



ABRIR CAPÍTULO 4

VIA COMBINATORIA NATURAL

COMENTARIO

La intersección de las ideas como base estructural mental y gráfica nos podrá llevar al descubrimiento de otras ideas nuevas y soluciones originales.

Entre las ventajas que nos aporta esta técnica, que conjuga los principios combinatorios, analíticos y racionales, cabe señalar: facilitarnos el análisis de las situaciones complejas ofreciendo una visión rápida e intuitiva de las posibilidades de solución.

Permite una exploración sistemática en cualquier planteamiento que se proponga. A la vez que alumbra soluciones, crea nuevas incógnitas, que nos abren a otros muchos planteamientos. No solamente ayuda a poner en orden los conocimientos, sino también puede constituir una clave de reflexión que sugiera una multitud de cuestiones.

Con la revisión de los elementos importantes, se puede incurrir en nuevos descubrimientos, acelerando su desarrollo y suscitando perfeccionamiento técnico.

Se puede considerar esta técnica, como elemento estimulador de la imaginación que ha de resaltar por encima de las relaciones comunes y establecer puentes conceptuales entre elementos que a primera vista no tienen que ver mucho unos con otros. Este choque de ideas, producirá al integrarse, una idea nueva, distinta de cada elemento por separado.

Es importante obligarnos mentalmente en un esfuerzo actitudinal para entrar y caminar por sendas sin explorar ,apartarnos de las vías rutinarias, provocando asociaciones remotas.

El análisis combinatorio o valoración de las interrelaciones, debemos

hacerlo con la base estructural de la técnica "ida y vuelta al inconsciente". Matizando la presencia de los elementos, o su ausencia, su naturaleza e importancia.

Las soluciones que nos ofrece la puesta en marcha de esta técnica, se ajustan a las necesidades expresivas de cada uno de los sujetos que la practique. Aparentemente, pueden parecer trabajos realizados con la aplicación de técnicas distintas por la heterogeneidad de los resultados. Pero lo verdaderamente importante son los aciertos creativos.

Esta técnica, se puede apoyar en bases analógicas, si las referencias que buscamos las encontramos en modelos naturales; o en bases antitéticas, si utilizamos las referencias para contradecirlas, destruirlas, anularlas, etc; o en bases aleatorias, si los planteamientos no tienen referencias aparentes y manipulamos los materiales y las ideas al azar, "lúdicamente".

En cualquiera de los casos, los resultados serán válidos si hemos conseguido unir, relacionar, asociar, ideas en un mismo trabajo, que aparezca ante los ojos del espectador, ordenado y bien estructurado, aunque la relación en contenidos, pudiera parecer irracional e incoherente.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Desarrollo de la capacidad de relacionar. Considerando las relaciones casi como un resultado creativo en sí, es fundamental posibilitar el desarrollo de este factor, con lo que nos aproximamos a los fines planteados sin necesidad de grandes rodeos.

La capacidad de relación es progresiva. Una vez que entramos en su dinámica, podemos acelerar los resultados al menos en cantidad, si no tanto en calidad.

Desarrollo de la fluidez. La misma dinámica a la que nos referimos en

el epígrafe anterior, hace referencia a la fluidez. Cuanto más asociamos, más queremos, y a la vista de los resultados, nos entusiasmos acelerando nuestra búsqueda y produciendo, como consecuencia, más y mejores resultados.

Desarrollo de la flexibilidad. Durante el proceso de fluidez, y ante la imposibilidad de materializar todas las relaciones, nos vemos obligados a establecer una selección de dichas relaciones. Esto nos obliga a ser flexibles, rechazando unas, aceptando otras, corrigiendo, reconsiderando, etc.

Desarrollo de la originalidad. Puesto que en los resultados objeto de la relación, no nos conformamos con un resultado vulgar, frecuente, habitual. Buscamos resultados novedosos (sin olvidar su adecuación).

Multitud de artistas nos han demostrado con sus trabajos, que se es original cuando la relación se consigue materializar de una manera u otra.

Desarrollo de la imaginación. Porque nos obligamos a recordar imágenes de nuestro archivo mental que podemos poner en marcha a nuestro antojo y aplicar en el momento necesario. Esto nos obliga a la vez, a la práctica de una actividad, que por otra parte, es muy necesaria en todo creador y es: la de fijarnos con más atención en los objetos, texturas, aspectos y planteamientos de las cosas, para cuando las necesitemos. Tenemos necesidad de aumentar y enriquecer nuestro archivo mental y por esta razón desarrollamos nuestra sensibilidad hacia la percepción de las cosas.

Capacita para la redefinición cuando se trata de reconsiderar ideas y planteamientos que ya están hechos, pero que de algún modo nosotros vamos a relacionar de manera distinta y nueva.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



RELACION DE IDEAS

FASES

1)- Planteamiento de un trabajo figurativo, abstracto, surrealista, expresionista, conceptual, etc.

En esta primera fase, solamente es necesario plantearse el trabajo y organizarlo mínimamente sobre su soporte, sin necesidad de tener que plantearse la asociación de ideas, aunque no se prohíbe nada al sujeto que trabaja.

2)- Una vez que iniciamos el trabajo, es cuando debemos empezar a plantearnos las relaciones de ideas. Estas pueden ser globales: que contemplan la totalidad de la obra; o parciales: que se ocupan de cada una de las partes, o al menos de algunas de las partes consideradas fundamentales.

Este planteamiento de relaciones, surgirá en cada momento del proceso de trabajo y tendremos que ir dándole soluciones conforme aparezcan.

3)- Esta última fase, considera solamente el análisis de los resultados.

aprendiendo de lo válido y corrigiendo o respetando lo menos válido.

Se puede aplicar tanto en el ámbito escolar, superior y profesional con las mismas garantías en sus resultados. Es importante que el sujeto que ha de practicar, sepa de sus planteamientos y objetivos, para que el esfuerzo mental al que ya nos hemos referido se procure aunque solamente sea como actitud.

Esta técnica, como la mayoría de las planteadas, deben ponerse en práctica simultáneamente y repetir alguna que otra, de vez en cuando, a lo largo de un curso o ejercicio natural durante el año.

Pronto veremos cómo, la mayoría de los sujetos, se identifica con unas determinadas técnicas, más que con otras; siendo así, estaremos contribuyendo en su autodefinición, autorrealización y aumentando o desarrollando su capacidad de creación.

APRENDIZAJE Y VALORACION

Esta técnica, no tiene dificultades en su aprendizaje, puesto que podemos considerarla como una técnica natural, es decir: el modo de trabajar del sujeto, sería el mismo si lo hiciera por su propia iniciativa, con la diferencia de que en la práctica autodidáctica, encontraría los resultados con mayor lentitud que con ayuda de un monitor o profesor.

El monitor o profesor hará ver en cada momento, lo conveniente o inconveniente de las relaciones que se pueden establecer, ayudando en la apreciación y valoración de aquellos aspectos necesarios para la composición total del trabajo.

Las relaciones que se deben buscar, son las propias con las que se enfrenta el sujeto en cada trabajo: ¿cómo relacionar el color, las formas, las subdivisiones, las estructuras?.

EJEMPLOS

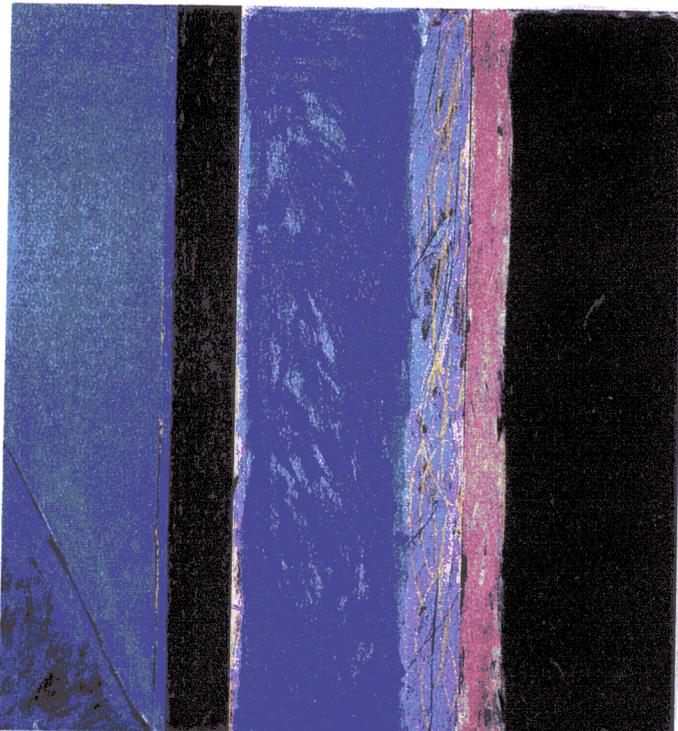


Antonio López Gran Vía, 1974 -81
Oleo / tabla, 906 x 935 cm



Ferrán García Sevilla cora 1. 1984

Técnica mixta/lienzo, 260 x 195 cm



Juan Suárez

Tríptico azul 1981 acrílico / madera, 203 x 188 cm



Jose Maria Sicilia

Marché d'Aligre 1, 1984.

Oleo / tela , 200 x 189 cm

La combinatoria natural, nos puede llevar al descubrimiento de ideas nuevas y originales.

Cualquier trabajo puede abordarse con esta técnica. Buscando soluciones globales, parciales o de detalle, sobre la marcha del proceso y según se planteen o aparezcan los problemas.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos de manera natural, donde las relaciones de ideas se establezcan con la finalidad de producir resultados creativos.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo de la capacidad de relación.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo de la imaginación.
- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la sensibilidad.
- Desarrollo de la redefinición.

MOTIVACION Y DESARROLLO

La motivación queda relativamente asegurada cuando el sujeto escoge sus propios trabajos. Se presupone que para la aplicación de esta técnica, se posee suficiente nivel técnico, para poderse ocupar de los planteamientos propios de las relaciones o combinaciones.

Hay un nivel de motivación que debe partir del nivel que el sujeto nos señala con sus propias limitaciones. Sólo entonces es cuando debemos señalar el camino a seguir en cuanto a los recursos y posibles combinaciones.

MATERIALES

Los materiales a utilizar en esta técnica, al igual que en las demás, debe ser el que más se acomode al sujeto que trabaja. Se sugiere un material "rápido".

TECNICAS, METODOS Y PROCEDIMIENTOS...

OBSERVACIONES

RETROSPECCIONISTA

COMENTARIO

Esta técnica se justifica volviendo la mirada hacia atrás, para ver las obras realizadas por otros artistas en determinados momentos y circunstancias históricas y sociales, que pudieran tener algún paralelismo o similitud con el trabajo realizado por nosotros.

Es una técnica fundamentalmente didáctica. Se utilizan procedimientos verbales sobre los trabajos ya realizados.

Cuando un alumno realiza una serie de trabajos artísticos en una determinada línea estilística, en la mayoría de los casos no tiene una idea clara de su posición en cuanto al panorama artístico general. Es necesario ayudarlo a clarificar su situación expresiva. Para tal fin debemos clasificar la obra del alumno dentro de una tendencia artística histórica, incluyendo las tendencias contemporáneas.

Una vez hayamos clasificado la obra y determinado su perfil artístico, buscaremos toda la información posible, tanto gráfica, ilustrativa o bibliográfica sobre la tendencia artística en cuestión.

Pasaremos toda esa información al alumno para su estudio, tratando de hacerle comprender, que su trabajo artístico se encuentra incluido en aquéllas determinadas tendencias que ya cuentan con un historial reconocido que conviene conocer para no repetir o para partir de tales presupuestos, tratando de sumar valores.

La finalidad de esta técnica es la de ubicar la forma artística del alumno, ayudarlo a definirse y sugerirle que de seguir por esa línea, suponiendo que se sienta plenamente identificado, debe procurar alguna aportación, aunque sea mínima, con relación a lo ya existente. O al menos, si no se encuentra suficientemente seguro en esa trayectoria, tenga la posibilidad de girar, con su

trabajo, hacia otra dirección.

Para esta técnica, no es necesaria la preparación específica de trabajos. Se puede aplicar en cualquier momento sobre los trabajos que se realizan habitualmente en clase.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Desarrollo de la flexibilidad. En cualquiera de los supuestos artísticos realizados por el sujeto, se pone en marcha el mecanismo de la flexibilidad. Tanto si el alumno tiene que dar un giro radical de su forma de hacer, como si se tiene que plantear incorporar novedades a la trayectoria escogida.

Desarrollo analítico. El sujeto se debe plantear en términos analíticos los resultados de su trabajo en relación con los trabajos históricos. Estudiar el momento en el que se produjeron los hechos, considerando las circunstancias sociales.

Inducción hacia la originalidad. El alumno, en este caso, adopta una actitud responsable y consciente de originalidad. Sabe que no hará nada de interés si permanece trabajando en el contexto histórico pasado, sin aportaciones novedosas.

Desarrollo de la redefinición. Si la trayectoria escogida responde a planteamientos históricos pasados, pero se incorpora algún elemento nuevo, actualizando la configuración o dando un giro hacia algún tipo de apreciación desconocido, novedoso, se estará redefiniendo.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



FASES

- 1)- A partir de algunos trabajos realizados por el sujeto, de entre aquéllos que para el mismo supongan una trayectoria más o menos consolidada, se debe hacer la práctica retrospectiva. Esta primera fase, limitará su actividad a hacer acopio de obra, clasificarla y ordenarla, así como localizar la trayectoria estética en la que se encuentra (el no encontrar ubicación histórica, sería señal de una gran originalidad).
- 2)- Localizado el momento histórico en el que podríamos situar la obra seleccionada, buscaríamos el material bibliográfico, ilustrativo, etc, posible (incluso obra original, si hubieraa algún museo próximo donde ir a estudiar).
- 3)- Estudio minucioso y atento del material bibliográfico relacionado con la obra y posterior conversación entre el sujeto y el profesor, sobre la tendencia histórica, circunstancias sociales y valores artísticos aportados, para su comparación con lo realizado por el alumno.
- 4)- Realización de trabajos prácticos sobre la nueva reconsideración y los nuevos planteamientos. Se hace necesario un alarde de flexibilidad en el supuesto de tener que dar un giro brusco en la dirección del trabajo. La aplicación de esta

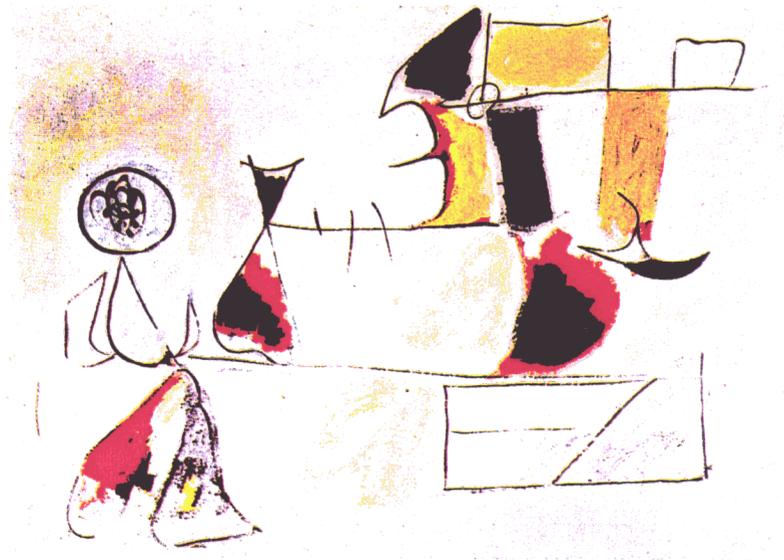
técnica, por tener un carácter eminentemente didáctico, se determina su aplicación en el ámbito académico fundamentalmente.

No se descarta su aplicación en estudios particulares, pero eso sí, nunca se perdería su carácter didáctico; aspecto éste que no siempre es bien aceptado por los artistas profesionales.

APRENDIZAJE Y VALORACION

La técnica en sí, no tiene dificultades para su aprendizaje. La dificultad se encuentra en la aceptación o rechazo de la misma por el sujeto que ha de asimilarla. Es frecuente la arrogancia, el narcisismo y el carácter absoluto del artista en ciernes. Convendría recordarle, en estos casos, que el alumno es un individuo que se encuentra en período de formación y que en tal sentido no está haciendo todavía su obra de creación.

EJEMPLOS



1



2

Arshile GORKY

1- Composición, 1941. 73,7 x 102,9 cm.

2- Composición, 73,7 x 102,9 cm.

Son muchos los artistas que han iniciado su obra, a partir de la obra de otros artistas reconocidos, alcanzando su propia autonomía creativa.

Un claro y confesado ejemplo de este proceso, es el del pintor Arshile Gorky que parte de la obra de Picasso y de Miró.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Revisión retrospectiva de los trabajos realizados por los alumnos que consideren su obra, más o menos consolidada. Estudio histórico de paralelismos y afinidades.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo analítico.
- Inducción hacia la originalidad.
- Desarrollo de la redefinición.

MOTIVACION Y DESARROLLO

En principio, el alumno se interesará por toda la producción artística que se encuentre próxima a la suya. Este interés debemos aprovecharlo para que se sienta motivado y acepte con buen talante las indicaciones de estudio y reflexión, sobre el devenir de su obra, en relación con el contexto histórico.

MATERIAL

Contando con la producción del alumno, el material fundamental para el desarrollo de esta técnica, es didáctico: bibliografía y diálogo sobre las relaciones y concomitancias que pudiéramos encontrar entre su obra y el contexto histórico.

OBSERVACIONES

TECNIFICADORA

COMENTARIO

Con esta técnica, podemos apreciar muy de cerca, las limitaciones y posibilidades de los medios técnicos. Los recursos de cada una de las técnicas empleadas para la expresión artística, obligan y determinan las soluciones estéticas, creando un marco, dentro del cual quedan ubicadas todas las actividades.

La expresión y sobre todo la creación no se resiente por ésto. No obstante, son muchos los intentos de ruptura de ese marco, sobrepasando sus límites; con intentos que se han procurado poco afortunados, tal vez porque sus planteamientos carecían de base artística.

Las técnicas son las herramientas con las que hay que expresar, comunicar sentimientos, experiencias, etc. Cada una de las técnicas, ofrece un matiz de posibilidades que solamente se procura con esa determinada técnica en cuestión. Por lo tanto el creador se siente responsable de localizar esa o esas técnicas que mejor le posibilitan sus aportaciones.

De todo ésto se infiere que los medios técnicos hay que conocerlos, como si fueran una prolongación de nosotros mismos, y por supuesto, manejarlos con toda seguridad y firmeza.

La técnica "tecnificadora", aprovecha para su desarrollo y aplicación, los matices que sobre un mismo tema, aplicando distintas técnicas, se pueden conseguir, pudiendo encontrar, con ésto, soluciones creativas que enriquecen el panorama artístico.

Las estructuras inarticuladas de las que nos habla A. Ehrenzweig (1976), encuentran distintos apoyos cuando se trabaja con distintas técnicas. No nos dá los mismos resultados un material transparente que uno opaco. No es igual un aspecto matérico que un barrido superficial. No dá los mismos efectos un

collage que una aguada, etc.

Esta técnica plantea la realización de trabajos sobre los mismos temas, para evitar la dispersión de la energía creativa, hacia la temática o lo que conocemos como "el fondo". Centrando la labor en los recursos técnicos y encauzando el potencial creativo hacia las soluciones artísticas.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Desarrollo del conocimiento técnico. Con esta técnica, se alcanza una actitud consciente, de que los medios técnicos hay que conocerlos ampliamente, para que la expresión se produzca sin dificultades innecesarias.

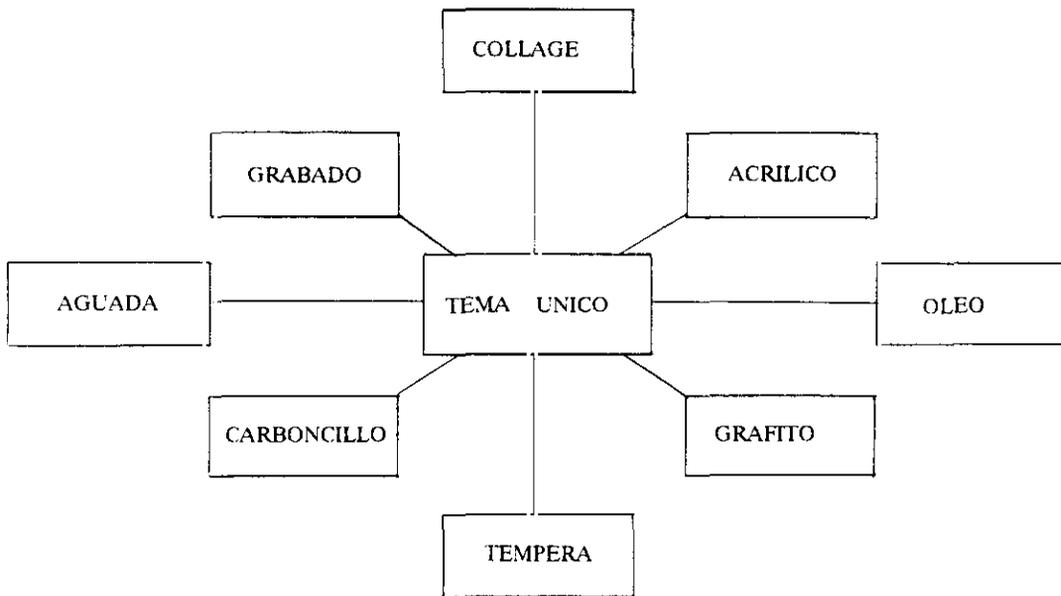
Desarrollo de la originalidad. De los matices creativos, derivados de la aplicación de las distintas técnicas sobre el mismo tema, se perciben las variaciones en los resultados, apreciándolas con carácter de originalidad.

Desarrollo de la sensibilidad. Se alcanza un gran nivel de sensibilidad, cuando se tiene la oportunidad de apreciar las variaciones tan sutiles, que se producen de los resultados de aplicar distintas técnicas.

Desarrollo de la fluidez. Con los resultados que se derivan de la aplicación de las distintas técnicas, de manera súbita, surgen posibilidades técnicas, con sus variaciones, que nos inducen hacia una fluidez de ideas, que nos dá nuevas posibilidades de trabajo.

Desarrollo de la flexibilidad. Es necesario ser flexible para aceptar todas y cada una de las aportaciones de las distintas técnicas. Saber apreciar sus diferencias y concomitancias. Es una pluralidad artística que nos obliga a desarrollar nuestra flexibilidad.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



FASES

- 1)- Selección del tema sobre el que se pretende trabajar, así como, de las técnicas que se van a utilizar durante el proceso de la "tecnificadora".
- 2)- Proceso de realización. Se empezará a trabajar con una técnica determinada, sobre el tema propuesto de manera interesada y cuidadosamente, es decir, no hay que precipitarse por pasar de una técnica a otra. Es importante la concentración en la realización de cada una de ellas.
- 3)- Período de reflexión y apreciación. Una vez realizados los trabajos con las técnicas propuestas, se debe reflexionar sobre lo realizado, comparando, relacionando, apreciando, etc., para extraer conclusiones que nos aportarán seguridad y firmeza en nuestros propósitos creativos.

Su aplicación es más didáctica que profesional, aunque no sea desestimada su aplicación en el ámbito particular.

APRENDIZAJE Y VALORACION

Aprender la aplicación de esta técnica es aprender a utilizar las técnicas tradicionales en el ámbito de las artes. Lo demás no ofrece dificultad alguna.

La valoración de la misma depende de los resultados obtenidos, que éstos a su vez dependen en gran medida, de los conocimientos técnicos que se posean.

EJEMPLOS



CAMPUZANO, 1991

- | | | |
|-----------------|----------------------|------------|
| 1. Sin título , | carbocillo / papel, | 70 × 35 cm |
| 2. " , | collage / papel, | 70 × 35 cm |
| 3. " , | tinta china / papel, | 70 × 35 cm |
| 4. " , | grafito / papel | 70 × 35 cm |
| 5. " , | acrílico / papel | 70 × 35 cm |
| 6. " , | acrílico / papel | 70 × 35 cm |

Los medios técnicos, nos descubren en su variación, con sus limitaciones y recursos, unas posibilidades creativas que las condicionan.

En el ejemplo expuesto, podemos ver sobre una obra de Campuzano, la variación de resultados sobre el mismo tema, como consecuencia de la aplicación de distintas técnicas.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos artísticos: cada uno con una técnica distinta, utilizando el mismo tema para cada uno de ellos (óleo, témpera, collage, tintas, aguadas, encaústica, grafito, carboncillo, etc).

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo del conocimiento técnico.
- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la sensibilidad.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la flexibilidad.

MOTIVACION Y DESARROLLO

Tal vez, en principio, cueste motivar si no hay una predisposición en el sujeto. Mucho más fácil resultará después de obtener los primeros resultados, cuando se supervisen éstos.

MATERIAL

El material que se debe utilizar en esta técnica es múltiple y variado. Cualquiera de los productos conocidos puede utilizarse en la realización de los trabajos.

OBSERVACIONES

LUDICO-ALEATORIA

COMENTARIO

Técnica absolutamente libre, que como tal hay que interpretarla y de la misma manera ponerla en práctica.

Es "lúdica", porque en su interpretación y realización debe estar presente en cada momento, el factor juego. Se trata pues, de jugar con las formas, colores, texturas, estructuras, veladuras, quemados, esgrafiados, frotas, etc. No es necesario plantearse una solución final que dé como resultado un trabajo determinado; de la misma manera que tampoco deben plantearse tendencias artísticas previas. Se trata única y exclusivamente de manipular materiales, recursos e ideas, de una manera absolutamente libre, sin fines previos que lo condicionen.

Es aleatoria porque se encuentran soluciones estéticas, plásticas, sin haberlas buscado intencionadamente. Se hallan resultados al azar que siendo conscientes de los mismos podremos utilizar en cualquier otro trabajo.

Esta técnica por no exigirnos absolutamente nada en sus planteamientos, nos permite relajarnos moderadamente, de tal manera que nos facilita la posibilidad de acceder con mayor facilidad a los planos del inconsciente y del preconscious, y sobre todo de mantenernos en dichos estratos mentales, sin que sea necesario volver sucesivamente al plano consciente para revisar y enjuiciar.

