia sensorial inconsciente que la que se puede alcanzar sólo con palabras*. Las experiencias sensoriales son *infraverbales*, esto es, debajo, en lo más profundo, o antes del lenguaje.

Las imágenes gráficas son comunicación representada en forma pictórica, y al mismo tiempo, un *proceso* por el que pensamientos desorganizados, indiferenciados, pueden ser simbólicamente *contenidos* y *controlados*. Dado que muchos pacientes fronterizos tienen dificultad con la formación del símbolo y el pensamiento abstracto, trabajar con símbolos pictóricos *concretos* puede cumplir una valiosa función. Los dibujos de imágenes fragmentadas y desorganizadas se pueden reducir a segmentos o compartimentos como una manera de clarificar y manejar el pensamiento.

Por medio del arte, un paciente puede controlar simbólicamente las experiencias peligrosas de fragmentación. Un contorno fuerte que compense los límites debilitados del ego es un rasgo común de la obra de arte de pacientes fronterizos. Tal encapsulamiento de las imágenes gráficas funciona como una maniobra de protección para evitar choques desde el exterior, o la pérdida total de partes fragmentadas del yo. Un paciente lo describió diciendo, "Sostiene los pedazos ... no permite que el borde exterior se vaya" (Figura 4.14). Un indicador importante de la progresión o regresión de un paciente en tratamiento es la aparición y desaparición de las líneas de contorno. El encapsulamiento es evidente en el dibujo de un joven, hospitalizado después de un episodio severo de psicosis paranoica. Intenta perfilar todo en el dibujo, manteniendo todos los elementos de la representación gráfica separados, incluso las sombras. El encapsulamiento en su dibujo era la forma de protegerse a sí mismo de la confusión interna y de los choques externos que sus límites debilitados del ego permitirían si él reducía su rigidez.

Los pacientes fronterizos hablan vívidamente acerca de su anhelo por ser sostenidos y contenidos y sobre su pánico con respecto a ser dejados caer, abandonados, o rechazados. Especialmente durante un episodio de regresión psicótica, cuando el o la paciente está experimentando su mayor fragmentación, un paciente fronterizo está más necesitado de contención, "buenos y suficientes cuidados maternos" y un "ambiente de sostén" (Winnicott, 1971). Los sentimientos de "niño abandonado" de un paciente fronterizo enfurecido y regresivo, se acompañan de desconfianza, pánico, y un sentimiento de estar sin sostén. Una pérdida transitoria de la memoria en personas que han sufrido una pérdida importante, contribuye significativamente a acentuar los sentimientos de ser abandonadas y aisladas (Adler, 1985).

Las técnicas del arte terapia pueden proporcionar un ambiente de contención y pertenencia. Ambos, el terapeuta y el papel mismo ayudan a contener los sentimientos de temor. Los materiales del arte sirven como herramientas para la exploración y comprensión de emociones poderosas. El ambiente de la terapia artística es un lugar "seguro" donde el paciente puede ganar la distancia objetiva que alienta su comprensión.

Hay ciertas ocasiones en las que el practicante dibuja en el mismo papel con el paciente, simultánea o alternativamente. El terapeuta puede volverse así la "madre buena y suficiente" por tener acceso al estado interno terrorífico del paciente, un estado que está basado probablemente más en sensaciones que en palabras. El terapeuta puede, por consiguiente, responder con la comprensión empática necesaria como para realizar el trabajo terapéutico en esencia.

Este trabajo conjunto paraleliza el proceso que Bion (1962) denominó función alfa. Es habilidad de las madres aplicar palabras y significado al comportamiento y las experiencias internas infantiles. En otras palabras, la madre/ terapeuta, dentro de su capacidad de "embelesamiento," recibe y soporta las sensaciones y emociones intolerables y confusas de su niño/paciente y devuelve comunicación efectiva y plena de significado.

Más específicamente, la implicación directa del terapeuta se transforma en un fenómeno de transición que soporta el desarrollo de un sentido de personalidad consciente. Winnicott (1953, 1971; Davis & Wallbridge, 1981), exponiendo su teoría del juego, describe un "espacio potencial" que existe entre madre y bebé. Dentro de este espacio tiene lugar una experiencia lúdica, que conduce significativamente a la formación de la identidad infantil. En el "espacio potencial" aparece el juego creativo en el que se desarrolla el uso de los símbolos. El uso de símbolos es una manera de estar en contacto con la realidad psíquica interna, esto es, descubrir el yo. Es lo que Winnicott llama "apercepción creativa", que sobreviene cuando el bebé fija sus primeras miradas en los ojos de su madre; porque se descubre allí y también empieza a descubrir significado en el mundo. El significado se desarrolla asociado al "fenómeno transicional," y luego a jugar y a vivir creativamente. La pérdida del juego, que puede sobrevenir por la privación, incluye la pérdida del símbolo. El autodescubrimiento que Winnicott describe como teniendo lugar en el "espacio potencial" es el mismo que la realización del potencial individual.

Se deduce, por consiguiente, que el arte terapia puede recrear este "espacio potencial." La habilidad para formar y usar símbolos confiere significado al mundo de la realidad compartida. Como muchos pacientes fronterizos carecen de la capacidad para el uso espontáneo y creativo de los símbolos, el proceso del arte terapia puede ser especialmente útil para ellos. Más específicamente, la implicación directa del arteterapeuta deviene en un "fenómeno transicional" en este "espacio potencial" que sustenta el desarrollo de un sentido de la personalidad.

Una hoja de papel en blanco, simbólicamente análoga al tiempo y al espacio de la vida, puede resultar muy amedrentadora para un individuo que ya está lleno de intenso miedo y soledad. Inicialmente, puede representar el vacío interminable temido por el paciente que está en el borde, o en medio de, un episodio psicótico. Una simple marca, una línea, o un garabato hecho por el

terapeuta proporciona un punto de contacto. Le introduce estructura, con la que el paciente puede conectar visualmente. El paciente puede responder través de la comunicación gráfica, ya sea completando el cuadro solo o dibujando alternativamente con el terapeuta. Con pacientes fronterizos hospitalizados en particular, este proceso a menudo ha ayudado al paciente a construir pensamientos y sentimientos accesibles para un trabajo terapéutico significativo. Dado que conduce a la diferenciación entre lo propio y lo ajeno, el arte creativo ayuda al paciente a sentirse menos solo y más contenido.

