

00261

7  
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
División de Estudios de Posgrado  
Antigua Academia de San Carlos

CONSIDERACIONES SOBRE LA INTERRELACION DE  
LAS ARTES, EN FUNCION DE LA EDUCACION  
ARTISTICA

(TOMO I)  
UNA VISION PSICOPEDAGOGICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE:  
MAESTRIA EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACION EN PINTURA

P R E S E N T A  
CHUNGTAR CHONG LOPEZ

DIRECTOR DE TESIS:  
DR. HERMILO CASTAÑEDA V.

ASESOR: JUAN ACHA V.  
(Fallecido)

México, D.F.

1996



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS**

**COMPLETA**

Primera edición: 1996  
Autor: Chungtar Chong López

Diseño de portada: Alvaro A. Vargas Contreras  
Dibujo de portada: Chungtar Chong López

Esta edición ha sido realizada gracias al respaldo del Ing.  
Juan Benet Noguera y el Lic. Humberto Martínez Rentería.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la  
cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de  
ninguna forma, ni por ningún medio, ya sea electrónico,  
mecánico, óptico, de grabación sin la autorización por escrito  
del autor.

© Registro de la Dirección General de Derechos de Autor  
No. 101748  
Impreso en México

## **DEDICATORIA**

**A LA MEMORIA DE MI PADRE WAG CHONG**

**A MI MADRE MA. JOSEFA LOPEZ**

**A MI HIJA LINDA CHONG SANTOS**

**A MI COMPAÑERA MA. HELENA LEAL LUCAS**

**A TODOS MIS AMIGOS Y MAESTROS.**

**A MEXICO.... Porque para nosotros esta investigación no fué simplemente un compromiso curricular, sino la realización de un esfuerzo encaminado a buscar contribuir con un pequeño regalo a la dinámica de la educación artística, para ofrecerlo a las nuevas generaciones, a nuestro querido México, como un acto de amor por el futuro del Ser Humano en el Arte.**

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseamos manifestar nuestro reconocimiento al apoyo moral y pecuniario, que se sirvió prestar "El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Seminario de Estudio de la Cultura y el FONCA, que hizo posible la concreción de este Proyecto de investigación.

Agradecemos especialmente a los maestros: Hermilo Castañeda V., Juan Acha V. (fallecido), y Francisco de Santiago Silva, quienes creyeron en la realización de esta tesis; aún teniendo conciencia no sólo de la amplitud contemplada en este trabajo, sino también del grado de complejidad ante los variados aspectos del conocimiento y la práctica artística, así como de la poca información existente, específicamente en el habla española.

Queremos expresar nuestra gratitud:

A los maestros, Teresa Del Conde, Jorge Alberto Manrique, Cuauhtémoc Medina y Ricardo Miranda, por la ayuda recibida al permitirnos ser oyentes en las pláticas-clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde directa e indirectamente provocaron la reflexión hacia muchas ideas que se articularon en esta investigación. Asimismo agradecer a los maestros Carlos Blas Galindo, Julio Chavez y Manuel Sánchez Santoveña por sus comentarios.

A nuestra amiga Eteivina Castillo, que tuvo la tarea de transcribir el texto y aportar sugerencias en la corrección de estilo.

## INDICE

	Página
<b>INTRODUCCION</b>	<b>i</b>
<b>CAPITULO I</b>	
<b>EL SER HUMANO</b>	
I.1. ASPECTOS FISIOLÓGICOS	1
I.2. ASPECTOS PSICOPEDAGÓGICOS	21
<b>CAPITULO II</b>	
<b>LA COGNICION, LA SEMIOTICA Y LA ICONOGRAFIA</b>	
II.1 ASPECTOS DE LA TEORIA COGNOSCITIVA	32
II.2. ASPECTOS SEMIÓTICOS	44
II.3 ASPECTOS ICONOGRÁFICOS	56
<b>CAPITULO III</b>	
<b>LA IMAGINACION</b>	<b>62</b>
<b>CAPITULO IV</b>	
<b>LA PERCEPCION Y EL PROCESO DE CONCEPCION EN LA OBRA</b>	
IV.1 PERCEPCION	77
IV.2. PROCESO DE CONCEPCION DE LA OBRA ARTISTICA	84
IV.2.1. LA IMAGINACIÓN EN LA CONCEPCION	86
IV.2.2. LAS INSTANCIAS PSÍQUICAS EN LA CONCEPCION	89
IV.2.3. EL PROCESO DE CONCEPCION EN LAS DIVERSAS ARTES	91
a. ARTES PLÁSTICAS	91
b. LA LITERATURA EN LA POESIA	110
c. DANZA Y TEATRO	119
d. LA MUSICA	122
IV.2.4. OTRAS CONSIDERACIONES EN LA CONCEPCION	127
<b>CAPITULO V</b>	
<b>EL ACTO CREADOR ARTISTICO</b>	<b>131</b>

	Página
<b>CAPITULO VI</b>	
<b>EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA</b>	<b>151</b>
VI.1 LA PROBLEMÁTICA PSÍQUICA	154
VI.1.1. LA ANGUSTIA EN LA CREACION	154
VI.1.2. LA NEUROSIS	162
VI.1.3. LA OBSESION	163
VI.1.4. LA DEPRESION	166
VI.1.5. LA DUDA E INSEGURIDAD	167
VI.1.6. LA CASTRACION	170
VI.1.7. MECANISMOS DE DEFENSA	174
VI.1.8. EL PESIMISMO	177
VI.1.9. EL CORAJE	179
VI.2. EL INCONSCIENTE, EL PRECONSCIENTE Y LA CONCIENCIA	181
VI.2.1. EL INCONSCIENTE	183
VI.2.2. EL DESEO	185
VI.2.3. LA EMOCION	189
VI.2.4. LOS SUEÑOS	192
VI.2.5. INTUICION E INSTINTOS	194
VI.2.6. EL PRECONSCIENTE	197
VI.2.7. LAS VIVENCIAS	203
VI.2.8. LA FANTASIA	205
VI.2.9. LOS SENTIMIENTOS	208
VI.2.10. EL TALENTO	210
VI.2.11. EL CONCEPTO EN LA OBRA DE ARTE	212
VI.2.12. CONCENTRACION	217
VI.2.13. METODO DE TRABAJO	220
VI.2.14. LA CONCIENCIA	225
VI.2.15. LA MADUREZ	228
VI.2.16. OTRAS REFLEXIONES	232
<b>CAPITULO VII</b>	
<b>EL PROCESO DE CREACION ARTISTICA</b>	<b>246</b>
VII.1. ASPECTOS DE LA FISICA	260
VII.2. OTROS ASPECTOS CIENTIFICOS	262
VII.3. EL PROCESO DE CREACION COMO CICLO	264
VII.4. LA APORTACION DE JEAN LAPLANCHE	276
VII.5. LA REALIDAD EXTERNA EN EL PROCESO DE CREACION	282
VII.6. LA MADURACION EN EL PROCESO DE CREACION	290
VII.7. OTRAS PARTICULARIDADES	293



## CAPITULO VIII

### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

VIII.1.	PRINCIPALES CARACTERISTICAS	299
VIII.1.1.	LOS PUNTOS DE ENLACE	302
VIII.1.2.	INTERRELACION ENTRE ARTES PLASTICAS Y LITERATURA	303
VIII.1.3.	ASPECTOS SOBRE LA MUSICA	308
VIII.1.4.	IDEAS SOBRE EJEMPLOS INTERDISCIPLINARIOS	313
VIII.1.5.	ALGUNAS CONSIDERACIONES PSIQUICAS	316
VIII.2.	LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES EN LA PEDAGOGIA	320
VIII.2.1.	PEDAGOGIA: NUEVOS CRITERIOS PARA LA FORMULACION DE PRACTICA DIDACTICA	322
VIII.2.2.	ASPECTOS PSIQUICOS	331
VIII.2.3.	LA TEORIZACION UNA NECESIDAD EN LA EDUCACION ARTISTICA	335
VIII.3	LA IMPORTANCIA DE LO VIVENCIAL EN LA PEDAGOGIA	340
VIII.4	ELEMENTOS ESTETICOS EN LA PEDAGOGIA	342
VIII.4.1.	EL ACTO POETICO EN LA ESTETICA	342
VIII.4.2.	ESTETICA: ANALISIS DE OBRAS ARTISTICAS	345
VIII.5	ANALISIS SOBRE ALGUNOS ASPECTOS HISTORICOS	346
VIII.5.1.	ANALISIS DEL CASO HISTORICO: LOS FUTURISTAS	346
VIII.5.2.	ANALISIS DEL CASO HISTORICO: DADAISTAS	348
VIII.6	ASPECTOS SEMIOTICOS Y COGNOSCITIVOS EN LA PEDAGOGIA	353
	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>367</b>

### APENDICE

#### EL CUERPO HUMANO

I	ANTECEDENTES	377
II	LOS ORGANOS DE LOS SENTIDOS	379
II.1.	EL SENTIDO DEL TACTO	382
II.2.	EL SENTIDO DEL GUSTO	387
II.3.	EL SENTIDO DEL OLFATO	390
II.4.	EL SENTIDO DEL OIDO	392
II.5	EL SENTIDO DE LA VISTA	396
III.	EL SISTEMA NERVIOSO	398
III.1.	LA MEDULA ESPINAL	400

III.2.	EL TRONCO CEREBRAL	403
III.3.	EL CEREBELO	404
III.4.	EL CEREBRO	405
	III.4.1. EL TALAMO	405
	III.4.2. EL HIPOTALAMO	406
	III.4.3. LOS HEMISFERIOS DEL CEREBRO	407
	III.4.4. LA CORTEZA NEOPALIAL	408
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>414</b>
I.	LIBROS CITADOS	414
II.	REVISTAS, PERIODICOS, CATALOGOS E INVITACIONES DE EXPOSICIONES	417
III.	CONFERENCIAS Y MESAS REDONDAS	418
IV.	OBSERVACIONES Y VIVENCIAS DESDE 1986 AL 1991 EN LOS TALLERES DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS ENAP/UNAM	418
V.	VISITAS E INTERPRETACION A EXPOSICIONES	418
VI.	LIBROS CONSULTADOS	419

## INTRODUCCION

En este trabajo de investigación de tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, Orientación Pintura, en la Academia de San Carlos, ENAP-UNAM; se pretendió aplicar una serie de herramientas de la metodología de la psicología, (la psicología analítica del psicoanálisis, de la cognición, de la terapia gestalt, de la bioenergética), algunos ángulos de la física en cuanto a la teoría cuántica de la relatividad de Einstein, así como los aspectos de la semiótica, de la filosofía relacionada con la fenomenología de Husserl, en diferentes ángulos de los procesos creativos artísticos (artes plásticas, poesía, danza, teatro y música), con el objeto de buscar lograr un análisis integral. Todo ello fué con el fin de buscar analizar las principales características del acto y del proceso de creación artístico, para intentar abrir perspectivas al desarrollo de la creatividad artística, tanto en el artista como en la educación.

Dicho análisis comprendió muchos aspectos de las diversas áreas artísticas; sólo que por el tiempo y la complejidad del tema, se intentó profundizar más en artes plásticas (que fué utilizado como columna vertebral para el análisis) y en poesía.

Pero antes de comenzar a explicar los puntos estudiados en los diferentes capítulos, queremos primero señalar los objetivos, hipótesis y el marco teórico y de justificación de dicho proyecto; así como hacer algunas aclaraciones.

El objetivo planteado en esta tesis fué revisar y analizar las principales características, criterios y pasos del proceso de creación artística, para tratar de ampliar la comprensión a este proceso, a fin de iniciar un trabajo en el cual sus conclusiones, nos conlleven a intentar buscar abrir perspectivas al desarrollo de la creatividad artística, que implique una mayor clarificación de los conceptos y criterios que se aplican en la enseñanza de las artes y específicamente de las artes plásticas.

Se pretendió interrelacionar los diversos procesos de creación artísticos (música, danza, teatro, literatura y artes plásticas), a través de la incorporación de los aspectos psicológicos y otras variables como sería la filosofía, la física,

## INTRODUCCION

etc, y así estrechar más a las artes plásticas (pintura) con las demás manifestaciones del arte y la cultura, con el propósito de hacer un análisis integral para tratar de identificar algunos de los elementos o fenómenos que se dan, cuando se conjugan todos estos aspectos o variables.

Esta interrelación de las artes en el proceso creativo artístico, puede ser utilizado como un elemento de motivación o de sensibilización, que aplicado en la educación artística, favorecería a los estudiantes a que desarrollen mas su sensibilidad, originando un estado emotivo propicio para lograr mayores avances en su interioridad (fuerza interior), que motive en este caso: una buena retroalimentación entre las artes plásticas y las otras expresiones artísticas en beneficio de los estudiantes.

Partiendo de lo antes dicho, se quiere intentar crear una nueva aptitud en la educación a través del arte, que impulse al artista en formación (estudiante) y específicamente al pintor, conjugar diversas variables o elementos de la fenomenología en que esta insertado; y así canalizar en la obra las repercusiones o efectos que en él se dan, en cuanto a la captación o asimilación que está teniendo de su realidad interna y externa.

Las hipótesis se basaron en la concepción de que el artista (estudiante), puede desbloquear la mente y el cuerpo de las frustraciones y criterios mal infundados, utilizándose ciertos métodos o prácticas psicológicas (gestalt, bioenergética, análisis transaccional, etc.), puede estimular la interacción de los dos hemisferios del cerebro (izquierdo y derecho), para provocar un desarrollo mayor, equilibrio y armonía en el ser humano como una totalidad, originando cambios en su estado emotivo, que además propiciaría una elevación en su capacidad de aprovechamiento sobre las percepciones recibidas de la realidad; y de esta manera pueda el artista, abrirse más a todos los estímulos de la vida, que le permiten hacer una representación (significación) de los fenómenos u objetos de la realidad en la obra artística, con una gran plasticidad en la misma.

Por otra parte, de acuerdo con el punto anterior, consideramos que si el estudiante de arte logra insertarse más integralmente al medio, podrá usar mejor, consciente o inconscientemente a las diferentes variables o fenómenos que comprenden o se interactúan en la realidad en que vive; de tal forma que al

## INTRODUCCION

observar la interrelación de los diversos elementos de la totalidad, esté en condiciones mas favorables para percibir o visualizar multidimensionalmente los aspectos u objetos que desee o seleccione proyectar, por medio de los instrumentos y técnicas que habitualmente usa, esta preparación en el caso del pintor, le permitiría poder reflejar una significación del fenómeno-objeto, donde se concreticen los conceptos abstractos (imágenes e ideas) que integran una ambientación (poética) y paralelamente objetivar los conceptos que se concretizan en las formas y el color y además le podría facilitar encontrar la forma más adecuada de lograr que ambas acciones queden en armonía dentro de la obra.

El marco teórico y de justificación de donde se partió fué que estimamos conveniente la realización de este trabajo de investigación debido a que la problemática que se vive actualmente en la enseñanza de la educación artística y en el caso que más nos interesa específicamente el de la pintura, exigen como una necesidad de desarrollo, la incorporación y aprovechamiento de otras variables del conocimiento, con el objeto de lograr cimentar bases más firmes que metodológicamente amplíen y le den mayor clarificación al proceso de creación artístico, así como a los mecanismos, elementos e instrumentos que sirven para interrelacionar congruentemente a las artes plásticas con otras áreas del conocimiento; ya que a pesar del desarrollo alcanzado por las artes en los momentos actuales el artista en general (hasta cierto punto), todavía se mantiene aislado en su campo de acción, y es imprescindible abrir otras ventanas del universo cultural para impulsar la preparación del estudiante y la producción artística hacia otras dimensiones que integren más al artista y su obra.

Entre las premisas que se consideraron, es que es importante señalar que el ser humano tiene el potencial para desarrollarse integralmente en los diferentes aspectos de la sensibilidad; por lo tanto posee la facultad para educarse o desarrollar su capacidad de percepción a través de la estimulación conjunta de los diversos sentidos, y conjugar sus efectos para después concluir canalizándolos en función de la creatividad artística.

Además está reconocido por todos que se deben superar los problemas creados por las frustraciones en que ha incurrido el artista en las diferentes etapas de su desarrollo emocional e intelectual que originan ideas y representaciones

## INTRODUCCION

alejadas de su propia realidad interior y la de su entorno, entorpeciendo a la circulación normal de todas sus percepciones que esta teniendo en la vida y en el arte, que en específico crean barreras a la creatividad artística, si se dan pasos en esas cuestiones, el hombre estaría en posibilidad de aprovechar su potencial psicofísico, para lograr la integración de todas las percepciones recibidas, y así seguir aprendiendo a estructurar y vivir con una visión multidimensional que podría ir progresivamente armonizando para enriquecer a la memoria, a la sensibilidad y a toda su vida emocional e intelectual en la cual actualmente el artista proyecta a la obra artística. De ahí la importancia de tratar que se continúe clarificando los conceptos y criterios sobre el proceso de creación artístico.

Lo que deseamos es que si llevamos a cabo estas acciones, bajo el contexto planteado en los objetivos y en las hipótesis de este trabajo de investigación, estaríamos en condiciones de poder promover que el artista, ya no se aisle en su campo profesional, sino que logre alcanzar un paradigma de mayor amplitud y reflexión, afectando positivamente a su proyección plástica hacia la obra.

También se solucionaría el problema de estar encasillado por los efectos de la división del trabajo (la especialización), y por la estrechez en los criterios y conceptos en los que habitualmente vive el artista, para que el hombre internamente no se disperse o se divida en su interior; y no quede psicológicamente paralizada la forma de percibir las diversas sensaciones, que fomentan u originan plasmar a la creatividad artística, de ahí que se pueda delimitar y eliminar en el artista, el desfase o bloqueo que afectan al pronunciamiento de las manifestaciones que desarrollan al arte.

Por lo tanto tenemos que buscar la manera de incorporar como una sola voz dentro del cuerpo a los diferentes estímulos de la totalidad, y armonizarlos con la fluidez de la creatividad artística, a través de los métodos mencionados en las hipótesis, para planteamos nuevas búsquedas en la producción artística, o sea debemos hallar la forma de cómo insertar el uso de métodos psicológicos y/o pedagógicos en el proceso de creación artístico y en la enseñanza, con el objeto de intentar plasmar o condicionar un medio ambiente o adecuarnos a él, así como también un tiempo o momento especial en donde simultáneamente se perciba con mayor amplitud a esta fenomenología.

## INTRODUCCION

Con la elaboración de este trabajo de investigación, no sólo obtendríamos una satisfacción personal, sino que además nos permitiría esclarecer un poco más al fenómeno de la producción artística, para hacer una aportación que contribuya a desarrollar los métodos utilizados en la preparación académica de la ENAP, División de Estudios de Posgrado, UNAM, asimismo contribuir sustancialmente en aportar criterios e ideas, para cimentar bases metodológicas en la educación artística, en función de la interdisciplinariedad de las artes; con lo cual se estaría presentando más alternativas que pueden ser utilizadas en el Centro Nacional de las Artes.

Detectar y analizar diversos detalles específicos sobre el desenvolvimiento de los diferentes procesos de creación artísticos y realizar experimentaciones con base en la interrelación de elementos o partes de las etapas de esos procesos de creación, puede permitir a que los estudiantes y artistas ganen experiencias y conocimiento, que enriquezcan a su memoria vivencial y cultural, que al ser asimilados podrían desencadenar la posibilidad de que el estudiante descubra en su interior, la forma de plasmar extrapolaciones entre diversos lenguajes artísticos o procesos que a su vez le sirva para crear puentes o puntos de enlace entre diferentes lenguajes del arte y del conocimiento, con lo cual pueda buscar la incorporación de símbolos, signos o fenómenos de otras áreas del arte en función del campo artístico donde trabaja, y desea desarrollarse, y así contar con más variables para buscar desarrollar su obra artística.