La posibilidad de extraer información, en forma de estructuras inarticuladas, es sorprendente, por encontrarnos durante largos períodos, sumidos en las propias fuentes desde donde enviamos dicha información hacia el soporte artístico que estamos utilizando en el momento en el que se está produciendo el proceso de trabajo.

Una vez terminado dicho proceso, después de dar por terminada la aplicación de la técnica, revisaremos conscientemente lo realizado. Miraremos

con ojos de espectador. No recrearemos en los hallazgos de los que tomaremos buena cuenta para posteriores trabajos y rechazaremos aquéllos resultados que como tales los consideremos desestimables.

Es ésta una técnica, cuyos fines deben tomarse como medio didáctico y no como un fin, entendido en el sentido de producto terminado.

OBJETIVOS. CAPACITACION

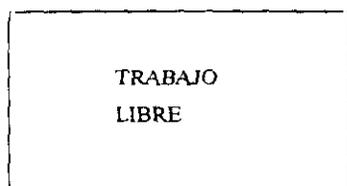
Desarrollo del sentido lúdico. Por definición de la propia técnica, debemos entender que se desarrolla dicho factor, cuando el juego con los elementos y materiales plásticos es el protagonista del proceso.

Desarrollo de la originalidad. Los hallazgos estéticos, aunque obtenidos aleatoriamente, serán originales en la medida que sean poco frecuentes y novedosos. Esta valoración debe hacerse, una vez terminado el proceso de aplicación de la técnica, para poder determinar el grado de originalidad encontrado.

Desarrollo de la flexibilidad. Desde el mismo momento en el que la técnica inicia su andadura, entra en juego el factor de la flexibilidad, quitando, poniendo, superponiendo, rascando, borrando, volviendo a incorporar, etc. Las propias características de la técnica, hace que la flexibilidad esté presente desde el primer momento.

Desarrollo de la fluidez. La fluidez es otro de los factores que se manifiesta ampliamente durante el proceso. Las ideas aparecen de manera espontánea y sucesiva, pudiendo trabajar de manera indefinida, sin agotarlas; dando el trabajo por terminado, incluso antes de que termine la frecuencia de dichas ideas.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



INTERPRETACION LUDICO-ALEATORIA

FASES

1)- Sobre un soporte (bidimensional o tridimensional), se empezará a trabajar de manera libre, previo conocimiento de la técnica en sus planteamientos. Se debe jugar con los recursos plásticos, estéticos, con las ideas, planteamientos, etc., de una manera caprichosa, aleatoria. Cambiando la posición del soporte si así lo creemos conveniente. Es importante identificarse con el juego plástico, para hacer inagotable el proceso y obtención, como consecuencia de resultados creativos.

2)- Esta fase, se pondrá en marcha cuando los trabajos realizados en la primera, nos posibiliten una reflexión. Con tres trabajos, como mínimo, podemos entrar en el proceso de esta segunda fase: analizando, observando, valorando y apreciando los resultados positivos y los negativos.

Esta técnica, tiene un gran valor didáctico, no sólo en el ámbito académico, sino en el estudio del profesional. Siendo una práctica conveniente en todos los contextos, por las posibilidades que nos ofrece de obtener nuestros propios recursos, de las fuentes que todos tenemos ocultas.

APRENDIZAJE Y VALORACION

El contenido "lúdico", incluso el aleatorio, no tiene ninguna dificultad. Todos llevamos dentro la necesidad y la práctica del juego más o menos arraigada.

La dificultad mayor, se encuentra en la valoración de los resultados. Para discernir sobre la validez o no de un hallazgo, se necesita estar en posesión de un cierto nivel de sensibilidad y conocimiento del devenir artístico que nos posibilite la visión y aceptación de las soluciones.

EJEMPLOS



Jackson POLLOCK
Número 1, 1984. Tela, 172 x 265 cm.

Técnica absolutamente libre, donde el juego y el azar, tienen un importante valor.

La obra de J. Pollock, tanto en su expresionismo abstracto, como en el período del "dripping", es un claro exponente de esta forma de hacer.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos libres. Jugando con los recursos técnicos: materia, textura, aguada, quemados, superposiciones. Con los planteamientos: organización, estructura, composición. Con las ideas: conceptual, abstracto, figurativo.

Revisión, valoración y apreciación de los resultados obtenidos en el trabajo terminado.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo del sentido lúdico.
- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo de la fluidez.

MOTIVACION Y DESARROLLO

Esta técnica, es automotivadora, por el hecho de plantear la oportunidad de jugar. Y hacerlo con recursos plásticos y estéticos que siempre resulta gratificante, y como consecuencia motivante.

MATERIAL

Los materiales a utilizar en el proceso de esta técnica, pueden ser de cualquier tipo, incluso si se desea, se puede hacer técnica mixta.

En cualquier caso, sería bueno trabajar con técnicas que nos permitan la máxima plasticidad como sucede con el óleo.

OBSERVACIONES

COSMOLOGICA

COMENTARIO

Técnica eminentemente analógica y estructurante.

Sus fundamentos debemos buscarlos en las estructuras, formas, colores y organización de la naturaleza, macro y microcósmicas. El orden y la función en la naturaleza, son causa y efecto del mismo fenómeno.

El microcosmos, en el que se puede convertir una obra de arte, debe estar constitutivamente sometida a unas leyes organizativas, que el creador debe ir descubriendo como hitos de realidad y que serán, en definitiva, las que han de conformar aquél caos que muchas veces llevamos dentro.

Desde el orden, estructura, leyes y forma del universo, hasta la más mínima estructura microscópica, pasando por las formas, colores y organizaciones que encontramos de manera directa en plantas, flores, semillas, etc., encontramos todo un mundo eminentemente motivante, amén de grandes e importantes lecciones de organización.

Si sometemos a comprobación, la medida áurea, o la serie de Fibonacci, al proceso de crecimiento de una rama o a la distribución de las semillas en un racimo, etc., nos sorprenderá comprobar que en la mayoría de los casos se corresponden. No sería de extrañar que dichas leyes se deriven de la naturaleza.

Las veladuras y transparencias de los pintores barrocos, las podemos encontrar por razonamientos que han seguido la organización y estructura de la naturaleza. Tratando de imitarla al superponer unas capas de pintura sobre otras, tal como se supone que se encuentran en el objeto imitado.

Es una técnica que nos abre todo un mundo de percepciones, a partir del cual, la creación puede convertirse en un fin.

Esta técnica, debemos considerarla como un medio, a través del cual podremos enriquecer nuestro panorama perceptivo y derivar posibilidades de

inspiración, que facilitarán la labor de soluciones creativas.

La información gráfica que debe auxiliar la exposición de la técnica, debe ser abundante y ordenada. Todo el material cosmológico de interés, bibliografía, y sobre todo, elementos naturales de los que se puedan extraer conclusiones y apreciaciones válidas para los fines de la creación artística, deben ponerse a disposición de los sujetos que deseen someterse a dicha técnica.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Desarrollo perceptivo. De la aplicación de esta técnica, se deriva el descubrimiento de un mundo desconocido para muchos alumnos, brindándoles la oportunidad de desarrollarse perceptivamente, ampliando el marco de referencias.

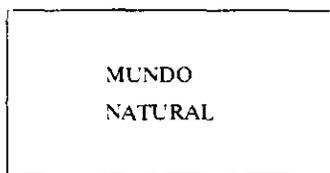
El descubrimiento de todo un nuevo panorama de posibilidades, es un incentivo más que suficiente, para sentirse motivado hacia la creación artística.

Desarrollo imaginativo. La imaginación, se dispara en un abanico de posibilidades estructurales, cromáticas, compositivas, etc. Imágenes que aunque no fueran utilizadas para las configuraciones personales, enriquecen el archivo humano, consolidando la formación artística.

Desarrollo de la fluidez. La cantidad y frecuencia de ideas que genera esta técnica, nos hace pensar en el factor de fluidez. Aunque esta técnica se encuentra en el plano informativo, primer paso para la creación, se dá simultáneamente la identificación y la ideación creativas.

Desarrollo de la sensibilidad. La apreciación de todo un mundo rico en elementos extrapolables y utilizables en las composiciones artísticas, hacen del sujeto un individuo más sensible hacia el mundo natural, alcanzando con ésto, sentimientos de verdadera integración con la naturaleza, del mismo modo que sucede en las culturas orientales.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



PERCEPCION DEL MACRO Y MICROCOSMOS

FASES

1)- Información gráfica, bibliográfica y científica, tratando de conocer analíticamente, más que los fundamentos y teorías cósmicas, las estructuras formales, cromáticas, estructurales, etc, es decir: todos los componentes naturales que bien se encuentran en el macrocosmos como en el microcosmos, sin olvidar lo que tenemos ante nuestros ojos, sin necesidad de utilizar aparatos.

Para esta información, se utilizarán todos los medios necesarios para que la misma se produzca ampliamente.

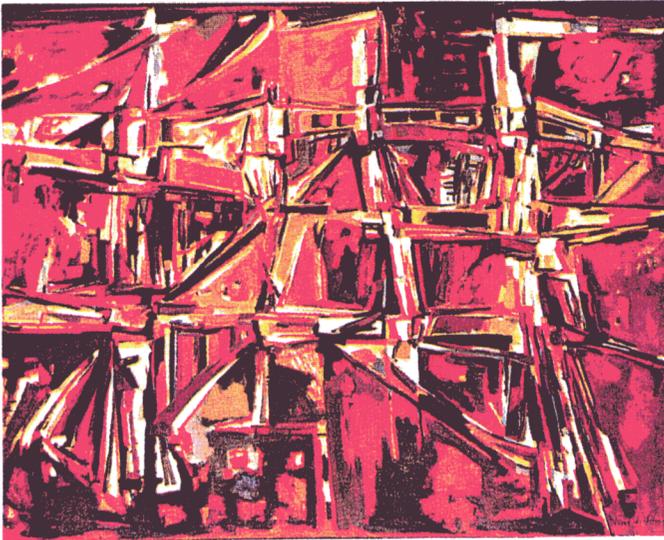
2)- El sujeto, después de esta, se supone que exhaustiva información, debería realizar un trabajo de análisis sobre algún elemento de la naturaleza para consolidar e interiorizar los conocimientos.

La aplicación de esta técnica, como algunas otras, es eminentemente didáctica. Su finalidad es la de ampliar el marco de referencias y abundar en el primer peldaño de la creación, como es: la información, así como desarrollar algunos factores de los que inciden en los procesos creativos.

APRENDIZAJE Y VALORACION

El aprendizaje de la técnica, como puede deducirse, no tiene ninguna dificultad, puesto que solamente hay que limitarse a escuchar y hacer un trabajo.

EJEMPLOS



Maria Elena VIEIRA DA SILVA
Los puentes de hierro, 1953.



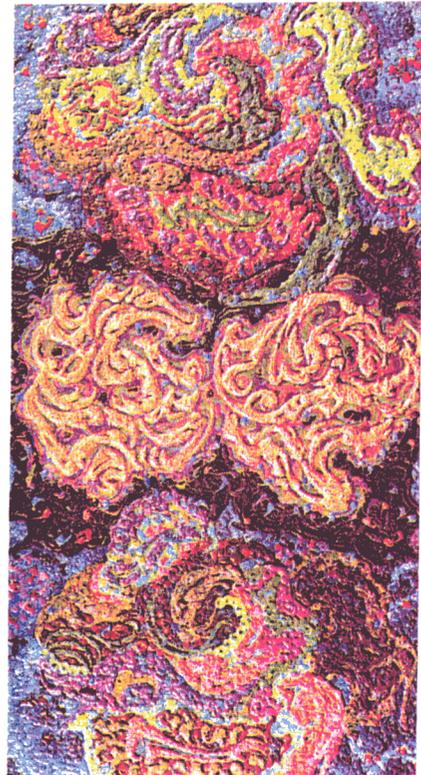
Corte del meteorito de Gibson caído en el sudoeste africano (Namibia).



Marc TOBEY
Noche al despertar.



Diagrama de densidad de electrón de la insulina.



J.J. LAUQUIN
Pintura algorítmica. Variación topológica, 1967.

Las estructuras, las formas, el color, el orden en la naturaleza, son fuentes de información y de creación. En estos ejemplos, se revelan relaciones entre el arte y las estructuras secretas de la naturaleza, con las revelaciones científicas o con las abstracciones matemáticas.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de un trabajo analítico formal e cromático, de un elemento natural, con interés estructural.

Trabajo a realizar tras una completa información sobre el mundo macro y microcósmico y de sus leyes naturales. De donde se expondrán ejemplos de trabajos geométricos, derivados de los mismos.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo perceptivo.
- Desarrollo imaginativo.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la sensibilidad.

MOTIVACION Y DESARROLLO

Con la información, a la que nos hemos referido con anterioridad, debe quedar suficientemente motivado el sujeto. Todo el mundo cósmico se nos presenta lleno de misterios y atractivos, en forma de incentivo para la creación artística.

MATERIAL

Para la información: todo el material gráfico, bibliográfico, científico, así como los medios necesarios para su comunicación (aparatos audiovisuales).

Para el trabajo que ha de realizar el sujeto: debe escogerse en cada caso, según el planteamiento y sus fines.

OBSERVACIONES

MONOGRAFICA

COMENTARIO

Técnica analógica que consiste en estudiar por separado los distintos valores que entran a formar parte del todo de una obra.

Ya hemos visto en epígrafes anteriores, el papel que juega la teoría de la gestalt en la percepción visual. Hemos tratado igualmente, la posibilidad de transgredir las leyes de la gestalt, para estudiar por separado, penetrando en los objetos, sus componentes estructurales y cromáticos, para restituir visualmente el todo que ha de llegar al espectador.

En esta técnica, también hay que transgredir la gestalt, para poder ver separadamente los elementos que organizan la configuración que tenemos delante de nuestros ojos.

Se trata de dedicarse exclusivamente a estudiar, trabajando insistentemente en uno sólo de los componentes, que forman el todo de una configuración: estudios cromáticos, estructuras, ect.

Si el estudio seleccionado es de color, veremos las posibilidades de sus contrastes, de sus relaciones, de sus matices de luz, de su cantidad en superficie, etc. Si decidimos estudiar las estructuras, veremos sus proporciones, relaciones, formas, síntesis, análisis, ect.

Esta técnica, difícilmente nos dará como resultado un trabajo final. Definitivamente es mediadora, es decir, se utiliza como medio y no como fin, tratando elementos didácticos en su proceso, que llenen de contenido el aprendizaje de los componentes plásticos.

En los estudios de la teoría del color, contamos con ejemplos que nos pueden orientar en este aspecto cromático, como son los de J. Itten (1971), o J. Albers (1979). En el de las estructuras destacan los estudios de A. Marcolli

(1979), o B. Munari (1973).

Un trabajo monográfico, centrado en uno sólo de los elementos que encontramos entre la totalidad que configura el objeto, nos ofrece la posibilidad de analizar a fondo el aspecto escogido, adquiriendo con esta práctica, una especialización que contribuirá a una mejor formación y desarrollo factorial que revertirá en resultados creativos.

OBJETIVOS. CAPACITACION

Desarrollo analítico y sintético. La aplicación de esta técnica, tiene como peculiaridad la consecución de la doble vía. Desarrollo analítico, por lo especializado del proceso, que además, se desmenuza al máximo tratando de llegar a sus últimas consecuencias. Sintético, porque se reducen sus componentes al estudio de los aspectos globales.

Desarrollo de la elaboración. El hecho de manipular insistentemente, sobre el componente escogido, tratando de extraer en su proceso el máximo de soluciones posibles, nos induce a unos resultados de elaboración, que desarrollan sin lugar a dudas dicho factor.

Desarrollo de la originalidad. Durante el proceso de realización, se llega a conseguir resultados originales, cuando las combinaciones o relaciones de los elementos que conjugamos están hechos con plena identificación y sin tomar referencias ya conocidas.

Desarrollo de la fluidez. Una vez inmerso en el proceso de la técnica, aparecerán las ideas, en forma de posibles soluciones para lo que nos hemos planteado. Es importante no desestimar ninguna de estas ideas, y materializarlas todas si ésto es posible.

Desarrollo de la sensibilidad. Se desarrolla la sensibilidad porque aumenta la empatía hacia el componente escogido. Podemos llegar a sentir que formamos parte integrante del trabajo que estamos realizando.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



ESTUDIO DE UNA PARTE PLASTICA
DEL TODO QUE LO COMPONE

FASES

- 1)- Observación minuciosa durante el tiempo que se considere necesario, del elemento formal o cromático, objeto de estudio. Tras esta observación debe decidirse el aspecto estético a estudiar.
- 2)- Decidido el elemento a considerar y estudiar, se hace necesaria una revisión de los estudios existentes sobre el tema, teoría del color, de la forma, de la composición.
- 3)- Proceso de verificación. En la tercera fase, se procede a elaborar trabajos prácticos sobre las decisiones tomadas.

Las ideas sobre posibles soluciones las anotaremos de manera segura y después, con todo ello, se establecerá un orden en la investigación.

- 4)- Análisis de resultados.

Es una técnica con un gran contenido didáctico. Considerada como un medio, su aplicación se hace eficaz en el ámbito académico.

En principio, no es frecuente su aplicación a nivel profesional, aunque se dé algún caso esporádico.

APRENDIZAJE Y VALORACION

Sabiendo utilizar la transgresión gestáltica, tendremos la mitad del camino recorrido. Solamente nos resta elegir aquélla parte que nos interese estudiar.

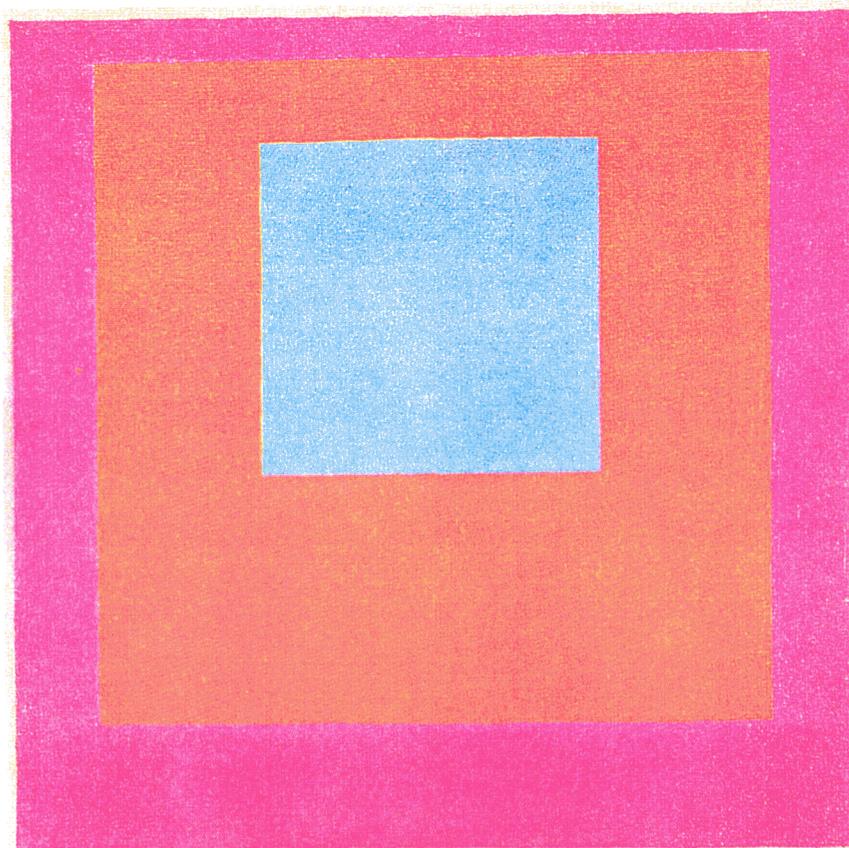
Durante el proceso de verificación, es importante plantearse un orden a seguir, para no caer en dispersiones o caminos errados.

La valoración de los resultados y la valoración de las posibilidades de la técnica, se harán a final del proceso.

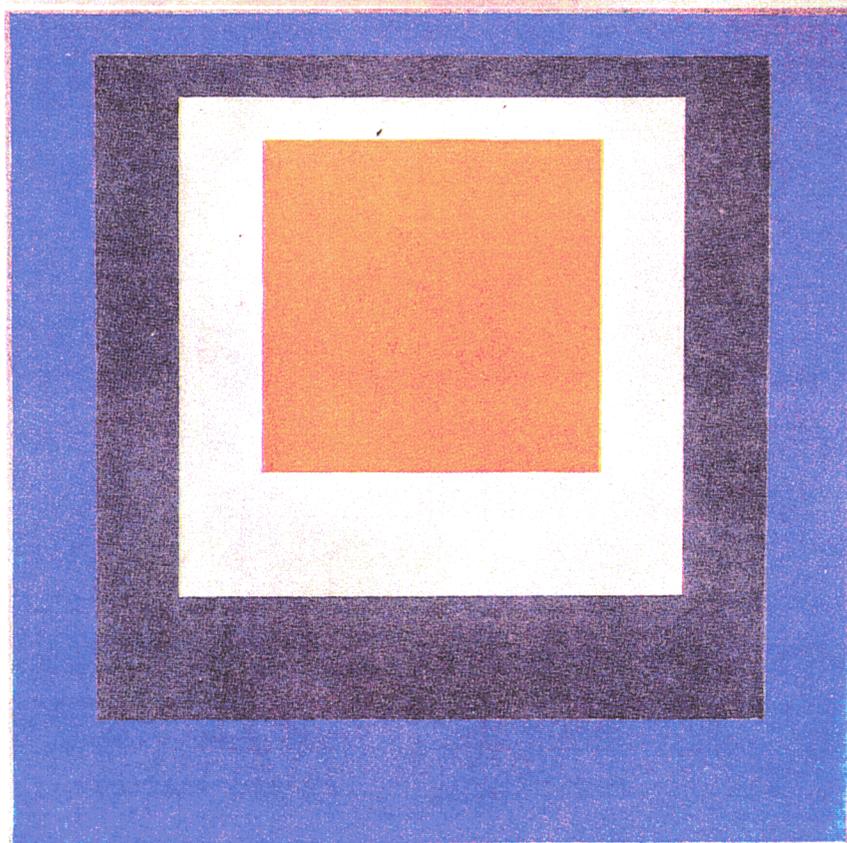
EJEMPLOS

Josef ALBERS

1- Estudio para un diario matinal, 1955. Tela, 100 x 100 cm.



2- Homenaje al cuadrado: Ascendiendo, 1955. Oleo/tablero, 280 x 280 cm.



Estudio artístico realizado en una sola dirección de entre la totalidad que nos ofrecen los objetos.

Un claro exponente de esta técnica, es el trabajo realizado por Josef Albers sobre la interacción del color.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de observaciones perceptivas, selección de un aspecto estético y verificación de trabajos sobre dicho aspecto, hasta agotar sus posibilidades de investigación.

Valoración de resultados, una vez terminado el proceso de trabajo.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo analítico y sintético.
- Desarrollo de la elaboración o verificación.
- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la sensibilidad.

MOTIVACION Y DESARROLLO

Hacer ver al sujeto la cantidad de aspectos estéticos que se pueden apreciar en los objetos. Indicar las posibilidades de estudio que existen en cada uno de ellos.

Resulta motivador mostrar algunos ejemplos prácticos que otros artistas han realizado con las mismas intenciones.

MATERIAL

El material que se pudiera utilizar es irrelevante. Los trabajos se pueden abordar con cualquier material que se adecúe a los fines. En cualquier caso, el profesor supervisará por si apareciera algún despropósito.

OBSERVACIONES

INERCIO-ACTIVISTA

COMENTARIO

Es una técnica que puede enfocar sus planteamientos de manera analógica, antitética o aleatoriamente. Puede ser estructurante o caótica. Todo depende de la iniciativa del sujeto.

Como en los métodos naturales de C. Freinet (1977), el sujeto debe ir encontrando las soluciones a los problemas que aparecerán sucesivamente durante el proceso de trabajo.

En principio se concibe esta técnica como un autodidactismo.

C. Freinet dice que *"se aprende a leer leyendo. A escribir, escribiendo, igual a dibujar"*.¹⁶

El dominio de la expresión a través del arte se realiza según el proceso de ensayo experimental. Todas las conquistas artísticas, son el resultado de una larga experiencia, a través del medio empleado, puesto al servicio de una necesidad superior, que en definitiva resulta motivadora, induciendo al sujeto hacia una inercia activa.

Este potencial creador latente en el sujeto que está iniciándose en el quehacer artístico, es importante que no quede frustrado en ningún momento.

Las dificultades aparecen generalmente, por desconocimiento en el manejo de los medios. Indefinición de sentimientos, desconocimiento del trabajo de los demás, e tc. Se podría decir, que es una dificultad holística que habría que ir decantando hasta procurar que la expresión sea directa, clara y libre.

La propuesta que hace esta técnica se centra en la fuerza o inercia autodidáctica. Aprovechando esta inercia, se propone al alumno que realice ejercicios de su propia iniciativa, poniendo todo el entusiasmo que cabe en estos

¹⁶ Freinet, C., 1977, p. 12.

casos.

Desde luego que no tendría sentido alguno, el dejar al sujeto, a su libre albedrío, sin un control o supervisión de los trabajos. Este control debe efectuarse con cuidado y discreción, de manera que no parezca que estamos corrigiendo, y como consecuencia, desviando el trabajo de iniciativa personal.

Si observamos que se repiten planteamientos históricos agotados, o si se realizan configuraciones que no llevan a ninguna parte, etc. sería necesario indicarlo.

Las experiencias deben ser del propio sujeto. La labor del profesor, consiste en acortar el tiempo de dichas experiencias para que se avance en el conocimiento.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Con esta técnica, se desarrollan todos los factores que inciden en la creatividad, bien es verdad que de forma más lenta, que a través de otras técnicas o procedimientos.

Desarrollo de la originalidad. Tratándose de trabajos personales, donde de presupone que se da la plena autoidentificación, se producirán respuestas originales, como consecuencia de dicho proceso.