Searles (1982) describe una pérdida llamativa de memoria debido a eventos infantiles como un rasgo típico de los pacientes fronterizos. Él propone que esta amnesia sirve como una defensa inconsciente contra todo tipo de emociones negativas, culpa, miedo, vergüenza, y pesar. Dado que los fuertes sentimientos negativos incluyen rabia de enormes proporciones, la amnesia infantil encubre sentimientos asesinos. Cuando los eventos son penosos o displacenteros, el impulso del individuo es la evacuación de tales elementos. Los pacientes fronterizos a menudo "asesinan" grandes períodos de su pasado o gente importante en sus vidas, especialmente familiares. El arte terapia en general, y el arte diádico en particular, conduce a revivir recuerdos significativos, tanto positivos como negativos. Recuerdos que, muy probablemente, se guardan como imágenes (o huellas sensoriales) en el inconsciente. Cuando se percibe una imagen, ella impacta tanto consciente como inconscientemente y, por consiguiente, evoca un proceso de recuperación de memoria de largo plazo por identificación con una imagen similar (o una experiencia sensorial). El siguiente material sobre casos, ilustra el papel del arte terapia con respecto a la amnesia o material reprimido.

Jane, una mujer de 33 años, había sido violada varias veces durante su adolescencia y madurez joven y posiblemente molestanda por un hermano cuando ella era una niña. Ella ha bloqueado totalmente todo recuerdo sobre los ataques hasta que produjo una serie de dibujos realizados en respuesta a mi marca original sobre el papel. La primera pintura era una imagen de una persona sobre sus rodillas, doblada sobre un cuchillo y un charco de sangre. El siguiente ítem en la serie mostraba su alarido "¡No!" hacia su atacante. En el último dibujo una línea curva que yo dibujé se volvió sugestiva de su trasero y ano, representando una violación anal y cortes de cuchillo. Cuando Jane produjo los últimos cuadros, las lágrimas inundaron sus ojos y ella verbalizó su shock, vergüenza y rabia al recordar estos traumas.

Durante varias sesiones subsiguientes Jane estuvo prácticamente muda. Enojada y asustada, ella se aterrorizó al contactar con estos recuerdos y por su sentimiento de vulnerabilidad y rabia. Ella expresó su temor de "disgregarse por completo y no ser capaz de juntar todas (sus) piezas, ¡nunca más!"

El recuerdo de estos eventos traumáticos proporcionó información importante para el tratamiento global de Jane. La terapia también le brindó un "ambiente de contención" seguro en el que ella se encontró a sí misma siendo capaz de expresar el terror y humillación que habían sido reprimidos en el pasado. A través de sus dibujos y del restablecimiento de la comunicación verbal, Jane fue capaz de entender las sensaciones incesantes de vulnerabilidad y peligro que ella había experimentado en sus primeros años debido a la ausencia de un ámbito de contención y sostén sustanciales.

El Círculo como un Método de Contención: Historia de casos

Un círculo dibujado por el terapeuta puede proporcionar al paciente un sentimiento especial de contención y de ser arropado. Puede convertirse en un área focalizada en la que se pueden colocar los pensamientos fragmentados y dispersos, así como las imágenes-sensaciones apabullantes. El terapeuta establece un límite que es redondo y no tiene bordes afilados, puntos, o esquinas. El aprovechamiento consistente en dibujar un círculo es eficaz cuando el paciente experimenta miedo o está desbordándose. Cuando el dibujo o diseño se completa dentro del círculo, los pacientes suelen calmarse y refieren sentirse más centrados, relajados, y seguros.

Caroline, una mujer inmadura de 20 años de edad, fue tratada en artepsicoterapia individual dos veces por semana durante un período de 18 meses. Fue hospitalizada durante un episodio de descompensación psicótica, caracterizada por confusión, fragmentación, y la alternancia de labilidad emocional con períodos de aparente ausencia de emociones. Cuando creía estar emocionalmente "muerta," Caroline se laceraba o rasguñaba a sí misma hasta sangrar, proclamando que nunca experimentaba el dolor.

Al principio del tratamiento, Caroline sufrió mucho debido a episodios de intensa confusión mental. ¡Ella andaba por la habitación, muy agitado, cogiéndose la cabeza y llorando mientras gritaba: "estoy tan asustada... qué me está pasando!... ¡Mi cerebro está herido!". En un collage producido durante su primera sesión de arte terapia, pintó su dolor emocional y confusión. En su selección de fotografías de la revista, representó la angustia interior que era incapaz de verbalizar. El trabajo artístico evidenciaba claramente el pánico aplastante de la niña con respecto a ser abandonada. Caroline produjo esta obra durante un período no verbal en el que era incapaz de comunicar de otro modo su terror y pérdida de control resultantes del intolerable dolor de la pérdida. El papel sobre el que las figuras fueron pegadas sirvió como un recipiente para las emociones abrumadoras. Las imágenes fueron adheridas en un estilo rápido y desorganizado. Los colores principales fueron rojos y negros, y ella rellenó todos los espacios en blanco entre las fotos con un marcador rojo, sugiriendo su dolor y rabia. Caroline lloró mientras trabajaba, pero no habló.

En una de las sesiones el paciente se agitó y lloró. Se le había dado una hoja de papel sobre la que se había dibujado un círculo con un punto en el centro. Caroline, con alguna dificultad, dibujó dentro del círculo. Durante varios meses sucesivos ella completó muchos de estos dibujos, utilizando un círculo como un punto central sobre el que organizaba sus desordenados procesos mentales (Figura 4.15). Completó un gran número de diseños similares durante ella 18 meses tratamiento hospitalario.