Entre las aclaraciones tenemos que:

1. Este análisis es fundamentalmente una autorreflexión, sobre nuestras vivencias y observaciones durante el recorrido por el proceso creativo artístico de las artes plásticas y la poesía, las cuales sirvieron como elementos para correlacionar teoría-práctica.
2. En cuanto al término **creatividad**, nos gustaría hacer una llamada de atención, con el objeto de que reflexionemos sobre la manera como está siendo utilizado por algunos psicólogos, porque es normal encontrar en algunos de sus libros, una serie de análisis que proyectan a la creatividad

## INTRODUCCION

como si ella fuera el proceso de creación artístico o científico, donde le atribuyen la actividad y funciones que corresponden a la imaginación.

Hacemos esta aclaración por el motivo de que nosotros cuando mencionamos el término creatividad, nos estamos refiriendo a una actitud que es propia de todo creador, y no al proceso de creación artístico.

3. Otra aclaración que hacemos, es que esta tesis no persigue como objetivo plantear una discusión sobre los principios válidos de los diferentes criterios, ideas y fundamentos de las diversas disciplinas que en la actualidad polemizan sobre la creación dentro del contexto de la psicología, de la medicina, y la filosofía; sólo nos interesa contemplar esa riqueza teórica-práctica de esos campos del conocimiento para tratar de estructurar una congruencia teórica, técnica-científica (si así se le puede llamar) que expliquen el proceso de creación artístico y sus implicaciones en el contexto de la educación artística; buscando realizar algunas teorizaciones que nos ayude a comprender la fenomenología de la creación en el arte.
4. Otro punto que queremos mencionar, es lo relacionado con el Tomo II, dirigido principalmente hacia los aspectos prácticos en la enseñanza artística, elaborado en 1989, por la Maestra: María Helena Leal Lucas, en la Antigua Academia de San Carlos, ENAP-UNAM; en el cual se expone la experiencia de Brasil, especialmente en el Proyecto Sobre Interdisciplinariedad de las Artes en Brasilia en la década de los 70s., que a su vez, se relacionó con el ejemplo de México: El curso impartido por el INBA en 1989, sobre la Interdisciplinariedad de las Artes, orientado hacia los maestros de los CEDART.

En relación al **Capítulo I**, se plantean las características generales a través de las cuales se desarrolla el ser humano; y se trató de profundizar en las particularidades que tienen relación directa con los artistas en su actividad; basándonos en los campos científicos de la medicina y la psicología (especialmente la teoría de Jean Piaget); donde se puede observar la complejidad en el funcionamiento del cuerpo humano, y su desarrollo cognoscitivo-afectivo; las diferentes formas como están conectados e interconectados los diversos procesos y funciones neurofisiológicos, con lo cual



## INTRODUCCION

crean redes de procesos y actividades que desembocan en la realización de la vida y del quehacer artístico, tratando de enfocarlos hacia la educación en el arte.

Cabe señalar que obedeciendo a criterios didácticos, se trasladó hacia el apéndice la base teórica de la medicina que sustenta parte de la reflexión que contempla este capítulo.

En el **Capítulo II**, se realizó un resumen comentado sobre la importancia de las teorías de la semiótica, la iconografía y la cognición, con el objeto de destacar su valoración y señalar que deben ser más utilizados en la educación artística; para que los estudiantes profundicen sobre la significación y sentido de la obra, que les permitan reflexionar en cuanto a las ideas e intención que pretenden proyectar en sus obras artísticas; así como valorar y sustanciar la función de comunicación que éstos ejercen a través de la experiencia estética.

En cuanto a la Imagen, en el **Capítulo III**, nos apoyamos básicamente en María Noel Lapoujade, con su libro: "Filosofía de la Imagen", aquí proyectamos unas reflexiones, que esperamos contribuyan a ir visualizando el comportamiento de algunos ángulos del proceso de creación artística.

Además aclaramos que los capítulos I, II y III, fueron utilizados fundamentalmente como una de las partes importantes de la argumentación filosófica-científica de esta tesis, porque en ellos, se plantea y se analiza diversos aspectos que son cimientos teóricos a través de los cuales desarrollamos el contexto del análisis hacia la interdisciplinariedad de las artes. Asimismo la forma como fueron expuestos obedeció al criterio didáctico-pedagógico, de buscar propiciar una mayor accesibilidad de todo el sector artístico-educativo, ante esta temática técnica-científica.

El **Capítulo IV**, fué dedicado en su primera parte al estudio general de la percepción, y en su segunda instancia al análisis y comprensión del proceso de concepción de la obra artística, dentro del contexto de la dinámica de las instancias psíquicas, como el inconsciente, el preconscious y la conciencia.

## INTRODUCCION

Con respecto al Acto de Creación Artístico, consideramos necesario contemplarlo como un Capítulo (*Capítulo V*), por lo conflictivo y plural que es explicar su fenomenología, ya que, el acto creador es un fenómeno de apertura hacia el desarrollo de la creatividad humana, que se genera a partir de la concurrencia múltiple de elementos de la imaginación, de la sensibilidad, de los deseos y demás factores psíquicos que intervienen simultáneamente para originar el caos, que provoca la implosión que impulsa a una pulsión del inconsciente para activar y desarrollar al acto creador en cualquier instancia del transcurrir del proceso creativo artístico. Por lo tanto, en este capítulo se trató de explicar toda esa fenomenología.

*Capítulo VI*, sobre el Proceso de Elaboración de la Obra de Arte, se intentó estudiarlo considerando tanto los aspectos técnicos que se utilizan en su proceso por parte del artista, y a su vez, se trató de ubicarlo dentro del contexto general de la problemática psíquica, que normalmente puede atravesar el artista en su actividad; buscando detectar cuáles son los fenómenos psíquicos que pueden afectarlo y que puede aprovechar para desarrollar su actividad artística; todo bajo la idea de buscar clarificar la fenomenología del proceso de creación en función de la enseñanza artística.

En el *Capítulo VII*, se buscó encontrar explicaciones durante el análisis, que nos permitieran comprender porqué el proceso de creación artístico, es volátil, fenomenológico donde irrumpe en cualquier momento los actos creadores para proyectar los deseos inconscientes, trayendo consigo a los sentimientos estéticos que apoyan que el talento se concrete en la concepción o en la elaboración de la obra de arte; mostrando que todo es relativo y que la incertidumbre tiene peso, con lo cual se puede ver al proceso de creación artístico, como un proceso coyuntural donde participan una multitud de variables; y a partir de allí, intentar realizar teorizaciones que sinteticen las características más relevantes de su manifestación, para entonces tratar de crear criterios que nos ayuden a mejorar la pedagogía en la enseñanza artística.

Fué un intento para buscar clarificar la fenomenología del proceso de creación artístico, para lo cual, hemos tenido que recurrir a articular diferentes enfoques alternativos (de diversas áreas del conocimiento y la cultura), a fin de estructurar una serie de ideas, interrogantes y hallazgos, que permitan el análisis y la

## INTRODUCCION

reflexión, en función de identificar y comprender más a este proceso desde una visión múltiple que ayude a integrar el análisis.

Se pretendió seguir el principio de la fenomenología de Husserl en el sentido de ir a "las cosas mismas", a su esencia; tratando que la reflexión fuera como una toma de conciencia, como dicen los psicólogos gestaltistas: "un darse cuenta" cuando se realiza un contacto con otro ser humano, con el objeto artístico, con el propio quehacer artístico; buscando identificar y analizar las causas que dan origen al fenómeno artístico: al acto y proceso creador, pero tratando de desechar las falsas verdades, para buscar una mayor clarificación del arte y sus procesos en función de la educación artística, en el contexto de la interrelación de los procesos creativos artísticos como elementos de sensibilización en la enseñanza.

Por eso esta investigación viene a ser una especie de aproximación, de acercamiento a lo que podría ser uno de los desenvolvimientos normales del proceso de creación artístico, ubicado desde el ángulo pedagógico-didáctico, para buscar desarrollar criterios orientados hacia las prácticas docentes bajo una dinámica de la interdisciplinariedad en las artes.

Por lo tanto, se ha buscado darle una correspondencia a la teoría y la práctica, desde diversos aspectos (que consideramos relevantes) del conocimiento, aunque muchas veces nos hemos visto en la dificultad de tener que partir de nociones generales o desde las perspectivas de diferentes autores o teóricos que abarcan al tema (desde su especialidad), sin poder recurrir a realizar un análisis exhaustivo sobre los diferentes enfoques que existen en la actualidad ante los planteamientos y discusión, en cuanto a la veracidad y comprobación que exigen las diversas disciplinas científicas, en las cuales nos apoyamos para demostrar nuestras hipótesis y objetivos de dicho trabajo de investigación.

En referencia al **Capítulo VIII**, podemos decir que hemos tratado de integrar las diversas conclusiones elaboradas en los anteriores capítulos con la finalidad de buscar analizar sus impactos en la pedagogía artística, (dentro del ámbito de la interdisciplinariedad de las artes); y soslayar criterios que ayuden a su aplicación en las prácticas didácticas.

## INTRODUCCION

De ahí que después de definir el acto creador y algunas características del desenvolvimiento del proceso creativo artístico a nivel general, así como de una serie de detalles sobre el desarrollo del proceso de concepción y de elaboración de la obra; pasamos a integrar los logros alcanzados en esos análisis, para elaborar y procesar las conclusiones globales de esta tesis.

## CAPITULO I EL SER HUMANO

### I.1. ASPECTOS FISIOLÓGICOS

Nuestro interés en este inciso de la tesis, fue hacer un esbozo general <sup>1</sup> del organismo del ser humano, partiendo de los aspectos relacionados a la medicina, con el objeto de sensibilizarnos y concientizarnos un poco más, en referencia a su funcionamiento, y específicamente en cuanto a los procesos sensoriales de los órganos de los sentidos y del sistema nervioso; y así observar como el organismo ejerce una serie de funciones simultáneas y coordinadamente, para realizar determinadas acciones, a través de las cuales proyecta al ser humano como un ser integral, que es una de las premisas principales que, nos permitirán desarrollar a partir de las conclusiones de este capítulo, los planteamientos presentados en los objetivos e hipótesis de esta tesis.

Sin embargo por razones metodológicas, a fin de propiciar una lectura más fluida, más digerible hacia las implicaciones en la actividad artística, trasladamos hacia el apéndice la mayoría de los detalles que explican el funcionamiento y desarrollo de las funciones y procesos del cuerpo humano como una entidad biológica; ejemplo los órganos de los sentidos y el sistema nervioso con el cerebro.

Como se podrá ver, en el desarrollo del apartado sobre los sentidos<sup>2</sup>, éstos tienen la función de estar constantemente informando al sistema nervioso, sobre todas las características cambiantes que presentan, la dinámica propia del medio externo. Un ejemplo sería el caso del cerebelo, que recibe ramas de las vías táctiles, cinestésicas y auditivas, que llegan por medio del nervio craneano octavo (VIII), y todos influyen para que el cerebelo realice la función coordinadora del control de la postura y el movimiento de la musculatura del cuerpo.

---

<sup>1</sup> Este esbozo se desarrolla en el Apéndice: "El Cuerpo Humano", De la Pág. 428 a la 451.

<sup>2</sup> En el Apéndice "El Cuerpo Humano" Pág. No. 430

Hay diferentes funciones con mecanismos de control, de autorregulación, etc., que facultan al cuerpo, a los órganos de los sentidos, para que efectúen las actividades del organismo de una forma coordinada e integral; de tal manera que cuando el ser humano logra integrar o elaborar un concepto, una idea global del entorno, de su estado emotivo frente a la situación del medio ambiente o de la propia realidad interna del organismo, así como la respuesta que da a esa situación el sistema nervioso central; para que el ser humano; inicie las acciones necesarias, relacionándose y desarrollándose en ese medio externo; en este sentido tiene que haber recibido las informaciones provenientes de los diversos sentidos y, simultáneamente tiene que captar los mensajes de los demás órganos que reportan al sistema nervioso vegetativo, el estado funcional del organismo, para que a su vez, se transmita esta información al sistema nervioso central, quien centraliza y hace la síntesis de la información. Dicha información es procesada en la médula y en el encéfalo, y después de ser integrada, el organismo da la respuesta de acuerdo con los estímulos recibidos.

Por lo tanto, en el organismo existe una gran coordinación entre las diversas partes que participan en el recorrido que hace el influjo nervioso, desde la periferia hasta los centros corticales, tanto de las vías sensoriales que en resumen concluyen con la integración de los estímulos sensoriales en el cerebro, así como las funciones motrices o viscerales, donde éstas van a generar como resultado, la elaboración de los estados emotivos y afectivos. Cuando estos dos procesos se conjugan en el sistema nervioso y, el individuo toma conciencia de estos fenómenos, puede ver integralmente o globalizar conceptualmente, la situación fenomenológica en la que está insertado.

Si observamos a los órganos de los sentidos, desde el punto de vista fisiológico u operacional en sus diversas facetas de: procesos de recepción, percepción y transmisión de las sensaciones, que se van a integrar en el sistema nervioso central nos damos cuenta que ellos contribuyen en la creación de la imaginación mental, del símbolo; de la comprensión y conceptualización de la abstracción; y de la proyección que origina la relación de los diferentes objetos, elementos, etc., frente o dentro de una

situación o fenómenos. Nos indica que esta fenomenología participa en la generación y proyección de la sensibilidad artística.

En este proceso los sentidos del cuerpo humano, son los encargados de relacionarnos con el medio exterior, y para realizar estas actividades, poseen en sus estructuras:

- 1). Un aparato de recepción que es la parte periférica,
- 2). Una parte central que percibe las impresiones brutas producidas sobre el aparato periférico y, elabora y transforma a esas impresiones.
- 3). Una parte intermedia que es la encargada de transmitir las impresiones desde el aparato de recepción hasta el aparato de percepción, que constituyen a los nervios sensoriales.

En el apartado sobre los órganos de los sentidos<sup>3</sup>, vimos que los aparatos de recepción periféricos están representados por las fibrillas terminales de los nervios sensoriales o por las prolongaciones externas de las neuronas sensoriales. Estas terminan por extremidades libres (corpúsculos de Pacini y de Meissner), por los aparatos especiales y por las células epiteliales, entre dichas células tenemos a las gustativas, auditivas y visuales.

Las terminaciones nerviosas sensoriales, se instalan en las membranas esenciales de los órganos de los sentidos, como son:

- a). La piel o tegumento externo para los nervios del tacto.
- b). La mucosa lingual para los nervios del gusto.
- c). La pituitaria para los nervios olfativos.
- d). La retina para las fibras del nervio óptico.
- e). El laberinto membranoso para las fibras del acústico.

Otra característica que notamos es que los órganos de los sentidos, tienen localizados sus aparatos receptores prácticamente en la superficie o

---

<sup>3</sup> Ver Apéndice "El Cuerpo Humano" Págs. No. 430 a la 433

periferia del cuerpo, con lo cual facilita la interacción del individuo con el medio externo.

Los del sentido del tacto, se ubican en el tegumento externo y especialmente en la cara palmar de las manos y los pies (corpúsculos de Pacini, Ruffini, Miessner, etc.).

Los del sentido del gusto, en el revestimiento mucoso de la lengua (superficie exterior de la lengua). Los botones gustativos se hallan en la capa epitelial de la mucosa lingual, formada por las papilas fungiformes y caliciformes, que ocupan los bordes de la lengua, en los dos tercios anteriores de su cara dorsal y, en la región de la V lingual.

En el sentido del olfato, las terminaciones nerviosas están diseminadas en las paredes de las cavidades de las fosas nasales. En la capa epitelial es donde se ubican las células especiales que forman los elementos sensoriales de la pituitaria, esta última es la parte esencial del olfato. En el sentido de la vista, los conos y bastones se encuentran en la membrana nerviosa del globo ocular, que viene a ser la retina; y por último el sentido del oído recoge las vibraciones sonoras a través del pabellón de la oreja.

El hecho de que las terminaciones nerviosas se instalen en las membranas nerviosas de la superficie del cuerpo donde se encuentran los diversos receptores de los sentidos, crea la viabilidad de que podamos interactuar con una gran facilidad las diversas expresiones artísticas con un fin pedagógico, o sea que permite la utilización de los diferentes estímulos generados por las obras de arte y sus procesos, para implementar técnicas de sensibilización con los estudiantes, basados en los propios procesos creativos artísticos; a través de los cuales los alumnos puedan ir vivenciando la globalización de los diferentes procesos, observar sus similitudes, diferencias y, obtener conclusiones, para conceptualizarlo como una totalidad, que le den una visión ampliada del proceso de la creatividad artística (del universo artístico en el ámbito de la creación); con lo cual podría obtener una habilidad, una vivencia, un conocimiento generado de la práctica, de su realidad propia en la experiencia de interrelacionar las artes;



que además los posibilitarían para manejar diversos elementos del arte en función de su personalidad, y estar en la posibilidad de poder interactuar diversos procesos creativos, en la búsqueda de sus propias alternativas del desarrollo de su autoexpresión.

Con la finalidad de ampliar el planteamiento sobre la interacción de los estímulos percibido por los sentidos estimamos que las funciones de éstos, puedan ser usadas (sus mecanismos o funciones) para flexibilizar y tratar de mejorar o desarrollar las técnicas o métodos de sensibilización, con el objeto de crear las condiciones adecuadas (integrando al estudiante o al ser con el medio ambiente físico y social), e intentar elevar el nivel de sensibilización y de la proyección de la creatividad artística, para propiciar que los alumnos se armonicen con mayor libertad y correlación con los flujos energéticos del entorno o del medio natural y social.

Dichas proposiciones contemplan que por ejemplo:

- a). El caso del sentido del gusto como sus impresiones producidas por los elementos químicos, provocan reacciones en el sentido del tacto, que genera la proyección de expresiones, reflejando los efectos: si la sustancia es ácida, agria o dulce (fuerte o suave), motivando reflejos o contracciones en todo el sistema muscular, entonces habría que analizar la forma cómo podríamos usar estas funciones y reacciones, para lograr avances en los métodos de sensibilización, en función de la educación artística.
- b). En el sentido del oído, si escuchamos una música o un sonido particular, éste puede inducir o transferir sus reflejos al tegumento externo, u otras partes del organismo, dejando las sensaciones de placer, miedo, dolor, angustia, según el caso, estimulando la creación de estados emotivos.

De la misma manera, cuando pronunciamos o escuchamos una palabra, un verso, etc., que contienen imágenes, metáforas, descripciones de lugares agradables; se puede propiciar el placer de gozar con la imaginación y la abstracción de los símbolos verbales y, transferir esos sentimientos, emociones e impresiones a los otros procesos sensoriales;

o en el caso contrario con unas palabras fuertes, de significado agresivo, podrían producir miedo, neurosis, etc.

Por tal motivo, consideramos que las informaciones de las vías sensoriales, también pueden relacionarse o transferirse, a través del sistema nervioso periférico, incidiendo en el sistema nervioso central, creando o contribuyendo a la generación de los estados emotivos y afectivos del ser humano.

- c). En el sentido de la vista, cuando un individuo percibe una escena desagradable de gran intensidad emotiva, puede originar efectos que se reflejarían en el sentido del tacto, de la audición, hasta en el sentido del gusto; que puede crear repercusiones en su sensibilidad, influyendo en su estado emotivo para que oiga los sonidos más imperceptibles, sensaciones activando a la sensibilidad táctil, o la impresión de tener sabores amargos o excitantes en el paladar.

Estos mecanismos, y reflejos del organismo, se dan porque el sistema nervioso periférico asegura las conexiones entre los órganos de los sentidos y las demás partes del cuerpo. Aquí la médula espinal interviene propiciando las uniones entre la periferia y los Centros, asegurando las actividades reflejas; además la médula a través de la sensibilidad exteroceptiva informa a la corteza cerebral de las diversas propiedades del medio exterior y cuando esta información llega al encéfalo, el tálamo y el hipotálamo participan en la elaboración de los estados emotivos.