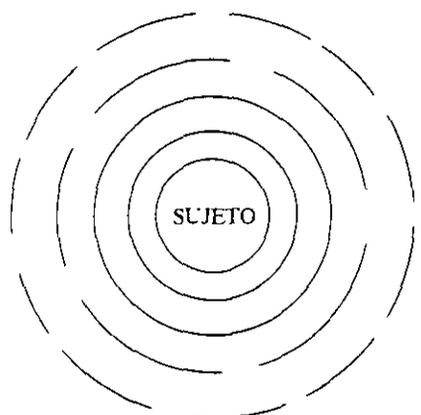
Desarrollo de la fluidez. En todo proceso de trabajo se plantean multitud de preguntas y respuestas, que válidas o no se interpretan como factor de fluidez.

Desarrollo de la flexibilidad. De entre todas las preguntas y respuestas que se producen durante el proceso de trabajo, hay que clasificar unas y desestimar otras. Arrepentirse y volver a reconsiderar.

Desarrollo de la imaginación. El mundo de la imaginación se activa, por la imperante necesidad de incorporar en el trabajo imágenes que completen la configuración.

Desarrollo de la redefinición. Las soluciones analógicas nos obligan a redefinir cada elemento que consideremos necesario incorporar en el trabajo.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



PROYECCION AUTODIDACTICA

FASES

1)- En la primera fase, el sujeto tomará la iniciativa en los trabajos que haya que realizar. Se debería hacer un cambio de impresiones con el profesor. Este puede hacer sugerencias y apreciaciones, apuntando posibles vías de enfoque o planteamientos.

El tema, las ideas, tamaño, etc, es decisión del alumno. De esta forma, las experiencias serán más propias.

2)- Durante el proceso de elaboración, se tratará de resolver las dudas. Pero más que dar soluciones rotundas, el profesor hará sugerencias sobre varias soluciones posibles (induciendo al pensamiento divergente).

3)- Terminado el trabajo, se conversará sobre el mismo de manera distendida,

valorando y destacando los hallazgos, así como desestimando los fracasos y malas soluciones.

Su aplicación se puede practicar en todos los ámbitos. A nivel personal: son muchísimos los aficionados que de manera autodidacta se dedican en sus ratos libre a la realización artística. A nivel académico: porque es mucho lo que el alumno puede aprender, aprovechando el impulso de su propia motivación, siempre que ésta sea bien tratada por el profesor, encauzando las inquietudes hacia un aprendizaje más corto en el tiempo, que de hacerlo sin la ayuda de éste.

APRENDIZAJE Y VALORACION

Esta técnica no se hace planteamientos de aprendizaje, puesto que se trata de empezar a trabajar, bien es verdad, con un mínimo nivel artístico, de manera que los principios se inicien dignamente.

La valoración de la misma, sí es importante hacerla, pues de su correcta apreciación en los resultados, se inferirá la necesidad de su aplicación y continuación en el proceso.

EJEMPLOS



Vincent VAN GOGH
Autorretrato, 1888. Oleo/lienzo.

Técnica que implica una gran actividad autodidacta, obteniéndose resultados de una gran sinceridad creativa y como consecuencia de una gran originalidad.

Son muchos los artistas consagrados, que se han realizado autodidácticamente. Uno de los ejemplos más representativo de este proceso es en V. Van Gogh.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos de iniciativa propia. Seleccionando tema, técnica, forma, tamaño, material, etc. El alumno tendrá que organizar todo el proceso y comentar con el profesor sus planteamientos. Al final de la verificación se valoran los resultados.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo de la imaginación.
- Desarrollo de la redefinición.

MOTIVACION Y DESARROLLO

El alumno debe sentirse suficientemente motivado para realizar su propia obra, para expresar sus inquietudes y darles forma de una manera libre. Durante el desarrollo de este proceso, como ya ha quedado indicado en varias ocasiones, el profesor supervisará el mismo con la única intención de ayudar, colaborando con el alumno.

MATERIAL

El material debe escogerlo el sujeto que ha de realizar el trabajo. El profesor supervisará si resulta adecuado o no, a los fines que se propone.

OBSERVACIONES

MODULADORA

COMENTARIO

Es esta una técnica aleatoria y estructurante. Los hallazgos creativos pueden surgir, como consecuencia de las combinaciones entre los propios elementos o a través de la incorporación de cualquier otro, que en principio puede ser ajeno a aquéllas estructuras (relaciones remotas). Estas combinaciones son caprichosas, libres y casuales.

Se define estructurante, porque los planteamientos tienen su origen en estructuras modulares que, a su vez, se organizan en nuevas estructuras. Estructuras geométricas, orgánicas, que pueden acabar al final del trabajo en resultantes lineales o pictóricos, tal como lo entiende H. Wölfflin (1945).

Aunque son numerosos los ejemplos que podemos encontrar en trabajos bidimensionales: desde Cézanne con su propuesta de mirar la naturaleza como elementos geométricos, hasta Vasarely y Semper o Palazuelo, pasando por Picasso y los cubistas, Mondrian y tantos otros. Es igualmente importante la aportación hecha en tres dimensiones: Brancusi, Pevsner, Gargallo, Arp, Calder, Chillida, etc.

Aunque las bases estructurales que posibilitaron el quehacer artístico, se organizaran en torno a un devenir histórico, sensiblemente tocado por las concepciones racionalistas, no quita valor al hecho de utilizar dichas concepciones, para extraer de las mismas aquéllas posibilidades creativas, que pudiéramos encontrar como consecuencia de la aplicación de la técnica "moduladora".

El sujeto conformará unos módulos bi o tridimensionales, según sea el caso de pintura o escultura, de los que partirá todo el trabajo. El origen de estos módulos puede ser muy diverso; se puede derivar de una estructura geométrica, orgánica, o utilizar cualquier objeto al azar, que esté organizado formalmente

de manera interesante.

Estos módulos se trabajarán en el soporte, cuadro o escultura, de manera aleatoria, libre, combinando, girando, superponiendo, reduciendo, etc. hasta dar con las soluciones que se ajusten a la expresión y comunicación de cada sujeto.

El trabajo puede llevarse hasta cualquier extremo, siempre en función de la creatividad. En su composición, puede llegar hasta perder su protagonismo, si así lo determinan los imperativos de la búsqueda. Lo importante es partir de estos elementos formales, para adentrarnos en el ritual de la creación.

OBJETIVOS, CAPACITACION

Desarrollo de la originalidad. Las soluciones derivadas de las relaciones o combinaciones de los módulos, siempre tienen un contenido mayor o menor de originalidad.

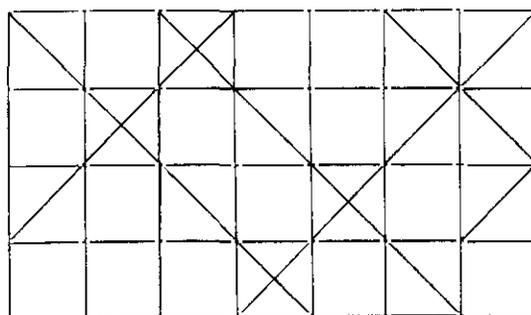
Cuanto más remotas sean dichas relaciones, tanto mayor será el grado de originalidad que encontremos en las composiciones.

Desarrollo de la fluidez. La enorme posibilidad de combinaciones entre los módulos seleccionados, hace casi inagotable el número de soluciones posibles.

Desarrollo de la flexibilidad. La gran cantidad de posibles soluciones a las que ya nos hemos referido, nos obliga a una dinámica de flexibilidad, en cuyo juego tendremos que seleccionar aquéllos resultados, que nos parezcan más válidos.

Desarrollo de la imaginación. Son tantas imágenes las encontradas, como combinaciones posibles de componer. La capacidad imaginativa puede anticiparse a la verificación, haciendo del juego combinatorio un trabajo fluido y dinámico.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



REDUCCION MODULAR

FASES

1)- Localización o elaboración de los módulos que se van a utilizar en los trabajos planteados. Procedencia orgánica, geométrica o libre.

Los elementos modulares pueden ser: un único módulo con el que se haría toda la composición, o varios distintos, combinándolos indistintamente.

2)- Realización de trabajos con los módulos seleccionados, verificando de manera libre. El resultado puede derivar en una organización geométrica rigurosa, en una estructura libre, próxima a las orgánicas o en un trabajo donde el elemento modular parece haber desaparecido en su totalidad.

3)- Fase de revisión, reconsideración y análisis de los resultados.

En el supuesto de que los trabajos hubieran sido elaborados en una clase, por un considerable número de alumnos, la valoración de los resultados en conjunto, puede ser aleccionador para todos.

La aplicación es general. Se puede proyectar tanto en el ámbito profesional como en el académico.

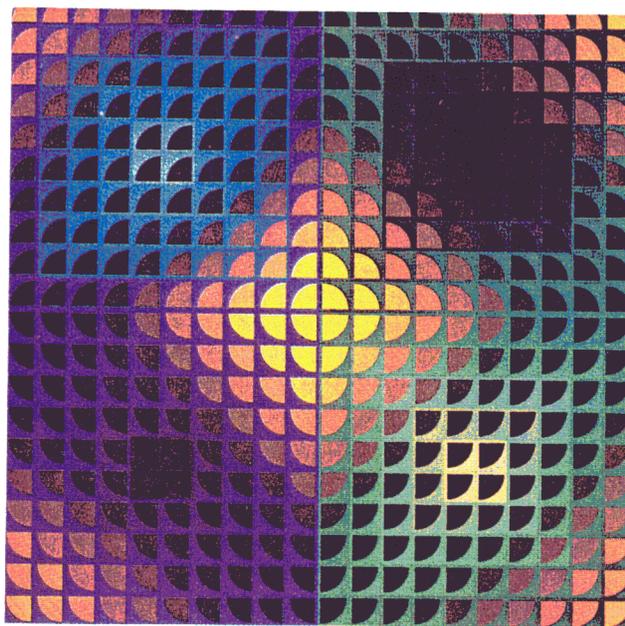
APRENDIZAJE Y VALORACION

Debemos estudiar previamente a la utilización de los módulos, la manera de derivarlos. Son innumerables los estudios existentes sobre el elemento modular y su origen.

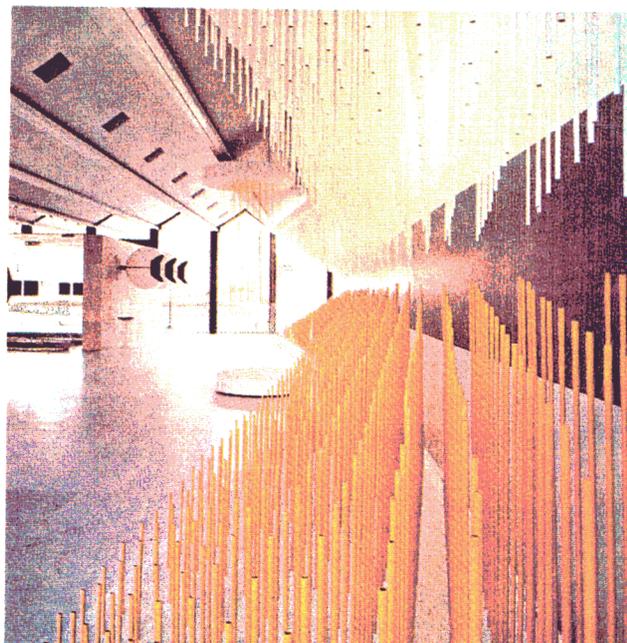
Sobre la manera de organizarlo en el espacio, no tiene normas ni leyes que haya que aprender. Sus combinaciones son absolutamente libres y aleatorias.

La valoración planteada al final del trabajo nos indicará, en función de los resultados, las posibilidades de unos y otros alumnos, sobre la continuación o cambio en la línea moduladora. Esto dependerá de la personalidad y necesidades expresivas de cada uno.

EJEMPLOS



Victor VASARELY Barson, 1966



Rafael SOTO, Estructura

Composiciones, formas y color, con una base estructural que puede partir de uno o varios módulos.

Las posibilidades combinatorias son infinitas y los resultados pueden alcanzar el nivel de creativos, como lo demuestran los trabajos expuestos.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos con elementos modulares (uno o varios), derivados por el alumno. Geométricos, orgánicos o libres.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo de la imaginación.

MOTIVACION Y DESARROLLO

La motivación puede partir de una clase oral, ilustrada con trabajos modulares ya conocidos y resultados artísticos históricos.

El trabajo se realizará según planteamiento hecho en las distintas fases, con seguimiento y supervisión del profesor.

MATERIAL

Los materiales no reúnen ninguna característica peculiar. Los de siempre, escogidos por el alumno.

Sugerencias del profesor en los casos desorientados.

OBSERVACIONES

SORPRESIVA

COMENTARIO

Técnica eminentemente aleatoria aunque participen circunstancialmente otras clasificaciones.

La sorpresa producida en el espectador es el eje de esta técnica.

Desde Marcel Duchamp con sus "Ready-made" y el grupo dadaísta, surge un nuevo modo de concebir la forma artística, donde lo esencial es sorprender y provocar.

Desde entonces, el concepto o idea ha ido arraigando en distintos períodos históricos, encontrándonos en el momento inducidos y determinados, en unos artistas más y en otros no tanto, por esta corriente conceptualista. Tendencia artística que ha ido, en esta última fase, creciendo desde la década de los ochenta.

La inquietud de sorprender y provocar, es una condición del creador. Forma parte integrante de las características de su personalidad.

Por otra parte el espectador espera esa sorpresa, quiere sentirse conmovido por la obra. De no ser así, le resultará una obra de poco interés, aburrida.

La sorpresa o provocación puede partir de cualquier aspecto o contenido del trabajo, ya sea formal, cromático o conceptual, y el artista debe saber cómo utilizar los recursos que tiene a su alcance para hacerlo.

El sujeto es libre en la utilización de materiales y sobre todo de ideas, para establecer las relaciones necesarias, de manera que la sorpresa puede surgir del lugar más inesperado, del planteamiento más extraño, o de la relación más remota. En esto consiste fundamentalmente la sorpresa, en lo inesperado del resultado, en lo imprevisible de las conclusiones.

De todas formas, debemos ponernos en sobreaviso, entendiendo que la

creatividad no es únicamente sorpresa. La sorpresa en tanto que consecuencia o efecto de los resultados novedosos será creatividad, si además de novedad sorprendente es novedad adecuada. La adecuación en el arte es bien difícil de determinar.

Si nos preguntamos por la adecuación de un edificio, encontraremos de inmediato la respuesta. Todo objeto tiene una función que determina unas formas. Hay quien piensa que una forma es artística cuando cumple perfectamente con su función. Pero ¿qué pasa en el arte?. No es apropiado hablar de función, pero sí de adecuación.

OBJETIVOS. CAPACITACION

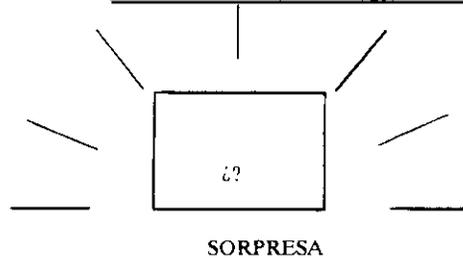
Desarrollo de la originalidad. La sorpresa en tanto que imprevisible es original por definición. Al tiempo que procuramos solucionar con características de sorpresa, estamos dando solución a los valores originales.

Desarrollo de la fluidez. Son muchas las ideas que acuden a nuestra mente, cuando buscamos el establecer soluciones sorprendivas. Si adoptamos la actitud de búsqueda, lo haremos en el estudio, por la calle, en cualquier lugar o momento, manteniendo el cerebro en activo con multitud de ideas.

Desarrollo de la flexibilidad. De entre todas las ideas que surgen durante el período de búsqueda, tendremos que seleccionar y adaptar hasta comprender la viabilidad y verificación de las mismas. Para ésto, se hace necesario tener muy desarrollado el sentido de la flexibilidad.

Desarrollo de la imaginación. La imaginación es un factor imprescindible para desarrollar el proceso de esta técnica. Buscamos en el fondo de nuestro archivo personal o entre las imágenes que se nos presentan ante nuestros ojos, del entorno que habitualmente frecuentamos.

ESQUEMA, FASES Y APLICACION



FASES

- 1)- Esta primera fase debe ser de preparación. Buscando elementos, objetos, materiales, ideas, siempre en el campo en el que habitualmente nos movamos.
- 2)- Fase de incubación. Las imágenes, ideas y materiales de los que disponemos, los relacionaremos entre sí, procurando la sorpresa, acentuando el aspecto provocativo. Las relaciones y combinaciones cuanto más remotas, más sorprendentes y más creativas.
- 3)- Fase de inspiración. Cuando demos con alguna relación que consideremos acertada, válida, nos pondremos inmediatamente a su disposición para madurarla, desarrollarla y perfilarla, orientándola hacia los fines que perseguimos.
- 4)- Verificación. La idea seleccionada y depurada, entra en proceso de realización, dando solución a los problemas que de su concreción y materialización se pudieran derivar.

Aplicación universal. Tanto en ambientes didácticos como profesionales se debe poner en marcha la actitud de sorprender adecuadamente, puesto que es como decir, ser creativo.

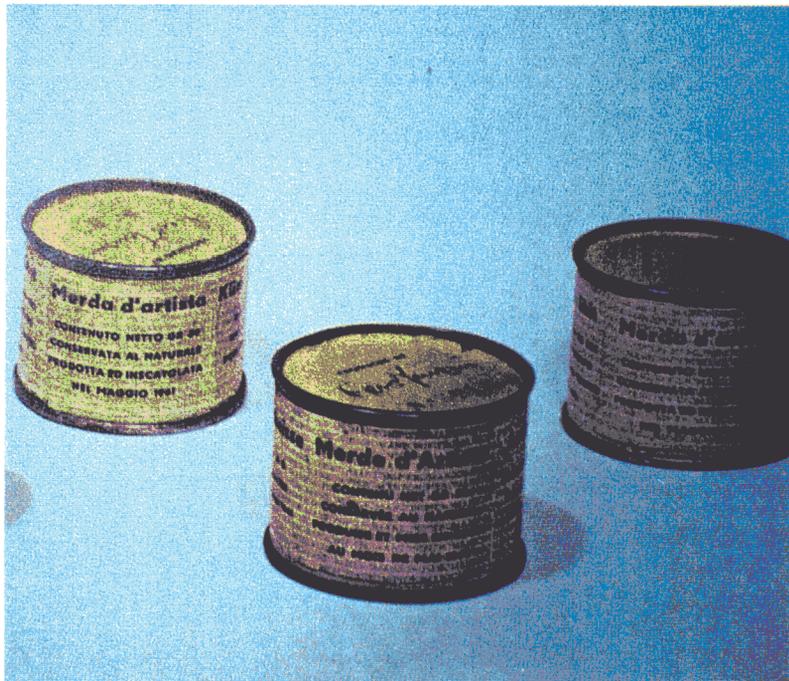
APRENDIZAJE Y VALORACION

Conocer el mundo de las ideas creativas, sobre todo en el arte, puede ayudar a comprender las inquietudes de los creadores y los procesos de creación.

Es una actitud, una predisposición hacia la capacidad de establecer relaciones que, sin lugar a dudas, se puede aprender.

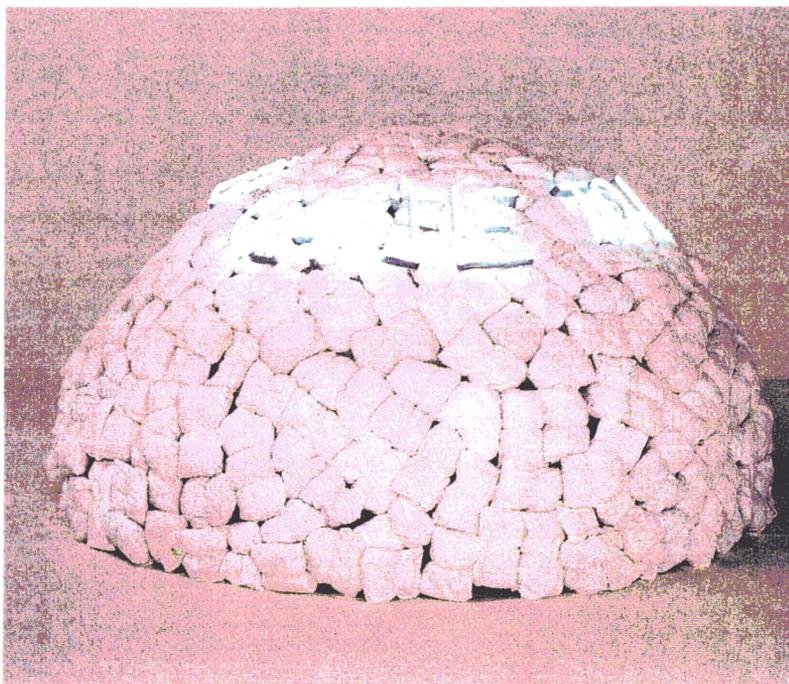
Se pueden mostrar multitud de ejemplos conocidos y analizar el contenido de sorpresa. Igualmente se pueden hacer pequeños ejercicios de iniciación.

EJEMPLOS



MANZONI

Merde d'Artista



Mario MERZ

Objet cache toi, 1968. Metal, reja, tela y neón, 210 x 110 cm.

Desde Marcel Duchamp y el grupo Dadaista, la sorpresa y la provocación cobran fuerza conceptual y creativa. Lo inesperado, lo imprevisible de los resultados, la provocación, en ocasiones agresiva, se ha convertido en una forma artística de hacer, donde innumerables artistas de la actualidad, encuentran su campo de expresión.

FICHA DE TRABAJO

TEMA DE TRABAJO

Realización de trabajos: con materiales, objetos, planteamientos, ideas, totalmente libres, en los que se debe conseguir sorprender, provocar.

OBJETIVOS BASICOS

- Desarrollo de la originalidad.
- Desarrollo de la fluidez.
- Desarrollo de la flexibilidad.
- Desarrollo de la imaginación.

MOTIVACION Y DESARROLLO

La motivación aparecerá mostrando trabajos de artistas conocidos donde la sorpresa y la provocación ha sido el elemento predominante.

Infundir entusiasmo con sugerencias y planteamientos posibles. Indicar la idea de adecuación en los resultados finales.

MATERIAL

Como ya queda indicado, el material puede ser cualquiera, escogido por el alumno y que se acomode a los fines perseguidos.

OBSERVACIONES

EVALUACION.

EVALUACION

EVALUACION

Los esquemas interpretativos de la creatividad nos aportan elementos de comprensión, sin que ninguno de ellos, por separado, sea capaz de abarcarla en la totalidad de su esencia y manifestaciones. Sería necesario hacer un estudio profundo sobre las relaciones existentes entre el constructo tipificado como tal y los distintos aspectos del funcionamiento cognitivo de los sujetos: entre otros, personalidades, procesamiento intelectual, memoria, estrategias de resolución, estilos comportamentales y percepción.

Sobre los primeros aspectos del funcionamiento cognitivo, se han realizado abundantes estudios, más o menos acertados. Respecto a la percepción, existen numerosas intuiciones manifestadas por muchos de los estudiosos de la creatividad: G. Wallas (1926), B. Ghiselin (1952), I. A. Taylor (1976), F. Barron (1976), D. W. MacKinnon (1976), etc, y a pesar de algunos estudios que han intentado poner en contacto ambos comportamientos: R. Arnheim (1973), V. Negoescu-Bodor (1980), y otros, no tenemos conocimiento sobre estudios empíricos que traten de comprobar la relación entre creatividad y percepción.

Medición de la creatividad

La evaluación de la actitud creadora, resulta ser compleja. J. A. Forteza (1974) hace un estudio de las diferentes pruebas de medida de la capacidad creadora, y señala entre otros, el test de preferencias de figuras de G. S. Welsh (1975), los tests de J.J. Guilford (1962), el test de E. P. Torrance (1969) y M. A. Wallach y N. Kogan (1965). Ultimamente el test de S. de la Torre (1991), (TAEC), test gráfico-inductivo de complección de figuras.

Las preguntas que nos hacemos acerca de qué es lo que miden realmente dichos tests y acerca del valor predictivo y discriminatorio que puede concedérseles, son realmente como para ponernos en previsión ante tales intentos evaluativos.

Por tal razón, prescindiremos aquí de la utilización de dichos tests, sustituyéndolos por una batería de items pormenorizada, donde aplicaremos unas puntuaciones a partir de los trabajos, objetos o constructos, realizados por los alumnos.

Humildemente hay que reconocer que la realización de dicha batería y su aplicación, no es una panacea que resuelva el problema de la evaluación en las artes plásticas. Por el contrario, creemos que se aproxima al principio de apreciación que se produce en el espectador, al contemplar la obra de arte, y que en el caso que nos ocupa, se presupone que dicha apreciación sería realizada por unos espectadores de excepción, como lo son los profesores de la materia.

Sirva esta consideración para que los resultados que obtengamos y nuestras conclusiones se interpreten siempre a la luz de la relatividad con que se utilizan estas medidas de creatividad en las artes.

Problema de investigación

La problemática base que nos guía en este apartado, podría resumirse preguntándonos si se aumenta la capacidad creativa como resultado de la aplicación de las técnicas propuestas.

HIPOTESIS

La respuesta a priori, a la cuestión que planteamos es obviamente que sí; que las técnicas propuestas pueden desarrollar el pensamiento creativo en las

artes plásticas. De todas formas, conviene decir que el modo de afirmación de esta hipótesis es meramente circunstancial: aunque tengamos razones teóricas para poder sugerir unos resultados de este tipo. La ausencia de investigaciones previas en este terreno, las dificultades de medición de las variables, la consideración de este trabajo como una exploración, hacen que la afirmación de esta hipótesis la hagamos a nivel metodológico.

Hechas estas afirmaciones postulamos que:

El rendimiento de un grupo de sujetos en los factores de pensamiento creativo: fluidez, flexibilidad, originalidad, intuición, elaboración, imaginación, y los apéndices de gusto, información y conocimiento técnico, y su correlación con la aplicación de las "técnicas, métodos y procedimientos, es positivo.