Los diseños de Caroline ilustran cómo evolucionó su reorganización a lo largo de un período de tiempo. Ellos progresaron en su grado de estructura, así como en el uso de imágenes abstractas, simbolizando los elementos nucleares focalizados durante su tratamiento. La paciente a menudo manifestaba sus sentimientos de tremendo "alivio" cuando terminaba el trabajo artístico. Aparentaba estar más calmada y menos asustada. Cuando tenía episodios de ansiedad psicótica aterradora, solicitaba más hojas de papel con círculos dibujados en ellas, para trabajar incluso, independientemente, entre nuestras sesiones. Caroline usó éste espacio de contención no sólo para evacuar sus pensamientos "enloquecidos" sino también para reorganizarlos en imágenes significativamente simbólicas. El trabajo con los círculos condujo a su descubrimiento de un ego observador, que posteriormente la habilitaba para ejercer control sobre su caos internos. Con el apoyo de las interpretaciones de la arteterapeuta, se le ayudó a entender su comunicación simbólica y realizó progresos notables. Dos de sus diseños finales, dibujados durante la fase de terminación de su tratamiento, revelan su éxito en el incremento de la estructura y la focalización (Figura 4.16, pág. 106).

La técnica del círculo dibujado fue usada con otra paciente hospitalizada llamada Roberta, durante sus períodos de descompensación. Como estaba muy asustada debido al debilitamiento de los límites de su ego y el consecuente temor a su disolución, Roberta estaba demasiado aterrada como para dibujar sola y requirió que me involucrase directamente. Por consiguiente, durante la fase temprana de tratamiento creamos dibujos en conjunto.

Roberta me pedía que dibujara por ella, pesadas líneas negras dentro del círculo. Ella entonces reforzaba la forma con un pastel negro o un marcador. Simultáneamente procedíamos a llenarlo con colores escogidos por ella. Cada color tenía un significado simbólico, que ella indicaba correspondiendo a las diferentes partes de ella, de mí, y de su analista. Como resultado, los colores tendían a aliviarla.

Un día, cuando estaba particularmente aturdida, Roberta y yo dibujamos en azul claro, lavanda, y rosa. Las lágrimas caían suavemente por sus mejillas mientras trabajábamos calladamente juntas. Al completarse el diseño contenido en un círculo ella me pidió que escribiera lo siguiente en el reverso de la página:

Necesito encontrar un lugar tranquilo que sea cómodo y calmo. Yo necesito que Diane escriba esto de modo de tener la sensación de que ella está ahí conmigo. Es una manera diferente de no estar sola y ser confortada. He creado este sitio yo misma y trabajado en él hasta sentirme cómoda. Diane... me dio permiso al hacerme sentir suficientemente segura. Me sentí suficientemente contenida.

El trabajo titulado "Sentimientos Fragmentados y Necesitados de Orden" (Figura 4.17, pág. 108), ilustra cómo Roberta usó eficazmente este método. Esta paciente usaba un control obsesivo para manejar sus estados de pánico. Ella asociaba lo siguiente a sus cuadros:

[...] yo forcejeo con [...] el miedo a descontrolarme [...] entonces me siento encajonada [...] muy sujeta, no puede moverme en absoluto [...] prefiero dibujos de movimiento, pero me asusta moverme en el espacio porque todo se descontrola.

Roberta creía muy importante que el producto final estuviera sólidamente relleno. Ella insistía en que ninguna manchita de papel blanco fuera perceptible. A medida que la terapia progresaba, ella fue siendo más capaz de realizar el dibujo entero por sí misma, sin necesidad de dibujar con la fuerza adicional del ego, suministrado por la terapeuta en los dibujos a dúo. A través de un lento proceso ella también fue abandonando eventualmente los intensos contornos negros. Finalmente, Roberta en conjunto dejó el círculo y usó la hoja de papel entera. Su autonomía y habilidad para autoaliviarse habían crecido al punto de no requerir ya la contención que le proporcionaban.

COMENTARIOS FINALES

Los pacientes fronterizos están habitualmente desbordados por muchos pensamientos que les causan un considerable sufrimiento. Como tienen dificultades para pensar y hablar simultáneamente, ellos resultan sobreestimulados y agobiados y no son capaces de codificar y ordenar sus pensamientos con efectividad. La representación gráfica de sus experiencias puede ayudarles a sortear el caos, brindándoles una sensación de alivio. El trabajo arteterapéutico ayuda a estos individuos a desarrollar la habilidad de "pensar el pensamiento," como Bion (1963) menciona. La representación concreta gráfica de imágenes y emociones facilitan el hecho de etiquetar los estados internos, en lugar de flotar en un mundo de impulsos dominados por sensaciones.

El acceso al mundo interior del paciente fronterizo a través del artepsicoterapia permite la creación de un entorno de sostén y contención en el que el desarrollo del significado puede producirse. A través de una comprensión profunda, de empatía, e interpretación, el arteterapeuta puede contribuir a la creación de una autoimagen segura y sólida como así también a un vínculo interpersonal significativo y saludable.

3.6 Poema dadaísta.

PARA HACER UN POEMA DADAISTA

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo que tenga la longitud que piensa darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte a continuación con cuidado cada una de las palabras que forman ese artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Saque a continuación cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente el poema en el orden en que los recortes hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y usted es «un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido por el vulgo»

A l'antiphilosophie.