En base a lo anterior, nosotros consideramos que es indispensable ampliar nuestra comprensión y conocimiento sobre el funcionamiento del organismo del ser humano; y así estar en condiciones de poder adecuar (insertar) estos procesos o mecanismos del cuerpo, en la aplicación de las metodologías en la educación artística y elevar el nivel de las prácticas docentes, ya que ellos nos posibilitarían expresar más la creatividad dentro del campo de la pedagogía y de los propios procesos creativos artísticos.

Por otra parte, los órganos de los sentidos en conjunto también nos informan, y nos orientan en cuanto a los movimientos del cuerpo, en su

dirección y equilibrio, como un ejemplo sería el oído que transmite la información sobre la orientación de la cabeza en el espacio, a través de su porción vestibular; o en el caso de la vista, que con su información visual permiten al individuo asumir la posición del cuerpo, de acuerdo a las características del espacio físico y su ambientación, resultando importante para el control definitivo de la postura y del movimiento del cuerpo, además este control recibe el auxilio eficaz del ajuste automático de la posición del ojo en la cabeza, debido a un sistema de reflejos estático y dinámico de los músculos oculares en respuesta al cambio de posición. De igual forma los receptores cutáneos, que nos informan sobre los componentes del medio externo, cuando tocamos a cualquiera de sus elementos; así como el olfato que nos avisa por los olores sobre el espacio que habitamos, si es urbano (industrial), o si es natural (rural) etc.; y del mismo modo el gusto, si probamos y sentimos sus componentes químicos.

En virtud de esto, podemos decir que los sentidos simultáneamente nos informan sobre las condiciones físicas del exterior. Pero si le anexamos la comprensión y conceptualización de la realidad externa en cuanto a las relaciones y procesos que se realizan en el contexto social, económico, político, cultural, etc., ya que, a través de la vista, del oído, del tacto y de la lengua que proyecta los símbolos verbales; se transmiten por los sentidos las informaciones sobre la realidad que vivimos, y en la corteza cerebral se integran las ideas, la forma como se están relacionando los objetos y los individuos en el medio donde nos desenvolvemos.

En otras palabras el ser humano, recibe una información integral del medio que lo rodea con sus múltiples acciones y relaciones; y este fenómeno o proceso posibilitan que podamos interrelacionar las diversas manifestaciones del arte, en función de la educación artística.

De acuerdo con los datos señalados hasta ahora, se ha podido notar que los sentidos permanentemente están proporcionando al organismo, una visión de conjunto del lugar donde esté ubicado el individuo, y constantemente informan al cuerpo de las variaciones que se dan a cada instante.

Cuando las impresiones transportadas por los influjos nerviosos desde la periferia, llegan al encéfalo y, se integran en el cerebro con las informaciones reportadas por los demás órganos internos o de las vías del sistema nervioso vegetativo. El ser humano adquiere conciencia de los síntomas de su organismo, de los tipos de estados emotivos del momento, de las características del exterior, de los efectos creados por las relaciones que realizan entre las informaciones (productos de los estímulos externos), y las informaciones del funcionamiento interno del cuerpo; que por las zonas asociativas de la corteza cerebral, se integran en una sola concepción global de la realidad que vive el individuo.

En base a este último párrafo, se deduce que las sensaciones provenientes de los órganos de los sentidos, contribuyen o inciden en el grado de intensidad o de sensibilidad de los efectos motrices o sensitivos que originan los estados emotivos. Sin olvidar que también participan en la generación de las respuestas del cuerpo ante situaciones dadas, que implican la intervención de variados órganos, fibras, miembros, etc., para proyectar o ejecutar las órdenes emitidas desde el sistema nervioso central. Lo mismo sucedería, si un alumno desea hacer algo, por ejemplo trabajar con el espacio pictórico; cuando piensa y decide tomar un pincel y demás materiales necesarios, en el cerebro se dan o se integra un pensamiento deseando y ordenando acciones, se produce una movilización en cadena; del cerebro se envían los mensajes, se activan las fibras eectoras, se coordinan las articulaciones, fibras musculares, ligamentos, miembros, células, etc.

En ese ejemplo, el globo ocular con la retina localizaría los objetos, dimensionando sus volúmenes y demás características, para que las manos agarren los materiales, y paralelamente en las células epiteliales los corpúsculos de Pacini, Ruffini, etc., reciben los estímulos, cuando la piel hace contacto con los objetos e informan de sus características táctiles. El oído reporta de las vibraciones sonoras del ambiente, del mismo modo que por el gusto y el olfato se puede percibir de las otras impresiones que prevalecen en el lugar; lo que va originar una idea integral en el cerebro, que al conjuntarse con los datos del sistema nervioso vegetativo, se crearán

los estados emotivos y afectivos, proyectados por el organismo ante esas condiciones.

Esta estimulación simultánea del medio ambiente incidiendo en los sentidos, crean condiciones que excitan a las células nerviosas sensitivas, activándose la sensibilidad general y especial del cuerpo.

Si estos procesos en los que están inmersos los sentidos, los relacionamos con las manifestaciones artísticas, encontraremos por ejemplo que podríamos conquistar el espacio, corporalmente con el tacto y, en este caso (ubicándonos en la educación artística), sería positivo aplicar las técnicas y expresiones de la danza (en nuestros propios cuerpos), como elementos de sensibilización.

Si nos trasladamos al caso del sentido de la vista, tendríamos que la retina, visualmente nos proporcionaría el conocimiento de la estructuración espacial del medio, las formas de sus componentes, su composición global, los colores, tonos, tipos de líneas, volúmenes, etc. Estas características son valiosas para todos los campos del arte, ya que, a la música le puede servir para inspirar melodías, composición, sensibilizándose con esa visión panorámica; igualmente en la poesía, esa ambientación podría generar imágenes, metáforas, con lo cual elaborar un poema, o sensibilizarnos para después proyectar nuestra fuerza interior, en el proceso creativo artístico que más nos interese y deseamos desarrollar. A las artes plásticas les servirían esas características para conquistar el espacio plasmándolo en los planos bidimensional y tridimensional.

El sentido del oído nos daría, a través de los sonidos producidos en el medio ambiente otros rasgos que identifican al lugar; dejando en nosotros los ritmos y movimientos generados por los tonos, intensidades, pautas, etc., de los sonidos percibidos; con los cuales podríamos también sensibilizarnos. Ellos integrarían en la imaginación la dimensión del espacio, nos señalarían las distancias (aproximadas como en el caso de los ciegos), la clase de objetos que existen o circulan (si es un sitio con tráfico automovilístico), etc. y si aquí jugamos o experimentamos con estos ritmos y movimientos, nos envolvería un sentido de musicalidad, que en el caso de

alumnos de artes plásticas, lo aprovecharíamos para sensibilizarnos y transferirlos al espacio pictórico y así crear una obra plástica.

En cuanto a los sentidos del gusto y del olfato, también vemos que nos orientan en la conquista del espacio físico, y al informarnos sobre los componentes químicos del ambiente nos deja el conocimiento de cómo está constituido el medio, el tipo de materiales, para movernos y preveer los pasos al desplazarnos.

Entre las conclusiones sobre estas ideas, tendríamos que todos los sentidos nos proporcionan suficientes estímulos del medio, para que el individuo desde cualquier proceso creativo artístico, pueda conquistar el espacio físico o sea que las vías sensoriales excitan o provocan evocación, para que el estudiante se sensibilice, y pueda trabajar en cualquier proceso creativo artístico.

Por otro lado, una vía sensorial puede transferir sus sensaciones a otra, a través de las zonas asociativas de la corteza cerebral o por medio de las conexiones que existen entre los diversos componentes del sistema nervioso del ser humano.

Si todas estas acciones y procesos los interrelacionamos integrándolos en un sólo objetivo, (el ejemplo señalado), que sería sensibilizarnos a través de la conquista del espacio, con los estímulos de los sentidos y con la interrelación del instrumental y técnicas de las diversas disciplinas del arte; abarcaríamos el espacio físico y la dinámica en la que está inmerso, de una forma totalizadora.

Este tipo de prácticas dentro de las aulas, en la educación artística, se podrían experimentar con el fin de hacerlas habituales, y buscar coadyuvar que se establezcan como constantes del proceso de creación, además se incorporarían en el ámbito pedagógico más instrumentos, técnicas, materiales, estímulos, etc., que aumentarían la capacidad de las prácticas docentes para lograr mejores resultados en la enseñanza, beneficiando tanto a los alumnos, como a la educación en sí, abriéndose otras

perspectivas o alternativas para abarcar los temas o los procesos de trabajo, para elaborar las obras.

Estas prácticas nos enriquecerían con las nuevas vivencias al integrarse a nuestra sensibilidad, conciencia, en nuestra interioridad, con lo cual obtendríamos un mayor potencial que le daría más fuerza, a nuestras expresiones artísticas.

Toda esta fenomenología con sus diferentes facetas y elementos, ampliaría nuestras estructuras mentales y los paradigmas, tanto en los métodos de sensibilización, como en la concepción de desarrollar el proceso creativo artístico general, y le aportaría a cada estudiante la posibilidad de encontrar su propio método individual de trabajo.

En los apartados II y III, del Apéndice<sup>4</sup> se hizo una descripción explicativa de los sentidos, del sistema nervioso y sus partes u órganos, donde se observó, en forma global, el recorrido de los influjos nerviosos, desde la periferia, (las vías sensoriales y sensitivas, auditivas, gustativas, olfativas, visuales y táctiles), hasta sus respectivos centros nerviosos; así como los resultados obtenidos por ellos, cuando sus informaciones se integran, se analizan y se sintetizan en los hemisferios del cerebro. Viéndose que la organización estructural y funcional del ser humano, depende en gran medida de estos sistemas de comunicación, que reportan a través de los influjos nerviosos, las informaciones a todas las células del organismo, permitiendo coordinar sus actividades desde el nivel molecular hasta las expresiones más complejas; o como dice Arthur C. Guytón, *La información sensorial se integra en todos los niveles del sistema nervioso y, causa las correspondientes respuestas motoras, empezando en la médula espinal con reflejos relativamente simples, extendiéndose al Tallo cerebral con respuestas más complejas y, finalmente llegando al cerebro, donde se controlan las respuestas más complicadas.*<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ver Apéndice "El Cuerpo Humano" Págs. No. 428 a la 469.

<sup>5</sup> Arthur C. Guytón. "Fisiología y Fisiopatología Básicas" Pág. 387

Resumiendo tenemos que el sistema nervioso asume tres funciones, la recepción, recolección y análisis de la información; y al estar dividido en tres sistemas cumple con diversas actividades, como por ejemplo:

- a). El sistema nervioso periférico, asegura las conexiones entre la médula y el tronco cerebral por un lado; y los órganos de los sentidos y demás partes del organismo por la otra parte.
- b). El sistema nervioso vegetativo, asegura la unión entre el sistema nervioso central y las vísceras; transportando las informaciones que le indican a cada instante el estado funcional del organismo.
- c). Mientras que el sistema nervioso central, es donde se dan la centralización de la información, de la síntesis, y de los mensajes efectores.

Estas conexiones las podemos observar, por ejemplo si vemos que los nervios comprendidos en el sistema nervioso periférico, están relacionados con el sistema nervioso central y con los órganos de los sentidos y demás partes del cuerpo, como serían:

- 1.- Nervios sensitivos, que provienen de la piel.
- 2.- Nervios sensoriales que aseguran las funciones de la vista, oído, gusto y el olfato.
- 3.- Nervios motores, controlan la contracción muscular.
- 4.- Nervios periféricos, constituidos por fibras nerviosas sensitivas y motrices, que a su vez forman los nervios mixtos.

Desde otro ángulo pudimos notar que del bulbo raquídeo, emergen varios pares de nervios craneanos; el Hipogloso, que es el nervio motor de la lengua; el nervio espinal que junto con el nervio X, aseguran la inervación de la laringe y, el nervio glossofaríngeo que inerva la faringe y una parte de la sensibilidad gustativa. En cambio del Surco horizontal, que une al bulbo y a la protuberancia, salen otros pares de nervios que intervienen en los sentidos del tacto, del oído, la vista y el gusto; a diferencia de los nervios de sensibilidad especial, que nacen del bulbo olfatorio del encéfalo.



Se ve que el sistema nervioso central está conectado con los variados órganos de los sentidos, a través de los nervios sensitivos y sensoriales, con los cuales coordina las actividades, que exige la propia dinámica del organismo en su funcionamiento diario.

Además el hecho de que la médula espinal, sea un sitio de enlace, de transmisión y de pasaje de influjos nerviosos entre la periferia (o las vísceras) y los niveles alejados de la médula o el encéfalo a diferentes niveles segmentarios; asegura las conexiones indicadas en los párrafos anteriores.

Por otro lado, el tronco cerebral formado por el mesencéfalo, el bulbo y la protuberancia; conteniendo a la sustancia gris, y esta toma un aspecto más difuso, con la formación reticulada, que modula los diferentes niveles de conciencia o vigilancia del cerebro, y ejerce un control sobre la motricidad espinal: voluntaria, refleja, etc., participando en la integración funcional de los núcleos de los nervios craneanos y, de los Centros vegetativos del tronco cerebral.

Estas conexiones e integración o articulación entre las diversas partes del organismo, la seguimos viendo en el cerebro, que está formado por los hemisferios izquierdo y derecho, cada uno contiene cinco lóbulos: frontal, parietal, temporal, occipital e ínsula; dichos hemisferios están unidos por el cuerpo calloso.

En el cerebro se encuentran, el tálamo que es la unión de todas las vías sensoriales (con excepción de la vía olfatoria) entre la periferia y la corteza; transmite los influjos nerviosos, sirve de filtro, de analizador, de selector, y además es un integrador de las funciones motrices; también interviene en el control de la vigilancia de la atención y del alerta cortical; así como en la elaboración de los estados emotivos. Por el contrario el hipotálamo es el mayor centro y la unión esencial del control de las funciones viscerales, es la unión por donde pasan las vías que enlazan los centros reticulado mesencefálico, los núcleos vegetativos bulbotuberanciales, el rinencéfalo, la ínsula, la corteza fronto-orbitaria y otras estructuras centrales

con el sistema nervioso vegetativo extra-axial; recibe aferencias de todas las vías sensitivas y sensoriales: por lo tanto interviene en la coordinación de muchas funciones elementales, integrándolas en una respuesta global a una situación interna o externa.

Los dos hemisferios del cerebro, tienen cada uno su especificidad, el izquierdo coordina los aspectos: verbal, analítico, lógico, abstracto, o sea el pensamiento racional, la comprensión de los conceptos abstractos, la formación y la percepción de las palabras; mientras que el derecho lo preverbal, sintético, concreto, emocional, espacial, o sea el pensamiento práctico, la imaginación mental, etc.

Cada hemisferio puede por separado sentir, percibir y conceptualizar independientemente uno del otro, pero los dos funcionan como un todo; están conectados por el cuerpo caloso, quien transfiere las informaciones de un hemisferio a otro, quedando la información integrada en ambas, sin embargo cada uno tiene su propia memoria, y cuando los procesos de ambos (imaginación mental y pensamiento abstracto) están conectados, los fenómenos quedan captados por completo.

Según Jean Michel Derlón, la corteza neopallial es el apoyo anatómico de las funciones más complejas del cerebro, y las actividades de este último pueden elaborarse y proyectarse si se mantienen las conexiones entre la corteza y los centros subyacentes, y si además los centros subcorticales están asumiendo sus papeles de unión y de integración. De ahí que concuerda con Waldemar de Gregori y con Guy Lazorthes, en relación con la propuesta de A.R. Luria, de que el cerebro en referencia a sus funciones corticales, está formado por tres grandes unidades: La unidad de activación, unidad de recepción y unidad efectora.

- 1). La unidad de activación, *está representada por formaciones centrales, la formación reticular mantiene en un estado de vigilia a la corteza, haciéndola apta para recibir las informaciones y para organizar los procesos mentales; el tálamo le impone a la acción de la formación reticular un tono de alerta que va dirigido particularmente hacia las zonas corticales especializadas, (...) la formación límbica, cuya parte más*

*importante es el hipocampo, activa la corteza por medio de la sustancia reticular, cuando se presenta una señal emocional; finalmente, el lóbulo frontal, en el que se programan nuestras actividades conscientes. telecomanda todas las actividades cerebrales por medio de la formación reticular, sobre la que obra directamente."*

- 2). La unidad de recepción, está encargada de la recepción, del análisis y del almacenamiento de la información; por lo tanto recibe e integra los datos extero y propioceptivos, y está constituida por las partes de cada hemisferio, en la porción de atrás de la cisura de rolando: lóbulos parietal; temporal y occipital.
- 3). La unidad efectora, responsable de la previsión, programación y elaboración de las actividades motrices, donde se contempla la regulación y la comprobación; es la zona en la que se organiza el pensamiento; no puede funcionar si no se recibe permanentemente los datos integrados por la unidad receptora, y está constituida por los lóbulos frontales.

Jean Michel Derlon al analizar estas tres unidades, señala que se distinguen en la superficie de las dos últimas unidades tres categorías de áreas corticales: áreas primarias, secundarias y terciarias.

- 1). Áreas primarias, que recibe o envía fibras que las unen a los centros profundos.
  - a). Tálamo y cuerpos rutilianos.
  - b). Tronco cerebral o médula espinal.

Son las áreas que corresponden a las proyecciones sensitivas y motrices, recibiendo mensajes específicos.

- 2). Áreas secundarias, es donde se ordenan y almacenan las informaciones, a sus vez forman las síntesis y el reconocimiento de las sensaciones y la

---

<sup>6</sup> Guy Lazorthes, "El Cerebro y la Mente". Pág. 95

programación de los movimientos: constituyéndose en áreas de integración.

- 3). Las áreas terciarias, no tienen ninguna especificidad funcional, es asociativa, y tratan los datos plurimodales (somestésicos, auditivos, etc.), que les proporcionan las áreas secundarias; convirtiéndose en el fundamento de las actividades intelectuales superiores, pensamiento conceptual, en el lugar de concepción, de programación de las actividades motrices complejas, que puede criticar y corregir.

Este trabajo de síntesis de informaciones de modos diferentes concluye en la formación de un nuevo elemento, de un símbolo verbal: la palabra, con lo cual se proyecta el pensamiento.

A pesar de que el encéfalo o el cerebro, como dice Waldemar de Gregori, sigue siendo una caja negra del universo; y aunque ya han sido propuestos y superados diversos modelos representativos del encéfalo y sus funciones, por filósofos, psicólogos, biólogos y más recientemente por neurofisiólogos todavía continúan las investigaciones y discusiones sobre este tema, nosotros consideramos que con lo expuesto, podemos contar con los elementos más o menos suficientes para relacionar las funciones del encéfalo o del cerebro, así como las actividades de los órganos de los sentidos, con los procesos creativos artísticos (música, literatura, danza, escénica y artes plásticas), con la finalidad de buscar desarrollar el proceso creativo artístico en la formación del artista, interrelacionando los diversos procesos del arte, de tal forma, que los utilicemos como elementos de motivación y así contribuir en mejorar la metodología en la educación artística.