En esta hipótesis, contemplamos el supuesto aprendizaje y desarrollo de la creatividad que podría producirse durante el devenir de un curso, considerado convencional sobre un colectivo de alumnos del mismo nivel, características y circunstancias.

Comprobación

El conjunto de medidas que exige esta hipótesis es muy amplio, dada la conjunción de campos y variables que se pretende realizar.

Variables predictoras e instrumentos para su medida

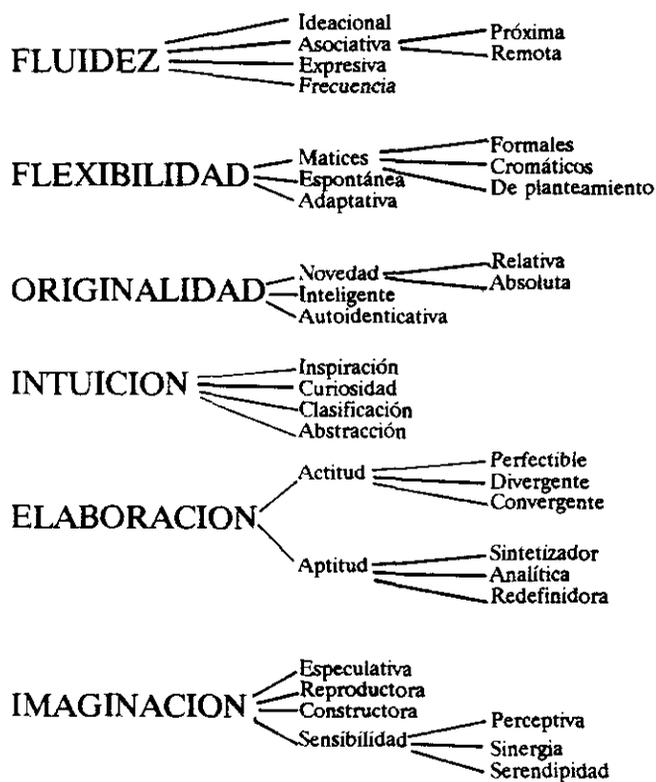
Consideramos variables predictoras, los rendimientos de fluidez, flexibilidad, originalidad, intuición, elaboración, imaginación y sus correspondientes matizaciones, además de los apéndices de gusto, información y conocimiento técnico.

Las medidas de las variables de creatividad, se han tomado sobre notas de calificación, a partir de una batería de ítems, elaborada por nosotros, con este fin.

Hemos escogido la apreciación de los trabajos artísticos de los sujetos, sometidos al proceso de las técnicas (grupo experimental), tratando de puntuar la cantidad de respuestas emitidas por éstos, en cada uno de los matices expuestos, contrastando con la misma batería aplicada a trabajos del mismo colectivo que no ha sido sometido al proceso de las técnicas (grupo experimental).

Las calificaciones han sido emitidas de manera convencional (del 0 al 10) por un jurado especializado , compuesto por tres profesores de la materia, con experiencia didáctica y creativa en el mundo artístico. Tratando con ésto de evitar las apreciaciones subjetivas como consecuencia de una calificación personal.

Esquema de las variables



GUSTO

INFORMACION

CONOCIMIENTO TECNICO

Fluidez

La variable fluidez, definida por J. P. Guilford como *"la capacidad del sujeto para la producción de ítems de información distintos dentro de una clase determinada en un tiempo"*¹, nos aporta el elemento cuantitativo del pensamiento creador. Aunque viene definida como número de respuestas, independientemente de su calidad, en el caso que nos ocupa, debemos considerar su adecuación.

Se consideran dentro de este apartado las matizaciones de fluidez ideacional, fluidez asociativa próxima y remota, fluidez expresiva y la frecuencia.

La fluidez ideacional, nos muestra la capacidad de emisión de ideas, tanto en términos generales como en detalles particulares; en aquellos planteamientos que se suceden en obras distintas como en las ocurrencias de soluciones en una misma obra.

Se puntuará de 0 a 4 puntos, a aquéllos sujetos que no muestren una fluidez de ideas en la solución de sus trabajos, o que manifiesten fluidez de bajo nivel.

De 5 a 6 puntos en aquéllos casos en los que los alumnos aporten fluidez de ideas que no destaque de manera especial, siendo del nivel medio de la totalidad del colectivo.

De 7 a 10 puntos para los que manifiesten una fluidez de ideas que se encuentren en un nivel superior a la media.

La fluidez asociativa, nos revela la capacidad de fluidez de un determinado sujeto en el establecimiento de relaciones entre elementos, ideas,

¹ Guilford, J. P., 1986, p. 131

objetos, etc. Estas relaciones pueden ser próximas, en las que la valoración y puntuación sería mucho menor que en el caso de las relaciones remotas, considerando éstas últimas muy creativas.

Se otorgarán de 0 a 4 puntos a los alumnos cuya capacidad para establecer relaciones de ideas no se encuentre en sus trabajos o se encuentre mínimamente.

De 5 a 6 puntos para aquéllos sujetos que relacionando ideas, se encuentre en el nivel medio de la mayoría del colectivo.

De 7 a 10 puntos para los alumnos que destaquen en la capacidad de establecer relaciones entre las ideas que manejan en sus trabajos.

La fluidez expresiva. En tanto en cuanto el sujeto ponga de manifiesto su identificación con los trabajos que realiza, nos está comunicando su mayor o menor expresividad, o al menos la frecuencia con la que se produce.

Se darán de 0 a 4 puntos a los alumnos que su expresividad sea mínima o que no se produzca con fluidez.

De 5 a 6 puntos para los que la fluidez expresiva se nos presente dentro del nivel medio del colectivo que tratamos de evaluar.

De 7 a 10 puntos si el sujeto se manifiesta con una expresividad muy fluida no sólo en el mismo trabajo sino en la sucesión de trabajos distintos.

Fluidez y Frecuencia. Sabemos que la fluidez implica una frecuencia que, entendida en términos relativos nos dará la pauta a seguir al establecer valoraciones sobre dicho factor. En términos absolutos nos hablará de los altibajos del sujeto durante el proceso de su producción.

La frecuencia productiva de objetos artísticos o de las variantes indicadas en un mismo trabajo, se valorarán de la siguiente forma:

De 0 a 4 puntos si la producción de objetos es demasiado lenta, en términos relativos, o si en una obra, los ítems que la solucionan (entendidos aquí como matizaciones de la fluidez) aparecen esporádicamente.

De 5 a 6 puntos si la producción de objetos, como la de ítems en un mismo objeto se considera dentro de lo normal, es decir, la fluidez que manifiesta la generalidad de los alumnos.

De 7 a 10 si la fluidez, aparece con una frecuencia mayor de lo que podemos apreciar en la generalidad de los sujetos. Donde la sensación de fluidez parece inagotable, aflorando en cada uno de los constructos o en los detalles que lo componen.

Flexibilidad

Se la ha definido como la aptitud para liberarse de las formas usuales de percibir y pensar y para ingeniar nuevos modos de organizar el pensamiento. Exige cambio en significados, manera de entender, estrategias o dirección de pensamiento, y así opina también J. P. Guilford (1986). En este apartado evaluamos la flexibilidad en riqueza de matices: formales, cromáticos y de planteamiento, además la flexibilidad espontánea y de adaptación.

Flexibilidad. Matices formales.

Los aspectos formales recogidos en este planteamiento, no hacen referencia al concepto profundo de forma relacionado con el fondo. Se propone una apreciación más superficial, articulada con el conjunto de las estructuras que pudieran darse en uno o varios trabajos, aunque la formación del sujeto debe dirigirse, en este caso, hacia las estructuras articuladas, como consecuencia de unas estructuras inarticuladas.

Se valorará de 0 a 10 puntos en cada uno de los apartados señalados en el esquema:

De 0 a 4 puntos, si el sujeto repite formas en sus trabajos, lo que no supone cambio o búsqueda y como consecuencia, resistencia al cambio, rigidez

en los esquemas.

De 5 a 6 puntos si los giros o cambios que suponen un sentido de la flexibilidad, se encuentran entre los cambios y variaciones formales de la generalidad del colectivo tratado.

De 7 a 10 puntos, si los cambios formales que se ponen de manifiesto en cualquiera de los sujetos, están por encima de la media general.

Flexibilidad. Matices cromáticos

Los registros cromáticos, sus relaciones y combinaciones en el trabajo de los sujetos, nos hablarán de la capacidad de cambiar esquemas, de establecer relaciones que hasta entonces no se habían producido. Dándonos idea de esta forma, del nivel de flexibilidad del sujeto según se aprecie en los trabajos mayor o menor rigidez al cambio, más o menos resistencia a la variación. Si bien es necesario decir que los cambios deben estar justificados, no se debe entender por buena la producción del cambio por el cambio.

De la misma manera que en el apartado anterior, valoramos las variaciones formales, y puntuamos aquí los cambios o matizaciones cromáticos.

De 0 a 4 puntos, si aparece el color de forma estereotipada, rígida como esquemas invariables, donde no hay propuesta de matices o de cambios totales.

De 5 a 6 puntos, si el interés por los cambios y variaciones cromáticas, matices y contrastes están planteados en los trabajos de cualquier sujeto de manera más o menos general, con relación al resto del colectivo.

De 7 a 10 puntos, cuando la flexibilidad en la aplicación del color, es manifiesta. La búsqueda en propuestas de color, matices y relaciones o contrastes cromáticos está fuera de lo habitual.

Flexibilidad. Matices de planteamiento

El planteamiento debemos entenderlo como la manera total de concebir el trabajo, atendiendo a fórmulas de índole general: estructura total, abstracción o figuración, organización y composición, etc. La búsqueda de estos

planteamientos con los cambios que dicha búsqueda propicia para la consecución de una mayor expresión personal, nos dará referencias sobre el nivel de flexibilidad en los planteamientos que hay en determinado sujeto.

De 0 a 4 puntos si los planteamientos que utiliza el sujeto, son siempre los mismos, sin que por ello aparezcan muestras de flexibilidad.

De 5 a 6 puntos si los planteamientos se nos muestran como un gesto de un nivel medio en el factor de la flexibilidad.

De 7 a 10 si los constructos de un determinado sujeto se nos muestran variados, como planteamientos de investigación y búsqueda.

Flexibilidad espontánea

La flexibilidad espontánea la apreciamos en aquéllos sujetos que de manera natural se manifiestan en este sentido. Poseen un desarrollo suficientemente considerable como para producir cambios sin resistencia a dicho acto.

El sujeto que siente la proximidad del mecanismo de dicho factor tiene un gran camino recorrido en el devenir de la producción creativa.

Se otorgarán de 0 a 4 puntos si la flexibilidad aparece de manera espontánea espaciadamente.

De 5 a 6 puntos cuando la espontaneidad sea un hecho normal o general en el colectivo que evaluemos.

De 7 a 10 puntos cuando la espontaneidad sea un mecanismo natural en el sujeto que la practica.

Flexibilidad adaptativa

Atendiendo a los planteamientos didácticos, entendemos que el factor de la flexibilidad puede ser aprendido, haciendo esfuerzos de actitud como ejercicios a desarrollar.

Esta variante de la flexibilidad puede ser valorada en función de los progresos que el sujeto realice en cualquier programa didáctico en el que se

contemple como objetivo el desarrollo de dicho factor.

Se puntuará de 0 a 4 puntos si el sujeto no tiene, o tiene poco nivel de interiorización del factor de flexibilidad.

De 5 a 6 puntos si se encuentra en un nivel medio, donde observamos que aprende a ser flexible con el mismo nivel que el resto del colectivo.

De 7 a 10 puntos si observamos que tiene facilidad de asimilación y como consecuencia cambio de actitud respecto al factor de que se trata, indicándonos con ésto que es flexible al cambio, al menos en lo didáctico.

Originalidad

Es según Guilford *"la producción de respuestas inusitadas, inteligentes, conseguida desde premisas muy distantes o remotas"*.² Se evalúa la novedad en términos relativos y absolutos, la originalidad inteligente y la autoidentificación como manifestación personal, única y original como consecuencia.

Originalidad. Novedad relativa

Tanto en la enseñanza reglada como en la autodidáctica, los niveles cognoscitivos, se desarrollan en la doble vertiente de "novedad relativa" y "novedad absoluta".

Para un determinado sujeto puede resultar novedoso todo lo que aprende durante el proceso del mismo, por lo tanto, estará emitiendo respuestas originales a niveles relativos, ya que para cualquier espectador que no contemple el trabajo desde la perspectiva didáctica, estos resultados no los verá como novedosos e inusuales.

² *Ibidem*, p. 133

Se puntuará de 0 a 10 el desarrollo cognitivo, según el nivel del mismo, se otorgarán de 0 a 4 puntos si el sujeto muestra poco nivel de asimilación en cuanto al factor de originalidad se refiere.

De 5 a 6 puntos si sus respuestas son novedosas, tanto como el colectivo sometido a valoración.

De 7 a 10, si el nivel de conocimientos se desarrolla con fluidez y en cortos periodos de tiempo, manifestando novedades en sus planteamientos.

Originalidad. Novedad absoluta

Superada la etapa de novedad relativa, el sujeto puede empezar a emitir algunas respuestas que podrían considerarse como novedosas en términos absolutos. Esta consideración nos plantea la exigencia de establecer comparaciones con otros niveles de originalidad en el ámbito de la producción artística. De esta forma podremos medir y valorar la capacidad de un determinado sujeto para emitir respuestas novedosas.

Se otorgará de 0 a 4 puntos a aquéllos sujetos que superada la fase didáctica, no nos ofrezcan novedades a considerar.

De 5 a 6 puntos para los que su originalidad no sea mayor o menor que el resto del colectivo de alumnos.

De 7 a 10 puntos para los que manifiesten inquietudes en los aspectos originales, novedosos, inusuales, aunque no se encuentre demasiado evidente la adecuación.

Originalidad inteligente

La originalidad puede ser planteada en cualquier momento por aquéllos sujetos que tengan suficientemente desarrollado este factor. Lo que ya no es tan frecuente en las respuestas originales, es la inteligencia. En la mayoría de las definiciones de creatividad se deja entrever que, para ser creativos no es suficiente con ser original sino que las respuestas originales deben ser adecuadas.

Una respuesta original e inteligente se encuentra más próxima a la

adecuación que otra respuesta no inteligente. Como consecuencia una respuesta inteligente es más creativa que las que se consideran únicamente originales a secas.

Se dará de 0 a 4 puntos para aquéllas respuestas que siendo originales no han sido planteadas con inteligencia.

De 5 a 6 puntos cuando la inteligencia manifestada en las respuestas se considere de nivel medio, comparándolas con las respuestas del colectivo.

De 7 a 10 puntos si se aprecian respuestas originales en las que las soluciones implican una gran información procesada adecuadamente, es decir, respuestas inteligentes.

Originalidad autoidentificativa

Cuando las respuestas originales se encuentran en el mundo de los sentimientos, de la expresión, se pueden entender como respuestas originales autoidentificativas.

La necesidad expresiva obliga al sujeto a buscar soluciones que comuniquen sus sentimientos de manera adecuada, encontrándose respuestas, de esta forma, que pueden ser realmente originales.

Las respuestas que genera el expresionismo están más cerca de las estructuras inarticuladas que de las articuladas, siendo por lo tanto peor aceptadas por el espectador, aunque no por eso menos originales.

Se dará de 0 a 4 puntos para aquéllos sujetos que el mundo expresivo no quede suficientemente manifiesto.

De 5 a 6 puntos para los que su respuesta expresiva se encuentre dentro de los niveles de la normalidad, entendiendo ésta con relación al resto de los alumnos.

De 7 a 10 puntos si su capacidad expresiva sobrepasa los límites de lo general.

Intuición

Disposición natural que induce a la consecución de soluciones inspiradas. Se evalúa la inspiración, curiosidad, capacidad de clasificar y la capacidad de abstracción (entendida esta última como estructuras inarticuladas).

Intuición. Inspiración

En la gran mayoría de los estudios sobre creatividad, estos términos se estudian de manera general, dentro del concepto de iluminación. Aquí se ha preferido matizar tratando de ajustarlo a las características de variación que dicha acepción tiene. La intuición y la inspiración son aquéllas cualidades del sujeto que, después de superadas las fases anteriores en el proceso de creación, le permiten dar soluciones adecuadas a los retos planteados en los constructos artísticos.

Se valorará de 0 a 4 puntos donde la emisión de respuestas no se ajusten a la agudeza de una intuición esperada. Donde la inspiración o la iluminación no aparezcan o lo hagan de manera muy leve.

De 5 a 6 puntos, si los niveles de iluminación nos ofrecen respuestas adecuadas, donde el sujeto se manifieste inspirado en las soluciones, donde la intuición para presentirlas se materializa en resultados concretos.

Intuición. Curiosidad.

Siendo la curiosidad un componente de la personalidad creativa, creo que se puede despertar en el individuo con una inducción adecuada. La curiosidad enriquece la información y la percepción tan necesarias para moverse en el laberinto de la creación. Si el sujeto que pretende dedicar sus actividades al mundo de la creatividad llega a entender que las cualidades, texturas, colores, formas, relaciones etc, de los objetos del mundo visible pueden ser utilizadas, de una manera directa o indirecta en los objetos que produce, adoptará una actitud

de curiosidad hacia todo lo que le rodea, que se convertirá en habitual.

Se valorará de 0 a 4 puntos aquéllos sujetos que no manifiesten un mínimo de curiosidad por las cualidades de los objetos.

De 5 a 6 puntos, si la curiosidad manifestada se encuentra entre los niveles de lo general.

De 7 a 10 puntos si se observa que el sujeto se interesa por las cualidades de los objetos, trasladándolos a sus trabajos, incorporándolas en ellos o como interés perceptivo e informativo.

Intuición. Clasificación

La intuición para clasificar cualidades, relaciones, objetos, colores, etc. es un valor que debe ser considerado en la práctica creativa positivamente. La intuición que un sujeto pudiera tener para establecer clasificaciones en las relaciones cromáticas o formales le permitirán que los resultados de los objetos producidos le posibiliten una decantación hacia un estilo más o menos definido, relacionado con su personalidad.

Se puntuará de 0 a 4 puntos cuando los resultados en la intuición para clasificar, no estén o estén minimamente manifestados.

De 5 a 6 puntos cuando se encuentren situadas dichas manifestaciones en un nivel medio, considerando la totalidad.

De 7 a 10 puntos si la intuición del sujeto queda suficientemente demostrada al juzgar los resultados obtenidos en los trabajos realizados.

Intuición. Abstracción

El concepto de abstracción al que queremos hacer alusión en este apartado no es tanto a la concepción general de los trabajos, aun no siendo excluyente, como a la manera que entienda el sujeto la síntesis y la esencia de lo que percibe, la traducción plástica de lo que ve a lo que hace, tanto en el tratamiento general de la obra como en la solución que puede darle a los

detalles que forman el todo de la misma. Abstracción en formas, colores, estructuras, etc.

Se puntuará de 0 a 4 puntos cuando esta capacidad de intuir la abstracción no esté o aparezca de manera mínima.

De 5 a 6 puntos cuando la encontremos incluida dentro de la representación de la generalidad del alumnado.

De 7 a 10 puntos, si se observa en los resultados una intuición para abstraer superior a la media.

Elaboración

Capacidad de trabajo, dedicación, trabajo acabado. Factor empleado por J. P. Torrance (1977) en los tests gráficos.

La elaboración indica el sentimiento de un deseo reiterativo de perfeccionamiento.

Se mide la elaboración como actitud perfectible divergente y convergente, la elaboración como aptitud sintetizadora, analítica y redefinidora.

Elaboración. Actitud perfectible

En cuanto actitud se refiere puede ser incluida la elaboración perfectible en las planificaciones didácticas.

Durante el proceso de elaboración se pueden dar multitud de soluciones distintas a las propuestas en origen, como consecuencia de los condicionantes técnicos, pudiendo ser altamente creativas. La elaboración en la expresión plástica tiene una gran trascendencia. En una gran parte de la producción artística se ha llegado a la creatividad por la persistencia en la elaboración.

La elaboración en el arte, no debemos entenderla como la depuración minuciosa de la representación "amarrada" o como un tratamiento sistemático

de las texturas,etc. sino como elaboración de la concepción y de los planteamientos, en función de una máxima expresión sobre lo que se pretende comunicar, pudiendo dar la impresión en algunos casos de trabajos poco elaborados por su aparente descuido, descuido que probablemente ha sido minuciosamente elaborado.

Se otorgarán de 0 a 4 puntos a aquéllos sujetos cuya actitud hacia la perfección no aparezca en la mayoría de sus trabajos.

De 5 a 6 puntos en aquéllos casos en los que la actitud hacia la perfección aparezca discretamente como en la gran mayoría de los sujetos.

De 7 a 10 puntos, si se aprecia el interés y desarrollo de una actitud perfeccionista como elaboración de los trabajos.

Elaboración. Actitud divergente

La divergencia es consustancial en las artes plásticas. Es causa y efecto del mismo fenómeno. Todo aquél que haya experimentado alguna práctica artística, habrá observado que las soluciones a los retos que se plantean en cada uno de los pasos que se dan durante el proceso de elaboración, son distintos y múltiples a la vez, las opciones a dicha solución pueden ser escogidas entre la multitud de planteamientos.

La actitud ante la divergencia, tanto en el campo de la elaboración, como en cualquiera de los aspectos que se considere no se nos presenta como una variación de soluciones, sino como la elección y clasificación de las opciones más válidas, escogidas entre todas las que se nos haya podido ocurrir.

Se darán de 0 a 4 puntos para aquéllos sujetos cuya forma de solucionar aparezca estereotipada, zafia o torpe.

De 5 a 6 puntos donde la cantidad de soluciones entendidas como Divergentes no sea ni mayor ni menor que el resto del grupo objeto de medición.

De 7 a 10 puntos en aquél supuesto en el que el sujeto vaya encontrando

solución a las cuestiones que demanda el trabajo.

Elaboración. Actitud convergente

Aunque la divergencia sea una práctica habitual en el mundo del arte, no por ello hay que desestimar algunas soluciones que se encuentran más cerca de la convergencia que de la divergencia. Existen algunas teorías y razonamientos conocidos como clásicos o como cánones que son más convergentes que lo contrario. La teoría de la Gestalt nos habla de la "buena Gestalt" cuando el orden en el que se ha organizado la forma da como resultado una visión al espectador que es aceptada como buena.

Esta manera de organizar las formas puede ser utilizada como hecho recurrente en cualquier momento por encontrarse bajo la estructura de una teoría y que además sabemos que funciona bien.

La conocida "medida áurea" o "número de oro", nos ofrece unas soluciones en cuanto a proporciones que de igual manera que en la Teoría de la Gestalt, queda reducida a una elaboración convergente. Véase igualmente la "Serie de Fibonacci" y tantas otras.

Todas estas teorías se pueden incluir en los bloques temáticos de los proyectos docentes, dando a conocer con ello, al colectivo de alumnos el aspecto convergente que existe en algunas de las soluciones que se dan en los trabajos artísticos.

Daremos de 0 a 4 puntos a los sujetos que habiendo estudiado las citadas teorías no respondan a ellas de manera adecuada.

De 5 a 6 puntos para aquéllos que apliquen dichas teorías de manera discreta, como la generalidad del grupo.

De 7 a 10 puntos para los que no sólo conozcan las teorías sino que las hayan interiorizado haciéndolas suyas.

Elaboración. Aptitud sintetizadora

Entre las cualidades del sujeto para el trabajo artístico, se encuentra la

capacidad sintetizadora. Esta puede ser proyectada de muy distintas maneras en las artes plásticas, sintetizando las estructuras generales del trabajo, sintetizando el color, las formas; entendiendo la síntesis de una forma global o aplicándola a las partes del todo que constituyen la obra objeto a elaborar.

Se darán de 0 a 4 puntos en aquéllos casos en los que la idea de síntesis no aparezca en el proceso de elaboración.

De 5 a 6 puntos para los sujetos que sintetizando parte o el todo de un trabajo, mantienen una idea pobre y generalizada de dicho valor.

De 7 a 10 puntos para los alumnos que manifiesten su idea de síntesis con decisión de seguridad y resolución.

Elaboración. Aptitud analítica

La actitud analítica no debe plantearse como antagónica a la sintética. Se puede dar un tratamiento analítico y sintético a la vez en un trabajo artístico. Un planteamiento sintético puede ser el resultado de un proceso analítico. Y un planteamiento analítico debe ser organizado desde una estructura y una base sintetizada.

Como consecuencia no son incompatibles ambos aspectos de la elaboración y los dos pueden coexistir en una misma obra sin que por ello exista conflicto o contradicción.

Daremos de 0 a 4 puntos donde no apreciemos valores de aptitud analítica.

De 5 a 6 puntos en aquéllos trabajos en los que la aptitud analítica se encuentre en el nivel medio de la mayoría del grupo.

De 7 a 10 puntos para los alumnos que manifiesten de manera evidente, una aptitud analítica generalizada en la mayoría de sus trabajos.

Elaboración. Aptitud redefinidora

Cuando la elaboración toma referencias de soluciones, planteamientos y estructuras de trabajos artísticos hechos, y más o menos conocidos, de maestros

o de artistas que empiezan a destacar en el mundo del arte, se encuentra muy cerca del concepto de redefinición. Es una especie de mimetismo donde las formas y los colores son recreados con intenciones nuevas en cuanto a aportaciones creativas.

Picasso, en la serie de las Meninas, desarrolló el concepto de redefinición, alcanzando un alto nivel creativo; así mismo, hizo muchas otras obras, sin que por ello dejara de ser novedoso.

Manolo Valdés está trabando últimamente con imágenes de obras clásicas del arte español e italiano fundamentalmente. Redefine dichas formas igual que lo hacía cuando pertenecía al Equipo Crónica. Así tantos otros que no es necesario citar, por ser sobradamente conocidos.

Se otorgará de 0 a 4 puntos en el supuesto de que el sujeto a evaluar no posea esta capacidad.

De 5 a 6 puntos cuando el alumno se encuentra entre el grupo mayoritario en cuanto a aptitud redefinidora.