Littérature, nº 15

julio-agosto de 1920

4. Índice de ilustraciones

CAPÍTULO I

Ilustración 1: Paul Cézanne: <i>Monte Sainte-Victoire</i> , 1904-1906. Óleo sobre lienzo, 73,6 x 92 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección George W. Elkin.....	21
Ilustración 2: Henri Matisse, <i>Lujo, calma, voluptuosidad</i> , 1904-5 (Primera versión). Óleo sobre lienzo, 98.3 x 118.5 cm, París, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou.....	22

Ilustración 3: Paul Gauguin, <i>¿De dónde venimos, qué somos, adónde vamos?</i> , 1897, óleo sobre lienzo, 145,4 x 373,9 cm. Museo de Bellas Artes, Boston.....	27
Ilustración 4: Momia incaica de Perú, presentada en la Gran Exposición Universal de París en 1889. Actualmente en el Museo del Hombre, París.....	28
Ilustración 5: <i>Bastón ceremonial</i> para acompañar sortilegios, representante de la deidad Tanganoa o Turango, dios del mar y del río al que se invocaba para las temporadas de pesca. Tallado por los sacerdotes en madera y envuelto con sogas atadas siguiendo un diseño especial. Se usaban especialmente en los ritos de santificación de la siembra y pesca; Nueva Zelanda (Polinesia, Oceanía).....	28
Ilustración 6: (izq.) Figura tallada en madera de antepasado mítico. Altura 37,5 cm. Nueva Caledonia (Melanesia, Oceanía); (der) Pablo Picasso: <i>Desnudo con colgadura</i> , 1907, óleo, 152 x 101 cm. Museo del Ermitage, Leningrado.....	29
Ilustración 7: (izq.) Máscara de los <i>baga</i> de Guinea. Colección personal de Picasso; (der.) Pablo Picasso: <i>La Dríada</i> , 1908, Leningrado, Ermitage.....	30
Ilustración 8: (izq.) Ornamento de un bote con figuras antropomorfas y estilizaciones de animales. Madera tallada y ahuecada. Nueva Guinea (Melanesia, Oceanía); (der.) Figura humana con pájaro, tallada en madera para ornamento de bote, profusamente decorada. Altura: 66 cm. Nueva Zelanda (Polinesia, Oceanía).....	31
Ilustración 9: Proa tallada en madera con incrustaciones de madreperla. Representa el espíritu protector de la canoa. Islas Salomón (Melanesia, Oceanía).....	31
Ilustración 10: (izq.) Estatuilla utilizada por los adivinos. Madera ennegrecida (<i>Colección Matisse</i>); (der.) Bajorrelieve de Melanesia (<i>Colección Braque</i>).....	32
Ilustración 11: (izq.) Figura de una divinidad. Talla directa en madera, altura 44 cm. Islas Cook (Polinesia, Oceanía); (centro) André Derain, <i>Hombre agachado</i> , 1907. Talla directa. Viena, Museum des 20 Jahrhunderts; (der.) Constantino Brancusi, <i>El beso</i> , 1907-1908. Talla directa de piedra, altura 28 cm. Craiova, M. de Artà.....	33
Ilustración 12: (izq.) Ornamento de proa de una canoa. Talla directa en madera. Islas Salomón (Melanesia, Oceanía); (der.) Constantin Brancusi, <i>El primer paso</i> , 1913. Madera tallada. Parí, Pompidou; se conserva sólo la cabeza como <i>Cabeza de niño</i>	34
Ilustración 13: Pablo Picasso: <i>Las señoritas de Avignon (Les demoiselles d'Avignon)</i> , 1907. Collage, frottage y lápiz sobre papel, 242,9 x 233,7 cm. MOMA, Nueva York.....	35
Ilustración 14: (izq.) Máscara de Gabón Mahongwe. Madera y pigmentos, 35,5 x 15,2 cm. Museo de Brooklyn, Fondo Frank L. Babbott; (der.); Máscara del grupo <i>bobo</i> , esculpida en una sola pieza. Habitantes de la zona sur del río Níger, Malí, África (ex Sudán Francés).....	35
Ilustración 15: Ernst Ludwig Kirchner, <i>La Calle</i> , 1913. MOMA, Nueva York.....	36
Ilustración 16: Ernst Ludwig Kirchner, Autorretrato uniformado de soldado, 1915. Óleo sobre lienzo, 69,2 x 60,9 cm. Museo de Arte Allen Memorial, Oberlin College, Ohio, Fondo Charles F. Olney.....	37
Ilustración 17: Max Beckmann, <i>Ulises y Calipso</i> , 1943, Kunsthalle, Hamburgo.....	38
Ilustración 18: (izq.) Kay Sage, <i>Pequeño Retrato</i> , 1950. Óleo sobre lienzo, 37 x 29 cm. Colección Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, Nueva York; (der.) Jesús S. F. (13 años), <i>Autorretrato presentador</i> . Rotuladores de colores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat.....	39
Ilustración 19: (izq.) Eileen Agar, <i>La Musa Moderna</i> , 1934. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 81, 2 cm; (der.), Fco. José C. G. P. (12 años) <i>Autorretrato presentador</i> . Lápices de colores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat.....	40
Ilustración 20: (izq.) Frida Kahlo, <i>Madera 379</i> , página 110 de su <i>Diario</i> ; (der.) Abdelaziz, L. H. (14 años), <i>Autorretrato presentador</i> . Rotuladores sobre papel DIN A4. Colección Lilia Polo Dowmat.....	40
Ilustración 21: (izq.) Frida Kahlo, retrato con tres caras de la página 52 de su <i>Diario</i> . Acuarela, tinta roja, rotulador y lápices de cera; (der.) Carolina R. (7 años), <i>Autorretrato con las cosas que me gustan</i> . Ceras blandas y acuarelas de colores sobre papel Gvarro. Colección Lilia Polo Dowmat.....	41
Ilustración 22: Paul Klee, <i>Con el águila, (Mit dem Adler)</i> , 1918. Colores al agua sobre base roja Ingres imprimado con tiza, con soporte de papel satinado verde, sobre cartulina, 17,3 x 25,6 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee.....	45