En virtud que el cuerpo caloso, permite el intercambio de información procesada, analizada entre los dos hemisferios del cerebro, y ambos se retroalimentan de vivencias, nutriendo a sus archivos y memorias, creemos que la interrelación entre los dos hemisferios a través de la sensibilización producida por los flujos estimulados y retroalimentados por los procesos de creación artísticas (combinando las diversas expresiones artísticas: poesía, música, danza, teatro y artes plásticas), o sea integrando la percepción

verbal-racional-abstracto con la concreción -orientación espacial e imaginación mental, que se da en el cerebro de cada individuo, se puede producir en el estudiante una mayor asimilación de experiencias, un enriquecimiento en su sensibilidad, que estimularía a su creatividad para que se convierta en una constante en la exploración con los diversos materiales, instrumentos y técnicas del campo de las artes y del medio ambiente. Además se ampliaría e impulsaría más la fluidez y soltura, tanto en la percepción y conceptualización de la palabra, de la abstracción, como lo emocional, espacial y la imaginación mental; que darían el resultado de una vivencia integrada, y más vivificante de elementos, formas, imágenes, etc., pertenecientes a los procesos o ambiente de vida artística, que facilitaría la proyección de esas percepciones y conceptualizaciones, para representarlas en el espacio pictórico, o expresarlas corporalmente en la danza, en el teatro, o manifestarlas en la música, en el lenguaje poético, etc. De tal forma que se unificaría a la abstracción con la espacialidad en la proyección mental-corporal, vivenciados por medio de las experiencias con prácticas en los procesos creativos artísticos.

Queremos hacer énfasis en que es relevante investigar y aplicar el conocimiento sobre el funcionamiento del sistema nervioso, del cerebro y la interacción de sus hemisferios, y en general del organismo como una totalidad; con la función de buscar las relaciones que tiene con los procesos creativos artísticos y, determinar nuevas aplicaciones en la educación, especialmente en la enseñanza artística; para así estar con mayores posibilidades de superar los mitos, engrandeciendo a la creación artística en el ámbito de nuestra conciencia, de nuestras percepciones y logro de la obra de arte.

Si cada quien hiciera esfuerzos consciente por mejorar su mente y cuerpo, de los prejuicios o criterios mal fundados; superando las barreras que entorpecen la fluidez de los flujos nerviosos, desde la periferia hasta los centros corticales. Sería muy importante porque los prejuicios originan que el tálamo o el hipotálamo estén enviando órdenes o respuestas, para que el cuerpo gaste energía (o malgaste nutrientes) manteniendo en vigilia o en vigilancia a cierto número de músculos del organismo, permitiendo que un (x) concepto errado de la realidad o de una idea que genera acciones como:

guardar rencor, rabia, angustia, etc., por efectos de algún hecho pasado, haciendo que el organismo mal utilice energía, nutrientes, oxígeno, etc.; para conservar determinados tipos de posiciones que asumen los músculos y órganos, de acuerdo con las orientaciones o repercusiones que dejan esos prejuicios; en vez de usar esos esfuerzos en la creatividad, y qué mejor en la proyección de la sensibilidad artística, que implique crear y gozar de la gratificación, cuando se genera en el proceso creativo artístico, una obra de arte.

Si logramos que los estudiantes con el apoyo de las prácticas docentes, gocen de la funcionalidad de su propio organismo, al recibir los ritmos, intensidades, tonos, timbres, etc. de las ondas sonoras; de las ondas luminosas de la luz, de los colores; de las proyecciones de las formas, estructuras y armonía de los objetos; así como de los efectos de los olores y sabores, y sus incidencias en el cuerpo y sus expresiones, o de las manifestaciones de las palabras cargadas de significado. Estaríamos creando condiciones favorables para que los alumnos se armonicen y formen una unidad con el medio ambiente.

Todos estos estímulos pasan por las vías de conducción sensorial por tres porciones: una periférica (aparato de recepción), una central (aparato de percepción), y la porción intermedia formada por los conductores. Pero considerando lo señalado por Guy Lazorthes, Jean Michel Derlón y Waldemar de Gregori, sobre la propuesta de A.R. Luria, tenemos que dichas informaciones cuando llegan al cerebro, provocan que la unidad de activación, organice los procesos mentales, asegurando el alerta y el mantenimiento de la vigilancia necesarios en las funciones corticales; para que después la unidad de recepción, integre los datos; y pase a la unidad de previsión, programación y elaboración de las actividades, donde se organizará el pensamiento.

Este proceso continúa en las tres áreas corticales que se distinguen en la superficie de las dos últimas unidades (señalada en el párrafo anterior).

De ahí que en las áreas primarias corticales se reciben dichos mensajes específicos, realizándose las proyecciones sensitivas y motrices; en las

áreas secundarias, se ordenan y se almacenan estas informaciones, efectuándose la síntesis, el reconocimiento y la programación de los movimientos: para que en las áreas terciarias se elabore el pensamiento conceptual, la concepción y programación de las actividades motrices complejas, donde se critican y corrigen las acciones.

Por tal motivo, los mencionados estímulos al ser procesados por las zonas corticales indicadas, van a crear en el cerebro abstracciones o conceptualizaciones de la situación o fenómeno; y surgirán las imágenes, las metáforas, las ideas o pensamientos diversos y la conciencia; que propiciarán el gozo o rechazo de los recuerdos, si lo producido es el gozo, disfrutaremos más cuando tomemos más conciencia, de que estos estímulos se conjugan en el cerebro como una unidad (integrando a todo el contexto), y cuando lo utilicemos para activar a la sensibilidad en la elaboración de la obra de arte.

*En lo expuesto hasta el momento, se nota que, las dos vertientes complementarias e inseparables del sistema nervioso, son la sensibilidad y la motricidad (...). Estos dos elementos están articulados por medio de interneuronas o células asociativas (...) cuanto más abundante son las células asociativas y, cuando más interconectadas están, mayores son las posibilidades de adaptación y mayor la libertad (...). Esta libertad alcanza su máximo grado con la aparición de la corteza cerebral (...), constituida por zonas llamadas asociativas <sup>7</sup>*

Si relacionamos las expresiones artísticas con las percepciones sensoriales de los órganos de los sentidos, notaríamos que para cada expresión artística corresponde prácticamente un sentido, y en cada órgano de los sentidos participan uno o varios nervios, neuronas, centros, segmentos, etc., que transmiten los estímulos por las respectivas vías sensoriales, atravesando diversas zonas intermedias donde se procesan, como el caso de la médula espinal que amplía y transporta el significado de los estímulos al encéfalo, específicamente a cada lóbulo correspondiente en el cerebro. Y cada hemisferio ejecuta la integración y síntesis de esas informaciones,

<sup>7</sup> Guy Lazorthes. Ibidem. Pág. 26

haciendo el análisis de las mismas, para después intercambiarse dichas informaciones, a través del cuerpo calloso; de tal forma que al conjugarse todos esos estímulos (como ya antes habíamos mencionado: los sonidos de la música, la expresión corporal en la danza y demás características de la escénica, las proyecciones de las imágenes poética en la literatura, y los efectos de los estímulos de las obras en las artes visuales, etc.), se tiene la posibilidad de crear en las personas estimuladas o sensibilizadas con estos elementos, un pensamiento, una imaginación mental abarcando tanto los aspectos de la abstracción-lógico-analítica, como los rasgos de la espacialidad-emocional-concreto; que pueden conformar dentro del pensamiento, la integración de una composición de estímulos, una estructura armónica contemplando formas, ritmos, movimientos, tonos de colores-sonidos, metáforas e imágenes diversas, etc., de las diferentes expresiones artísticas, que nutrirán al individuo, repercutiendo en su interioridad, en su memoria, en toda su vida emocional e intelectual; y las proyecciones de éstas en el medio ambiente que habita, posibilitándolo para que siga aumentando su comprensión sobre la fenomenología de los procesos artísticos y condicionándose o preparándose para manejar a conciencia todo este potencial corporal y mental.

Estas experiencias en el campo docente, contribuirían con el estudiante, a elevar el nivel del aprendizaje, compenetrándose y ubicando bien el proceso creativo artístico en el que está inmerso, reafirmando; hasta lo ayudaría en la labor de búsqueda por encontrar su propio método de trabajo, su estilo, a su voz interna (como se habla en poesía), a su fuerza interior (como lo llama Kandinsky en las artes visuales).

En este sentido se puede intentar estimular la formación de un ser humano más integral, y buscar que el desarrollo del arte alcance otras dimensiones. Por eso es importante, que las artes aprovechen los adelantos o investigaciones realizadas en el campo de las ciencias como la medicina, la psicología, la sociología, la economía, etc. que coadyuven a lograr un pensamiento, un análisis o un conocimiento global del entorno con sus múltiples relaciones, y obtener una visión bastante completa de la realidad en que vivimos, e interpretar el papel que jugamos y juega el arte. Esto anexado a las ideas de utilizar la interrelación de los procesos creativos



artísticos como elementos de sensibilización en la educación artística, coordinado con el conocimiento que se tiene sobre el funcionamiento del organismo; puede significar una viabilidad más para tratar de desarrollar otra alternativa que dinamice a estos procesos y al mismo desarrollo artístico, así como también evaluar la propia definición del arte.

## I.2. ASPECTOS PSICOPEDAGOGICOS

Este apartado está dirigido esencialmente a tratar de analizar de una manera global al planteamiento de la teoría de Piaget sobre el desarrollo afectivo-cognoscitivo del ser humano, en relación a su implicación en el contexto de la actividad artística.

La teoría del desarrollo del ser humano de Piaget, ha sido asimilada teóricamente, intelectualmente ha sido o está siendo aplicada en el medio estudiantil; pero desde el punto de vista vivencial se encuentra en pañales su implementación en la educación en general, y más aún en la educación artística; porque Piaget defiende la asimilación de los esquemas afectivos-cognoscitivos y sus reestructuraciones en el transcurso de las transformaciones del sujeto en el devenir de su desarrollo como una totalidad; lo cual implica prácticas educativas interdisciplinarias que puede abarcar todos los campos del conocimiento pero con su correlación vivencial, en un contexto de flexibilidad, donde la libertad es un punto estratégico, en el desarrollo de la exploración, donde la asimilación de los hallazgos por los alumnos se debe realizar con la fuerza e intensidad de lo vivencial con la correspondencia con lo teórico, o para que a su vez contribuya a la formación de la personalidad de los estudiantes de acuerdo con su propia identidad.

El sentido de libertad en los principios de la educación debería aplicarse más abierto, eliminando los criterios que bloquean al niño en su exploración, en la experimentación del juego didáctico en el aprendizaje; y más ahora que en la actualidad predomina a nivel mundial la democracia representativa, ya que, se propiciaría un aprendizaje, una asimilación del conocimiento y la vida con la amplitud que requiere o exige el momento actual, ante los retos por el desarrollo general del país.

De acuerdo con la teoría de Piaget, el desarrollo humano, se debe a la maduración (herencia) y a variables de carácter ambiental. Es un proceso de adaptación afectiva y cognoscitivo al medio, él *siempre insistió en que el conocimiento podía buscarse mejor desde una perspectiva interdisciplinaria*<sup>4</sup>; Basaba su trabajo en la observación, siendo guiado por la intuición. Creía que la mente y el cuerpo están sujetos a las mismas leyes que rigen en general, a la actividad biológica. La organización y adaptación del punto de vista biológico son inseparables, conformando un proceso de complementación, que a su vez, va acompañado de la actividad intelectual, Piaget la considera como parte del "funcionamiento total del organismo".

En cuanto a los términos esquemas y estructuras, los utiliza para determinar las etapas de evolución del niño hasta la edad adulta, constituyendo una totalidad con partes diferenciadas que son responsables de la asimilación y el ajuste del ser humano como integrante de la sociedad.

Como el ser humano puede asimilar todo tipo de estímulo, de acuerdo con Piaget, podemos decir que diversificar los estímulos con los diferentes campos artísticos, en los ejercicios de sensibilización para las prácticas educativas bajo el principio de la interdisciplinariedad de las artes; favorece tanto el desarrollo del estudiante como ser humano, como también al desarrollo de su entidad como artista; porque la variedad de estímulos (de las áreas artísticas) coadyuvarían a transformar y reestructurar sus esquemas afectivos-cognoscitivos en función del desarrollo de la actividad artística. Debido a que a través de la experiencia y el tiempo, los esquemas van siendo contruidos en el sujeto, reflejando modificaciones (productos de la relación entre la realidad externa y su estructura interna), que proyectan la elaboración y desarrollo del producto final, que viene a ser la asimilación y creación de nuevos esquemas y por lo tanto de su desarrollo global.

---

<sup>4</sup> Barry Wadsworth, "Teoría de Piaget del Desarrollo Cognoscitivo y Afectivo", Edit. Diana, México, D.F., 1992, 2a. Reimpresión. Pág. 5.

El conocimiento físico del entorno, puede ser mejor adquirido por medio de la educación a través del arte<sup>9</sup>. Los ejercicios de sensibilización artísticos van a colaborar enormemente para el desarrollo de este aspecto como por ejemplo, laboratorios de sensibilización cuando se implementan desde la pre-escuela hasta la edad adulta. Estas prácticas ayudan a que en el estudiante se realicen una serie de interacciones (en su imaginación, en su sensibilidad y entre su aparato psíquico y biológico), originando la construcción de nuevos esquemas sobre la realidad del entorno físico, sobre la elaboración de imágenes teóricas, del pensamiento "lógico-matemático y social"; debido, a que el estudiante con sus sentidos..., con las propiedades físicas de los objetos, fenómenos o acontecimientos: tamaño, forma, textura, peso, olor, etc., vivenciará experiencias activas, por medio de sus funciones sensomotoras y conceptuales como ser humano; y de esa forma puede generar nuevos esquemas.

A medida que las experiencias se repiten y los conceptos se depuran, el conocimiento lógico-matemático es construido mediante reflexión y sirve para obtener sentido universal general de los objetos y la semejanza.

Estas experiencias y esquemas van siendo a su vez, ajustados por el sujeto, de acuerdo con los nuevos símbolos (vivencia asimilada y sintetizada en un esquema) que va adquiriendo con las nuevas experiencias; y de esta manera el lenguaje se va desarrollando más conceptualmente alcanzando nuevas síntesis.

De ahí la importancia de las vivencias o las experiencias que facilite la asimilación y producción de nuevas experiencias y creación de esquemas, como dicen los neuroanatómicos que las células o neuronas asociativas se especializan en facilitar dichas experiencias, para que se registren y simultáneamente influyan en el desarrollo de la memoria perceptual, emotiva y visual.

Piaget demuestra con su teoría que el desarrollo afectivo-cognoscitivo fluye de manera acumulativa; y la integración se da en base a las anteriores

<sup>9</sup> Esto lo demuestra Herbert Read, en su libro "Educación por el Arte", editado por Paidós en 1982 en Barcelona, España.

etapas que influyen para la creación de nuevos patrones y características de determinada conducta.

Esta es una de las razones por las cuales el artista tiene sus propias peculiaridades para transformar formas e imágenes en la creación, cuando recurre inconscientemente en los antiguos esquemas de la infancia porque las experiencias sobre esos esquemas influyen desde el inconsciente a través de la espontaneidad para proyectar ese tipo de formas o imágenes a las nuevas producciones artísticas.

Piaget para explicar el desarrollo cognoscitivo, se basa en cuatro factores que se relacionan entre sí en dicha dinámica, como son:

- (1).- La Madurez,
- (2).- La experiencia activa,
- (3).- La interacción, y
- (4).- La progresión general del equilibrio...

Pero es necesario la interacción de los cuatro factores para el control del desarrollo interno en la construcción de posibilidades en la formación de las estructuras en su curso.

*Junto -al desarrollo cognoscitivo se dá el desarrollo afectivo, (...) comprende a los sentimientos, intereses, deseos, tendencias, valores y (...) emociones en general*<sup>10</sup>

En la educación artística, se debe con mayor razón ejercitar a esos elementos psíquicos como los sentimientos, a fin de lograr que los estudiantes activen la expresión emocional de los sentimientos en sus propios esquemas y estructuras, y así generar más intereses para que los estudiantes recurran a las fuentes de su creatividad, como son las emociones que vienen con el impulso del inconsciente de su propia identidad.

---

<sup>10</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem* Pág. 30 y 31

*En el desarrollo hay varios tipos de representación significativas, (...): La imitación diferida, el juego simbólico, el dibujo, la fantasía mental y el lenguaje hablado (...) Piaget llama a esto (...). La función simbólica o función semiótica, que consiste en el uso de símbolos o signos<sup>11</sup>*

Todas ellas son simulaciones que constituyen una forma de autoexpresión deseada por uno mismo, satisfaciendo al yo mediante la transformación de lo real en el placer de lo realizado. Piaget nos asegura que la naturaleza libre del juego simbólico no es una simple diversión, sino que tiene un valor funcional esencial (...) esta asimilación sistemática adquiere la forma de una aplicación determinada de la función semiótica (simbólica), en especial la de crear a voluntad símbolos con el fin de expresar todo lo relacionado con aquellas experiencias vitales del niño que no se pueden manifestar y asimilar sólo por medio del lenguaje<sup>12</sup>

Nada mejor que el arte para fijar y desarrollar esas estructuras que ayudan al equilibrio y desarrollo de las potencialidades del ser humano en la actividad de libre expresión sea en la niñez, etapa preoperativa (de 2 a 7 años de edad); en la etapa del pensamiento de las operaciones concretas (7 a 11 años); en las operaciones formales (entre los 11 y 15 años) durante la adolescencia y/o en la madurez.

A través del dibujo como propuesta pedagógica de libre expresión, las imágenes mentales que son representaciones internas (símbolos) de objetos y experiencias perceptuales pasadas, pueden llevar a una expresión y comunicación con sentido de interactuar e integrarse con el medio. Esas imágenes son imitaciones de las percepciones almacenadas por la mente, de vivencias pasadas que quedan como símbolos y pueden ser estáticas y de movimiento (en el nivel operativo concreto).

*Para Piaget, la evolución del lenguaje se basa en el desarrollo previo de las operaciones sensoriomotoras... (...) cuando han adquirido la capacidad de representarse internamente las experiencias; cuando evoluciona el lenguaje, se da un desarrollo paralelo de las aptitudes conceptuales que el*

<sup>11</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*. Págs. 63 Y 64

<sup>12</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem* Pág. 65

*propio lenguaje facilita* <sup>13</sup>. Esto indica o refuerza el criterio de que es indispensable la experiencia, la vivencia, para después pasar a buscar construir el concepto artístico en artes plásticas; es que el desarrollo intelectual se finca en el desarrollo sensoriomotor y su experiencia; debido a que los niños, como sostiene Jean Piaget, asimilan al conocimiento a partir de las experiencias espontáneas, a partir de las propias vivencias.

*...Los niños elaboran el conocimiento en todas las áreas de manera paulatina (...) Los esquemas progresan de un nivel poco preciso a un nivel más exacto (...) Piaget consideraba el desarrollo como un continuo (...) En cada etapa (...) del desarrollo. El pensamiento (...) tiene una lógica que, en ese momento, es congruente dentro del contexto de la situación cognoscitiva del niño* <sup>14</sup> Es algo similar al proceso de creación artística, que también es paulatinamente creciente.

Citando a Piaget B. J. Wadsworth puntualiza, *Todo estudiante que logre ciertos conocimientos por medio de la investigación libre y del esfuerzo espontáneo de retenerlos posteriormente; habrá adquirido una metodología que le servirá el resto de su vida* <sup>15</sup>, de ahí la importancia de la exploración autovivencial en las prácticas educativas.

Y como *...La representación permite la creación de imágenes de las experiencias, incluidas las afectivas. Así, (...) se pueden representar y evocar (recordar) los sentimientos (...) las experiencias afectivas llegan a tener un efecto más duradero que las propias experiencias,* <sup>16</sup> claro aquí se está hablando de las emociones, de la vida psíquica del ser, y no de simples datos guardados como experiencia.

*...El pensamiento (...) en la etapa preoperativa constituye una evolución del pensamiento del niño en etapa sensoriomotora (...) El pensamiento es verdaderamente representativo (simbólico) (...) Cuando surgen conflictos entre la percepción y el pensamiento, al igual que en los problemas de*

<sup>13</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 72.

<sup>14</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 88

<sup>15</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 167.

<sup>16</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 88

*conservación, los niños que hacen el razonamiento preoperativo elaboran sus juicios con base en la percepción*<sup>17</sup>

*Casi no se presentan los monólogos colectivos comunes en el lenguaje infantil de los 6 o 7 años*<sup>18</sup>. Pero esos monólogos obedece también a la forma como se goza estéticamente la percepción del objeto y el juego en la diversión como una vivencia afectiva que forma parte de su desarrollo cognoscitivo-afectivo.