De 7 a 10 puntos cuando el sujeto muestra aptitudes para redefinir total o parcialmente sobre los trabajos que realiza.

Imaginación

Capacidad de recordar imágenes, remotas o próximas, sometiéndolas a una dinámica especulativa.

Se evalúa la imaginación especulativa, imaginación reproductora, reproducción de información acumulada, constructora creadora, sensibilidad para los problemas artísticos con sus variantes de percepción, sinergia y serendipidad.

Imaginación especulativa

Llamaremos de esta forma a la capacidad de crear imágenes en las que la mayoría de las referencias tienen poca o ninguna relación con el mundo que nos rodea. Imágenes fantásticas, donde se nos presentan mundos extraños y formas poco habituales, representaciones de seres deformes o amorfos, escenarios raros, desconocidos, donde el factor onírico juega un papel principal. Por extensión, podemos decir que también es imaginación especulativa aquella que se despliega para dar soluciones a pequeñas partes del trabajo, dando como resultado aportaciones originales. De esta forma, el sujeto se nos manifiesta como un ser creativo o al menos original si sus representaciones no son habituales en los trabajos de otros artistas.

Se puntuará de 0 a 4 puntos si no encontramos imaginación especulativa en los trabajos a evaluar.

De 5 a 6 puntos si la imaginación especulativa se encuentra en la normalidad de las soluciones con relación al grupo.

De 7 a 10 puntos si se observa en los trabajos del sujeto un alto nivel en la imaginación especulativa, tanto en resultados oníricos como en la solución de las partes del todo.

Imaginación reproductora

Cuando la experiencia perceptiva enriquece nuestros archivos visuales, se está en disposición de recordar en cualquier momento que lo necesitemos, aquellas impresiones, sensaciones e imágenes concretas que con anterioridad han sido visualizadas.

La reproducción de una imagen que en el acto de la percepción fue diferida, no nos reconstruirá la imagen con fidelidad aun en el supuesto de mirar el objeto en su momento con inusitada atención, tratando de retener la máxima cantidad de información sobre los detalles del mismo. Si las exigencias reproductoras aspiran a niveles de precisión (como es el caso del realismo), esta

práctica no nos resultará válida. El realismo nos obliga al análisis de la información del objeto en cada paso que damos en la avanzada de la realización.

Se otorgará de 0 a 4 puntos en aquéllos sujetos que su imaginación reproductora no se encuentre en sus trabajos.

De 5 a 6 puntos para los alumnos que denotando la existencia de su capacidad para reproducir imágenes, se encuentran en un nivel medio como la mayoría de los sujetos.

De 7 a 10 puntos cuando la capacidad reproductora de imágenes queda suficientemente demostrada con un nivel superior.

Imaginación constructora

Las imágenes memoradas con el fin de establecer relaciones para concluir en una nueva imagen, son aquéllas que nos facilitan la construcción de resultados, más o menos válidos, pero que nos sitúan en una dinámica de producción relacionada con la propia dinámica creativa.

Una figura, un color, una mancha, una textura,, una forma, etc. podemos retenerlo en nuestros archivos y recurrir a ellos, teniéndolo siempre a nuestra disposición. Bien es verdad que para hacer un buen archivo hay que mirar nuestro entorno con ojos de artista.

Daremos de 0 a 4 puntos a los sujetos que por no haberse hecho un archivo, no tienen imágenes que relacionar.

De 5 a 6 puntos para aquéllos que teniendo alguna capacidad de construir memorando imágenes, se encuentran dentro del nivel general del colectivo a evaluar.

De 7 a 10 puntos para los que se ve en sus trabajos que la capacidad constructora por las imágenes memoradas la existencia de un archivo de imágenes conseguido con una práctica perceptiva permanente.

Imaginación. Sensibilidad perceptiva

Todo el que está vinculado de alguna manera al mundo del arte, ha experimentado en la práctica de la percepción que es necesaria una sensibilidad para discernir entre las formas, colores, matices, texturas, detalles, etc. imaginando fantasías cromáticas, formales, etc. que ayudan sin duda, en la elaboración de los trabajos artísticos, consiguiendo de esta forma, captar el misterio de las cosas que nos rodean.

La sensibilidad perceptiva nos permite en esa penetración visual de las cualidades de los objetos, una más rica imaginación, motivada por una gran acumulación de información de detalles que de otra forma no hubiera sido posible.

Daremos de 0 a 4 puntos a los sujetos que en sus imágenes no se aprecia una sensibilidad perceptiva.

De 5 a 6 puntos cuando el nivel de dichos factores se encuentre entre la generalidad del colectivo.

De 7 a 10 puntos cuando las imágenes desarrolladas como consecuencia de una sensibilidad perceptiva estén presentes.

Imaginación. Sensibilidad Sinérgica

Predisposición para desarrollar una sensibilidad colaboradora en la producción de imágenes. A forma de agitación interna nos debemos plantear el dar resultados creativos haciendo de tal hecho una preocupación permanente.

El artista desarrolla una práctica perceptiva que le permite el enriquecimiento de sus informaciones con un interés, algunas veces inusitado, como si en ello le fuera la vida. Esta sensibilidad le posibilita la manipulación de imágenes con características de los atributos de los objetos percibidos con afán colaborador.

Se darán de 0 a 4 puntos a los sujetos que no manifiesten ninguna inquietud en el afán colaborador.

De 5 a 6 puntos en los casos en los que dicho afán se considere medianamente representado.

De 7 a 10 puntos donde la evidencia de dicho afán colaborador en desarrollar la sensibilidad imaginativa es patente.

Imaginación. Sensibilidad. Serendipidad

El hallazgo casual de imágenes creativas debe ser controlado por una sensibilidad bien desarrollada, tanto que nos haga respetar los hallazgos y sobre todo que nos permita valorarlos como buenos. Son muchas las ocasiones que se presentan durante el proceso de trabajo y de no estar suficientemente alerta podemos destruirlas sin llegar a considerar su valor.

Daremos de 0 a 4 puntos a los sujetos que encontrando soluciones, aun de manera casual, las destruyen sin valorarlas. Hacen y hacen sin saber el qué.

De 5 a 6 puntos para aquéllos que sabiendo respetar los hallazgos, no se prodigan, encontrándose en un nivel medio como la gran mayoría del colectivo de alumnos.

De 7 a 10 puntos para aquéllos casos que saben respetar los hallazgos y que alcanzan un alto nivel en dicha dinámica.

Gusto

El gusto, presupone factores de sensibilidad estética susceptibles de adquisición, Aunque existan componentes genéticos en su base, hay que considerarlo más como un hecho cultural que como una herencia. Como consecuencia se puntuará dicho gusto.

Cuando se hace un planteamiento, al organizar una estructura, al seleccionar las formas, el color y sus matizaciones, incluso en la elección de los temas, formatos, etc. ponemos nuestro gusto al descubierto. Este se puede

cultivar como un hecho cultural, desarrollando la sensibilidad y sobre todo se llega a alcanzar altos niveles en el gusto como consecuencia de estar viviendo día a día en contacto con el quehacer artístico, no sólo a nivel práctico sino también perceptivo.

Daremos de 0 a 4 puntos para aquéllos que su gusto esté ausente o mínimamente desarrollado.

De 5 a 6 puntos para los que teniendo algún nivel en el gusto, no alcanzan a superar el nivel del grupo.

De 7 a 10 puntos para los sujetos que denotan un gran desarrollo en cuanto al gusto se refiere.

Información

La información es la base de donde parte la identificación, expresión y como consecuencia la creación.

La riqueza de información, facilita el éxito en la creación y aumenta la riqueza de esquemas para el mismo fin. Se evaluará su manifestación.

La información en el artista debe ser amplia. Cuanto mayor sea la información, mayor posibilidad de identificación con experiencias que pondremos al servicio de la producción artística.

El sujeto que haya resuelto dedicar su actividad al mundo artístico, debe mantener una alerta permanente, inagotable para la información. Información objetual, conceptual, personal, artística, etc.

La información es una fuente de datos que el artista tendrá que utilizar permanentemente.

Se puntuará de 0 a 4 puntos a aquéllos sujetos que denoten un bajo nivel

de información en los trabajos realizados.

De 5 a 6 puntos para los alumnos que manifestando información, no alcanzan el nivel medio.

De 7 a 10 puntos a los alumnos que nos comuniquen a través de sus trabajos un alto nivel de información.

Conocimiento técnico.

El conocimiento en el manejo de las técnicas y procedimientos que han de utilizarse como medio de expresión, es fundamental. Puede facilitar o dificultar, según el caso, el proceso creativo. Dando un barniz de calidad o pobreza a la totalidad del trabajo, aunque haya contenidos valiosos de otros factores. Consideraremos dicho nivel de conocimientos en la evaluación.

En términos generales, el nivel de conocimiento técnico en el alumnado es bajo como consecuencia de no haber trabajado con dichos materiales antes de asistir a las clases que lo formarán en este sentido, salvo aquéllas excepciones que por haberse interesado por el mundo del arte y su práctica, poseen un bagaje técnico.

La técnica condiciona en un gran número de casos los resultados artísticos, o al menos distorsiona o gira hacia direcciones no previstas las intenciones del sujeto.

El conocimiento técnico nos dice con sus limitaciones qué trabajos podemos y no podemos abordar.

La técnica debe considerarse como una prolongación del pensamiento artístico.

Daremos de 0 a 4 puntos a aquéllos sujetos que en sus trabajos no manifiesten ningún dominio de las técnicas utilizadas.

EVALUACION.

De 5 a 6 puntos para los que en el dominio de dichas técnicas no tengan un nivel superior a la media del colectivo evaluado.

De 7 a 10 puntos para los que denoten un conocimiento técnico considerable.

Muestras en las que se hace el estudio

El estudio empírico se ha realizado con un (grupo control) de 32 jóvenes estudiantes con cierta homogeneidad en cuanto a otras variables, como aptitud intelectual, extracción sociocultural, etc. de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, de primer año de pintura. Curso convencional, sometido a evaluación con las mismas variables que se han utilizado para evaluar al mismo colectivo en segundo año de pintura, habiéndose aplicado las técnicas indicadas durante todo el curso académico (grupo experimental).

Aplicación

La muestra fué aplicada durante dos años consecutivos al mismo colectivo (cursos 1978-1979 y 1979-1980). El grupo de control no fué advertido del proceso de evaluación al que más tarde iba a ser sometido, no sucediendo así con el grupo experimental que era informado en cada una de las técnicas, de los planteamientos, objetivos y evaluación de sus resultados.

Análisis de resultados

Modelos de diseño experimental. Peculiaridades

Fuente: Ato, M. y otros (1981).

-La estructura métrica de las variables independientes es básicamente categórica.

-No se establecen supuestos acerca de la naturaleza de la relación estadística entre variables; el interés central se dirige por el contrario a la derivación de inferencias sobre medias de población.

El diseño experimental más común es aquél cuyas variables independientes se han prefijado de antemano. En tal caso, la matriz X suele recibir el nombre de matriz del modelo y el resultado es un modelo de efectos fijos.

Modelos de diseño experimental. Objetivos

Fuente: Ato, M. (1991).

Observar si las diferencias en variabilidad entre grupo y grupo son significativamente mayores que las diferencias en variabilidad halladas dentro de cada grupo. Si las diferencias en variabilidad entre grupo y grupo no son mayores, quiere decir que los sujetos varían tanto cuando son sometidos a métodos diferentes y por esta razón no sería razonable atribuir sus variaciones a las diferencias existentes entre los métodos, sino simplemente a la variabilidad de los sujetos. Pero si las diferencias en variabilidad entre los grupos son lo suficientemente grandes como para ser significativamente mayores que las diferencias dentro de cada grupo, esto quiere decir que la simple variabilidad que los sujetos muestran cuando son enseñados con un mismo método no explica suficientemente las variaciones observadas de un grupo a otro, y en

concreto, pueden atribuirse tales variaciones a lo que distingue a los métodos entre sí, o sea, a la especificidad metodológica de los métodos de enseñanza.

Diseño y pruebas estadísticas utilizadas

Hemos utilizado un modelo de diseño experimental, de efectos fijos. Como técnica estadística hemos aplicado un ANOVA simple univariante (análisis de variación con una sola variable independiente y una variable dependiente), con las siguientes equivalencias y codificaciones:

V.I. -> Técnica utilizada con dos niveles (siempre)

1-> Grupo experimental (Técnicas creativas)

2-> Grupo control (no Técnicas creativas)

V.D. -> Media (según cada caso; tantos análisis como variables en fluidez, originalidad... y media total).

En el caso concreto en el que nos situamos, disponíamos de las puntuaciones en fluidez, flexibilidad, originalidad, intuición, elaboración, imaginación, gusto, información y conocimiento técnico para dos grupos de sujetos: uno a los que se les ha aplicado 20 técnicas creativas para la pintura y otros 32 sujetos a los que no se les han aplicado, con mediciones en 12 ejercicios convencionales. Para averiguar si la aplicación de las mencionadas técnicas ha sido efectiva, contrastamos las puntuaciones en los dos grupos para cada variable y de modo global, con una puntuación media; por tanto, para cada sujeto en cada variable y de todas las variables (media total). Elaboramos un fichero para cada variable dependiente y hallamos dicha media por sujeto, para los dos niveles de la variable dependiente y hallamos dicha media por sujeto, para los dos niveles de la variable independiente (Experimental y Control). El fichero

EVALUACION.

quedó pues, de la siguiente manera:

		GRUPO	MEDTOTAL	FLUIDEZ	FLEXIB.
CASE	1	1.000	6.400	6.570	6.530
CASE	2	1.000	6.480	6.620	6.560
CASE	3	1.000	6.540	6.670	6.650
CASE	4	1.000	6.350	6.470	6.430
CASE	5	1.000	6.570	6.710	6.690
CASE	6	1.000	7.370	7.540	7.540
CASE	7	1.000	6.550	6.630	6.670
CASE	8	1.000	6.430	6.460	6.650
CASE	9	1.000	6.350	6.450	6.420
CASE	10	1.000	6.640	6.770	6.770
CASE	11	1.000	8.010	8.160	8.150
CASE	12	1.000	6.720	6.770	6.750
CASE	13	1.000	6.580	6.630	6.630
CASE	14	1.000	6.530	6.600	6.610
CASE	15	1.000	7.990	8.200	8.150
CASE	16	1.000	6.660	6.730	6.750
CASE	17	1.000	6.490	6.590	6.580
CASE	18	1.000	6.690	6.810	6.676
CASE	19	1.000	6.350	6.480	6.510
CASE	20	1.000	6.540	6.640	6.600
CASE	21	1.000	6.340	6.430	6.460
CASE	22	1.000	8.030	8.120	8.100
CASE	23	1.000	6.550	6.660	6.660
CASE	24	1.000	6.100	6.220	6.230
CASE	25	1.000	6.580	6.640	6.670
CASE	26	1.000	7.850	7.940	7.920
CASE	27	1.000	5.340	5.750	5.730
CASE	28	1.000	6.320	6.450	6.420
CASE	29	1.000	5.500	5.550	5.520
CASE	30	1.000	6.700	6.820	6.790
CASE	31	1.000	6.850	6.880	6.850
CASE	32	1.000	6.750	6.830	6.790
CASE	33	2.000	4.300	4.600	4.560
CASE	34	2.000	4.440	4.560	4.500
CASE	35	2.000	4.400	4.450	4.460
CASE	36	2.000	4.350	4.460	4.450
CASE	37	2.000	4.400	4.510	4.680
CASE	38	2.000	4.660	4.850	4.850
CASE	39	2.000	4.220	4.360	4.450
CASE	40	2.000	4.370	4.410	4.500

EVALUACION.

CASE 41	2.000	4.440	4.580	4.530
CASE 42	2.000	4.450	4.650	4.560
CASE 43	2.000	6.090	6.280	6.250
CASE 44	2.000	4.440	4.610	4.530
CASE 45	2.000	4.300	4.480	4.530
CASE 46	2.000	4.270	4.480	4.360
CASE 47	2.000	6.340	6.630	6.550
CASE 48	2.000	4.350	4.550	4.530
CASE 49	2.000	4.310	4.430	4.460
CASE 50	2.000	4.600	4.760	4.700
CASE 51	2.000	4.250	4.430	4.380
CASE 52	2.000	4.310	4.530	4.500
CASE 53	2.000	4.300	4.510	4.480
CASE 54	2.000	4.670	5.980	5.980
CASE 55	2.000	4.370	4.580	4.500
CASE 56	2.000	4.330	4.560	4.430
CASE 57	2.000	4.390	4.580	4.450
CASE 58	2.000	4.860	5.050	4.980
CASE 59	2.000	4.100	4.210	4.260
CASE 60	2.000	4.260	4.310	4.360
CASE 61	2.000	4.120	4.280	4.300
CASE 62	2.000	4.310	4.460	4.430
CASE 63	2.000	4.340	4.480	4.480
CASE 64	2.000	4.350	4.550	4.510

		ORIGIN.	INTUIC.	ELAB.	IMAG.
CASE 1		6.520	6.530	6.650	6.540
CASE 2		6.560	6.570	6.740	6.590
CASE 3		6.600	6.610	6.800	6.650
CASE 4		6.440	6.430	6.670	6.480
CASE 5		6.700	6.670	6.850	6.680
CASE 6		7.540	7.550	7.680	7.560
CASE 7		6.660	6.700	6.870	6.680
CASE 8		6.510	6.540	6.740	6.560
CASE 9		6.410	6.440	6.650	6.470
CASE 10		6.740	6.760	6.880	6.760
CASE 11		8.110	8.140	8.290	8.160
CASE 12		6.730	6.790	6.920	6.830
CASE 13		6.620	6.650	6.840	6.720
CASE 14		6.620	6.630	6.790	6.690
CASE 15		8.170	8.160	8.310	8.190
CASE 16		6.740	6.780	6.940	6.750
CASE 17		6.560	6.610	6.800	6.610
CASE 18		6.750	6.750	6.960	6.850
CASE 19		6.470	6.470	6.640	6.470

EVALUACION.

CASE 20	6.610	6.650	6.810	6.630
CASE 21	6.450	6.470	6.560	6.520
CASE 22	8.110	8.120	8.330	8.170
CASE 23	6.650	6.660	6.810	6.720
CASE 24	6.220	6.250	6.320	6.240
CASE 25	6.670	6.710	6.820	6.720
CASE 26	7.930	7.930	8.150	8.010
CASE 27	5.740	5.760	5.810	5.740
CASE 28	6.420	6.410	6.520	6.440
CASE 29	5.520	5.530	5.600	5.530
CASE 30	6.800	6.820	7.010	6.820
CASE 31	6.850	6.870	7.080	6.880
CASE 32	6.790	6.810	7.010	6.840
CASE 33	4.430	4.400	4.500	4.430
CASE 34	4.480	4.580	4.610	4.500
CASE 35	4.500	4.500	4.600	4.610
CASE 36	4.500	4.500	4.530	4.580
CASE 37	4.610	7.930	4.580	4.550
CASE 38	4.630	4.650	4.850	4.900
CASE 39	4.360	4.280	4.000	4.380
CASE 40	4.510	4.500	4.580	4.550
CASE 41	4.510	4.530	4.700	4.530
CASE 42	4.600	4.530	4.660	4.580
CASE 43	6.130	6.210	6.480	6.250
CASE 44	4.550	4.550	4.630	4.560
CASE 45	4.530	4.500	4.450	4.450
CASE 46	4.450	4.450	4.460	4.350
CASE 47	6.580	6.450	6.760	6.630
CASE 48	4.510	4.510	4.550	4.480
CASE 49	4.450	4.430	4.510	4.500
CASE 50	4.580	4.730	4.810	4.800
CASE 51	4.450	4.450	4.410	4.360
CASE 52	4.480	4.480	4.430	4.380
CASE 53	4.510	4.500	4.500	4.450
CASE 54	5.930	5.960	6.030	5.880
CASE 55	4.530	4.530	4.600	4.480
CASE 56	4.480	4.460	4.530	4.500
CASE 57	4.500	4.530	4.550	4.530
CASE 58	5.010	5.050	5.160	5.010
CASE 59	4.300	4.300	4.280	4.280
CASE 60	4.380	4.360	4.460	4.460
CASE 61	4.280	4.260	4.330	4.280
CASE 62	4.430	4.450	4.510	4.430
CASE 63	4.460	4.460	4.530	4.480
CASE 64	4.500	4.600	4.460	4.480

EVALUACION.

		GUSTO	INFOR.	CON. TEC.				
CASE 1		6.150	6.200	6.300	CASE 33	4.080	4.000	4.080
CASE 2		6.200	6.350	6.500	CASE 34	4.250	4.410	4.330
CASE 3		6.200	6.500	6.600	CASE 35	4.500	4.250	4.160
CASE 4		6.050	6.200	6.400	CASE 36	4.410	4.080	4.160
CASE 5		6.250	6.350	6.550	CASE 37	4.250	4.160	4.330
CASE 6		7.050	7.050	7.200	CASE 38	4.500	4.250	4.500
CASE 7		6.200	6.400	6.600	CASE 39	4.160	3.910	4.080
CASE 8		6.200	6.350	6.450	CASE 40	4.250	4.160	4.160
CASE 9		6.050	6.200	6.400	CASE 41	4.410	4.160	4.330
CASE 10		6.250	6.550	6.600	CASE 42	4.410	4.250	4.250
CASE 11		7.650	7.850	8.000	CASE 43	5.910	6.000	5.830
CASE 12		6.500	6.750	6.850	CASE 44	4.330	4.330	4.330
CASE 13		6.250	6.650	6.700	CASE 45	4.080	3.910	4.080
CASE 14		6.200	6.500	6.650	CASE 46	4.160	4.160	4.080
CASE 15		7.700	7.800	7.950	CASE 47	6.000	5.830	6.080
CASE 16		6.400	6.450	6.750	CASE 48	4.250	4.080	4.080
CASE 17		6.150	6.450	6.500	CASE 49	4.250	4.080	4.160
CASE 18		6.500	6.600	6.600	CASE 50	4.500	4.330	4.580
CASE 19		6.050	6.200	6.300	CASE 51	4.250	3.910	4.000
CASE 20		6.250	6.500	6.600	CASE 52	4.250	4.080	4.250
CASE 21		5.950	6.300	6.300	CASE 53	4.160	4.000	4.080
CASE 22		7.750	7.850	8.100	CASE 54	5.250	5.250	5.250
CASE 23		6.300	6.450	6.500	CASE 55	4.160	4.160	4.160
CASE 24		5.800	5.950	6.000	CASE 56	4.080	4.250	4.160
CASE 25		6.300	6.400	6.600	CASE 57	4.080	4.330	4.250
CASE 26		7.550	7.700	7.800	CASE 58	4.750	4.500	4.660
CASE 27		5.500	5.550	5.600	CASE 59	3.910	3.910	3.910
CASE 28		6.050	6.300	6.200	CASE 60	4.250	4.000	4.080
CASE 29		5.200	5.550	5.400	CASE 61	4.000	3.910	3.910
CASE 30		6.350	6.600	6.700	CASE 62	4.160	4.000	4.330
CASE 31		6.600	6.750	6.850	CASE 63	4.160	4.250	4.250
CASE 32		6.550	6.650	6.850	CASE 64	4.160	4.250	4.080

EVALUACION.

Analizamos los datos con el paquete estadístico SYSTAT 5.0 para Windows. Los resultados de la aplicación de las pruebas estadísticas son las siguientes:

SAT 29/11/97 13:25:25

SYSTAT VERSION 5.0
COPYRIGHT. 1990-1992
SYSTAT, INC.

Welcome to SYSTAT!
WORKSPACE CLEAR FOR CREATING NEW DATASET

>USE 'C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS'
SYSTAT FILE VARIABLES AVAILABLE TO YOU ARE:

GRUPO MEDTOTAL

FLUIDEZ	FLEXIB	ORIGIN	INTUIC
ELAB	IMAG	GUSTO	INFOR
CON. TEC			

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA **FLUIDEZ**
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:27:38 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: FLUIDEZ N: 64 MULTIPLE R: 0.877 SQUARED MULTIPLE R: 0.768

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARES	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	69.368	1	69.368	205.594	0.000
ERROR	20.919	62	0.337		

EVALUACION.

```

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA FLEXIB
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:27:46 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO
    1.000    2.000

DEP VAR: FLEXIB  N:  64 MULTIPLE R: 0.880 SQUARED MULTIPLE R: 0.775
    
```

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	70.069	1	70.069	213.267	0.000
ERROR	20.370	62	0.329		

```

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA ORIGIN
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:27:54 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO
    1.000    2.000

DEP VAR: ORIGIN  N:  64 MULTIPLE R: 0.882 SQUARED MULTIPLE R: 0.779
    
```

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	70.266	1	70.266	217.978	0.000
ERROR	19.986	62	0.322		

EVALUACION.

>CATEGORY GRUPO
 >ANOVA INTUIC
 >ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:04 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
 LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
 GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: INTUIC N: 64 MULTIPLE R: 0.825 SQUARED MULTIPLE R: 0.681

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	64.300	1	64.300	132.287	0.000
ERROR	30.136	62	0.486		

>CATEGORY GRUPO
 >ANOVA ELAB
 >ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:10 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
 LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
 GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: ELAB N: 64 MULTIPLE R: 0.880 SQUARED MULTIPLE R: 0.775

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	77.462	1	77.462	213.136	0.000
ERROR	22.533	62	0.363		

EVALUACION.

```

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA IMAG
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:20 CASYSTATEST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO
    1.000    2.000

DEP VAR:  IMAG  N:  64  MULTIPLE R: 0.881  SQUARED MULTIPLE R: 0.775
    
```

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	71.974	1	71.974	213.967	0.000
ERROR	20.855	62	0.336		

```

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA GUSTO
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:30 CASYSTATEST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO
    1.000    2.000

DEP VAR:  GUSTO  N:  64  MULTIPLE R: 0.884  SQUARED MULTIPLE R: 0.782
    
```

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	63.660	1	63.660	222.548	0.000
ERROR	17.735	62	0.286		

EVALUACION.