Ilustración 23: (izq.) Paul Klee, <i>Teatro de guiñol (Puppetentheater)</i> , 1923. Acuarela sobre fondo de estraza sobre cartulina, 52 x 37,6 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee;	
(der.) Paul Klee, <i>El equilibrista (Der Seiltänzer)</i> , 1923. Acuarela sobre dibujo al óleo sobre Ingres sobre cartulina, 48,7 x 32,2 cm. Berna, Kuntmuseum, Fundación Paul Kle.	46
Ilustración 24: (izq.) Paul Klee, <i>El enamorado (Der Verliebte)</i> , 1923. Litografía en color, 27,4 x 19 cm. E. W. Kornfeld, Berna, Suiza; (der.) Karl Brendel (Karl Genzel), <i>Mujer con cigüeña/Jesús (Frau mit dem Storch/Jesús)</i> , 1920. Talla directa en madera, 18,3 x 12,2 x 2,8 cm. Colección Prinzhorn, Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg.....	50
Ilustración 25: (izq.) Edvard Munch, <i>El grito</i> , 1893. Óleo sobre cartón, 91,4 x 73,7 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo; (der.) Franz Pohl (Franz Karl Bühler) <i>Sin título (Autorretrato)</i> , 1919. Tiza sobre papel, 17,4 x 12,9 cm. Colección Prinzhorn, Clínica Psiquiátrica Universitaria de Heidelberg	52
Ilustración 26: (izq.) Hieronymus Bosch «el Bosco»: <i>La cura de la demencia</i> , 1475-1480, óleo sobre tabla, 48 x 35 cm, siglo XVI, Madrid, Museo del Prado; (der.) Jan Sanders van Hemessen: <i>Operación contra la demencia: la locura se atribuye a unas piedras en el cerebro, aunque a menudo el cirujano finge realizar el corte y muestra una piedra que presuntamente extrae de la cabeza del paciente</i> , siglo XVI, Museo del Prado, Madrid....	55
Ilustración 27: (izq.) Sebastian Brant, <i>La nave de los locos</i> , 1550, París, edición ampliada; (der.) Hieronymus Bosch «el Bosco» (h. 1450-1516): <i>La nave de los locos</i> , siglo XVI. Museo del Louvre, París.....	55
Ilustración 28: Paciente esquizofrénico anónimo. <i>Sin título</i> ; conocida como <i>Caja esquizofrénica</i> . (Adquirida en París por André Breton entre 1928-29). Ensamblaje de técnica mixta, 42,5 x 15,5 cm. Colección particular.....	59
Ilustración 29: Pascal-Désir Maisonneuve, <i>La reina Victoria</i> , sin fecha conocida. Máscara de conchas marinas ensambladas, 33 x 37 x 17 cm. Colección particular. Antigua Colección Breton.....	60
Ilustración 30: Vistas del segundo estudio de André Breton, mayo de 1960. Fotos Sabine Weiss.....	60
Ilustración 31: Máscaras esquimales del estudio de André Breton, 1956. Foto Sabine Weiss...	60
Ilustración 32: (izq.) Valentine Hugo, <i>Objeto de funcionamiento simbólico</i> , 1931. Ensamblaje de objetos diversos, 32,5 x 23 x 9,5 cm. Antigua Colección Breton, regalo de la artista hacia 1931; hoy Colección particular; (der.) Joan Miró, <i>Hombre y mujer</i> , 1931. Óleo sobre madera y elementos metálicos, 17 x 20 cm. Título al dorso, fechado el 8-31 a la izquierda. Colección particular. Antigua Colección Breton.....	61
Ilustración 33: (izq.) Meret Oppenheim, <i>Mi gobernanta</i> , 1936. Ensamblaje de metal, zapatos, hilo, papel, 14 x 21 x 33 cm. Moderna Museet, Estocolmo. Antigua colección Charles Rattón; (der.) Eileen Agar, <i>Las alas del augurio (The Wings of Augury)</i> , 1936. Trozo de madera de árbol, huevo, plumas, conchas marinas, 30,5 x 13 x 13 cm. Colección Eileen Agar.....	62
Ilustración 34: André Breton, <i>Objeto-poema (mapa resplandeciente de mi vida)</i> , 1937. Ensamblaje de papeles y objetos diversos, 39,3 x 30,5 x 3,8 cm. Dedicatoria, firma y fecha abajo en el centro: "Para Jacqueline, André, 18.1.1973, Colección Bergman, Chicago.....	63
Ilustración 35: George Herms, <i>La caja de la amenaza de bomba (The Bomb Scare Box)</i> , 1976. Caja de madera y técnica mixta, 17,6 x 78,7 x 7,9 cm. Los Ángeles Country, Museum of Art, donación de Barry Lowen.....	64
Ilustración 36: Joseph Cornell, <i>Pavillon (Equipo para producir pompas de jabón)</i> , 1953. Caja de madera con técnica mixta, 48 x 30 x 17 cm.....	64
Ilustración 37: Pascal Verbena, <i>Holocaust (Holocausto)</i> , 1988. Madera y técnica mixta, 190,5 x 381 cm. Colección Sam y Betsy Farber.....	65

CAPÍTULO II

Ilustración 38: Símbolo cuaternario o cuaternidad: <i>Talismán de Laos</i>	108
Ilustración 39: <i>Esvástica</i> : ejemplos de su evolución, recogidos de monumentos en distintas épocas y lugares, según Marquès-Rivière.....	108
Ilustración 40: Mandalas hindúes (izq.) <i>Chacra hindú</i> ; (der.) <i>Mandala hindú</i>	109
Ilustración 41: Max Ernst: <i>Al Interior de la Visión: El Huevo</i> , 1929. Óleo sobre lienzo, 99 x 84 cm.....	112

Ilustración 42: Arte Tántrico.....	112
------------------------------------	-----

CAPÍTULO III

Ilustración 43: Carlos Martínez Pampín, pintor arteterapeuta: <i>Agobiante</i> , 1992.....	122
Ilustración 44: Fragmento de una pintura colectiva arteterapéutica de los internados del Hospital Neuropsiquiátrico Borda, Buenos Aires, Argentina, 1992.....	123