*La autonomía afectiva y cognoscitiva es fruto de los esfuerzos del niño por autorregularse. El acto de elaborar conocimientos-asimilación y ajuste- es una autorregulación y una autonomía en acción. Desde el nacimiento, los niños luchan por "encontrarle sentido" a sus experiencias, por asimilar el mundo que los rodea y por elaborar de manera autónoma el conocimiento afectivo y cognoscitivo. Así, se puede considerar que la autonomía es un hábito de acción, que los niños pueden empezar a desarrollar muy pronto;*<sup>19</sup> además esto demuestra la importancia del sentido de libertad en la vida, y su necesidad en las prácticas educativas.

*...El razonamiento formal va más allá de la observación. La relación entre las variables debe construirse por medio del razonamiento y verificarse por medio de la experimentación sistemática*<sup>20</sup>; aquí también vemos como la correlación entre teoría y práctica es clave en la enseñanza y en el desarrollo del ser.

La práctica o la praxis ayuda a ajustar (a través de la imaginación y las funciones sensoriomotoras) la relación de correspondencia entre el pensamiento teórico-formal y la realidad en un sentido de equilibrar que afecta a la madurez.

*...Piaget deja en claro que tal razonamiento, aunque egocéntrico, es una fase natural y normal en el desarrollo y refinamiento de la inteligencia del*

<sup>17</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem* Pág. 101.

<sup>18</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 106

<sup>19</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 119

<sup>20</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 129

*adolescente. Se puede considerar que la fase del reformador idealista es necesaria para el posterior equilibrio en los niveles más elevados*<sup>21</sup> Es una necesidad de desarrollo.

Con referencia a Piaget, B.J. Wadsworth señala que: *La verdadera adaptación a la sociedad se da de manera automática cuando el adolescente reformador trata de llevar a la práctica sus ideas. Así como la experiencia concilia al pensamiento formal con la realidad de las cosas, así el trabajo efectivo y constante, desempeñado en situaciones concretas y bien definidas, cura todos los sueños*<sup>22</sup>. Aquí el sujeto estructura una armonía, su interior con la realidad exterior, y avanza definiendo su posición en el entorno.

*La etapa de las operaciones formales que se inicia aproximadamente a los 12 años y concluye a los 16 años o más, se basa en el desarrollo de las operaciones concretas, que internaliza y amplía.*<sup>23</sup>

*Las variables decisivas del desarrollo cognoscitivo son la maduración, la experiencia, la interacción social y el equilibrio (...) De acuerdo con Piaget, la interacción de las cuatro variables marca el curso del desarrollo. (...) La maduración y el equilibrio, no están sujetas por lo general a ningún control externo. Las otras dos, la experiencia y la interacción social, están determinadas en parte por los acontecimientos externos...<sup>24</sup> De ahí que la aplicación de la pedagogía tiene que contemplar los aspectos internos y externos de los alumnos en las prácticas educativas.*

*Durante toda la etapa operativa concreta, las experiencias concretas que producen la abstracción reflexiva generan el desarrollo de conceptos (...) El niño puede actuar con el material conceptual que le presenten verbalmente, y asimismo reflexionar acerca de él. El desarrollo de conceptos puede efectuarse con base en las acciones del niño con el material oral y escrito. Desde luego incluso los adolescentes y adultos que*

<sup>21</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem.*, Pág. 153

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem.*, Pág. 154

<sup>24</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem.*, Pág. 162



*efectúan las operaciones formales siguen aprovechando la experiencia concreta en el desarrollo de conceptos y siguen necesitando las experiencias concretas para desarrollar nuevos conocimientos físicos...<sup>25</sup>*

Si en los niños se logra este mecanismo de las operaciones concretas para llegar a abstracción reflexiva; y si ya el adulto tiene asimilado estos esquemas y estructuras, a esos procesos de abstracción, entonces con mayor razón se debe buscar en el adolescente y adulto en las escuelas de arte, la incorporación de nuevas prácticas que lleven ese tipo de orientación para producir un mayor desarrollo de conceptos y su variedad, con una activación de la imaginación que origine realizar transformaciones en la actividad (en la abstracción) de traducir de un lenguaje artístico a otro, y originar nuevas articulaciones y reorganización cognoscitiva entre los diferentes campos de la creación artística.

Si observamos y comparamos al proceso de creación artístico<sup>26</sup> con la teoría del desarrollo afectivo-cognoscitivo del niño y del adolescente en Jean Piaget, podremos notar y deducir que el ser humano en su etapa adulta, en el transcurso de la actividad artística desarrolla una serie de fases entre los diferentes procesos que comprenden al proceso de creación artístico, que en sí reflejan cierta semejanza o que repite muchas funciones y actitudes, por lo que atravesó en el desarrollo normal de la infancia y la adolescencia, donde tuvo que superar una serie de fases o etapas. Algo parecido al tipo de crecimiento o avance que va teniendo el artista, cuando va cimentando la estructura y desarrollo de su proceso de creación en el arte, donde se siente un efecto consecutivo (en la asimilación y ajuste o adaptación) entre una fase y la siguiente; en este sentido como Piaget podemos decir que el proceso de creación también es continuo.

Se ve la semejanza en el proceso dialéctico de la vida, en la forma como el niño pasa de la fase sensoriomotora a la preoperativa, y después a la etapa de operaciones concretas y a la etapa de operaciones formales.

<sup>25</sup> Barry J. Wadsworth, *Ibidem*, Pág. 182

<sup>26</sup> Se puede ver en el análisis que se hace en los demás capítulos siguientes, y en especial sobre los procesos de percepción, Concepción y Elaboración de la Obra, así como en la parte Teoría del proceso de Creación como ciclo.

Sólo que en el artista, el desarrollo de su proceso de creación se da en otro nivel, en otra dimensión de la realidad externa e interna, en la cual el individuo parte con un cierto grado de conciencia, de conocimiento y experiencia, pero es similar en el sentido de que el artista realiza una serie de acciones coordinadas o no, que llevan el objetivo de irse conociendo más a sí mismo, tratando de ir detectando cuáles son las características de su fuerza interior, observando cómo se manifiesta su intuición, sus instintos, su sensibilidad, su talento; o sea busca conocerse, descubrirse internamente en el contexto del arte, y satisfacer su necesidad en la elaboración de la obra.

Lo mismo sucede cuando trabaja con la imaginación, que busca cómo desarrollar, transgrediendo las imágenes de los objetos, de los hechos, etc., tratando de realizar transformaciones que lo conlleven a crear una estructura o composición de una obra, que lo haga plasmar su expresión artística desde su propio contexto. De igual forma los niños en sus acciones van elaborando esquemas que les permiten al captar o percibir los objetos y al procesarlos, van transformando y reestructurando su paradigma mental-emocional, con lo cual pasan o van evolucionando todas las etapas del desarrollo como ser humano.

Otra cuestión interesante es como el ser humano desde el nacimiento comienza a desarrollarse afectiva y cognoscitivamente (como lo señala Jean Piaget y una serie de psicólogos); pero así mismo como hay una serie de etapas del desarrollo cognoscitivo-afectivo, a través de la asimilación de esquemas, y estructuras; así también el ser humano atraviesa por una multitud de problemas y fenómenos que va captando, viviendo, estructurando, almacenando y procesando, como son los diversos de fenómenos psíquicos de los traumas, conflictos existenciales, que a su vez son efectos que van estimulando una variedad de simbolizaciones, sublimaciones, represiones, etc., que van espontáneamente estructurando en el inconsciente una problemática, que pueden orillar al individuo a desembocar en la neurosis, o lo que llama Freud "los fantasmas pregenitales", por medio de los cuales se va o se sigue estructurando las

## EL SER HUMANO

simbolizaciones y sublimaciones que articulan todas las significaciones ligadas al funcionamiento del placer y a todo el funcionamiento psíquico.

## CAPITULO II LA COGNICION, LA SEMIOTICA Y LA ICONOGRAFIA.

### II.1. ASPECTOS DE LA TEORIA COGNOSCITIVA

Las investigaciones realizadas en la actualidad por los psicólogos cognoscitivos, en relación al procesamiento de la información en la elaboración del conocimiento, están aclarando más dudas, o dejando una perspectiva más clara sobre otras pautas en métodos que pueden ayudar a desarrollar a la educación en general; sin embargo sus criterios traen la orientación dirigida hacia el desarrollo de los campos de la tecnología, como la computación digital, la robótica, la cibernética, etc.

Aunque dichas investigaciones vayan dirigidas hacia la materialidad en la ciencias, consideramos que son aportaciones beneficiosas también para el campo de las artes y su enseñanza, si logramos trasladarlos articuladamente con las adaptaciones que exige la fenomenología de la creación artística.

La discusión teórica en que están enfrascados ellos (así como otros científicos de los demás campos de la ciencia, como los semiólogos, neurobiólogos, neuroanatómicos, psicolinguistas, etc.), y las conclusiones a las que empiezan a llegar, abren el panorama y las perspectivas de la generalización del desarrollo hacia la interdisciplinariedad entre los diversos campos científicos, como dijo Miguel Moragas, durante el "Ier. Congreso Mundial de Semiótica y Comunicación", celebrado en Monterrey en el mes de junio de 1993. *La semiótica no puede alcanzar a ofrecer una interpretación global de la sociedad. Este tipo de interpretaciones sólo será posible con la contribución de la semiótica en un esfuerzo pluridisciplinario. (...) Esta necesidad de interpretación global, pero al mismo tiempo, la necesidad de encontrar formas científicas de interpretación de los distintos actores, componentes y escenarios de los procesos de la cultura moderna, constituye el principal reto de las actuales ciencias de la comunicación.*<sup>1</sup>

Pero como esto además tiene una repercusión en la comprensión de la generalidad del desarrollo del ser, y nos acercan un poco más a la clarificación del proceso de

<sup>1</sup> Miguel Moragas, "Semiótica y Comunicación de Masas" La Jornada, 25 Sept. 93. Sección Especial en el 90. Aniversario: Medios, Lenguaje y Sociedad, Pág. XII.

abstracción, síntesis, simbolización y conceptualización en las diferentes actividades teóricas del individuo; se convierten en aportaciones que pueden contribuir a que en México se aproveche oportunamente esta coyuntura (del desarrollo científico) en beneficio del desarrollo de la interdisciplinariedad en las artes.

Por tal motivo nosotros intentamos en esta tesis, hacer una especie de correlación (partiendo de sus hallazgos y teorías) entre estas teorías y nuestra práctica artística, para tratar de dilucidar teóricamente, cuál es el comportamiento general de la fenomenología del proceso de creación artístico y su acto creador.

Por lo tanto, es conveniente que la educación artística, se nutra del actual avance que han tenido las ciencias, tanto en lo tecnológico, como de los aspectos teóricos de la psicología, la medicina, la comunicación, etc., porque por ejemplo, a los artistas plásticos no sólo hay que orientarlos a ver con una vista artísticamente educada, sino también que aprendan a ver, a través de la abstracción de las palabras, a través del pensamiento, para que este último alcance otra dimensión en su estructura perceptual visual; y así buscar que se articule en su aprehensión de los fenómenos de la realidad (interna y externa), para que su percepción visual vaya conjugada (consciente e inconscientemente) con la apreciación teórica de lo poético, de lo abstracto del procesamiento de las imágenes teóricas-prácticas, como podría ser la poesía.

De esta manera estos artistas plásticos, tengan la oportunidad de agregar en la dinámica de la imaginación, otra partitura en su proceso de construcción y de transgresión hacia el porvenir, hacia lo desconocido. Algo así como lo que hicieron los futuristas a principio del siglo con Marinetti. Ese es el nuevo tipo de pintores que exige la contemporaneidad. De ahí la importancia que tiene para el desarrollo futuro de la educación artística, conocer más de cerca el desenvolvimiento de los diferentes procesos de creación artísticos y su interdisciplinariedad en función de la enseñanza.

Además hay que tener en cuenta, que a veces los análisis específicos orillan al investigador, al crítico de arte, a parcializar las conclusiones que se obtienen, por tender a ubicar dichos análisis en un contexto unilateral (porque perdemos la dimensión global que se persigue, ubicándonos en un nivel concreto, pero limitado

#### LA COGNICIÓN, LA SEMIÓTICA Y LA ICONOGRAFÍA

en la aprehensión de las respuestas hacia lo global ante el análisis), y así se pierde cierto carácter de la universalidad en las conclusiones, se limita su globalidad generalizante y se restringe su comprensión, o su explicación queda estrecha, perdiéndose parte de su esencia.

En cambio cuando logran generalizar, basándose en los diferentes ángulos del conocimiento y de la realidad (la teoría y la práctica), tienen la ventaja de poder gozar (en el análisis) de la complementación y armonización de los diversos ángulos del conocimiento, en función de conclusiones globalizadoras de la esencia y su totalidad, logrando entonces obtener la jugosa esencia de la generalización nutrida desde diversos ángulos de la totalidad, de la unidad: teoría-práctica.

Aunque en este último problema, nos estemos refiriendo al caso de los investigadores, es un problema que se repite en los artistas; por lo que se demuestra la importancia de la interdisciplinariedad en las artes, a través de los procesos de creación, como motivadores, en la enseñanza artística.

Otro asunto que es necesario aclarar, para aquellos que temen que el desarrollo de la teoría, o del intelecto, puedan condicionar a los estudiantes, a rigidizar sus expresiones artísticas; podríamos decir que nosotros consideramos que si en la enseñanza artística, se crean un buen número de ejercicios relacionados con la teoría, por ejemplo con la cognición, de acuerdo con los psicólogos cognoscitivos, y por supuesto vinculado con la semiótica, la filosofía y la historia, etc.; con ello, no se estarían amarrando a los alumnos a un desarrollo parcializado del intelecto, porque irían (o deberían ir) en paralelo o combinados con ejercicios que propicien la apertura de la intuición y demás ángulos del inconsciente; ya que, partiendo de la evocación desde un punto de vista cognoscitivo, y otras veces partiendo de la sensibilización con ejercicios psicofísicos de la bioenergética o gestalt, se podrían integrar prácticas plurales que repercutan en varios aspectos de la individualidad e identidad de los artistas en formación.

De este planteamiento se desprende, que en este trabajo hagamos un resumen sobre la teoría de la cognición, basándonos en las investigaciones estructuradas en el libro "psicología cognoscitiva" de los autores Anibal Puente, Lisette Paggioli, Armando Navarro y sus colaboradores; con el objeto de proporcionar la suficiente información sobre este tema, y así buscar penetrar un poco más en la comprensión

de los procesos de elaboración y la adquisición del conocimiento, por el motivo que pueden servir de referencia en el análisis de los procesos que participan en la creación artística.

Armando Navarro en su investigación; "Psicología Cognoscitiva: Raíces, Supuestos y Proposiciones" nos dice que: *El cognoscitivismo emerge con un profundo énfasis en los procesos internos cuya acción sobre las entradas sensoriales transforman al hombre en una entidad dinámica que antes de responder selecciona, analiza, organiza, almacena, recupera y recuerda información para determinar así la forma de la respuesta explícita*<sup>2</sup>; comenta que en la cognición se considera que el procesamiento de la información se da de tal forma que *el flujo de la información dentro del sistema es continuo propiciándose la interacción entre las distintas fases del procesamiento. Por ejemplo, la información que llega a la memoria a corto plazo se transfiere a la memoria a largo plazo durante el período de almacenamiento. En la etapa de respuesta, la transferencia de los contenidos almacenados se invierte: la información fluye desde la memoria a largo plazo hacia la memoria a corto plazo y de allí a los efectores. (...)*.

*Haber y Fried aceptan que (...) Entre las entradas sensoriales y la conducta explícita del organismo suceden muchos procesos internos. Son los procesos cognoscitivos. La secuencia de eventos interiores es lo que constituye el procesamiento de la información. Su funcionalidad subyace en su potencia para transformar los datos brutos en datos con significado psicológico*<sup>3</sup>

Cabe aclarar que más adelante en este apartado se detalla en qué consiste la memoria a corto y largo plazo, basándonos en W.K. ESTES y otros psicólogos cuando nos hablan de la estructura de la memoria.

*Según Bartlett, en la percepción el sujeto selecciona y construye; en el recuerdo, reconstruye el todo a partir de los detalles. Para este autor la reconstrucción se fundamenta en un "esquema previo" existente en el sujeto, esquema que organiza en forma activa la experiencia pasada o cualquier otra respuesta*<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli, Armando Navarro y Colaboradores, "Psicología Cognoscitiva" Edú. MacGraw Hill, Caracas-Venezuela 1989, Pág. 14

<sup>3</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli, Armando Navarro y Colaboradores, Ibidem, Pág. 19

<sup>4</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli, Armando Navarro y Colaboradores, Ibidem, Pág. 7

Esa entidad dinámica en que es transformado el hombre, se genera por la equivalencia de lo que habla Piaget entre *desarrollo psíquico y orgánico*. Ambos consisten en una *marcha permanente hacia el equilibrio*. El desarrollo es una *construcción continua donde ocurren estructuras variantes que determinan el paso de uno a otro nivel y estructuras invariantes que delimitan formas y estados sucesivos*. Los *mecanismos de acomodación y asimilación son las bases para incorporar las cosas y las personas a los esquemas del sujeto y para ajustar las estructuras ya formadas a los objetos externos: todo comportamiento tiende a asegurar un equilibrio entre los factores internos y externos entre los procesos de asimilación y acomodación*<sup>5</sup>

Sería lógico pensar, que si incorporamos articuladamente en el contexto teórico-abstracto-analítico a un nuevo elemento: una variable vivencial o cognoscitiva, producto de la experiencia asimilada en una práctica pedagógica; se tendería a desarrollar al paradigma individual del estudiante; y se tendría la tendencia a provocar toda una dinámica secuencial en la reestructuración de los esquemas cognoscitivos-afectivos; que en el caso del artista en formación, se podrían efectuar efectos multiplicadores en el proceso de creación, y por lo tanto en el proceso de categorización y conceptualización que recrea y acelera a su vez, a la magia de la creación artística, a la transferencia, traducción y transformación de las percepciones entre los variados procesos creativos artísticos, y por consecuencia a la expresión y su representación en la obra artística.

De ahí que cuando un estudiante descubre e inserta un nuevo factor, un signo o material en su método de trabajo o en una fase de su proceso de desarrollo en cualquier campo del arte, se puede originar ese tipo de fenomenología.

En base a lo anterior los psicólogos cognoscitivistas dicen: *La cognición se inicia con el contacto entre el organismo y el mundo externo. Luego ocurre un cambio evidenciado en una construcción activa que puede implicar reducción y elaboración; sólo se atiende a una parte limitada del mundo y sólo un trozo de lo atendido es recomendable. La reducción ocurre cuando se pierde información, como sucede en el fenómeno del olvido en la memoria a corto plazo. Se agrega*

---

<sup>5</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem*. Pág. 6



*cuando elaboramos la entrada sensorial en referencia a nuestra experiencias y expectativas personales. También hay una función de almacenamiento en las memorias*<sup>6</sup>

*Para Wolman, lo cognoscitivo incluye actos como percibir, razonar, concebir y juzgar . Pero además la percepción es una actividad significativa y organizada en la que participa la experiencia subjetiva del perceptor. Se le asigna carácter de relatividad ya que la percepción que se tiene de cualquier objeto depende, en parte, de las características del contexto que lo rodea. La percepción es selectiva y se relaciona con las metas e intenciones del individuo. Las teorías cognoscitivas apoyadas en el modelo de procesamiento de la información sustentan que percibir es un proceso constructivo donde no se reproducen con fidelidad las características de la información de entrada. Desde esta alternativa, el mundo "psicológico" es una invención individual*<sup>7</sup>

Basado en lo anterior podemos decir que, si la teoría es enseñada con flexibilidad, con la amplitud que exige el desarrollo del proceso creativo artístico, y en virtud de que este es impredecible, porque los actos creadores surgen espontáneamente fundamentalmente del inconsciente, induce que el fenómeno de la creación es relativo, lo cual implica que la aplicación de la teoría y otros aspectos teóricos-abstractos, se tienen que desarrollar de acuerdo con el contexto relativo y cambiante de la fenomenología de la creación artística; y desde este ángulo el campo teórico en vez de bloquear, o rigidizar en programaciones a las actividades de los estudiantes, puede más bien coadyuvar a desarrollar al artista en formación y a su imaginación hacia otras esferas de la fantasía, donde esta última puede alimentarse tanto de los sueños como de la experiencia y el conocimiento de la actualidad, y lanzarnos a crear nuevas imágenes poéticas.