>CATEGORY GRUPO
 >ANOVA **INFOR**
 >ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:38 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
 LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
 GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: INFOR N: 64 MULTIPLE R: 0.909 SQUARED MULTIPLE R: 0.826

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	82.810	1	82.810	295.025	0.000
ERROR	17.403	62	0.281		

>CATEGORY GRUPO
 >ANOVA **CON_TEC**
 >ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:28:49 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
 LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
 GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: CON_TEC N: 64 MULTIPLE R: 0.906 SQUARED MULTIPLE R: 0.822

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	86.560	1	86.560	285.563	0.000
ERROR	18.793	62	0.303		

EVALUACION.

>CATEGORY GRUPO
>ANOVA MEDTOTAL
>ESTIMATE

SAT 29/11/97 13:29:11 C:\SYSTAT\EST-CAMP.SYS
LEVELS ENCOUNTERED DURING PROCESSING ARE:
GRUPO

1.000 2.000

DEP VAR: MEDTOTAL N: 64 MULTIPLE R: 0.895 SQUARED MULTIPLE R: 0.801

ANALYSIS OF VARIANCE

SOURCE	SUM-OF-SQUARE	DF	MEAN-SQUARE	F-RATIO	P
GRUPO	75.386	1	75.386	249.812	0.000
ERROR	18.710	62	0.302		

Leyenda:

SQUARED MULTIPLE R.: Porcentaje de variación explicada por la variable independiente.

P: probabilidad de que los resultados hayan sido debidos al azar (se admite hasta un 0.05%). En este caso $P > 0.01$. Muy significativa en todos los casos.

Interpretación.

Con una probabilidad mayor del 99% podemos afirmar que la diferencia en los resultados obtenidos entre el grupo experimental (aplicación de técnicas) y control (no aplicación), a favor del primero, no son debidas al azar y que ha sido el efecto global de la aplicación de dichas técnicas el que ha provocado las mencionadas diferencias.

Verificación de Hipótesis

Tras los resultados obtenidos por las muestras de sujetos en las variables que controlamos, y tras la interpretación de los mismos como la efectuada en el apartado anterior, ¿cabe decir que se ha verificado la hipótesis?

En dicha hipótesis aludíamos a la existencia de una correlación positiva entre los rendimientos en creatividad y la aplicación de las técnicas y procedimientos para el desarrollo del pensamiento creativo en las artes plásticas. Según los datos expuestos anteriormente y su interpretación, podemos hablar de una tendencia general de los rendimientos en las variables evaluadas al correlacionar positivamente con las técnicas aplicadas.

Cabe pues afirmar, que existen correlaciones entre el desarrollo de la capacidad de creación y las técnicas propuestas como consecuencia de su aplicación, y también cabe decir que no es viable afirmar que no existan tales correlaciones.

Estas afirmaciones globales están consideradas como un primer paso para adentrarnos en un estudio más minucioso y pormenorizado sobre la posibilidad de investigación que, creo, ofrece el tema.

CONCLUSION.

CONCLUSION

CONCLUSION

A).-PERCEPCION VISUAL Y CREATIVIDAD ARTISTICA

Existe una forma de percibir, tal vez inducida por la necesidad de captar el sentido de las cosas en forma artística, creativa, que distingue las respuestas del artista del que no lo es, como reacción a una experiencia sobre el mismo estímulo.

Parafraseando la teoría de la gestalt, podría decirse que nunca el arte pudo ser creado por alguien incapaz de concebir la estructura integrada de una totalidad. Si bien no es menos cierto que el acto artístico que se produce, inmediatamente después de esta concepción, es el de disección de las partes con la intención artística de reducirlas.

La visión, lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales resultó ser, según los estudios de la gestalt, creadora de la realidad: imaginativa, inventiva, perspicaz y hermosa.

Según R. Arnheim, *"todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar; todo acto de razonar, intuición; todo acto de observar, invención"*.¹

¹ Arnheim, R. 1973, p. 4

El acto visual exaltado que conduce a la creación de la gran obra de arte, aparece como un brote de la actividad más humilde y corriente del ver cotidiano.

El acto de ver se impone a la realidad, de modo subjetivo, dando forma y significado. El proceso de la percepción es el resultado de la relación entre las propiedades que impone el objeto y la naturaleza del sujeto que observa. Todas estas actividades son provocadas por la percepción, aunque intervienen también, otros procesos cognitivos, tales como los que subyacen en la memoria y la utilización del saber.

Nuestro hábito arraigado a ver cosas y no datos sensoriales, descansa en el hecho de que rápida e inconscientemente, abstraemos una forma de cada experiencia sensorial y utilizamos esta forma para concebir la experiencia como un todo, como una cosa.

De esta apreciación se desprende y se justifica la vertiente irracional de las prácticas artísticas o creativas. Irracionalidad aceptada y asumida por los artistas como algo, sin lo cual no se puede hacer arte.

Pero existe un condicionamiento perceptivo con raíces culturales con efecto limitador de la perspectiva exclusiva de los objetos de uso. Hay un sentido dominado por la necesidad de la realidad práctica que nos induce a percibir *temporalmente según el uso o fin del objeto*.

De la misma manera que la percepción en función de los fines científicos, es también generalmente, la percepción de un objeto de uso, igualmente se podría entender que el artista ve los objetos con las peculiaridades propias, según sus necesidades artísticas.

La capacidad de profundizar en los objetos durante el hecho perceptivo difiere mucho entre los sujetos, incluso entre aquéllos que se dedican a las mismas actividades.

Según Schachtel, *"aunque los grandes pintores tienen generalmente una percepción mucho más plena, rica y profunda de la naturaleza, los objetos y las personas que el hombre medio, hay entre los mejores una sorprendente diferencia en la profundidad y plenitud de la percepción. Una comparación de los mejores retratos de Van Dyck con los de su contemporáneo y compatriota Rembrandt, mostrará cómo los ojos de Rembrandt penetraban hasta la médula del ser humano que pintaba, mientras que Van Dyck, por vivos y reales que fueran sus retratos, es relativamente superficial y estrecho en comparación con la profundidad y plenitud de Rembrandt. Esta diferencia no es de habilidad, ni de maestría técnica, que Van Dyck poseía como cualquier pintor. Es una diferencia de profundidad y totalidad de la percepción visual."*²

Cuando la percepción alcanza los niveles de profundidad que hemos visto en el ejemplo anterior, puede sublimarse alcanzando los niveles de trascendencia. La percepción artística trasciende la realidad conocida, cuanto más original sea la mente y la personalidad de quien percibe.

En la percepción artística, se produce una proyección y apertura totales hacia el objeto. El artista se abre al objeto con todos sus sentidos y su sensibilidad, mostrando una absorción y un interés totales. Esta forma de percibir, tiene una cualidad extratemporal, es decir, llena al sujeto tan plenamente que éste no se acuerda del tiempo ni de ninguna otra cosa, mientras está plenamente entregado al encuentro con el objeto de su percepción. Así sucede cuando tratamos de articular la experiencia creadora de esa percepción. Durante este proceso el sujeto establece una relación en la cual se llena completamente de lo percibido, como si fuera una sola cosa con ello o como si se convirtiera en el objeto mismo.

Cézanne nos dice *"la voluntad del artista debe silenciarse; debe silenciar en*

²Schachtel, E. G., 1962, p. 160.

CONCLUSION.

sí mismo todas las voces del prejuicio; debe olvidar, inquietarse, convertirse en el eco perfecto. La naturaleza de allá afuera y de aquí dentro deben penetrarse entre sí".³

Braque abundando en la misma idea sobre la forma de percibir nos dice *"no sólo hay que pintar los objetos, hay que penetrar en ellos y uno mismo debe convertirse en el objeto".⁴*

En la pintura japonesa, la fuerza del gesto en una total proyección y conversión en el objeto, es un principio tradicional llamado "movimiento vital" (kokoro mochi en chino seido), que exige que el artista en el momento de la creación, sienta la naturaleza misma de su tema.

En el budismo zen, la percepción del mundo en su esencia, se realiza sólo después de obtener la satori (la iluminación). Durante este proceso, se abandona todo apego al "ego", a sus ideas, a sus conceptos, a sus prejuicios, a sus deseos y compromisos.

La actitud del sujeto que percibe determina lo que se percibirá y lo que no se percibirá y cómo se hará.

Sólo cuando esta actitud es abandonada y la persona queda libre, quedará libre el camino para un enfoque diferente y una visión abierta a los aspectos hasta entonces desconocidos del objeto.

El apego a una actitud, impide la apertura perceptiva, tendiendo a deformar la percepción hacia una visión cerrada y rígida del mundo.

La actitud rígida, lleva consigo el miedo al caos, a lo desconocido.

El anquilosamiento del desarrollo de la percepción, conduce a la estereotipación y restricción del campo de la sensibilidad.

No es posible proyectarse plenamente, con interés y atención absolutos,

³En Hess, E. H., 1976, p. 56.

⁴Ibidem, p. 68

CONCLUSION.

hacia un objeto, si al mismo tiempo se está preocupado con algún otro impulso. Sólo una concentración relajada permite una proyección libre de la personalidad hacia el objeto en un acto de interés total.

Un artista puede pasarse mucho tiempo contemplando determinados objetos, colores, formas, sin cansarse y sin dejar de descubrir algo nuevo. Esto dará sus frutos a lo largo de su carrera.

En este tipo de percepción, la mirada alcanza las fronteras de la experiencia humana y se vuelve creadora, revelando visiones hasta entonces desconocidas.

B).- DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN LAS ARTES PLASTICAS

Sabemos que todo individuo tiene la capacidad de crear, y que el deseo de crear es universal, pues todas las criaturas son originales en sus formas de percepción, en sus experiencias de vida y en sus fantasías. La variación de la capacidad creadora dependerá de las oportunidades que tengan para expresarlo.

Todos los individuos nacen con un potencial definido y variable para la actividad creadora, las grandes diferencias que se observan en la vida real se deben más a las frustraciones que impiden un normal desarrollo de dicho potencial, que a la limitación personal.

El desarrollo de la creatividad es un proceso de equilibrio que permite, con un determinado funcionamiento constante, el paso de un estado de aprendizaje al siguiente, definido éste como la fase de la aparición de estructuras variables o formas de organización de la actividad intelectual. Considera siempre la interacción del individuo y el ambiente.

En ninguno de los casos en los que se da la creación, es preciso postular exóticas formas de procesos mentales. Todo se produce dentro de la normalidad

CONCLUSION.

y de acuerdo con los procesos conductuales habituales del sujeto.

Las aptitudes del pensamiento, así como las habilidades intelectuales se pueden entrenar. Las aptitudes en general, se han originado en gran parte, por la práctica informal y es posible mejorarlas por la práctica formal.

Aparte de las consideraciones genéticas, existen numerosos estudios que abundan en la misma dirección.

La práctica continuada, juega un papel fundamental, pues el pensamiento artístico, se despliega plenamente durante la actividad, por lo que podríamos decir que pensar plásticamente es pintar, esculpir, etc. Resulta evidente que la práctica artística necesita muchas horas de dedicación para alcanzar niveles de control en el pensamiento que posibiliten la creatividad.

Por otra parte, es histórico el hecho de los grandes creadores que lo son cualquiera que fuera su educación. Pero aún para grandes aptitudes, puede resultar efectivo un entrenamiento adecuado.

Esta disyuntiva, plantea el eterno problema de si la práctica en las clases de arte, aumentan en realidad la aptitud creativa o si sólo permite utilizar de una mejor manera las aptitudes que se poseen.

Tratando de ser concluyente de acuerdo con los resultados realizados empíricamente, observamos que dichos datos parecen demostrar la mejoría generalizada de las aptitudes.

Los estudios de F. C. Bartlett (1958) consideran que las aptitudes del pensamiento y las habilidades intelectuales, se pueden entrenar, por analogía con las habilidades motoras. M. Agnew (1922) también estudió los procesos creativos de los artistas. Los estudios de E. P. Torrance (1977), R. R. Rusch, D. A. Denny y S. Ives (1965), C. J. Cartledge y E. L. Klausner (1963), S. J. Parnes (1960), A. F. Osborn (1971), R. P. Crawford (1952) y tantos otros, presentan en sus investigaciones resultados positivos en la formación o el desarrollo de las aptitudes creativas en los sujetos, a través del entrenamiento.

CONCLUSION.

En el estudio que nos ocupa, realizado empíricamente sobre un colectivo de alumnos, durante dos años consecutivos, podemos inferir de acuerdo con los datos obtenidos, como resultado de la aplicación de las veinte técnicas expuestas, que la creatividad artística es susceptible de desarrollo, siempre que exista una actividad artística continuada. El nivel de desarrollo dependerá además, de las condiciones personales del sujeto, de una adecuada programación de actividades. No se puede dar el mismo nivel entre el sujeto autodidacta que, aún en el supuesto que llegara a alcanzar altas cotas de creación, tardaría mucho tiempo en el proceso de formación y el que se daría en el sujeto que se somete a una estructura didáctica, diseñada por expertos. Tampoco se puede esperar el mismo resultado en los niveles de creación entre un colectivo de alumnos, sometido a un proyecto docente convencional, con carencias en las propuestas programáticas, objetivos imprecisos y sin una motivación adecuada, y un colectivo que por el contrario perciba el apoyo que subyace en una sólida estructura didáctica justificada por su fundamentación y por los resultados derivados de su aplicación.

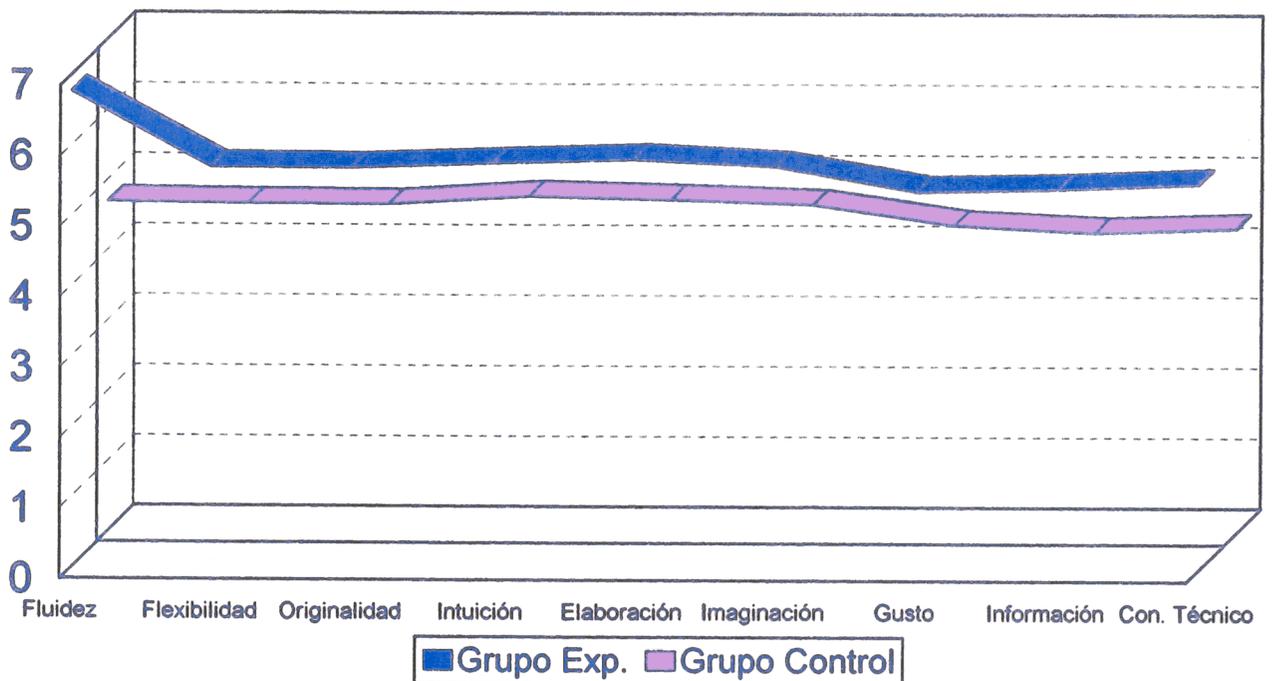
Confirmada la hipótesis planteada en el apartado de evaluación y aun incurriendo en repetición, se expondrán los datos obtenidos en la prueba, en forma de gráficos, con el fin de apreciarlos como conclusión positiva sobre el desarrollo del pensamiento creativo en las artes plásticas.

Las variables consideradas en la aplicación de las técnicas han sido: fluidez ideacional, asociativa próxima o remota, expresiva y su frecuencia; flexibilidad y riqueza de matices formales, cromáticos y de planteamiento, espontánea y adaptativa; originalidad relativa y absoluta, inteligencia y autoidentificación; intuición, inspiración, curiosidad, clasificación y abstracción; elaboración, con la actitud perfectible y la aptitud divergente y convergente, síntesis, análisis y redefinición; imaginación especulativa, reproductora,

CONCLUSION.

constructora, sensibilidad y percepción, sinergia y serendipidad; gusto;
información y conocimiento técnico.

Gráfico Comparativo



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, J. L.- Conceptual Blockbusting.- New York: Norton, 1979.
- ADORNO, TH. W. Y OTROS.- La Personalidad Autoritaria.- Buenos Aires: Proyección, 1965.
- ADORNO, TH. W.- Filosofía de la Nueva Música.- Buenos Aires: Editorial Sur, 1966.
- ALBERS, J.- Interaction of Color.- Yale University: Paperbound Edition, 1971.
- ALEXANDER, C.- Ensayo sobre la Síntesis de la Forma.- Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1976.
- ALEXANDER, F.- The Western Mind in Transition.- New York: Random House, 1960.
- ALONSO FERNANDEZ, F.- El Talento creador. Rasgos y perfiles del genio.- Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1996.
- ALONSO GARCIA, A. Y OTROS.- Creatividad y Educación.- Madrid: Servicio de Publicaciones del M.E.C., 1981.
- ALLEN, M. S.- Creatividad Morfológica.- México: Herrero Hos., 1967.
- ALLPORT, G. W.- Personality: a Psychological interpretation.- New York: Holt, 1937. Buenos Aires: Ed. Sur, 1966.
- ALLUISI, E. A.- "Information and Uncertainty: The metrics of communications".- New York: McGraw-Hill, 1970.
- ANDERSON, L. D.- A Longitudinal Study of the Effects of Nursery-School Training on Successive Intelligence-Test Ratings.- "Yearb. Nat. Soc. Studies Education", n.39,1940.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, N. H.- On de role of context effects in psychological judgment.- "Psychgological Review", n. 78, 1975.
- ANDREWS, D. P.- *Error-Correcting Perceptual Mechanics*.-"Journal exp. Psychology, n. 16; 1964.
- ANZIEU, D. Y OTROS.- *Psicoanálisis del genio creador*.- Buenos Aires: Vancu, 1978.
- ARDILA, A.- *Psicología de la Percepción*.- México: Trillas, 1980.
- ARNHEIM, R.- *Psicología de la visión creadora*.- Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- ARNHEIM, R.- *Hacia una Psicología del Arte y Entropía*.- Madrid: Alianza Forma, 1980.
- ATO, M.- *Fundamentos de estadística inferencial*.- Murcia: Yerba, 1981.
- ATO, M.- *Investigación en Ciencias del Comportamiento*.- Barcelona: P.P.U., 1991
- ATTNEAVE, F.- *Applications of information theory to psychology*.- New York: Holt, Rineart and Winston, 1959.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.- *Esthétique du film*.- Paris: Editions Fernand Nathan, 1983.
- AUSUBEL, D. P.- The role of frecuency in learning and retention: A cognitive structure interpretation.- "Journal. Gen. Psychology, n. 72, 1965.
- AYMERICH, C.- *Expresión y arte en la escuela*.- Barcelona: Teide, 1971.
- AYMERICH, C.- *La expresión medio de desarrollo*.- Barcelona: Nova Terra, 1971.
- AZMAR, G.- *La creatividad en la empresa*.- Barcelona: Oikos-Tau, 1974.
- BADT, K.- *Eugène Delacroix Drawings*.- Oxford: Oxford University, 1946.

BIBLIOGRAFIA

- BALADA, M. Y JUANOLA, T. R.- La educación visual en la escuela.- Barcelona: Paidós, 1987.
- BALLY, G.- Del origen y del límite de la libertad."Una interpretación del juego en la amistad y personas".- Buenos Aires: Paidós, 1945.
- BARRON, F.- Artistic Perception as a possible factor in Personality by a Figure Preference Test.- "Journal Psychologist", n. 33, 1952.
- BARRON, F.- Creativity and Personal Freedom.- Berkshire: Van Nostrand, 1968.
- BARRON, F.- Personalidad creadora y proceso creativo.- Madrid: Marova, 1976.
- BARTHES, R.- Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.- Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTLETT, F. C.- Thinking: an experimental and social study.- New York: Basic Books, 1958.
- BATTATO, R.- Tecnología educativa: creatividad (6-7-8- curso).- Madrid: Santillana, 1974.
- BAYO, J.- Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales.- Barcelona: Anthropos, 1987.
- BEAUDOT, A.- La creatividad en la escuela.- Madrid: Studium, 1973.
- BEAUDOT, A.- La creatividad.- Madrid: Narcea, 1980.
- BELLAK, K. L.- Creativity, some rondon notes to a systematic consideration.- "Journal of Projective Techniques", n. 21, 1958.
- BENEDITO, V.- Elaboración de un modelo taxonómico de métodos y técnicas creativas.- "Innovación Creadora", n. 2, 1977.
- BERGER, R.- Arte y Comunicación.- Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- BERKELEY, G.- An essay towards a new theory of vision.- New York: E. P. Dutton, 1910.

BIBLIOGRAFIA

- BERLYNE, D. E.- Conflict, arousal and curiosity.- New York: McGraw-Hill, 1960.
- BERLYNE, D. E.- Estructura y función del pensamiento.- México: Trillas, 1972.
- BERNARD, Y.- Construction d'un test de connaissance en peinture.- "International Review of Applied Psychology", n. 19, 1970.
- BEST, F.- Hacia una didáctica de las actividades exploratorias.- Buenos Aires: Kapelusz, 1972.
- BINGHAM, M.- Educación artística: el proceso de aprendizaje y la búsqueda de la estructura.- "Estudios en Arte Educación", vol. n. 2, 1975.
- BIONDI, A. M. Y PARNES, S. J.- Assessing creative growth.- Buffalo: C. Ed. Foundation, 1986.
- BLAY FONTCUBERTA, A.- La personalidad creadora.- Barcelona: Elicien, 1967.
- BLAY FONTCUBERTA, A.- Creatividad y plenitud de vida.- Barcelona: Iberia, 1973.
- BLUNT, A.- Picasso's Guernica.- New York: Oxford University Press, 1969.
- BOLTON, N.- Psicología del pensamiento.- Barcelona: Herder, 1978.
- BONO, E. DE.- El pensamiento lateral.- Barcelona: Programa, 1974.
- BONO, E. DE.- El pensamiento práctico.- Barcelona: Paidós, 1992.
- BONO, E. DE.- La revolución positiva.- Barcelona: Paidós 1994.
- BONO, E. DE.- El pensamiento creativo.- Barcelona: Paidós, 1994.
- BONO, E. DE.- Aprende a pensar por tí mismo.- Barcelona: Paidós, 1997.
- BORING, E. G.- Sensation and perception in the history of Ex. Ps.- New York: Appleton, 1942.

BIBLIOGRAFIA

- BORING, E. G.- A history of experimental psychology.- New York: Appleton, 1950.
- BORTHWICK, G.- Hacia una educación creativa.- Madrid: Fundamentos, 1982.
- BOWIE, H. P.- On the Laws of Japanese Painting.- New York: Dover Publications, 1981.
- BRANSFORD, J. Y STEIN, B.- Solución ideal de problemas. Guía para pensar, aprender y crear.- Barcelona: Labor, 1987.
- BRITSCH, G.- Theorie der Bildenden Kunst.- München: Hueber- Holzmann-Verlag, 1926.
- BRITTAIN, W.- Desarrollo de la capacidad creadora.- Barcelona: Kapelusz, 1972.
- BRONOWSKI, J.- Los orígenes del pensamiento y la imaginación.- Barcelona: Gedisa, 1981.
- BRUNER, J. S. Y OTROS.- Investigadores sobre el desarrollo cognitivo.- Madrid: Pablo del Rio, 1980.
- BRUNER, J. S.- En busca de la mente. Ensayos de autobiografía.- México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BRUNER, J. S.- Desarrollo cognitivo y educación. Madrid: Morata, 1988.
- BÜHLER, C.- Values in Psychotherapy.- New York: Free Press, 1962.
- BURCHETT, R. W.- The arts and sciences as an unified system of knowledge.- San Diego: Master of Arts Thesis U. S. International University, 1977.
- BUTZ, Ñ.- El arte creador infantil.- Barcelona: Leda, 1969.
- BUTZ, Ñ.- El arte creativo en la juventud.- Barcelona: Leda, 1969.

BIBLIOGRAFIA

- CAJIDE, VAL DE.- Creatividad escolar y medio sociogeográfico .- Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1981. Tesis Doctoral.
- CALDERADO, J.- La dimensión estética del hombre. Ensayo psicológico sobre el arte.- Buenos Aires: Paidós, 1961.
- CAPARROS, A.- Historia de la Psicología.- Esplugas de Llobregat: C.E. U., 1976.
- CARTERETTE, E. C. Y FRIDMAN, M. P.- Manual de percepción. Raíces históricas y filosóficas.- México: Trillas, 1982.
- CARTLEDGE, C. J. Y KRAUSER, E. L. - Training first-grade children in creative thinking under quantitative and qualitative motivation.- "J. Educational Psychology", n. 54, 1963.
- CARY, J.- Art and Reality.- New York: Harper and Broders, 1958.
- CASTILLA, R. P. E.- Educación en la capacidad creadora.- Perú: Mejia Baca, 1972.
- CASSOU, J.- Panorama de las artes plásticas contemporáneas.- Madrid: Guadarrama, 1961.
- CEA, F. DE; ESTEBANELL, M.; Y COLL, T.- Orientacions metodològiques per a treballar logo amb els alumnes d'EGB.- Barcelona: Informe del Grupo Logo ICEU, 1988.
- CENTRO PARA LA INVESTIGACION E INNOVACION EN LA ENSEÑANZA (OCDE).- Organización creativa del ámbito escolar.- Madrid: Anaya, 1983.
- CIRIGLIANO, G. Y VILLAVERDE, A.- Dinámica de grupo y Educación.- Buenos Aires: Humanitas, 1967.
- COLOM, A. J.- Análisis sistémico y creatividad.- Valencia: Innovación creadora, ICE, 1982.
- COLOMAR, J. L.- El Zen y sus orígenes.- Barcelona: Ed. Martinez Roca, 1974.