CAPÍTULO IV

Ilustración 45: Tetramorfos cristiano: <i>Ángeles girando la Rueda del Universo</i> , miniatura francesa del siglo XIV.....	134
Ilustración 46: El poder del Centro. Uso del círculo en diferentes épocas y culturas en el mundo.....	135
Ilustración 47: (izq.) Imagen del mundo circular: " <i>El universo ptolemaico</i> ". Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi historia I, I</i> , Oppenheim 1617; (der.); Hieronymus Bosch «el Bosco», <i>Los siete pecados capitales</i> , siglo XVI, conjunto 150 cm, Madrid, Museo del Prado.....	136
Ilustración 48: Opicino de Canistris, <i>Autobiografía</i> , entre 1335-36.....	137
Ilustración 49: Opicino de Canistris, <i>Cristo y el Universo</i> , entre 1335-36.....	138
Ilustración 50: (izq.) <i>Mandorla</i> : forma almendrada que surge de la intersección de dos círculos y es símbolo de un mundo superior y otro inferior. La imagen pertenece a la obra: "Macrocosmo-microcosmo" en <i>Les très riches heures du Duc de Berry</i> , siglo XV; (der.) Adolf Wölfli: <i>Der gross = Gott + Vatte = Huht mit skt Adolf = Kuss, Riesen = Founttaine (El gran = dios + padre = sombrero con san Adolfo = beso, gigante = fuente)</i> , 1917. Lápiz y lápiz color sobre papel, 38 x 50,2 cm, Kunstmuseum, Berna.....	139
Ilustración 51: Mandala arteterapéutico de un joven psicótico: " <i>Sostiene los pedazos ... no permite que el borde exterior se vaya</i> ", rotulador negro sobre papel. Terapeuta: Diane Silverman.....	140
Ilustración 52: Proceso arteterapéutico de Caroline, 20 años, con dibujos sobre forma circular con punto en el centro, papel y marcadores. Terapeuta: Diane Silverman.....	141
Ilustración 53: (izq.) Henri Michaux: <i>Dibujo de la mezcalina</i> ; (der.) Carl Hill: Dibujo de bestias monstruosas realizadas por un esquizofrénico.....	144
Ilustración 54: (izq.) Henri Michaux, pintura mezcalínica, 1957. Óleo sobre tabla, 33 x 19 cm; (der.) Henri Michaux, dibujo postmezcalínico, c. 1969. Tinta china y lápiz de color sobre papel, 24 x 32 cm	145
Ilustración 55: Louis Wain: serie de dibujos de gatos bajo la progresiva disociación esquizofrénica.....	146
Ilustración 56: Dibujos esquemáticos realizados por Kathy, 30 años, ciega total desde los 3 años. Investigados por Dr. J. M. Kennedy.....	152
Ilustración 57: Sucesión de algunos dibujos realizados por niños y niñas ciegos desde la prueba inicial al dibujo final. Investigadora: Lola Bardisa.....	152
Ilustración 58: (izq.) Paul Klee, <i>Ángel-cascabel (Schellen-Engel)</i> , 1939 AB 6 (966). Lápiz sobre papel de borrador, 29,5 x 21 cm. Berna, Kunstmuseum, Fundación Paul Klee; (der.) Paul Klee, Berna 1940, antes de su muerte.....	153
Ilustración 59: Jacques Lacan, <i>Grafos 1, 2, 3, 4</i> (en Kleiman, 1987:69).....	155
Ilustración 60: Frida Kahlo, <i>Frida y el aborto o El aborto</i> , 1932, litografía.....	156
Ilustración 61: Gisèle Prassinis, <i>La Goma (La Gomme)</i> , 1982. (MCE, 64).....	157
Ilustración 62: Gisèle Prassinis, <i>Qui? (Who?)</i> . (MCE, 64).....	158
Ilustración 63: Raoul Ubac, <i>La Batalla de las Amazonas (The Battle of the Amazons)</i> , 1939. París, Galería Adrien Maeght.....	159
Ilustración 64: Tamara Arroyo, <i>Jugando al escondite</i> , 2003. Reproducción en blanco y negro de una fotografía ampliada a color , <i>El Mundo</i> , 7/7/03.....	159
Ilustración 65: Hannah Villiger, <i>Trabajo</i> , 1980. Fotografía Polaroid, escaneada y ampliada a color en gran formato, <i>El Mundo</i> , 20/07/03.....	160
Ilustración 66: Louise Bourgeois, <i>Madre con su Niño (Mother and Child)</i> , 2001. Pequeña escultura textil combinada con madera, bajo una campana de cristal, <i>El País</i> , 2/07/02...	161
Ilustración 67: Katharina Detzel con un monigote hecho por ella misma, <i>La Colección Prinzhorn</i>	162