Por tal motivo consideramos que podemos hacer de la relatividad y de los aspectos teóricos-cognoscitivos, otro punto de nuestra proyección visual-auditiva y corporal, al entregar al alma a la magia de los reflejos poéticos-estéticos ante la naturaleza y la vida, para que los sentimientos estéticos regeneren la recreación del espectáculo

<sup>6</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, Ibidem Pág. 20

<sup>7</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, Ibidem Pág. 21

<sup>8</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, Ibidem Pág. 23

de las vivencias en la imaginación, y así preparar la visión desde otra perspectiva que nos conlleve hacia otras facetas en la creación artística.

*Para Neisser, la percepción consiste en extraer información; sin embargo, no es un acto aislado. Mantiene relaciones estrechas con el aprendizaje y el pensamiento. Como forma de conocimiento está mediada por los órganos de los sentidos y por sistemas complejos que interpretan y reinterpretan la información sensorial. Esos son los sistemas cognoscitivos cuya actividad se integra a la de los músculos y las glándulas, es decir, a la conducta "*

*Hay que destacar que los denominados procesos cognoscitivos son instancias psicológicas que permiten la representación simbólica del medio ambiente. Como representaciones abstractas se constituyen en antecedentes de la conducta y, al mismo tiempo, le asignan direccionalidad. De donde se deduce, con intención reiterativa, que el organismo no responde a los estímulos físicos. Las respuestas de un sujeto siempre están referidas a las imágenes o representaciones que se ha formado respecto a los estímulos. (...) La estructura cognoscitiva es organizada e incluye un conglomerado de experiencias previas constituido por conocimientos y reglas con capacidad para la generalización y la transferencia. Las reglas específicas se interrelacionan para originar jerarquías o estructuras de conocimiento. El otro componente de la estructura cognoscitiva es un dispositivo de procesamiento de información, integrado por procesos ejecutivos que deciden acerca de lo que se seleccionará, codificará y almacenará. Su participación se extiende hasta las tareas de búsqueda y rescate de datos así como al diseño interno de las respuestas "*

Como se habrá podido notar estos psicólogos, también recurren a la teoría de Piaget sobre el desarrollo cognoscitivo-afectivo del ser humano en el transcurrir de su crecimiento en sus diferentes etapas en las que va estructurando y desarrollando nuevas reestructuraciones de los esquemas cognoscitivos afectivos que marcan o señalan las diferentes fases de la evolución del ser humano y lo seguimos viendo cuando Armando Navarro refiriéndose a Di Vesta, señala que *La estructura cognoscitiva sirve para asimilar información, usarla y crear conocimientos. La mente que atiende equivale a la naturaleza selectiva de la*

<sup>9</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem* Pág. 24

<sup>10</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem* Pág. 26

*atención, promueve la sintonía con los estímulos. No atendemos a todo cuanto nos rodea, se requiere de algún mecanismo selectivo: <<En un sentido realista, la percepción es transformacional; lo que se percibe depende del nivel de desarrollo cognoscitivo, de las estrategias de procesamiento y de las estructuras de conocimiento>>. La mente que procesa es la que transforma la información que se recibe mediante una serie de estrategias reconstructivas: <<Esas estrategias comprenden el núcleo de los procesos mentales superiores entre los cuales están la comprensión y el pensamiento inferencial>>”*

En esta última cita podemos evaluar la importancia que tiene la conciencia a través de la mente en los procesos de elaboración del pensamiento, del conocimiento, en la construcción de las ideas, porque la conciencia contribuye por medio de la imaginación en la elaboración de los esquemas cognoscitivos-afectivos, al participar en el análisis-reflexión, en la selección de información durante el desarrollo de los procesos mentales en la construcción del pensamiento y de las ideas; ya que a través de la conciencia podemos recurrir al preconsciente y utilizar la información (interactuando ambas instancias psíquicas) en función del desarrollo intelectual.

Continuando con el desarrollo de esta temática, Anibal Puente en su trabajo "Del Estudio de la Conducta al Estudio de los Procesos Cognoscitivos", nos presenta un planteamiento sobre los diferentes tipos de memorias, y señala que:

*Desde hace algunos años, se conoce la existencia de tres tipos de almacenamiento de la información (Bower, 1975) la memoria sensorial, la memoria activa o de trabajo y la memoria semántica. Su funcionamiento es interactivo; cada nuevo percepto (Neisser, 1982) amplía o reorganiza el sistema de categorías o unidades (nodos, "chunks") y a su vez la estructura cognoscitiva influencia, no el objeto-estímulo, pero sí la localización de la atención hacia uno u otro rasgo sobresaliente del estímulo. Igualmente, un estímulo puede evocar información almacenada por mucho tiempo y en desuso para resolver un problema particular. (...) Cada "sistema de memoria" tiene capacidad, forma de codificación y duración diferentes. La memoria de naturaleza sensorial, muy frágil y de capacidad prácticamente ilimitada (Neisser, 1967). La memoria activa (corto plazo) de*

*naturaleza fonológica (Schulman, 1971) o lingüística (Atkinson y Shiffrin, 1968), lo cual significa que ha ocurrido una transformación hacia un código más económico y elaborado (Baddeley, 1966), de duración breve (Brown, 1958), manteniéndose la información por períodos prolongados a través de la práctica (Rundus, 1971) y de capacidad limitada a más o menos siete unidades (Miller, 1956; Peterson y Peterson, 1959). La memoria a largo plazo, permanente (Neisser, 1967) de codificación básicamente semántica (Baddeley, 1966), proposicional y/o imaginada (Paivio, 1971) e ilimitada (...)*

*Craik y Lockhart (1972) desafiaron el modelo multialmacén de la memoria señalando que la diferencia entre los diversos sistemas de memoria no viene definido por el lugar que ocupa en la mente, la capacidad, modalidad de codificación o características de retención, sino por el tipo de procesamiento de la información que realiza el sujeto. Se concibe la memoria vinculada a tres niveles de procesamiento (sensorial, fonológico y semántico). El nivel sensorial atiende características físicas del estímulo y no representa ningún proceso de elaboración, mientras que el nivel semántico conlleva un estado de elaboración profundo manifiesto por procesos de relación, comparación y asociación significativa con la estructura cognoscitiva previa y la experiencia. Cada nivel de procesamiento genera una huella de memoria con diferentes niveles de resistencia al olvido; cuanto más profundo sea el nivel de procesamiento, menor será la pérdida (...)*

*Este enfoque, aunque no es una teoría de la memoria, es muy sugestivo, y está generando un cuerpo importante de investigaciones, algunas confirmando (Anderson y Bower, 1972a; Woodward, Bjok y Jongeward, 1973) y otras rechazando (Baddeley, 1978; Nelson, 1977, 1979) los supuestos teóricos<sup>12</sup>*

*Como ya mencionamos anteriormente los psicólogos cognoscitivos han retomado la noción de esquemas planteados por Piaget y Bartlett, debido a que los esquemas son conceptos complejos globalizantes y asimiladores que se organizan en unidades más simples, jerárquicas e interactivamente dispuestas, cuya generación no está claramente explicada aceptándose la formación de los prototipos conceptuales como hipótesis plausible. El papel de los esquemas es multifuncional; interpreta la experiencia en términos congruentes, sirve de marco de*

<sup>12</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem* Pág. 64 y 65

*referencia para dar sentido y organización a los procesos perceptuales, ayuda en la interpretación del discurso, sirve de contexto al material escrito en términos de inferencias y predicciones, controla y selecciona la información, y refuerza la memorabilidad de los conceptos y hechos mediante procesos de reconstrucción significativa*<sup>13</sup>

En cambio W.K. Estes, en su investigación, titulada: "Sobre la Organización y Conceptos Claves de la Teoría del Aprendizaje y la Psicología Cognoscitiva", al igual que A. Puente, abarca aspectos interesantes sobre la memoria, como a continuación se citan:

*En cuanto a las Líneas de influencia y desarrollo tenemos que, En las teorías asociacionistas se encuentran los precursores de los conceptos modernos de las etapas y niveles del procesamiento de la información en la distinción sensación-percepción-memoria y en los conceptos de huella de memoria y conexiones asociativas o enlaces de los modelos del condicionamiento y neoasociacionismo. (...), las consecuencias inmediatas de la estimulación ("sensaciones") interactúan con los contenidos de la memoria para dar lugar a las percepciones que pueden ser luego recordadas y utilizadas para establecer asociaciones con las consecuencias de otras experiencias. La unidad primitiva de la memoria fue concebida en términos de engrama o huella de memoria, es decir, un registro en el cerebro de lo que fue percibido como consecuencia de una experiencia sensorial o de una idea generada internamente (...), la importante propiedad de que los engramas establecidos en sucesión temporal cercana, están conectados por redes asociativas, de tal manera que la activación posterior de uno lleva casi automáticamente a la reactivación del otro. Se hablaría de reintegración si la última recurrencia de una parte de un patrón sensorial percibido anteriormente llevara al restablecimiento de la totalidad de los mismos en la memoria, y de memoria asociativa si el evento ulterior llevara a la reactivación de otros engramas y, por lo tanto, al recuerdo de otras experiencias"*<sup>14</sup>

Hemos querido presentar estas citas por considerarlas relevantes dentro de este contexto, donde intentamos comprender más al proceso de creación artística, y en estos planteamientos de diferentes psicólogos, se puede notar por ejemplo como el

<sup>13</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, Ibidem. Pág. 70

<sup>14</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, Ibidem. Pág. 89

proceso de sensación-percepción-memoria, va implícito el conocimiento o los esquemas cognoscitivos-afectivos (que interactúan) en la elaboración de las percepciones del sujeto ante las estimulaciones.

*La opinión que prevalece en la actualidad es que una experiencia sensorial no se almacena simplemente en la memoria como la imagen de una placa fotográfica, sino que más bien es sometida a análisis sistemáticos por sistemas de analizadores (Sutherland y Mackintosh, 1971) o por detectores de características y la huella resultante toma forma de un vector multidimensional; ésto es, una lista de las características distintivas o los valores del estímulo presentes en una serie de dimensiones críticas (Bower, 1967) (...), se ha incrementado la atención hacia la dinámica de las redes asociativas. Para poder predecir o recordar, no sólo se debe tomar en cuenta lo que está conectado en la red sino también los nodulos o vías que han sido activados recientemente, suponiendo que éstos se activarán en forma más rápida por la nueva información; de allí la extensa literatura actual sobre el "priming" en la memoria semántica (Collins y Loftus, 1975) <sup>15</sup>*

En relación a la estructura de la memoria W. K. ESTES nos dice: *Memoria a corto plazo.- (...) ésta se concibe como un subsistema de capacidad muy limitada, capaz de mantener sólo unos pocos ítemes. Estos pueden venir tanto de la modalidad específica de la memoria a muy corto plazo (ícono, en el caso de la visión o memoria ecolca, en el caso de la audición) generada por un input (entrada) sensorial o por la vía de rutas asociativas desde la memoria a largo plazo. Aunque existe cierta controversia en este punto, usualmente, se supone que los ítemes decaen en la memoria de trabajo, a menos que se mantengan mediante algún proceso de repetición. Además, por lo general, se da por sentado (véase por ejemplo, Baddeley, 1976) que las operaciones cognoscitivas tales como los juicios comparativos, las operaciones de codificación o transformaciones lingüísticas, pueden realizarse únicamente con los ítemes mantenidos activos en la memoria de trabajo (...)*

*Mientras que la memoria a largo plazo se considera esencialmente ilimitada en capacidad y extremadamente diversa en contenido (...) La memoria episódica se refiere a las representaciones de eventos que un individuo ha experimentado junto*

<sup>15</sup> Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem* Pág. 90

con los marcos contextuales en los cuales ocurrieron los eventos<sup>16</sup>. La memoria a largo plazo, llamada semántica en la clasificación de Tulving, no son tan fáciles de definir en forma constructiva. La intención es ciertamente la de incluir toda la información almacenada en la memoria concerniente a las propiedades de entidades o eventos y sus interrelaciones, las cuales se obtienen generalmente sin referencia a tiempos o espacios en particular. Ciertamente, el conocimiento de una persona sobre el significado de las palabras está en esa categoría, de allí la denominación semántica. Sin embargo, no me parece razonable excluir de esta clase la información que no es necesariamente verbalizable - concerniente por ejemplo a melodías, formas visuales, texturas de objetos y en consecuencia, prefiero utilizar un término más amplio como categorial en lugar de semántica (...)

En los muchos modelos influyentes de la memoria semántica ubicados dentro del enfoque neosociacionista, la memoria de un individuo para las palabras o los conceptos y sus interrelaciones es representada mediante una red de asociaciones. Típicamente, al recorrer los modelos desde Feigenbaum (1963) a través de Collins y Quillian (1972) y Anderson y Bower (1973) hasta Collins y Loftus (1975), las entidades asociadas en el modelo son simplemente nodos que tienen la función de representar, en algún sentido abstracto, las correspondientes palabras o conceptos y de proveer algo para ser asociado mediante la conexión de rutas.<sup>17</sup>

Por tanto lo anterior, podemos decir que en la educación artística tenemos la necesidad de ampliar no sólo a la memoria vivencial (con las prácticas didácticas), sino también a la memoria cognoscitiva; para que los artistas en formación cuenten con más ejercicios que propicien la integración de su riqueza vivencial con los aspectos cognoscitivos en función de su proceso de trabajo. Porque así como se les proporciona ayuda a los estudiantes con la preparación educativa, con la sensibilización y prácticas de experimentación (técnicas y materiales); asimismo hay que ayudarlos para que avancen también con la preparación y desarrollo de la cognición, de los aspectos semióticos e iconográficos; que a su vez, contribuirá en la dinámica y funciones de la imaginación, enriqueciendo a la memoria con más elementos signícos y simbólicos; los cuales pueden incidir en la proyección de contenidos e ideas que le den más sustancia al procesamiento de la imaginación y del pensamiento y por lo tanto a sus propuestas artísticas.

Anibal Puente, Lisetti Paggioli y A. Navarro, *Ibidem* Pág. 112

Anibal Puente, Lisetti Paggioli, A. Navarro, *Ibidem* Pág. 113

## II.2. ASPECTOS SEMIÓTICOS

El interés de incluir este apartado en nuestra investigación es el de introducir más a los alumnos en la semiótica, lo cual implica coadyuvar a ubicarlos en el contexto actual del mundo de los convencionalismos, de las imágenes, del signo y de los símbolos con lo que se propicia otro nivel de comprensión sobre el carácter de la vida actual en la sociedad, de cómo se desarrolla la vida en el mundo de la imagen; y más aun cuando *el hombre urbano vive hoy envuelto en un entorno cultural caracterizado por su gran densidad icónica. (...) La llamada cultura de la imagen o civilización de la imagen, caracterizada por la gran heterogeneidad de sus dialectos icónicos*<sup>18</sup>

Pero también por la importancia en cuanto al sentido, la intención y la valoración que tienen que hacer los artistas en relación a sus obras, se puede observar en los planteamientos que hacen los diversos autores sobre la semiótica y la iconografía, como a continuación se presenta:

En el 1er. Congreso Mundial de Semiótica y Comunicación, realizado en Monterrey, en el mes de junio de 1993, Jerzy Pełc presentó su ponencia titulada *La Semiótica: Ciencia de la Cognición y la Comunicación, donde enumera varias definiciones sobre este tema, y plantea que "La Semiótica de fines de siglo XX, es una ciencia de la cognición y la comunicación. (...) La cognición de un signo provoca un pensamiento acerca del objeto de este signo y, en particular, da lugar a un razonamiento en que, (...) el signo o indicador (...) es una proposición verdadera que a su vez es el antecedente de una verdadera implicación material. (...) el signo, una herramienta de comunicación, es una proposición y, por lo tanto, un elemento de cognición; al mismo tiempo, es una premisa por inferencia*<sup>19</sup>

Jerzy Pełc señala que *Locke describió la semiótica como la ciencia de los signos, y consideró el término "semiótica" como sinónimo de lógica. (...) Consideró el estudio de las ideas y las palabras, siendo estas las herramientas principales de la*

<sup>18</sup> Román Gubern "Nueva Mirada a la Iconosfera Contemporánea", La Jornada, 25 Sept. 93, Sección Especial en el 90. Aniversario: Medios, Lenguaje y Sociedad, Pág. VII.

<sup>19</sup> Jerzy Pełc "La Semiótica: Ciencia de la Cognición y la Comunicación", La Jornada, 25 Sept. 93, Sección Especial, en el 90. Aniversario, Pág. II



*cognición, como una rama importante del pensamiento dirigida a la percepción y comprensión de nuestra cognición en su totalidad*<sup>20</sup>

*Ferdinand de Saussure llamó la semiótica "semiología" y la consideraba como parte de la psicología social. (...) Según él, esta disciplina se dedica a estudiar la vida de los signos en la sociedad y formula las leyes que los gobierna. Entre los muchos sistemas de signos que hay, se encuentran el alfabeto escrito, (...) los símbolos rituales (...); el más importante es el lenguaje, es decir, el sistema de signos que sirven para expresar ideas.*<sup>21</sup>

*Para Saussure, el signo es una entidad psíquica, una combinación (mediante una asociación) de dos elementos: La imagen sonora y el concepto. El primer elemento es una impresión sensitiva (...) y se conoce como significante, el segundo elemento es el significado (...) pero los dos elementos juntos forman una unión gracias a los valores que surgen de la combinación de cada uno de los signos acústicos con cada uno de los innumerables segmentos que es posible modelar a partir de la masa de pensamientos. (...) Las palabras no tienen más significado que el que surge de la relación de una palabra con otra. (...) Los conceptos no existen antes de la aparición de las palabras*<sup>22</sup>

Es importante para nosotros entrar con suficiente profundidad en este contexto del conocimiento, debido a que promueve que los estudiantes puedan alcanzar un paradigma de mayor amplitud y reflexión, afectando positivamente tanto al proceso de la percepción, como al proceso de concepción y elaboración de la obra de arte; ya que los esquemas cognoscitivos-afectivos pueden impregnar a la intención y sentido con que se activen los actos creadores artísticos, y además propicia que en los diversos momentos en que el artista pasa a reflexionar sobre su trabajo, sobre los problemas que tiene que enfrentar; este tipo de herramienta teórica lo pueden ayudar en su trabajo de clarificación y redefinición de la problemática y sus soluciones, así como de la reorientación o ratificación del sentido e intención que persigue en la elaboración de la obra de arte.