BIBLIOGRAFIA

COLL, C.- La construcción de esquemas de conocimiento en el proceso de enseñanza-aprendizaje.- Madrid: Siglo XXI, 1983.

CONDE, M, C.- La actividad creadora en la escuela primaria.- Argentina: Biblioteca Rosario, 1969.

CORSO, J. F.- The experimental psychology of sensory behavior.- New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.

CORRELL, W.- Psicología del aprendizaje.- Buenos Aires: Proyección, 1975.

COWELL, H.- The process of musical creation.- "American Journal Psychology", n. 37, 1926.

CRAWFORD, R. P.- Techniques of creative thinking.- New York: Hawthorne Books, 1952.

CRUTCHFIELD, R.- Creative thinking in children: its teaching and testing.- New York: MacGraw- Hill, 1965.

CUPIT, A.- Juguemos a imaginar.- Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.

CURTIS, J.; DEMOS, G. Y TORRANCE, E.- Implicaciones educativas de la creatividad.- Madrid: Anaya, 1976.

CHAUCHARD, P.- La creación evolutiva.- Barcelona: Fontanella, 1969.

CHAUCHARD, P.- El cerebro y la mano creadora.- Madrid: Narcea, 1972.

CHIN, R. Y BENNE, K. D.- "Strategien zur veränderung sozialer systeme". Gruppendynamik-Forschung und praxis.- Stuttgart: Klett-Verlag, 1971.

DARROW, F. Y VAN ALLEN, R.- Actividades para el aprendizaje creador.- Buenos Aires: Paidós, 1965.

BIBLIOGRAFIA

- DAVIS, G. A. Y SCOTT, J. A.- Estrategias para la creatividad.- Buenos Aires: Paidós, 1980.
- DELACROIX, E.- Meintagebuch.- Berlín: Klett-Verlag, 1918.
- DEMBER, W. N. Y WARM, J. S.- Psicología de la percepción.- Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- DESROSIERS, R.- La creatividad verbal en los niños.- Barcelona: Oikos-Tau, 1978.
- DEWEY, J.- How we think.- Boston: Heat, 1910.
- DIAZ, C.- La educación en la expresión plástica.- Madrid: Narcea, 1986.
- DIEZ, M; MATEO, E Y MENCHEN, F.- La creatividad en la EGB.- Madrid: Marova, 1980.
- DIEZ, M; MATEO, E. Y MENCHEN, F.- Creatividad en los medios audiovisuales.- Valladolid: Miñón, 1981.
- DIEZ, M.; MATEO, E. Y MENCHEN, F.- *Cómo fomentar la creatividad en la familia, en la escuela.*- Madrid: Marsiega, 1983.
- DOBBELAERE, G.- Pedagogía de la expresión.- Barcelona: Nova Terra, 1970.
- DONDIS, D. A.- La sintaxis de la imagen.- Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- DUGAS, L.- La imaginación.- Madrid: Daniel Jorro, 1905.
- ECHEVARRIA SAMAMES, B.- Proceso de creación, base del desarrollo educacional.- Barcelona: Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Tesis Doctoral, 1980.
- EGAN, J. P; GREENBERG, G. Z. Y SCHULMAN, A. I.- Operating characteristics signal detectability, and the method of free response.- "Journal of the Acoustical Society of America", n. 33, 1961.

BIBLIOGRAFIA

- EGETH, H.- Selective attention.- "Psychological Bulletin", n. 67, 1967.
- EHRENZWEIG, A.- Psicoanálisis de la percepción artística.- Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- ENCICLOPEDIA INTERNACIONAL DE LAS CIENCIAS SOCIALES.- Madrid: Aguilar, 1977.
- EINDHOVEN, J. E. Y WINACKE, W. E.- Creative process in painting.- "Journal Gen. Psychol.", n. 47, 1952.
- FAIRBAIRN, W. R. D.- Prolegomena to a psychology of art.- "British Journal of Psychology", n. 28, 1937.
- FARRE, L.- Categorías estéticas.- Madrid: Aguilar, 1967.
- FECHNER, G. T.- Elemente der Psychophysik.- Leipzig: Breitkopf y Harter, 1860.
- FERNANDEZ HUERTA, J.- Los programas escolares y el desarrollo de la creatividad.- Santander: Publicaciones SEM, 1967.
- FERNANDEZ HUERTA, J.- Creatividad e inteligencia.- "Perspectivas Pedagógicas", n. 21-22, 1967.
- FERNANDEZ HUERTA, J.- "¿Cómo desarrollar la originalidad y la inventiva del alumno durante la escolaridad?".- DIDACTICA.- Madrid: Compañía Bibliográfica española, 1968.
- FERNANDEZ HUERTA, J.- Umbrales de la dimensionalidad paradójica en modelos heurístico-didácticos de la innovación y la creatividad.- "Innovación Creadora", n. 14-15, 1982.
- FESTINGER, L.- The relation between behavior and cognition.- Cambridge: 1957.
- FITTS, P. M. Y POSNER, M. I.- El rendimiento humano.- Alcoy: Marfil, 1968.
- FOLLET, M. P.- Creative experience.-New York:Longmans, 1924.

BIBLIOGRAFIA

FORGUS, R. H.- Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo.- México: Trillas, 1976.

FOSTER, J.- Desarrollo del espíritu creativo del niño.- México: Publicaciones Culturales, 1976.

FRAGNIERE, G.- La educación creadora. Visión, métodos y orientaciones.- Madrid: Oriens, 1978.

FRAISSE, J Y PIAGET, J.- La percepción. Tratado de Psicología experimental.- Buenos Aires: Paidós, 1979.

FRANCES, R.- Psicología del arte y de la estética.- Madrid: Akal Editor, 1985.

FREINET, C.- Los métodos naturales.- Madrid: Fontanella, 1977.

FRESNEDA, T.- Modelo de creatividad total de Williams.- México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

FREUD, S.- Recommendations for Physicians on the Psychoanalytic method of treatment.- "Collected Papers", n. 14, 1912.

FREUD, S.- Obras completas de Sigmund Freud.- Madrid: Biblioteca Nueva, 1952.

FREUD, S.- "Unusual sensitivities in very young children".- Psychoanalytic study of the child.- Madrid: Biblioteca Nueva, 1949.

FREUD, S.- Introducción al Psicoanálisis.- Madrid: Alianza Editorial, 1963.

FREUD, S.- La interpretación de los sueños.- Madrid: Alianza Editorial, 1966.

FREUD, S.- El chiste y su relación con lo inconsciente.- Madrid: Alianza Editorial, 1970.

FREUD, S.- El malestar en la cultura.- Madrid: Alianza Editorial, 1970.

BIBLIOGRAFIA

- FREUD, S.- Un recuerdo de Leonardo Da Vinci.- Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- FROMM, E.- *Etica y Psicoanálisis*.- México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- FROMM, E.- El arte de amar.- México: F.C. E., 1965.
- FROMM, E.- Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. México: F.C. E., 1971.
- FRUTIGER, A.- *Simbolos: símbolos, signos, marcas, señales*.- Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- FUCHS, R.- *Lernpsychologische Grundlagen der Unterrichtsgestaltung*.- München: Hueber-Holzmann-Verlag, 1974.
- FUENTES, G.- *Didáctica sobre actividades creadoras y plásticas*.- México: Herrero Hermanos, 1971.
- FUSTIER, M.- *Pedagogía de la creatividad. Ejercicios prácticos de creatividad*.- Madrid: Index, 1975.
- GALTON, F.- *Hereditary genius: an inquiry into its laws and consequences*.- New York: McMillan, 1869.
- GARCIA GARCIA, H. F.- *Creatividad e imagen en los niños*.- Madrid: MEC, 1981.
- GARCIA, J. L.- La creatividad en los sistemas educativos.- "Innovación pedagógica", n. 14-15, 1982.
- GARNER, W. R.- *Uncertainty and structure as psychological concepts*.- New York: John Wiley, 1962.
- GELDARD, F. A.- *The human senses*.- New York: John Wiley, 1972.
- GENNARI, M.- *La educación estética*.- Barcelona: Paidós, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- GERARD, R. W.- What is Imagination?.- New York: Oxford University Press, 1961.
- GERARDIN, L.- La biónica.- Madrid: Guadarrama, 1968.
- GESTNER, K.- Programas: Diseñar programas.- Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- GERRITSEN, F.- Color: apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico.- Barcelona: Blume, 1976.
- GERVILLA, C. A.- La creatividad en el aula.- Málaga: Ediciones Innovare, 1986.
- GETZELS, J. W. Y JACKSON, P. W.- The meaning of giftedness: an examination of an expanding concept.- "Phidela Kappan", n. 40, 1958.
- GETZELS, J Y CSIKSZENTMIHALYI, M.- The creative vision: a longitudinal study of problem finding in art.- New York: John Wiley, 1976.
- GHISEILIN, B.- The creative process.- New York: New American Library, 1952.
- GIBSON, J. J.- Una nota sobre óptica ecológica.- Buenos Aires: Infinito, 1979.
- GIBSON, J. J.- The senses considered as perceptual systems.- Boston: M.A., Houghton Mifflin, 1966.
- GIBSON, J. J.- La percepción del mundo visual.- Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- GIL, M. P.- La relación maestro-alumno.- Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- GIL MUÑOZ, C.- Exploración de la imaginación.- Madrid: Studium, 1973.
- GIMENO, J. Y OTROS.- Didáctica.- Madrid: UNED, 1977.
- GLODNER, B.- La estrategia del pensamiento creador.- México: Continental, 1964.

BIBLIOGRAFIA

- GLOTON, R. Y CLERO, C.- La creatividad en el niño.- Madrid: Narcea, 1972.
- GOLANN, S. E.- The creativity motive.- "Journal of Personality", n. 30, 1962.
- GOLDSTEIN, E. B.- Sensación y percepción.- Madrid: Debate, 1988.
- GOMBRICH, E.- Meditations on a hobby horse, or the roots of artistic form.- London: Whyte, L. L. ed., 1951.
- GOMBRICH, E.- Art and Ilusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation.- Oxford: Phaidon Press, 1960.
- GOMBRICH, E; HOCHBERG, J. Y OTROS.- Arte, percepción y realidad.- Barcelona: Paidós, 1983.
- GORDON, H. J. J.- Sinéctica. El desarrollo de la capacidad creadora.- México: Herrero Hermanos, 1963.
- GORDON, K.- El proceso creativo: autoexpresión y autotranscendencia.- Buenos Aires: Kapelus, 1979.
- GOWAN, J.- Implicaciones educativas de la creatividad.- Salamanca: Anaya, 1976.
- GRASSI, E.- Kunst und Mithos.- Hamburg: Rowohlt, 1957.
- GRAUMAN, C. F.- Denken.-Köln, Berlin: Kiepenheuer und Wilsch, 1965.
- GREENAGRE, PH.- Estudios psicoanalíticos sobre la actividad creadora.- México: Pax, 1960.
- GREENAGRE, PH.- Chilhood of the artist.- New York: Emotional Grow, 1971.
- GREGORY, R. L.- The confounded eye.- London: GERAL Duckworth and Co. Ltd., 1973.

BIBLIOGRAFIA

GREGORY, R. L.- Ojo y cerebro psicología de la visión.- Madrid: Guadarrama, 1965.

GREGORY, R. L.- Elección de un paradigma de la percepción.-
Madrid: Guadarrama, 1970.

GRUBER, H. E.- Contemporary approaches to creative thinking.- New York: Atherton Press,
1963.

GUILFORD, J. P.- Psychometric methods.- New York: McGraw-Hill, 1954.

GUILFORD, J. P.- Creative abilities in the arts.- "Psychology Review", n. 64, 1957.

GUILFORD, J. P.- Creativity: Yesterday, today and tomorrow.- "The Journal of Creative
Behavior", n. 1, 1967.

GUILFORD, J. P.- La creatividad.- Buenos Aires: Paidós, 1978.

GUILFORD, J. P. Y OTROS.- Creatividad y Educación.- Buenos Aires: Paidós, 1978.

GUILFORD, J. P.- La naturaleza de la inteligencia humana.- Buenos Aires: Paidós, 1986.

GUTTMAN, L.- The structure of interrelations among intelligence tests.- Princeton: Educational
Testing Service, 1965.

HADAMARD, J.- Psicología de la invención en el campo de las matemáticas.- Madrid: Espasa
Calpe, 1947.

HAMMER, E. F.- Tests proyectivos gráficos. Psicometría y diagnóstico.- Buenos Aires: Paidós,
1982.

HARTLINE, H. K.- The response of single optic nerve fibers vertebrate eye to illumination of the
retina.- "American Journal of Physiology", n. 121, 1938.

BIBLIOGRAFIA

- HASLERUD, G. M.- *Transfer, memory and creativity.*- Minneapolis: U. Minn. Press, 1972.
- HAUSER, A.- *Fundamentos de la sociología del arte.*- Madrid: Guadarrama, 1975.
- HAVELOCK, R. Y HUBERMAN, M.- *Innovaciones y problemas de la educación.*- Paris: UNESCO, 1980.
- HAVEN, G. A.- *Creative thought productivity, and the self-concept.*- "Psychological Reports", n. 16, 1965.
- HAWKES, G. R.- *An evaluation of the magnitude estimation technique.*- "Journal of Psychology", n. 50, 1960.
- HEBB, D. O.- *Drives and the Conceptual Nervous System.*- "Psychological Review", n. 62, 1955.
- HEBB, D. O.- *The Organization of Behavior.*- New York: John Wiley and Sons, 1970.
- HEBB, D. O.- *Textbook of psychology.*- Philadelphia: Saunders, 1972.
- HECHT, S.; SHLAER, S. Y PIRENNE, M. H.- *Energy, quanta, and vision.*- "Journal of General Psychology", n. 25, 1942.
- HEIDEGGER, M.- *Arte y Poesía.*- México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HEIDEGGER, M.- *¿Qué es metafísica? y otros ensayos.*- Buenos Aires: Siglo Veinte, 1986.
- HEINELT, G.- *Maestros creativos-Alumnos creativos.*- Buenos Aires: Kapelusz, 1979.
- HELMHOLTZ, H. VON.- *Treatise on physiological optics.*- New York: J. P. C. Southall, Optical Soc. Americ. ,1925.
- HELSON, R. M. Y COVER, A.- *Specificity-generalizability of classificatory categories as a variable in recall.*- New York: Percept. mot. skills, 1956.

BIBLIOGRAFIA

- HERRIGEL, E.- *Zen in the art of archery*.- New York: Pantheon Books, 1953.
- HOCHBERG, J.- *La percepción de objetos y personas*.- Madrid: Alianza, 1983.
- HOGG, J Y OTROS.- *Psicología y artes visuales*.- Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- HUBEL, D. H. Y WIESEL, T. N.- *Binocular interaction in striate cortex of kittens reared with artificial squint*.- "Journal of Neurophysiology", n. 28, 1965.
- HUFF, V. E.- *Creativity and transactional anlysis*.- J. C. B.", n. 3, 1978.
- HULVECK, C. L.- *Psychoanalytic thoughts on creativity*.- "American Journal of Psychoanalysis", n.13, 1953.
- HULL, C. L.- *The conflicting of learning-a way out*.- "Psychology Review", n. 42, 1935.
- HUTCHINSON, W. L.- *La creatividad en el aula*.- "Journal of the creative behavior", n. 1, 1967.
- HUXLEY, A.; BUCKE, R.; MASLOW A. H. Y OTROS.- *La experiencia mística*.- Barcelona: Kairós, 1979.
- HUXLEY, A.- *Las puertas de la percepción*.- Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- HUXLEY, A.- *Cielo e infierno*.- Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- HUYGHE, R.- *Los poderes de la imagen*.- Barcelona: Labor, 1968.
- IBARRA GRIFFOL, P.- *Educación creadora del niño por las artes plásticas*.- Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969.
- INSTITUTO DE CIENCIAS DEL HOMBRE.- *Creatividad mediterránea*.- Madrid: I.C.H., 1963.
- IRVIN ROCK.- *La percepción*.- Barcelona: Labor, 1985.

BIBLIOGRAFIA

ITTEN, J.- *L'art de la couleur*.- Paris: Dessain et Tolra, 1973.

JENSCH, E. R.- *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*.- New York: Harcourt Brace and Co., 1930.

JAMES, W.- *Compendio de Psicología*.- Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.

JAQUI, H.- *Claves para la creatividad*.- México: Diana, 1979.

JOURNAL OF CREATIVE BEHAVIOR.- *The creative education foundation*.- New York; vols. 10, 1976 y 16, 1982.

JENNINGS, S.- *Terapia creativa*.- Buenos Aires: Kapelusz, 1979.

JONES, CH. J.- *Métodos de diseño*.- Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

JONES, R. M.- *La fantasía y el sentimiento de la educación*.- Barcelona: Nova Terra, 1975.

JOYCE Y WEIL, M.- *Modelos de enseñanza*.- Madrid: Anaya, 1985.

JUNG, C. Y OTROS.- *El hombre y sus símbolos*.- Madrid: Aguilar, 1969.

JUNG, C.- *Psychological factors determining human behaviour*.- Buenos Aires: Kapelusz, 1979.

KATZ, D.- *Psicología de la forma*.- Madrid: Espasa Calpe, 1949.

KATZ, D.- *The world of colour*.- London: Kegan Paul, Terench and Trubner, 1935.

KATZ, D.- *The functional approach to the study of attitudes*.- "Public Opinion Quarterly", n. 24, 1960.

BIBLIOGRAFIA

KATZ, D.- The world of colour.- London: Kegan Paul, Terench and Trubner, 1935.

KATZ, D.- The functional approach to the study of attitudes.- "Public Opinion Quarterly", n. 24, 1960.

KAUFMAN, A. Y OTROS.- La invéntica. Nuevos modos para estimular la creatividad.- Bilbao: Mensajero, 1973.

KAWARITA, J.- K. J. Method.- "Creative Network", vol. 7, 1981.

KELLOG, R.- Análisis de la expresión plástica del preescolar.- Madrid: Cincel, 1989.

KENNEDY, J. L.- The nature and physiological basis of visual movement discrimination in animals.- "Psychological Review", n. 43, 1963.

KIRST, W. Y DIEKMEYER, U.- Desarrolle su creatividad.- Bilbao: Mensajero, 1974.

KLEE, P.- On modern art.- London: Paladin, 1948.

KNOBLER, N.- El diálogo visual. Introducción a la apreciación del arte.- Madrid: Aguilar, 1970.

KOESTLER, A.- El acto de la creación.- Buenos Aires: Losada, 1970.

KOFFKA, K.- Principios de Psicología de la forma.- Buenos Aires: Paidós, 1935.

KOGAN, N.- Stilistic variation in childhood and adolescence: creativity, metaphor and cognitive style.- New York: Handbook of child psychology, 1983, vol. 3.

KOGAN, N.- Creativity and cognitive style.- New York: Academic Press, 1973.

KOHLER, W.- Psicología de la configuración.- Madrid: Morata, 1967.

BIBLIOGRAFIA

KORZYBSKI, A.- Science and sanity. An introduction to non aristotelian systems and general semantics.- Lakeville, Conn.: I.N.A.L.P. Co., 1933.

KRIS, E.- Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores.- Buenos Aires: Paidós, 1964.

KRIS, E.- Psicoanálisis del arte y del artista.- Buenos Aires: Paidós, 1966.

KRISHNAMURTI, J.- El estado creativo de la mente.- Buenos Aires: Kier, 1979.

KUBIE, L. S.- El proceso creativo: su distorsión neurótica.- México: Pax, 1958.

LACAU, M. H.- Didáctica de la lectura creadora.- Buenos Aires: Kapelusz, 1966.

LANDAU, E.- Psicología de la creatividad.- Buenos Aires: Eudeba, 1973.

LEARY, T.- The effects of test score feedback on creative performance and of drugs on creative experience.- Madrid: Rialp, 1972.

LEEPER, R. W.- The structure and functional unity of psychological processes.- "Annals of the New York", Academy of sciences, n. 96, 1972.

VINCI, L. DA.- Tratado de la pintura.- Madrid: Editora Nacional, 1976.

LEWIN, K.- The conceptual representation and measurement of psychological forces.- Durhan N. C.: Duke University Press, 1938.

LEWIN, K.- Principles of topological psychology.- New York: McGraw-Hill, 1936.

LEWIN, K.- Frontiers in group dynamics: concept, method and reality in social science; social equilibria and social change.- Madrid: Santillana, 1986.

BIBLIOGRAFIA

LINDERMAN, E. W. Y HERBERHOLZ, D. W.- Developpings artistic and perceptual awareness.- Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers, 1981.

LIRON, C.- Didáctica sobre actividades creadoras y prácticas.- México: Herrero hermanos, 1972.

LITTELJOHNS, J. Y NEEDHAM, A.- Training of taste in th arts and crafts.- London: Pitman, 1933.

LOGAN, L. M. Y LOGAN, V. C.- Estrategias para una enseñanza creativa.- Barcelona: Oikos-Tau, 1980.

LOPEZ QUINTAS, A.- Estética de la creatividad: juego, arte, cultura: Madrid: Cátedra, 1977.

LOWENFELD, V.- Desarrollo de la capacidad creadora.- Buenos Aires: Kapelusz, 1961.

LOWENFELD, V.- El niño y su arte.- Buenos Aires: Kapelusz, 1973.

LOWES, J. L.- The road to Xanadú. A study in the ways of the imagination.- New York: McGraw-Hill, 1927.

LLOVET, J.- Ideología y metodología del diseño.- Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

LURIA, A. R.- Los procesos cognitivos. Análisis socio-histórico.- Barcelona: Fontanella, 1980.

LYNN, R.- Attention, and the orientation reaction.- New York: Pergamon, 1966.

McALLISTER, C.- Teaching creativity through the five senses.- "The Journal creative Behavior", n. 14, 1980.

McCLELLAND, D.- La definición de unos motivos específicos.- Buenos Aires: Eudeba, 1970.

MACKINNON, D. W.- The creative person.- California University: General extension, 1962.

BIBLIOGRAFIA

- MACKINNON, D. W.- Identificación y desarrollo de la creatividad.- Madrid: Alianza, 1976.
- MACKINNON, D. W.- Herencia y medio.- Madrid: Alianza, 1980.
- MACKINNON, D. W.- The nature and nurture of creative talent.-"American Psychologist", n. 17, 1962.
- MACKINNON, D. W.- The personality correlates of creativity: a study of american architects.- Copenhagen: Nielsen ed., 1962.
- MACKWORTH, J. F.- Vigilance and habituation.- Baltimore: Penguin, 1969.
- MACLUHAN, H. M.- La comprensión de los medios.- México: Diana, 1968.
- MADDI, S. R.- Effects of monotony and novelty on imaginative productions.- "Journal of Personality", n. 30, 1962.
- MALRIEU, PH.- La construcción de la imaginación.- Madrid: Guadarrama, 1971.
- MALTZMAN, Y; SIMON, S. Y LICHT, L.- The persistence of originilaty-training effects.- Los Angeles: California University, 1959.
- MANRUBIA MARTINEZ, M. C.- Educación integral y creatividad. Metodología para la renovación.- Murcia: Dirección Provincial del MEC, 1990.
- MARBACH, E. S.- Curriculum creativo para preescolar y ciclo inicial.- Madrid: Narcea, 1982.
- MARCOLLI, A.- Teoría del campo. Curso de educación visual.- Madrid: Xarait Ediciones, 1979.
- MARIN IBAÑEZ, R.- Principios de educación contemporánea.- Madrid: Rialp, 1972.
- MARIN IBAÑEZ, R.- La creatividad en la educación.- Buenos Aires: Kapelusz, 1974.

BIBLIOGRAFIA

MARIN IBAÑEZ, R.- La creatividad.- Barcelona:CEAC, 1980.

MARIN IBAÑEZ, R.- La creatividad: diagnóstico, evaluación e investigación.- Madrid: UNED, 1996.

MARIN, R; TORRE, S. DE LA Y OTROS.- Manual de la creatividad. Aplicaciones educativas.- Barcelona: Vicens Vives, 1991.

MARIN IBAÑEZ, R.- La creatividad: Diagnóstico, Evaluación e Investigación.- Madrid: UNED, 1996.

MARTIN POYO, I.- Teoría y práctica de la creatividad.- Madrid: Instituto Nacional de Publicaciones, 1978.

MARTINEZ BELTRAN, J. M.- Pedagogía de la creatividad.- Madrid: Bruño, 1976.

MARTINEZ BELTRAN, J. M.- Test de creatividad.- Salamanca: Ediciones Pio X, 1975.

MARTINEZ BELTRAN, J. M.- Creatividad y Pedagogía de la Fé.- Salamanca: Ediciones Pio X, 1975.

MARTINEZ BELTRAN, J. M.- Cuestionarios de creatividad.- Madrid: Ediciones Pio X, 1985.

MARTINEZ CRIADO, G.- Modelo psicoanalítico de estimulación creativa.- Barcelona: Vicens Vives, 1991.

MARTINEZ CRIADO, G.- Creatividad infantil y educación.- "Infancia y aprendizaje", n. 16, 1981.

MARTINEZ OSORIO, L. Y OTROS.- La creatividad en la ciencia.- Madrid: Marova, 1977.

MARX, K.- Nationalökonomie und Philosophie.- Stuttgart: Siegfried Laudshut Ed., 1953.

MASLOW, A.- La personalidad creadora.- Barcelona: Kairós, 1987.