Ilustración 68: Frida Kahlo, <i>Accidente</i> , 1926, dibujo sobre papel, Colección del yerno de Diego Rivera.....	164
Ilustración 69: Frida Kahlo, <i>Árbol de la esperanza manténte firme</i> , 1946, óleo sobre masonite, 55,9 x 40 cm. Colección Daniel Filipachi, París.....	165
Ilustración 70: Frida Kahlo, <i>El sueño</i> o <i>La cama</i> , 1940, óleo sobre tela, 74,3 x 98,4 cm. Colección Selma y Nesuhi Ertegun, Nueva York.....	166
Ilustración 71: Frida Kahlo, <i>Henry Ford Hospital</i> o <i>La cama volando</i> , 1932, óleo sobre lámina, 30,5 x 38 cm, colección Dolores Olmedo, México D.F., fotografía Raúl Salinas.....	166
Ilustración 72: Michelle Lynn, 5 años. Make-A-Wish Foundation of Alaska, Montana, Northern Idaho and Washington.....	169
Ilustración 73: Nikki, 11 años. Make-A-Wish Foundation of Northeast, Central, and Southern Ohio.....	170
Ilustración 74: Michael, 8 años. Make-A-Wish Foundation of Southern Florida.....	170
Ilustración 75: Becky, 17 años. Make-A-Wish Foundation of Western Pennsylvania and Southern West Virginia.....	170
Ilustración 76: Eva Wollstenerová, <i>Barracas (archivado bajo el n° 133061)</i> . Dibujo a lápiz, firmado en el ángulo superior izquierdo "IV" y "Wollsetenerová Eva". No se consignan sus medidas.....	172
Ilustración 77: Pavel Sonnenschein, <i>H II Sonnenschein (archivado bajo el N° 125515)</i> . Acuarela y tinta sobre papel, firmado con lápiz en el ángulo inferior derecho. No se consignan sus medidas.....	173
Ilustración 78: Ilona Weissová, <i>Ambulancia (Ambulance) (archivo n° 124736)</i> . Dibujo a lápiz sobre papel, firmado abajo "Ilona Weissová Pokoj 13.h.18". No se consignan sus medidas.....	174
Ilustración 79: Mario Flores, <i>Autorretrato</i> , pintado en la cárcel de Illinois, Estados Unidos. No se consignan sus medias, El País, 09/05/2002.....	175
Ilustración 80: (izq.) Lea Lilienblum, <i>Retrato de Yitzchak Katznelson (Portrait of Yitzchak Katznelson)</i> . Warsaw, 1943. Gouache y carboncillo, 20 x 15 cm. Ghetto Fighters'House, Israel; (der.); Pierre Charles Dabouis, <i>Campo Allach, Mayo 13, 1945 (Camp Allach, May 13, 1945)</i> . Dachau, 1945. lápiz, tinta china y lápiz de color, 32,5 x 25 cm. MDGM, París.....	178
Ilustración 81: (izq.) Zbigniew Dlubak, <i>Retrato de un prisionero joven (Portrait of a Fellow Prisoner)</i> . Mauthausen, 1945. Acuarela, 22,5 x 15 cm. Colección Janina Jaworska, Warsaw; (der.) L'Abbe Jean Daligault, <i>Cara esculpida (Sculpted Face)</i> . Hinzert, ca. 1943. Esculpido de una pata de silla de madera, 10 x 2,5 cm. MRFC, Besançon, Francia.....	179
Ilustración 82: Karel Fleischmann, <i>Transporte que llega (Arriving Transport)</i> . Theresienstadt, 1943. Tinta aguada, 32,5 x 45 cm. SZM, Praga.....	180
Ilustración 83: Francizek Reisz, <i>Orquesta (Orchestra)</i> . Auschwitz, sin fecha. Lápiz y aguada, 8 x 12". A. Kulisewitz, Cracovia.....	181
Ilustración 84: Malvina Schalkova, <i>Cuartos de dormir (Sleeping Quarters)</i> . Theresienstadt, 1944. Lápiz, 30 x 42,5 cm. Ghetto Fighters'House, Israel.....	182
Ilustración 85: Käthe Kollwitz, <i>El grano para la siembra no se molerá (Grain for Sowing Shall Not Be Milled)</i> . Berlín, 1942. Litografía, 45 x 55 cm. Galería St. Etienne, Nueva York....	182
Ilustración 86: Zoran Music, <i>Dachau</i> . Dachau, 1945. Tinta y pluma, 20,4 x 30 cm. Colección Zoran Music, París.....	183
Ilustración 87: Zoran Music, <i>No somos los últimos (We Are Not the Last)</i> , 1970. Etching, 47,5 x 35 cm. Galerie de France, Zoran Music, París.....	184

CAPÍTULO V

Ilustración 88: Óscar Domínguez, <i>El león y la ventana</i> , 1936, 21,1 x 28,7 cm.....	188
Ilustración 89: Max Ernst, <i>Collage</i> en "Jueves. El negro, otro ejemplo: La isla de Pascua", en <i>Una semana de bondad o Los siete elementos capitales</i> , 1963, Figura 5.....	189
Ilustración 90: Max Ernst, <i>Pubertad cercana... también: Las pléyades</i> , 1921. Collage, 21,5 x 16,5 cm. Colección particular. París.....	191
Ilustración 91: Max Ernst, <i>Sin título</i> , 1925. Frottage, lápiz sobre papel.....	193
Ilustración 92: Max Ernst, <i>Las costumbres de las hojas</i> , 1925. Frottage, lápiz sobre papel de "Histoire Naturelle", 42,7 x 26 cm. Colección Ernst Fischer, Krefeld.....	194

Ilustración 93: Max Ernst, <i>La ciudad entera</i> , 1935-36. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Kunsthaus, Zurich.....	195
Ilustración 94: Max Ernst, <i>Niño, caballo, flor y serpiente</i> , 1927. Óleo sobre tela, 71,5 x 82 cm. Colección HAG Kunststiftung, Zurich.....	196
Ilustración 95: Max Ernst, <i>Joven intrigado por el vuelo de una mosca no euclidiana</i> , 1942-47. Óleo y barniz sobre tela, 82 x 66 cm. Colección Dr. Loeffler, Zurich.....	197
Ilustración 96: Max Ernst, <i>Marlene (mujer y niño)</i> , diciembre 1940-enero 1941. Óleo sobre tela, 23,8 x 19,5 cm. De Ménil Collection, Houston, Texas.....	198
Ilustración 97: Max Ernst, <i>La bruja</i> , 1941. Óleo sobre tela. Colección Alfred Barr, Nueva York.	199
Ilustración 98: Alice Rahón, <i>Cristales del espacio</i> , 1943, dibujo a pincel. Localización actual desconocida.....	201
Ilustración 99: Frida Kahlo, imagen automática a partir de una mancha de tinta, con poema....	201
Ilustración 100: Ithel Colquhoun, <i>Estrella Marina I (Sea-Star I)</i> , 1944. Óleo sobre papel, 35,5 x 26,7 cm. Colección Privada. Foto cortesía de la autora.....	202
Ilustración 101: L. P., <i>No te olvidas...</i> , 1997. Lápiz grafito sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular.....	205
Ilustración 102: L. P., <i>El tributo</i> , 1997. Plumilla y tinta china sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular.....	205
Ilustración 103: Jorge Kleiman, <i>El Paraíso incendiado</i> . Óleo sobre lienzo, 207 x 131 cm.....	206
Ilustración 104: L. P., <i>El vuelo</i> , 1997. Tinta aguada con pincel, acrílico, 23 x 32 cm. Colección particular.....	207
Ilustración 105: Jorge Kleiman, <i>Ifigenia</i> . Óleo sobre lienzo, 200 x 123,5 cm.....	207
Ilustración 106: L. P., <i>La huida</i> , 1998. Lápiz grafito y lápices de colores sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular.....	208
Ilustración 107: L. P., <i>El argumento</i> , 1998. Acuarela con pincel sobre papel, 23 x 32 cm. Colección particular.....	208