---

<sup>20</sup> Ibidem

<sup>21</sup> Jerzy Pele Ibidem Pág. III

<sup>22</sup> Ibidem

Jerzy Pelc nos dice que, *El entendimiento es un proceso por el cual el receptor que desarrolla las actividades cognitivas se da cuenta de lo que significa, denota y expresa dicha información* <sup>23</sup>

De ahí que *El significado de una expresión (...) determina su connotación y esto a su vez determina la denotación de la expresión. (...) La connotación o contenido lingüístico, es el contenido característico que elige el significado; esto es la forma de entender el término en cuestión, que es universalmente aceptado por los hablantes de una determinada lengua* <sup>24</sup>

Mientras *La teoría de la semántica conceptual se apoya en el postulado mentalista según el cual en el lenguaje natural, el significado es una estructura de información codificada mentalmente en los seres humanos (...) La semiótica formal sostiene que la información que se transmite a través del lenguaje, sobre todo el sentido de sus expresiones, consta de expresiones mentales que pertenecen a la estructura conceptual* <sup>25</sup>

En cambio la teoría de la Semántica Cognoscitiva, *los partidarios de la semántica cognoscitiva consideran que los procesos mentales asociados al uso del lenguaje emplean esquemas de imágenes, es decir símbolos el que damos un significado como resultado de experiencias sensoriomotoras (...) La teoría sostiene que las estructuras conceptuales significativas surgen de la experiencia corporal y social (...) Las relaciones semánticas, las que definen el significado de las palabras, surgen gracias a los procesos cognoscitivos y debido particularmente a la aplicación continua de esquemas de imágenes que no son arbitrarios, y dependen de nuestras experiencias perceptuales motoras. El significado se basa en la comprensión de la experiencia, cuya estructura está modelada por las actividades sensoriomotoras* <sup>26</sup>

Pero como el arte conforma un sistema de signos, símbolos, que permiten la articulación de un lenguaje artístico, donde el artista constantemente recurre a imágenes y formas para crear la composición de sus obras; y en esa labor hace

---

<sup>23</sup> Jerzy Pelc Ibidem Pág. IV

<sup>24</sup> Ibídem

<sup>25</sup> Jerzy Pelc Ibidem Pág. VI

<sup>26</sup> Ibidem

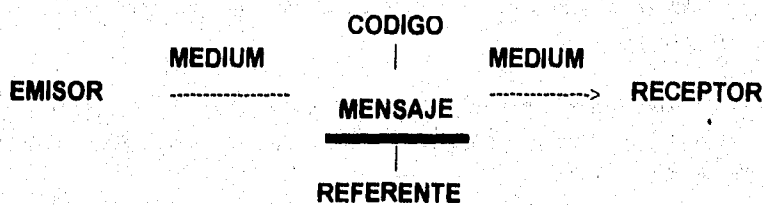
LA COGNICION, LA SEMIOTICA Y LA ICONOGRAFIA

inferencias en el significado y connotación que reflejan esas formas e imágenes, a fin de ir perfilando la concreción de la significación o sentido de la obra en elaboración; implica por lo tanto, que el artista tiene que estar alerta al resultado que arrojan esas formas e imágenes al conjugarse, relacionarse en la composición, y a través de ellas va conformando la proyección de su concepto artístico. De ahí que sea importante ir señalando estos planteamientos sobre la semiología.

Que de acuerdo con Pierre Guiraud en su libro "La semiología", nos explica que *La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: Lenguas, códigos, señalizaciones, etc. (...), fue concebida por Ferdinand de Saussure, como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Este es el texto, frecuentemente citado: La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, etc.*<sup>27</sup>

Pierre Guiraud señala una serie de funciones que caracterizan a los signos, como serían la función referencial, emotiva, connotativa o conminativa, poética o estética, fática y la metalingüística; las cuales reflejan las formas como los signos realizan la comunicación de ideas, de contenidos, mensaje, de un emisor a un receptor, ya que, *La función de un signo consiste en comunicar ideas por medio de un vehículo (mensaje). Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o referente, signos y por lo tanto un código, un medio de transmisión y, evidentemente, un destinador y un destinatario*<sup>28</sup>

Aquí Pierre Guiraud presenta el siguiente esquema:<sup>29</sup>



<sup>27</sup> Pierre Guiraud. "La Semiología", 13a. Edición, Edt. Siglo XXI, México, D.F., 1986. P:

<sup>28</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 11

<sup>29</sup> Ibidem.

Haciendo un resumen de estas funciones de los signos tenemos:

- 1.- **La Función Referencial;** Toma en cuenta aquí a las características propias del objeto, y la función es proporcionar una información objetiva, real; o sea es el objeto de la lógica, para evitar la confusión entre el signo y la cosa; por lo tanto su función recae sobre el intelecto (cognoscitivo), que el emisor intenta proyectar en el signo.
- 2.- **La Función Emotiva.** Es la que expresa la aptitud del emisor al comunicarse, o sea refleja sus sentimientos, deseos, gustos, etc., los cuales van impreso en el signo; expresa la emoción del emisor.
- 3.- **La Función Connotativa o Conminativa.** Se refiere a la reacción que se quiere provocar en el receptor, ya sea en la afectividad o en la inteligencia; aquí se ve la intención del emisor.
- 4.- **La Función Poética o Estética.** Es la función estética por excelencia, donde el referente es el mensaje que deja de ser instrumento de la comunicación, para convertirse en objeto. Las artes crean mensajes-objeto, siendo portadores de su propia significación.
- 5.- **La Función Fática.** Tiene por objeto afirmar, mantener o detener una comunicación (una llamada de atención, señal de peligro, o sea las señalizaciones).
- 6.- **La Función Metalinguística.** Esta función del signo, sirve para definir el sentido de los signos, de lo contrario se corre el riesgo de ser mal interpretados por el receptor.

Pero todas estas funciones es normal encontrarlas mezcladas en una comunicación o mensaje, donde cualquiera de ellas puede predominar según el tipo de comunicación.

Si consideramos que la obra de arte es un medio de comunicación, donde el fin último es la producción de una vivencia estética en el espectador, donde el referente es el mensaje mismo y simultáneamente el objeto, y por lo tanto portador

#### LA COGNICION, LA SEMIOTICA Y LA ICONOGRAFIA

de su propia significación; entonces para poder buscar estructurar prácticas educativas bajo el contexto de la interdisciplinariedad de las artes tenemos que contemplar un panorama lo suficientemente amplio, completo, que flexibilice y armonice los procesos de creación, partes o fases, articulados entre sí en un mismo ejercicio o programa para que se puedan utilizar idóneamente como elementos de motivación o sensibilización en la enseñanza artística.

Regresando al planteamiento de Pierre Guiraud tenemos que *La comprensión se ejerce sobre el objeto y la emoción sobre el sujeto, pero comprender, "relacionar", intelligere, reunir, significa sobre todo una organización, un ordenamiento de las sensaciones percibidas, mientras que la emoción es un desorden y una conmoción de los sentidos (...)* Por lo tanto, se trata de los modos de percepción y consecuentemente de significación -totalmente opuestos, a raíz de lo cual los caracteres del signo lógico y del signo expresivo se oponen término por término<sup>30</sup>

En cuanto a la atención y participación, nos comenta que *el receptor que recibe un mensaje debe descodificarlo, es decir reconstruir su sentido a partir de signos, cada uno de los cuales contiene elementos de ese sentido, es decir, indicaciones relativas a las relaciones de cada signo con otros*<sup>31</sup>

Por eso que cuando percibimos y apreciamos una obra de arte, el fenómeno radica en el hecho de que al recibir la impresión, al sentir los efectos de la vivencia estética en nuestra entidad personal, comenzamos a identificarnos (o no) con las formas, gestos, movimientos, ritmos, con el color, con la sensación y expresión que nos deja la armonía de la obra; y la sentimos agradable o en caso contrario la rechazamos.

Pero el crítico de arte busca descifrar al contenido e intención, mientras el artista normalmente penetra en las imágenes poéticas y no evalúa donde se ubican sus sentimientos estéticos, si proyecta o no angustia, o si su esencia va impregnada de la alegría de su ser, durante el proceso de creación.

Ahí un medium implicaría, *una sustancia del signo, y un soporte o vehículo de esa sustancia (...)* Los medios son extensiones de nuestros sentidos y nuestras

<sup>30</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 17

<sup>31</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 21

*funciones: La rueda es una extensión del pie, la escritura una extensión de la vista*

<sup>32</sup>

*La estructuración del saber implica la de los juegos y la de los códigos económicos y tecnológicos y, en consecuencia, una estructuración de las artes, de las diversiones, de los códigos sociales, el conjunto está gestando por un código perceptivo, definido por la relación complementaria y antistética entre el código afectivo y el código intelectual. El conjunto de esas estructuras forma un sistema cultural en el que todo se relaciona y toda modificación de la estructura perceptiva (intelecto-afecto) es decir el modo de percepción de la realidad implica una nueva estructuración del sistema en su conjunto* <sup>33</sup>

Por eso consideramos que el artista siempre está buscando "la esencia de las cosas mismas", nuevos contenidos para la construcción de la obra, tratando de atrapar los gestos y metáforas de las imágenes, a fin de concretar la sustancia de su propia identidad; y en esa exploración y búsqueda va renovándose constantemente.

Después hablando del signo Pierre señala que: *Un signo es un estímulo -es decir una sustancia sensible -cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación. (...) El signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido* <sup>34</sup>

En el signo participan dos términos: un significante y un significado, y al relacionarse a ambos se proyecta un modo de significación.

Refiriéndose a la codificación nos dice que: *La relación entre el significante y el significado es, en todos los casos, convencional cuando se trata de signos motivados o de indicios naturales utilizados en función de signos, es la resultante de un acuerdo entre los usuarios. (...) La convención tiene gradaciones, puede ser más o menos fuertes, más o menos unánime* <sup>35</sup>

<sup>32</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 23 y 24

<sup>33</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 30

<sup>34</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 33

<sup>35</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 35

Después comenta que el signo es una convención, una relación convencional entre el significante y el significado, que deliberadamente fue previamente acordado, pero los signos de pura representación puedan funcionar al margen de toda convención previa. Ese es el caso de las poéticas, sistemas abiertos, creadores de significaciones nuevas. Pero esos nuevos signos son rápidamente codificados y absorbidos por el sistema <sup>36</sup>

*A cada significado corresponde un significante y uno solo e inversamente que cada significado se expresa por medio de un solo significante. Ese es el caso de las lenguas científicas, de los sistemas de señalización y de manera general, de los códigos lógicos (...)*

*En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados, y donde cada significado puede expresarse por medio de varios significantes. Ese es el caso de los códigos poéticos en los cuales la convención es débil, la función icónica desarrollada y el signo abierto <sup>37</sup>*

Pero además en los códigos poéticos la convención es débil, debido a que el artista aunque trabaje con determinados signos o símbolos, en él siempre viene a través del acto creador artístico, el fenómeno del "orden oculto del arte" (del que habla Anton Ehrenzweig), que es producto del inconsciente, el cual proyecta la subestructura oculta de la obra de arte como la expresión de los sueños de la teoría de S. Freud (que viene con máscaras, disfrazando a la intención, ocultando al verdadero sentido del sueño, con metaforizaciones que condensadas reflejan una síntesis hacia otro sentido; de ahí que en el psicoanálisis tienen que descifrarlos). Este es otro motivo por el cual los signos poéticos son abiertos, ambiguos, etc.

En cuanto a la denotación y connotaciones, tenemos que: *La denotación está constituida por el significado concebido objetivamente y en tanto que tal. Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo, debido a su forma y a su función: una palabra "argótica, poética", "científica", etc. connota el significado*

<sup>36</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 38

<sup>37</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 39

que expresa (...) Un uniforme denota un grado y una función y connota el prestigio, la autoridad que le son atributos. (...)

Denotación y connotación constituyen los modos fundamentales y opuestos de la significación (...) podemos distinguir a éstos según sean dominante denotativa o connotativa: Las ciencias pertenecen al primer tipo, las artes al segundo <sup>38</sup>

Un pintor puede tratar un retrato según un código realista, impresionista, cubista, etc. Aquí también se comprueba que la polisemia de los signos es la consecuencia de la variedad de los códigos. Y esta superposición de los sistemas semiológicos aparece como una característica de nuestra cultura occidental moderna. (...) La ambigüedad del signo polisémico es provocada por el contexto, y en el mensaje el signo sólo tiene, en principio, un solo sentido. Pero puede suceder que esta pluralidad de los sentidos posibles esté implicada en el mensaje <sup>39</sup>

En relación a la materia, sustancia y forma, Pierre señala que un signo tiene una sustancia y una forma; así, en la aceptación tradicional de esos términos el "puro" de la señal de tránsito es sustancialmente una señal óptica eléctrica y formalmente un disco rojo <sup>40</sup>

El concepto, la idea definen la sustancia del significado. En la palabra gato, la idea abstracta de "felinidad" constituye la sustancia del significado, mientras que su forma está en el sistema conceptual que la opone a "gata", "perro", "hombre", etc. <sup>41</sup>

En la forma del signo, nos indica que los significados también pueden o no ser articulados (...) En efecto, un conjunto de significado puede ser reducido a elementos conceptuales que forman un sistema de rasgos oponibles <sup>42</sup>

Nos dice que las ciencias y todo el conocimiento se basan en tales sistemas: los significantes forman clases de elementos que se articulan, es decir establecen entre sí ciertos tipos de relaciones, mientras que los significados presentan una estructura homóloga. Teórica y etimológicamente (es decir en su origen), se

<sup>38</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 40

<sup>39</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 41

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 42

<sup>42</sup> Pierre Guiraud. Ibidem Pág. 46



*estructura la realidad significada y luego se le denomina construyendo un sistema de significantes homólogos y preferentemente no sindicados de analogía. En la práctica, se busca en la realidad un sistema (...) de estructura similar que se utiliza como signifiante: Se denomina a las facultades del alma según funciones corporales, a la organización social según la configuración celeste, etc. de el sistema signifiante es entonces una rejilla que se aplica sobre la realidad significada y que le imprime su forma*<sup>43</sup>

*Los sistemas totémicos son, en su origen procedimientos de designación y de clasificación arbitrarios que cumplen una función puramente distintiva, pero cuya sustancia incide sobre el significado, atribuyéndole analógicamente propiedades que (...) no son las suyas. Por eso el sentido de los mitos no puede estar referido a los elementos aislados que entran en su composición sino a la manera en que esos elementos se hayan combinados*<sup>44</sup>

*La comunicación comprende un mensaje (y su vehículo), un emisor y un receptor, un referente y un código. (...) El mensaje y el receptor están necesariamente presentes, pero el emisor puede estar ausente, por ejemplo en el caso de una persona que envía una carta. (...) El lenguaje articulado, los códigos gestuales, las señales corporales, los códigos vestimentarios exigen la presencia del emisor que es también el vehículo del mensaje*<sup>45</sup>

*En referencia al sentido, nos dice: Los diccionarios dan dos definiciones de la palabra sentido: <<idea que representa un signo>> e <<ideas a lo que puede ser referido un objeto del pensamiento>>*<sup>46</sup>

*El mensaje presenta, pues, dos niveles de significación: un sentido técnico basado en uno de los códigos y un sentido poético que está dado por el receptor a partir de sistemas de interpretación implícitos y más o menos socializados y convencionalizados por el uso (...). Si bien la relación entre el objeto estético y su significación sólo puede ser dada como evidencia inmediata e implícita, sin*

<sup>3</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 48 y 41

<sup>4</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem*. Pág. 49 y 5

<sup>5</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 53

<sup>6</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 55

embargo, a medida que esta evidencia es conocida y aceptada, el signo es retomado, repetido y su valor se convencionaliza<sup>47</sup>

Para señalar otra diferencia entre las ciencias y el arte, Pierre Guiraud nos dice que Los códigos técnicos significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables, (...) mientras que los códigos estéticos crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos, en la medida en que se dan como un doble del mundo creado: el mensaje estético es lo análogo de lo subreal, de lo invisible, de lo inefable, o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir de observar, verificar y afectar como un signo convencional y unánimemente aceptado<sup>48</sup>

El sentido lógico está totalmente codificado, encerrado y virtualmente contenido en el código, mientras que la representación estética está siempre parcialmente codificada y sigue siendo un campo de relaciones más o menos abiertas a la libre interpretación del receptor (...)

Los códigos técnicos cuya función consiste en significar una experiencia racional, y los códigos poéticos cuya función es la de crear un universo imaginario a través de cual se significa una experiencia irracional o, en todo caso que escapa a la acción de los signos técnicos (...) más allá de los códigos poéticos convencionalizados existe el dominio de una hermenéutica que recubre relaciones nuevas que escapan a todas las convenciones inconscientes, o antiguas convenciones cuyo sentido se perdió y se nos escapa<sup>49</sup>

Habla de los códigos lógicos, paralingüísticos: Un mismo mensaje puede ser objeto de varias codificaciones sucesivas; un mensaje oral será escrito, ese mensaje escrito será criptografiado y este último, transcrito en morse (...) esos códigos sustitutos están supeditados al lenguaje articulado<sup>50</sup>

Cuando habla de los códigos estéticos, explica que: La experiencia afectiva o estética (...) corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite e

<sup>47</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 57

<sup>48</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 57 y 58

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> Pierre Guiraud. *Ibidem* Pág. 63

alma frente a la realidad (...) En su forma pura, el signo lógico es arbitrario y homológico en la medida en que significa la forma y no la sustancia <sup>31</sup>

Pero la representación y contenido de la sustancia del signo estético es icónico y analógico (...) Las artes son modos de figuración de la realidad y los significantes estéticos son objetos sensibles (...) el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto. (...) El arte es subjetivo, afecta al sujeto, es decir <<lo conmueve a través de una impresión, una acción sobre nuestro organismo o nuestro psiquismo>> La ciencia en cambio, es objetiva, estructura el objeto (...). Debido a su carácter icónico, (...) En última instancia, el signo estético se libera de toda convención y el sentido adhiere a la representación. Esta propiedad le confiere su poder creador <sup>32</sup>

Podemos distinguir dos tipos de signos y de mensajes estéticos: retóricos y poéticos. Los retóricos, las escrituras son sistemas de convención. En cuanto a los signos poéticos, están siendo rescatados en la actualidad por medio de nuevos postulados y nuevos métodos de análisis. (...) Al respecto, el advenimiento del psicoanálisis (...) El análisis "profundo" demuestra que los signos, en apariencia imprecisos y habiles, están arraigados en estructuras coherentes, códigos subyacentes del que extraen sus valores (...) Además parecería que esos sistemas estéticos asumen una doble función. Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender, lo invisible, lo inefable, lo irracional, y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarios (...) los primeros son artes del conocimiento (...) los segundos son artes del entretenimiento <sup>33</sup>

Debe aclarar que en este capítulo no se profundizó en diversos detalles, debido a que el análisis y sus implicaciones de las teorías sobre la cognición, la semiótica y la iconografía en relación a la enseñanza artística en el contexto de la interrelación de las artes; se realizó en el apartado: Aspectos Semióticos y Cognoscitivos en la Pedagogía, en el Capítulo VIII, instituido La Interdisciplinariedad de las Artes.

Guiraud. Ibidem Pág. 87

Guiraud. Ibidem Pág. 88 y 89

Guiraud. Ibidem Pág. 89 y 90

Aquí lo que nos interesa es destacar los argumentos de estos especialistas, con el objeto de que se valoren más en la educación artística estos campos del conocimiento, que resaltan el papel de la conciencia y el intelecto, como otro punto estratégico dentro del desenvolvimiento del proceso de creación artístico.

### ASPECTOS ICONOGRAFICOS

De acuerdo con Panofsky, en relación a su teoría sobre la iconografía, nos dice: *Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas (...) que expresen ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realicen* <sup>54</sup>

Claro la creación artística implica un quehacer que impregna a la obra de arte de una *significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedece o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada* <sup>55</sup>

De ahí parte Panofsky para hacer la diferenciación entre una obra y un objeto cotidiano y comenta que: *Un vehículo de comunicación tiene por "intención" la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por intención el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones, como es el caso de la máquina de escribir o la señal de tráfico)* <sup>56</sup>

Por lo tanto, *Es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético (...) cuando se mira a un árbol desde la perspectiva de un carpintero, se asociarán con él varios usos que de su madera puedan hacerse. (...) Sólo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente.* <sup>57</sup>

<sup>54</sup> Erwin Panofsky, "El Significado en las Artes Visuales", Edit. Alianza Forma, Madrid, España, 1983, Tercera Edición. Pág. 21

<sup>55</sup> Erwin Panofsky, Ibidem Pág. 26

<sup>56</sup> Erwin Panofsky, Ibidem Pág. 27

<sup>57</sup> Ibidem

*La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, (...) un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación (...) en el caso de lo que se pueda llamar un "simple" vehículo de comunicación y un "simple aparato", la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. En el caso de una obra de arte, el interés por la idea está contrapesado, y puede incluso ser eclipsado, por el interés, por la forma*<sup>54</sup>

Esto es importante para la educación porque por ejemplo en pintura se usan iconos que al articularse con las demás formas de la composición, contribuyen a ir conformando el contenido y sustancia que se pretende proyectar en la significación de la obra; o sea es uno de los vehículos a través del cual se consolida el sentido de una obra artística.