BIBLIOGRAFIA

- MATISSE, H.- Sobre arte.- Barcelona: Barral, 1978.
- MATUSEK, P.- La creatividad desde una perspectiva psicodinámica.- Barcelona: Herder, 1977.
- MAY, R.- La valentía de crear.- Buenos Aires: Emecé, 1977.
- MAYER, R. E.- Pensamiento, resolución de problemas y cognición.- Barcelona: Paidós, 1986.
- MAYESKY, M. Y OTROS.- Actividades creativas para niños pequeños.- México: Diana, 1978.
- MEADOW, A. Y PARNES, S. J.- Evaluation of training in creative problem-solving.- "Journal applied Psychology", n, 43, 1959.
- MEDNICK, S. A.- The associative basis of the creative process.- "Psychology Review", n, 69, 1962.
- MEIER, N. C.- Factor in artistic aptitude: a final summary of a ten-year study of special ability.- "Psychology Monography", n. 51, 1939.
- MENCHEN, F. Y OTROS.- Cómo fomentar la creatividad en la escuela, en la familia.- Valladolid: Miñón, 1981.
- MENCHEN, F.- Estimulación de la creatividad en el aula.- "Innovación creadora", n. 14-15, 1982.
- MENCHEN, F. Y OTROS.- La creatividad en educación.- Madrid: Escuela española, 1984.
- MENCHEN, F.- La creatividad en la educación.- Madrid: Editorial Escuela Española, 1984.
- MENCHEN, F.- Dimensiones creativas.- Madrid: Santillana, 1986.
- MENNA, F.- La linea analítica dell'arte moderna. Le figuer e le icone.- Turin: Giulio Einaudi, 1975.

BIBLIOGRAFIA

MEYER, D. R. Y HARLOW, H. F.- The development of transfer of responses to patterning by monkeys.- "Journal of comparative psychology", n. 42, 1945.

MICHAEL, M.- Produktideen und "Ideenproduktion".- Wiesbaden: Gabler-Verlag, 1972.

MILNER, M.- On not being able to paint.- London: Heinemann, 1971.

MILLER, G. A.- What is information measurement.- "American Psychologist", n. 8, 1953.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.- Creatividad y educación.- Madrid: Dep. Prof. Profesorado, 1981.

MOHOLY-NAGY, L.- La nueva visión.- Buenos Aires: Infinito, 1964.

MOLES, A.; CLAUDE, R.- Creatividad y métodos de innovación.- Barcelona: Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

MOLES, A.- L'image. Communication fonctionnelle.- Paris: Casterman, 1981.

MOONEY, C. M.- A factorial study of closure.- "Canadian Journal Psychology", n. 8, 1954.

MORRIS, D.- The biology of art.- London: Heinemann, 1962.

MÜHLE, G. Y SCHELL, CH.- Kreativität und Schule.- München: R. Piper-Verlag, 1970.

MUNARI, B.- Diseño y comunicación visual.- Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

MURRAY, H. A.- Explorations in personality.- New York: Oxford University Press, 1938.

MYERS, R. E.- La enseñanza creativa.- Madrid: Santillana, 1986.

NEGOESKU-BODOR, V.- The cognitive operational and attitudinal aspects of creativity.- "Roumanie Sciences Sociales. Serie of Psychology".- Bucarest, n. 24, 1980.

BIBLIOGRAFIA

NEISSER, U.- Cognition and reality. Principles and implications of cognitive psychology.- San Francisco: W. H. Freeman and Co., 1976.

NEUMANN, E.- Art and the creative unconscious.- London: Routledge, 1959.

NICHOLLS, H. Y A.- Enseñanza creativa.- México: Diana, 1979.

NISSEN, H. W. Y McCULLOCH, T. L.- Equated and non-equated stimulus situations in discrimination learning chimpanzees III. Prepotency of response to oddity through.- "Journal of comparative Psychology", n. 23, 1937.

NOVAES, M. H.- Psicología de la aptitud creadora.- Buenos Aires: Kapelusz, 1973.

NOVAK, J. D. Y GOWIN, D. B.- Aprendiendo a aprender.- Barcelona: Martinez Roca, 1988.

OERTER, R.- Psicología del pensamiento.- Buenos Aires: Proyección, 1977.

OÑATIVA, O.- Percepción y creatividad.- Buenos Aires: Humanitas, 1971.

OSBORN, O.- Imaginación aplicada.- Madrid: Velflex, 1960.

OSBORN, A. F.- L'imagination constructive.- Paris: Dunod, 1971.

OSTRANDER, S. Y SCHROEDER, L.- Superaprendizaje.- Barcelona: Grijalbo, 1981.

PALACIOS, J.; MARCHESI, A. Y COLL, C.- Desarrollo psicológico y educación psicológica evolutiva.- Madrid: Alianza Editorial, 1990.

PANOFSKY, E.- Estudios sobre iconología.- Madrid: Alianza Editorial, 1972.

PANOFSKY, E.- La perspectiva como forma simbólica.- Barcelona: Tusquets, 1973.

PANIKER, S.- Aproximación al origen.- Barcelona: Kairós, 1982.

BIBLIOGRAFIA

PARNES, S. J.- Compendiums of research on creative imagination.- New York: MacGraw-Hill, 1960.

PARNES, S. J.- Creative behavior in poets.- "Archives of Psychology", n. 26, 1967.

PARNES, S. J.- Educación y creatividad.- Madrid: Alianza, 1980.

PARNES, S. J.- ¿Puede incrementarse la creatividad?.- Madrid: Alianza, 1979.

PATTERSON, J.- Abstract concepts of drawing.- New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1983.

PATRICK, C.- Creative thought in artists.- "Journal of Psychology", n. 4, 1937.

PAULOUSKY, E.- El proceso creador.- México: Prometeo, 1979.

PEREZ LORENTE, R.- Creatividad y personalidad e inteligencia.- Valencia: Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1979. Tesis Doctoral.

PIAGET, J.- El nacimiento de la inteligencia en el niño.- Madrid: Aguilar, 1969.

PIAGET, J.- El criterio moral en el niño.- Barcelona: Editorial Fontanella, 1971.

PIAGET, J.- La representación del mundo en el niño.- Madrid: Morata, 1978.

PICHON-RIVIERE, E.- El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social.- Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

PIGORS, P. W.- Case method in human relations: the incident process.- New York: McGraw-Hill, 1961.

PIRENNE, M. H.- Optic, painting and photography.- London: Cambridge University Press, 1970.

POINCARÉ, H.- The foundations of science.- New York: Science Press, 1913.

BIBLIOGRAFIA

- POLYA, G.- *Mathematical discovery. On understanding learning and teaching problem solving.*- New York: J. Wiley, 1981.
- POVEDA, D.- *Creatividad, educación y psiquiatría.*- Madrid: Sociedad Española de Psicología, 1974.
- POVEDA, D.- *Creatividad y teatro.*- Madrid: Narcea, 1977.
- POVEDA, D.- *Locura y creatividad. Introducción a la Psicopatología.*- Madrid: Alhambra, 1981.
- POWEL JONES, T.- *El educador y la creatividad del niño.*- Madrid: Narcea, 1973.
- PRADO, D. DE.- *Técnicas creativas y lenguaje total.*- Madrid: Narcea, 1988.
- PRINCE, G. M.- *La práctica de la creatividad.*- México: Diana, 1980.
- PSYCINFO.- *Artículos publicados sobre percepción y creatividad. Estudio bibliométrico.*- 1994.
- QUINTAS, J. M.- *Precisiones sobre el concepto de la creatividad.*- Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1981.
- RANK, O.- *Der Künstler.*- "Imago-Bücher",n. 1, 1966.
- READ, H.- *Arte e industria. Principios de diseño industrial.*- Buenos Aires: Infinito, 1961.
- READ, H.- *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.*- México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- READ, H.- *La educación por el arte.*- Buenos Aires: Paidós, 1982.
- REYNOLDS, M. C.- *Nurturing talents.*- Iowa: Elementary Leaders Conference, 1958.
- REVAULT, O.- *Creación artística y promesas de libertad.*- Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BIBLIOGRAFIA

- RIBOT, TH.- Ensayo sobre imaginación creadora.- Madrid: Victoriano Suárez, 1901.
- RIEBEN, L.- Inteligencia global, inteligencia operatoria y creatividad.- Barcelona: Médico Técnica, 1979.
- RILKE, R. M.- Cartas a Muzot 1921-1926.- Leipzig: Insel-Verlag, 1935.
- ROCK, I.- La percepción.- Barcelona: Labor, 1985.
- ROE, A.- The making of a scientist.- New York: Dodd, Mead & Com., 1952.
- ROF CARBALLO, J.- Medicina y actividad creadora.- Madrid: Revista de Occidente, 1985.
- ROF CARBALLO, J.- La creatividad en la ciencia.- Madrid: Marova, 1977.
- ROGERS, C.- Libertad y creatividad en la educación.- Buenos Aires: Paidós, 1975.
- ROMISZOWSKI, A. J.- Designing instructional systems.- London: Kogan Page, 1981.
- ROMO, M.- Psicología de la creatividad.- Barcelona: Paidós, 1997.
- RORSCHACH, H.- Psychodiagnostics. A diagnostic test based on perception.- Berna: Hans Huber, 1942.
- ROSS, J. Y DILOLLO, V.- Judgement and response in magnitude estimation.- "Psychological Review", n. 78, 1971.
- ROSSMAN, J.- The psychology of the inventor.- Washington D. C.: Publishing Co., 1931.
- ROUGEOREILLE-LENOIR, F.- La creatividad personal.- Madrid: Sociedad de Educación Ateneas, 1974.
- ROUQUETE, M. L.- La creatividad.- Madrid: Studium, 1974.

BIBLIOGRAFIA

RUGG, H.- Imagination.- New York: Harper y Row, 1963.

RUSCH, R. R.; DENNY, D. A.; IVES, S.- Fostering creativity in sixth grade.- "Elementary Scholar Journal", n. 65, 1965.

RUYRA, J.- L'educació de la inventiva.- Barcelona: Rosa dels vents, 1938.

SABATER RILLO, J.M.- La creatividad.- Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1974.

SAENZ, O.- Aprendizaje autónomo.- Barcelona: Anaya, 1983.

SAMSON, R.- Creative analysis.- New York: Dutton, 1964.

SANCHEZ MENDEZ, M.- "Las aportaciones científicas. La creación y las imágenes mentales". Rev. Arte, individuo y sociedad, n. 3.- Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1990.

SANCHEZ MENDEZ, M.- "Inspiración y creatividad en la producción y educación artística". Rev. Arte, individuo y sociedad, n. 8.- Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1996.

SANCHEZ MENDEZ, M.- "El creativo ¿un perturbado o un benefactor social?. Boletín de educación de las artes visuales, n. 10.- Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997.

SANVISENS, A.- Cibernética de la creatividad.- "Innovación creadora", Valencia, n. 14-15, 1982.

SARTRE, J.P.- La imaginación.- Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

SCACE, D.- La creación en Publicidad.- Madrid: Leda, 1966.

SCHACHTEL, E. G.- Metamorfosis. El desarrollo humano y la Psicología de la Creatividad.- México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

SCHAEFER-SIMMERN, H.- The unfolding of artistic activity.- Los Angeles: Phaidon Press, 1948.

BIBLIOGRAFIA

SCHMADEL, E.- The relationship of creative thinking abilities to school achievement.- California: University South California, 1960. Unpublished Doctoral Dissertation.

SEGAL, H.- Psychoanalytic approach to aesthetics.- New York: MacGraw-Hill, 1956.

SEGAL, M. H.; CAMPBELL, D. T.; HERKOVITS, M. J.- The influence of culture on visual perception.- Indianapolis: The Bobs-Merrill Company Inc., 1966.

SEGORA, J.- Manual de métodos creativos.- Buenos Aires: Kapelusz, 1979.

SEGUIER, M.- Crítica institucional y creatividad colectiva.- Madrid: Marsiega, 1973.

SHANNON, C. E.; WEAVER, W.- Teoría matemática de la comunicación.- Madrid: Forja, 1981.

SIKORA, J.- Manual de métodos creativos.- Buenos Aires: Kapelusz, 1979.

SIMPSON, G. G.- Organismos y moléculas en evolución.- "Ciencia", n. 146, 1975.

SKINNER, B. F.- Walden two.- New York: McMillan, 1948.

SMITH, G. I.; SPENCE, P.; KLEIN, G. S.- Subliminal effects of verbal stimuli.- New York: Research Center for Mental Health, University of New York, 1957.

SOL, J. P.- Techniques et méthodes de créativité.- Paris: Creargie, 1974.

SOROKIN, PH.- The crisis of our age.- New York: Dutton, 1941.

STEIN, M. I.- A transactional approach to creativity.- "Scientific creativity", n.18, 1963.

STERNBERG, R. J. Y LUBART, T.- La creatividad en una cultura conformista. Un desafío de las masas.- Barcelona: Paidós, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- STOLTZ, R. E.- Subordinates perception of the productive engineer.- "Journal of Applied Psychology", n. 43, 1959.
- TAYLOR, C. W.- Research conference on the identification of creative scientific talent.- Salt Lake City: University Utah Press, 1959.
- TAYLOR, C. W.- A theory of creative transactualization: a systematic approach to creativity with implications for creative leadership.- Buffalo: "Creative Education Foundation", n. 8, 1972.
- TAYLOR & GETZELS.- Perspectives in creativity.- Chicago: Aldine, 1975.
- TAYLOR, C. W.- Psychological sources of creativity.- "J. C. B.", n. 10, 1976.
- TAYLOR, C. W.- The relationship between cognitive style, creativity and flexibility.- "Dissertations Abstracts International", n. 39, 1978.
- THORNDIKE, E. L.- Human learning.- New York: Appleton-Century-Crafts, 1931.
- THOULESS, R. H.- A racial difference in perception.- "Journal Social Psychology", n. 4, 1933.
- THURSTONE, L. L.- The differential growth of mental abilities.- Chapel Hill, N. Carolina: University of North Carolina, 1955.
- TITONE, R.- Metodología didáctica.- Madrid: Rialp, 1981.
- TOLMAN, M.- The creativity motive.- "Psychology Monography", n. 239, 1941.
- TONUCCI, F.; CIARI, B.; LODI, M.- El profesor estimula.- Madrid: Editorial Laia, 1988.
- TORRANCE, E. P.- Orientación del talento creativo.- Buenos Aires: Troquel, 1969.
- TORRANCE, E. P.- Desarrollo de la creatividad del alumno.- México: Librería Colegio, 1970.

BIBLIOGRAFIA

TORRANCE, E. P.; MYERS, R. E.- La enseñanza creativa.- Madrid: Santillana, 1976.

TORRANCE, E. P.- Educación y capacidad creativa.- Madrid: Marova, 1977.

TORRE, S. DE LA.-Creatividad: teoría y práctica.- Barcelona: Sertesa, 1979.

TORRE, S. DE LA.- Creatividad: Medida del pensamiento divergente.- Barcelona: Universidad de Barcelona, 1980.

TORRE, S. DE LA.- Creatividad: qué es, cómo medirla, cómo potenciarla.- Barcelona: Sertesa, 1981.

TORRE, S. DE LA.- Creatividad plural.- Barcelona, P.P.U., 1984.

TORRE, S. DE LA.- ¿A qué llamamos creatividad?.- Barcelona: P.P.U., 1985.

TORRE, S. DE LA.- Evaluación de la creatividad. TAEC. Un instrumento de apoyo a la reforma.- Madrid: Editorial Escuela Española, 1991.

TORRE, S. DE LA.- Cine formativo, una estrategia innovadora para los docentes.- Barcelona: Octaedro, 1996.

TOURTET, L.- Jugar, soñar y crear.- Madrid: Atenas, 1973.

TURNER, J.- Juegos creativos.- Buenos Aires:Médica Panamericana, 1978.

ULMANN, G.- Creatividad.- Madrid: Rialp, 1972.

UNIVERS, L. N.- Creatividad en el estilo de Leopoldo Alas Clarin.- Oviedo: Instituto de Estudios Artesanos, 1974.

UNED.- Educación preescolar. La creatividad del preescolar.- Madrid: UNED, 1976.

BIBLIOGRAFIA

- UTTAL, W. R.- The psychobiology of sensory conding.- New York: Harper & Row, 1973.
- VALDES, E.- Manual práctico de creatividad.- Panamá: Talleres de la Estrella, 1969.
- VARENDONCK, J.- Über das Vorbewusste Phantasieren die Denken.- Berlin: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922.
- VARENDONCK, J.- The evolution of th conscious faculties.- London: George Allen and Unwin, 1923.
- VARIOS.- Creatividad. Guiones para el profesor. Tecnología educativa. 6, 7,8, E.G.B.- Madrid: Santillana, 1974.
- VARIOS.- Programa paralelo de creatividad.- Madrid: Santillana, 1974.
- VARIOS.- Test de imaginación A. G. 75.- Madrid: INAPP, 1975.
- VECIANA, J.- Creatividad, innovación y cambio de las organizaciones.- Barcelona: Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Bellaterra, 1977.
- VENTOS, X. R. DE.- Teoría de la sensibilidad.- Barcelona: Península, 1979.
- VERALDI, G. Y B.- Psicología de la creación.- Bilbao: Mensajero, 1974.
- VIDAL, F.- Problem solving. Methodologie de la creativité.- Paris: Dunod, 1971.
- VIGOTSKI, L. S.- Pensamiento y lenguaje.- Buenos Aires: La Pléyade, 1977.
- VIGOTSKI, L. S.- El desarrollo de los procesos psicológicos superiores.- Barcelona: Crítica, 1979.
- WEIZSÄCKER, V. VON.- Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen.- Stuttgart: Georg Thieme Verlag, 1950.

BIBLIOGRAFIA

WALLACH, M. A. Y KOGAN, N.- Modes of thinking in young children. A study of the creativity-intelligency.- New York: Holt, 1965.

WALLAS, G.- The art of thought.- New York: Franklin Watts, 1926.

WASNA, M.- La motivación, la inteligencia y el éxito en el aprendizaje.- Buenos Aires: Kapelusz, 1975.

WATSON, J. B.- Behaviorism.- New York: W. W. Norton, 1930.

WATTS, A. W.- La suprema identidad.- Buenos Aires: Sudamericana, 1961.

WEISBERGER, R. W.- Creatividad. El genio y otros mitos.- Barcelona: Labor, 1989.

WEISMAN, P.H.- La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico.- México: Siglo XX, 1977.

WELSH, G. S.- Creativity and intelligence: A personality approach.- Chapel Hill, Carolina: Institute for research in social science, 1975.

WERBLIN, F. S.- Funtional organization of a vertebrate retine: Sharpening up in space and intensivity- New York: Annals of th New York Academy of Sciences, 1972-1985.

WERNER.- Comparative Psychology of mental development. 1938

WERTHEIMER, M.- Teoría Gestalt.- Buenos Aires: Eudeba, 1969.

WESTCOTT, M. R.- On the measurement of intuitive leaps.- "Psychological Review", n. 9, 1961.

WIEBE, G. D.- An exploration into the nature of creativity.- "Public Opinion Quarterly", n. 26, 1962.

WIENER, J. Y LIDSTONE, J.- Movimiento creativo para niños. Un programa de danza para clase.- Barcelona: Jimn, 1976.

BIBLIOGRAFIA

- WILLIAMS, F. E.- Total creativity program for individualizing and humanizing the learning process.- New Jersey: Englewood Cliffs, 1972.
- WINNICOTT, D. W.- Realidad y Juego.- Barcelona: Gedisa, 1979.
- WINNICOTT, D. W.- Transitional objects and transicional phenomena.- London: Tavistock Publications, 1971.
- WITTOCK, M. C.- Models of heuristic teaching.- International Encyclopedia of Education.- London: Pergamon, 1985.
- WÖLFFLIN, H.- Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.- Madrid: Espasa Calpe, 1945.
- WOODWORT, Y SCHLOSBERG, H.- Experimental psychology.- New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1954.
- WOLMAN, B.- Manual de Psicología general.- Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1979.
- WOLLSCHLAGER, G.- Creatividad, sociedad y educación.- Barcelona: Promoción Cultural, 1976.
- WÖSSNER, J.- Sociología.- Buenos Aires: Proyección, 1975.
- ZINKER, J.- El proceso creativo en la terapia gestáltica.- Buenos Aires: Paidós, 1977.
- ZUNZUNEGUI, S.- Mirar la imagen.- Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del Pais Vasco, 1984.
- ZWICKY.- Jeder ein Genie.- Frankfurt: Peter Lang-Verlag, 1971.

INDICE

INDICE

INDICE

PROLOGO	1
INTRODUCCION	5
<u>I PARTE: PERCEPCION VISUAL Y CREATIVIDAD ARTISTICA</u>	26
<u>I CAPITULO: PERCEPCION VISUAL</u>	27
EL MUNDO VISUAL Y EL CAMPO VISUAL	34
FASES DEL PROCESO PERCEPTIVO	41
BASES FISIOLÓGICAS	42
BASES PSICOFÍSICAS	51
TEORIAS DE LA PERCEPCION	66
<u>II CAPITULO: CATEGORIAS DE LA PERCEPCION VISUAL</u>	112
CATEGORIAS PERCEPTUALES	113
CATEGORIAS NATURALES	143
CATEGORIAS RELACIONALES	165
<u>III CAPITULO: PERCEPCION ARTISTICA</u>	191
EL CONCEPTO DE SINTAXIS VISUAL	192
LA PERSPECTIVA COMO IDEOLOGIA DE LA CONSTRUCCION DEL ESPACIO	196
SEÑALES PICTÓRICAS	208
CONVENCION Y PERCEPCION ARTISTICA	222
FORMAS DE PERCEPCION CREADORA	229
LA CREACION DESDE LA EXPERIENCIA PERCEPTIVA	257

<u>II PARTE: LA CREATIVIDAD Y SU INCIDENCIA</u>	
<u>EN LAS ARTES PLASTICAS</u>	265
<u>I CAPITULO: NOCION DE CREATIVIDAD</u>	309
LA CREATIVIDAD COMO ORIGINALIDAD	323
LA CREATIVIDA COMO PROCESO	325
LA CREATIVIDAD COMO PRODUCTO	328
CREATIVIDAD E INFLUENCIA DEL MEDIO AMBIENTE	329
TEORIAS	330
REVISION DEL CONCEPTO DE CREATIVIDAD	342
NIVELES DE CREATIVIDAD	350
CREATIVIDAD. LIBERACION Y PSICOTERAPIA	351
LA INNOVACION ORIGINAL	352
EL PENSAMIENTO DIVERGENTE	353
HISTORIA Y CREATIVIDAD	357
NECESIDADES PSICOMETRICAS	357
PRIMER INTENTO DEL ESTUDIO DE LOS PROCESOS	359
<u>II CAPITULO: PROCESOS DE LA CREATIVIDAD</u>	384
LA CONECTIVIDAD	387
CRITERIO DE ORIGINALIDAD	390
CRITERIO DE NO RACIONALIDAD	393
CRITERIO DE AUTORREALIZACION	396
CRITERIO DE APERTURA	400
CONOCIMIENTO DEL PROCESO	402
PERCEPCION DEL PROBLEMA	407
LA NATURALEZA DEL PROCESO CREATIVO	412
PROCESOS INVOLUCRADOS	418
FASES EVOLUTIVAS DEL PROCESO CREADOR	430
PRECONSCIENTE Y CREATIVIDAD	444
DOS TIPOS DE PENSAMIENTO	447
<u>III CAPITULO: PERSONALIDAD CREADORA</u>	453
TEORIAS DE LA PERSONALIDAD CREADORA	454
PSICODINAMICA DE LA PERSONALIDAD CREADORA	456
CREATIVIDAD. NEUROSIS Y PSICOSIS	461

INDICE

CARACTERISTICAS INTELECTUALES	463
LA ORIGINALIDAD	469
CONCEPTO OPERATIVO DE LA CREATIVIDAD	475
CARACTERISTICAS DEL TALENTO CREADOR	476
EL CONCEPTO DE GENIO	495
ESTILOS PERCEPTUALES	504
CREATIVIDAD Y ALTERACION DE LOS ESTADOS DE CONCIENCIA	511
<u>III PARTE: FORMACION DEL PENSAMIENTO CREATIVO</u>	519
<u>I CAPITULO: DESARROLLO Y OBSTACULOS DE LA CREATIVIDAD</u>	520
DESARROLLO DE LA CREATIVIDAD	534
ESTIMULACION DE LA CREATIVIDAD	545
MOTIVACION	557
LA MOTIVACION EN EL APRENDIZAJE	567
OBSTACULOS Y BLOQUEOS DE LA CREATIVIDAD	573
BLOQUEOS COGNOSCITIVOS	573
BLOQUEOS SOCIOCULTURALES	576
BLOQUEOS PSICOLOGICOS	584
<u>II CAPITULO: ESTRATEGIAS PARA LA ESTIMULACION CREATIVA</u>	593
METODOLOGIA CREATIVA, BASES TECNICAS	595
SISTEMAS, MODELOS, PROGRAMAS, METODOS Y TECNICAS PARA LA ESTIMULACION CREATIVA	605
MODELOS DE CREACION	667
FACTORES E INDICADORES DE LA CREATIVIDAD	692
COMPORTAMIENTO ESTETICO	706
FORMAS ARTICULADAS E INARTICULADAS	720
<u>III CAPITULO: TECNICAS, METODOS Y PROCEDIMIENTOS PARA LA FORMACION DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN LAS</u>	
<u>ARTES PLASTICAS</u>	734
ORGANIZACION DIDACTICA	736
CONCATENADORA	745
AUTOIDENTIFICATIVA	753
METAMORFICA	762
IDA Y VUELTA AL INCONSCIENTE	770
TRANSOBJETUAL	780
TRANSIRE	788

INDICE

LIBERACION DE IDEAS	796
DESINTEGRADORA	805
F. F. (FORMA Y FONDO)	813
EVALUATIVO-REVISIONISTA	822
RELACIONISTA	831
VIA COMBINATORIA NATURAL	840
RETROSPECCIONISTA	848
TECNIFICADORA	854
LUDICO-ALEATORIA	860
COSMOLOGICA	866
MONOGRAFICA	871
INERCIO-ACTIVISTA	877
MODULADORA	883
SORPRESIVA	889
EVALUACION	895
CONCLUSION	936
BIBLIOGRAFIA	945
INDICE	981