CAPÍTULO VI

Ilustración 108: Frida Kahlo, <i>El horrendo Ojosauro</i> , en el <i>Diario de Frida Kahlo</i> , pp. 64-65.....	212
Ilustración 109: Remedios Varo, <i>Títeres Vegetales (Vegetarian Puppets)</i> , 1938. Cera y óleo sobre lienzo, 90 x 80 cm. Colección Walter Gruen, México D.F.....	213
Ilustración 110: Yves Tanguy, <i>Paysage, II</i> , 1936, 33 x 50 cm.....	214
Ilustración 111: Óscar Domínguez, <i>drago</i> , 1937, 65 x 50 cm.....	215
Ilustración 112: Luis, 5 años, Educación Infantil 4: <i>Monstruo.es</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, ceras blandas, pastel, papel color DIN A4	221
Ilustración 113: Carlota, 6 años, 1º Educación Primaria: <i>Sin Título</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores negros y de colores, lápiz grafito, papel DIN A4.....	223
Ilustración 114: Carmen, 6 años, 1º Educación Primaria: <i>Sin Título</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, ceras blandas, papel DIN A4.....	225
Ilustración 115: Alvaro, 7 años, 2º Educación Primaria: <i>Sin Título</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, pastel, papel DIN A4.....	227
Ilustración 116: Krishna, 7 años, 2º Educación Primaria: <i>Sin Título</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, pastel, papel DIN A4.....	228
Ilustración 117: Ernesto, 10 años, 5º Educación Primaria: <i>Piramonster</i> , 2002. Mancha de tinta escurrida y soplada, rotuladores, témperas, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4....	229
Ilustración 118: Trabajos de niños y niñas escolarizados en la Educación Primaria Pública, en el ámbito de un Taller extraescolar de arte infantil, 2002. Técnica: <i>Mancha de tinta escurrida y soplada</i> , tratada posteriormente con rotuladores, témperas, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4	
118.01: Olatz, 4 años, <i>Sin título</i> , 2002	
118.02: Lucía, 5 años, <i>Telemosca</i> , 2002	
118.03: Celia, 5 años, <i>Sin título</i> , 2002	
118.04: Jerónimo, 5 años, <i>Sin título</i> , 2002	
118.05: Alba, 5 años, <i>Sin título</i> , 2002	
118.06: Hugo, 1º Primaria, <i>Monopen</i> , 2002	
118.07: Sofía, 1º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.08: Ignacio, 1º Primaria, <i>Siete patas</i> , 2002.....	234
118.09: Inés L. L., 1º Primaria, <i>Siete patas</i> , 2002	

118.10: Inés L. M., 1º Primaria, <i>Diagnosin</i> , 2002	
118.11: Beatriz, 1º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.12: Carolina, 1º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.13: Paula, 2º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.14: Laura, 2º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.15: Loreto, 3º Primaria, <i>Dragonpaj</i> , 2002.....	235
118.16: Lucía, 3º Primaria, <i>Monsdiver</i> , 2002	
118.17: Alfonso, 3º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.18: Raquel, 3º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002	
118.19: Ignacio, 1º Primaria, <i>Siete patas</i> , 2002	
118.20: Silvia, 3º Primaria, <i>Sin título</i> , 2002.....	236
Ilustración 119: Patricia, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, lápices de colores, papel DIN A4.	237
Ilustración 120: José Luis, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, Pilot negro, lápiz de color, papel DIN A4.....	239
Ilustración 121: Lidia, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, papel DIN A4.....	241
Ilustración 122: Lorena, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, papel DIN A4.....	243
Ilustración 123: Iván, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, bolígrafo negro, lápiz grafito nº 4, papel DIN A4.....	245
Ilustración 124: Jéssica, <i>Sin Título</i> , 2002, 4º ESO. Decalcomanía por plegado simétrico del papel, témperas, rotulador negro, lápices de colores, papel DIN A4.....	247
Ilustración 125: Trabajos de jóvenes de 4º curso de Educación Secundaria Obligatoria, realizados en el ámbito escolar de la asignatura de Educación Plástica y Visual, 2002. Técnica: <i>Decalcomanía en gouache de colores por plegado simétrico del papel</i> , tratada posteriormente con rotuladores y lápices de colores, papel DIN A4	
125.01: Verónica, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.02: Tamara, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.03: Esperanza, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.04: Manuel, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.05: Amina, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.06: Jorge, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	249
125.07: Fátima, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.08: Alberto, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.09: María, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.10: eatriz, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.11: Patricia, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
125.12: Miguel, 4º ESO, <i>Sin título</i> , 2002.....	250
Ilustración 126: Raquel, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía I</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	251
Ilustración 127: Raquel, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía II</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	253
Ilustración 128: Brenda, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía I</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotulador negro, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	255
Ilustración 129: Brenda, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía II</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, rotuladores, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	257
Ilustración 130: Marta, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía I</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	259
Ilustración 131: Marta, 12 años, 1º ESO, Taller extraescolar de arte, <i>Decalcomanía II</i> , 2002. Decalcomanía de témperas de colores aplicadas sobre papel ligeramente húmedo, pastel, papel de acuarela DIN A4.....	251
Ilustración 132: Trabajos de niñas escolarizados en 1º curso de Educación Secundaria Obligatoria, asistentes al Taller extraescolar de pintura, 2002. Técnica: <i>Mancha de tinta</i>	

sobre papel seco y húmedo, escurrida y soplada, tratada posteriormente con rotuladores, tintas de colores, pasteles, papel DIN A4

132.01: Raquel, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
132.02: Brenda, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
132.03: Marta, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
132.04: Raquel, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
132.05: Brenda, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
132.06: Marta, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002.....	263

Ilustración 133: Técnica: *Mancha de tinta sobre papel*, tratada posteriormente con rotuladores, papel DIN A4

133.01: Raquel, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
133.02: Brenda, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002	
133.03: Marta, 1º ESO, <i>Sin título</i> , 2002.....	264