Una situación que vemos en el contexto estudiantil, es que en una primera etapa, ellos no se preocupan mucho con los términos del sentido y la significación en la obra; sino más bien están atentos a su intención de realizar una obra artística que refleje su personalidad, su emoción; y por lo tanto, tampoco no piensan mucho sobre el público, o sobre los aspectos de la vivencia estética que puede producir en el espectador la obra artística. Sólo más tarde cuando alcanza una cierta madurez, empieza a valorar la intención de proyectar los efectos estéticos que desea plasmar en la obra, así mismo como concretar el sentido y significación que él contempla en su idea estética o, filosófica sobre la obra en elaboración.

Y desde esa perspectiva el estudiante de artes plásticas comienza a buscar establecer una compenetración más profunda con su obra en elaboración, con el objetivo de que las características de las formas, signos y demás elementos pictóricos, en su conjugación en la composición, reflejen expresiones que sugieran al contenido de la idea estética del artista en formación, y con ello la significación y sentido de la obra.

*Sin embargo, el elemento "formal" está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de*

<sup>54</sup> Erwin Panofsky, *Ibidem*. Pág. 27 y 2

*determinar con una exactitud científica en que proporción, en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal. Por consiguiente, no se puede, ni siquiera deberla intentarse definir el preciso instante en el que un vehiculo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte*<sup>59</sup>

*El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del "arte", depende, pues, de la "intención" de los creadores. (...) Las "intenciones" de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente (...) nuestra propia estimación de esas "intenciones" se encuentran inevitablemente influidas por nuestra misma actitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica. Todos nosotros hemos visto con nuestros propios ojos cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios de las tribus africanas desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas*<sup>60</sup>

Sin embargo la experiencia vivencial acumulada en el artista, responde ante los estímulos externos, y aunque esté influenciado de la situación histórica que viva, siempre proyectará su fantasía con los sentimientos estéticos en la creación de imágenes poéticas que hagan posible la concepción y elaboración de la obra de arte. Pero hay que considerar que el yo consciente frente a la presencia de la intuición, se apoya en la imaginación y la sensibilidad para intentar detectar a las sugerencias del preconscious y del inconsciente cuando se manifiestan en el proceso de creación artístico; y de esa forma muchos artistas intentan redefinir la intención y contenido de la obra a elaborar.

*Cuando más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la "idea" y la atribuida a la "forma", con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su "contenido". Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Pierce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico; todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra. Es obvio que esta involuntaria revelación quedará tanto menos explícita cuanto más deliberadamente haya sido acentuado o bien suprimido uno de los dos elementos.*

<sup>59</sup> Ibidem

<sup>60</sup> Erwin Panofsky, Ibidem Pág. 28 y 29

*esto es, idea o forma. Tal vez sea una máquina para hilar la manifestación más impresionante de una idea funcional, y quizá una pintura "abstracta" constituya la manifestación más expresiva de la forma pura, pero una y otra poseen en común un mínimo de contenido (...) Es bien claro que el historiador de la filosofía y el historiador de la escultura, se ocupan de los libros y de las estatuas no en cuanto que éstos existen materialmente, sino en la medida en que tienen un significado*<sup>61</sup>

Con estos aspectos del conocimiento, se puede contribuir con los alumnos para que tengan otras herramientas teóricas que les sirvan para reflexionar sobre las características de los signos, símbolos y formas que desean trabajar; así como evaluar sobre la temática, las ideas artísticas, filosóficas, etc., que pretenden investigar y desarrollar en las próximas obras a elaborar.

Además son herramientas del contexto teórico que pueden facilitar al estudiante a que se familiarice más con el análisis y reflexión de los demás signos y símbolos que pertenecen a los otros campos artísticos; y por lo tanto estas áreas del conocimiento pueden servir como vehículo de enlace entre los diversos procesos creativos artísticos, en la dinámica de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

En cuanto a la experiencia Panofsky agrega que *Todo aquel que se encare con una obra de arte (...) ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: La forma materializada, la idea (ésto es, en las artes plásticas el tema), y el contenido (...) y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte*<sup>62</sup>

Como se pudo observar en las anteriores citas relacionadas con Panofsky, independientemente que su teoría sobre la iconografía, vaya fundamentalmente dirigida a los historiadores y crítico de arte, son ideas y conceptos que pueden utilizarse para la enseñanza artística, con sólo cambiarles la orientación, la intención, porque en el fondo, en la sustancia, son ideas y planteamientos que atañen directamente al creador artístico. Por ejemplo cuando explica las diferentes significaciones: primaria, secundaria e intrínseca, donde resalta la

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Erwin Panofsky, Ibidem. Pág. 31

importancia de aprehender las formas, imágenes e ideas o mentalidad, contemplados en las obras de artes; como podremos ver a continuación.

- 1.- Significación primaria o natural. *Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, etc., identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la (...) atmósfera tranquila y doméstica de un interior. (...) Una enumeración de estos motivos constituirían una descripción pre-iconográfica de la obra de arte*<sup>63</sup>
- 2.- Significación secundaria o convencional. Este se aprehende identificando las imágenes que hacen alusión, referencias al universo del tema o conceptos, o cuando logramos visualizar la historia y alegorías a que se refieren las imágenes, Panofsky dice: *En realidad, cuando solemos hablar del "asunto" en contraposición a la forma, aludimos principalmente a la esfera del "asunto" secundario o convencional, es decir, al universo de los temas y conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del "asunto" primario o natural, expresado en motivos artísticos*<sup>64</sup>
- 3.- Significación intrínseca o contenido. *Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra (...) estos principios se manifiestan a través de los procedimientos de composición y de significación iconográfica*<sup>65</sup>

Como se puede observar en las citas y señalamientos hechos sobre los campos del conocimiento de la cognición, la semiótica y la iconografía, que ellos son herramientas claves que pueden ayudar a los estudiantes, para que se ejerciten en labor de desarrollar el sentido de la significación de la obra de arte; son otros aspectos a través del cual los maestros pueden buscar ejercitar a los alumnos en el

<sup>63</sup> Erwin Panofsky, *Ibidem*. Pág. 47 y 48

<sup>64</sup> *Ibidem*

<sup>65</sup> Erwin Panofsky, *Ibidem* Pág. 49



intelecto, con el objeto de que el yo consciente de los estudiantes, estimule a su preconsciente para que a su vez, esta instancia psíquica contribuya a desarrollar la concepción y elaboración de la obra de arte, con lo cual se estaría incidiendo en la dinámica del desarrollo del proceso de creación, y en sí del artista.

La pedagogía en la educación artística puede buscar relacionar estos tres puntos del conocimiento en las prácticas de la enseñanza, con lo cual se estaría proporcionando a los estudiantes conceptos y criterios, que los ayudan no sólo a seleccionar temas y analizar el contexto signico de las imágenes y las obras; sino también colaborarían con ellos para que tengan más herramientas con que valorar el sentido, la intención y significación de su identidad frente a su proceso creativo artístico, cuando se redescubre en sus fantasías, en sus sentimientos estéticos y dé respuestas a la creación. Como enuncia Rudolf Arnheim; *el pintor no sólo ha de dominar sus temas, sino también poseer criterios para comprenderlos y seleccionar lo que por naturaleza es susceptible de todo adorno y perfección*.<sup>66</sup>

Debido a que los alumnos en esas prácticas podrían ejercitar las funciones psíquicas de la conciencia y el preconsciente, para que la conciencia reflexiva propicie relacionar los aspectos sensibles de su expresión con los aspectos teóricos-conceptuales, y así tratar de lograr integrar los diversos ángulos de su búsqueda. (Ya hablamos señalado antes, que este análisis se continúa en el Capítulo VIII, sobre la Interdisciplinariedad de las Artes).

---

<sup>66</sup> Rudolf Arnheim, "Hacia una Psicología del Arte y Entropía", Edit. Alianza Forma, 1980, Madrid, España: Pág 24

### CAPITULO III LA IMAGINACION

En esta tesis consideramos indispensable incorporar este tema, porque estimamos que la imaginación (consciente e inconsciente) es tan importante para el desarrollo de la personalidad y vida del individuo; que realizar análisis sobre él, nos permitiría comprender un poco más la magnitud de los procesos de abstracción y síntesis en los trabajos de conceptualización que normalmente hacen los artistas en su proceso de creación.

De acuerdo con el diccionario de filosofía de I. Blauberg, la imaginación es *la actividad psíquica en cuyo proceso se elaboran nuevas imágenes sensoriales y mentales sobre la base de la transformación de la experiencia. (...) El hombre puede representarse no sólo lo que ya existe en la realidad sino también aquello que no existe o no puede existir. (...) Desempeña inmenso papel no sólo en el quehacer práctico, sino también en la actividad teórica, (...) coadyuvando a hacer más profundo el conocimiento de la realidad. (...) Se halla vinculada a la actividad futura del hombre, es un poderoso estímulo de la misma, traza su finalidad y perspectivas.*<sup>1</sup>

Por lo tanto la imaginación trabaja con todo tipo de imágenes, visuales, auditivas, teóricas, asumiendo la forma de metáfora, signo, símbolos, etc., afectando a todos los ángulos de la vida, tanto en el aspecto manual como en el teórico.

La imaginación es una actividad psíquica polifacética, asume diversas configuraciones a través de un conjunto de actividades múltiples, con lo cual conforma una estructura procesal compleja.

Como dice María Noel Lapoujade, *La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consistente en producir -en sentido amplio- imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.;*

<sup>1</sup> I. Blauberg. "Diccionario de Filosofía", Edit. Ediciones Quinto Sol, S.A. de C.V., México 1992. Pág. 183 y 184.

*consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.*<sup>2</sup>

Ahora si la imaginación puede ser provocada tanto por lo pulsional del inconsciente, como por lo intelectual de la conciencia y la reflexión en el material del preconsciente, para que ella se sumerja en la objetividad o en la subjetividad del individuo. Y si la imaginación puede procesar todo tipo de imágenes (de cualquier área artística), tanto del aspecto teórico-abstracto como también del campo práctico-manual; con lo cual contempla toda una estructura procesal compleja y diversificada; entonces es una actividad psíquica que podemos utilizar para desarrollar ejercicios interdisciplinarios donde se conjugen lo relacionado con la cognición, la semiótica y la iconografía, donde además se usen diversos signos e imágenes de las diferentes áreas del arte (lo que dinamizaría al hemisferio izquierdo y derecho del cerebro, al interactuar con imágenes teóricas y pragmáticas), se estaría propiciando que en el estudiante se activen nuevas conexiones interneuronales en el cerebro, por medio de las actividades de la imaginación; y así podríamos posibilitar a que los estudiantes aumenten el uso de su capacidad cerebral; con lo cual también se estaría incrementando la frecuencia o fluidez de comunicación entre los hemisferios del cerebro, y además la comunicación y receptividad entre la conciencia y el preconsciente; que a su vez ellos van a retroalimentar a la imaginación en función de la creatividad artística.

Si observamos el siguiente comentario de María Noel Lapoujade, notaremos como la imaginación elabora el conocimiento, sólo que en los artistas este proceso es de mayor profundidad por una parte por su espontaneidad, y por otro lado debido a su educación visual, auditiva, etc.

<sup>2</sup> María Noel Lapoujade, "Filosofía de la Imaginación". Edit. Siglo XXI, México 1988, Pág. 21.

*La imaginación procura el conocimiento en cuanto reduce la multiplicidad de las intuiciones (sensibilidad) a conceptos (entendimiento), ¿Cómo se realiza este proceso de síntesis mediadora? (...). En realidad es un proceso complejo, compuesto a su vez por distintos niveles de síntesis imaginativas. En un primer nivel, siguiendo una "marcha ascendente"-como dice Kant- a partir del elemento empírico del conocimiento, la imaginación opera a nivel perceptivo. La tesis general en este punto sostiene que en la percepción la imaginación participa para sintetizar la diversidad perceptual, reduciendo a una sola imagen la diversidad de la intuición, la multiplicidad de intuiciones parciales de un objeto presente. La imagen logra una primera reducción de esa multiplicidad, de intuiciones parciales, en una sola configuración que representa el objeto unitariamente. Esta función de síntesis es fundamentalmente de unificación de la diversidad, y se logra como reproducción representativa del objeto. A esta función denomina Kant función reproductora de la imaginación, y opera solamente a nivel empírico. Es la imaginación reproductora la que hace posible el percepto, en tanto enlaza las intuiciones múltiples y dispersas de un ente presente, en un objeto percibido. (...)*

*Hay por tanto en nosotros una facultad activa de sintetizar esta diversidad a la cual llamamos imaginación, y la acción de esta facultad efectuada inmediatamente en las percepciones es lo que llamo aprehensión <sup>3</sup>*

Aunque la labor de concepción de una obra de arte, presenta algunas cosas similares con relación a las características del proceso de formulación del conocimiento en general del intelecto (en cuanto a la creación de ideas, conceptos y análisis); la experiencia en la creación artística nos dice, que además el arte contempla otras facetas diferentes que todavía (su comprensión) pertenecen a las sombras del inconsciente (que los diversos científicos no han podido descifrar aún), como sería el orden oculto del arte en la obra, del que habla Anton Ehrenzweig<sup>4</sup>, que es un acto mágico que viene del inconsciente; o como también la interrogación que deja la fenomenología de la activación y proyección de la espontaneidad en el acto de creación artístico, en cualquier

<sup>3</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 75.

<sup>4</sup> Anton Ehrenzweig, "El Orden Oculto del Arte" Edit. Labor, S.A. España 1973

ángulo del proceso de creación. Nosotros en esta tesis tratamos de acercarnos a esa comprensión, a través del análisis teórico con su correlación en algunos aspectos de nuestra práctica artística; y a partir de esta poca experiencia, intentamos dilucidar (aún corriendo el riesgo de caer en la especulación) el comportamiento de algunas variables detectadas como participantes en el proceso de creación artística, a fin de ir amarrando cabos que propicien una comprensión más amplia.

Hay que evaluar que la conciencia, el preconscious y el inconsciente, son tres instancias psíquicas que intervienen tanto en el proceso de creación artístico, como en el proceso de creación científico, y por lo tanto en la elaboración del conocimiento en general del individuo; con la diferencia de que en la creación científica predomina más la acción de la conciencia, mientras que en la creación artística fundamentalmente incide la presencia del inconsciente. Pero ambos procesos creativos requieren de la participación de esas tres instancias psíquicas y demás procesos del aparato psíquico para llevar a cabo la concreción de sus objetivos en la creatividad.

Por ejemplo si analizamos a la imaginación, vamos a encontrar que dicha estructura procesal y sus funciones, participan en esas dos vertientes de la creación; de ahí que podamos notar que existan similitudes en algunos ángulos de ambas creaciones, porque la imaginación inconsciente (la que viene impulsada por las pulsiones del inconsciente) participa, produce y propone sugerencias y soluciones hacia los dos lados de la creación; y esto sucede cuando el preconscious opera abriéndole la puerta de la conciencia al inconsciente. Pero se empiezan a diferenciar por la determinante que impregna los diferentes objetivos que persiguen ambas creaciones, que a su vez, les dan una connotación y un sentido específico a cada una de ellas, con lo cual las proyecta hacia un porvenir diferente.

En virtud del carácter filosófico y técnico de este tema, hemos tenido que recurrir a señalar a continuación una serie de citas sobre el planteamiento hecho por María Noel Lapoujade en su libro: "La filosofía de la Imaginación", para después pasar a presentar nuestra reflexión en este aspecto relacionado con el arte.

*Pero la imaginación realiza aún otra forma de síntesis, o más precisamente, ejerce la síntesis a otro nivel. No ya a nivel empírico sino a priori. Cuando la imaginación trabaja a priori tiende a enlazar a priori lo diverso, sin distinción de intuiciones (empíricas o a priori). Esta actividad es la síntesis productora de la imaginación. En este caso la imaginación se llama productiva, en cuanto genera nexos, crea enlaces más libres de la diversidad. Esta actividad de unificación de la diversidad a priori constituye lo que Kant llama la síntesis trascendental de la imaginación (...) Definimos el conocimiento como proceso de síntesis: reductivas de la multiplicidad y regresivas hacia la unidad originaria de la que procede toda síntesis, como más tarde sostiene Husserl.<sup>5</sup>*

La anterior cita nos explica el porqué cuando los deseos, anhelos, esperanza, sueños, necesidades y demás sentimientos provocan en la imaginación, diferentes tipos de imágenes (visuales, auditivas, táctiles, etc.), a través de las cuales se puede partir para concebir una obra de arte. Pero como son tantas las imágenes, y además de diversas expresiones que uno siente como si tu yo y tu super yo, interactuaran en la imaginación entre la intuición y la razón para deliberar sobre la concepción de la obra, que parece como si el inconsciente y la conciencia se imbricaran en la imaginación. En esta situación es cuando entra la imaginación con su función de síntesis, y ahí relaciona y fusiona lo diverso que se proyecta sugerente y ambiguo (abierto) en la obra de arte.

*¿Quién y dónde se realizan todas estas síntesis? En un yo empírico, pues si así no fuera, sería imposible tener conciencia de ellas y por ende -como explica Kant- "es como si no existieran". (Hasta aquí nos acompaña Hume en el sistema Kantiano). Pero el yo empírico, decantando de sí lo empírico, singular, psicológico, se reduce a: yo, El Yo puro, trascendental, es la unidad originaria de la apercepción (aquí ingresa Leibniz), el puro nexo, la originaria unidad última, que hace posible la reducción y regresión total y hace posible completar el proceso. Pero llegado a este punto (en la versión A) Kant introduce una inflexión fundamental: (...) La unidad trascendental de la apercepción se relaciona, pues, con la síntesis pura de la imaginación, como una condición a priori de la posibilidad de toda composición de los elementos diversos en un conocimiento. Pero la síntesis productora de la imaginación sólo puede tener*

<sup>5</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 76

*lugar a priori, pues la reproductora descansa en condiciones de la experiencia. El principio de la unidad necesaria de la síntesis pura (productiva) de la imaginación, anterior a la apercepción, es, pues, el fundamento de la posibilidad de todo conocimiento particularmente de la experiencia* <sup>6</sup>

*Partiendo de la absoluta diversidad y multiplicidad de los datos sensoriales, el conocimiento procede por síntesis regresivas, reductivas de la multiplicidad hasta alcanzar la unidad originaria, el yo trascendental, pero he aquí que esta unidad es posible porque la imaginación realiza una síntesis a priori última, en cuanto es pura, formal, actividad de síntesis, nexa unificante. Si no hubiera esta fuerza de síntesis, actividad enlazante, no habría unidad del yo pienso. y sin ella la conciencia empírica no podría enlazar en la autoconciencia psicológica el cúmulo de sus representaciones que quedarían sin hilación. En rigor, no existiría conciencia psicológica y, en consecuencia, ya anulado el "lugar" del conocimiento, el sujeto epistémico, sería imposible todo conocimiento: Las categorías quedarían vacías, virtuales, porque los datos sensoriales no podrían reunirse en intuiciones, etc. (...)*

*Kant sostiene que esta síntesis a priori de la imaginación es la condición a priori de la posibilidad de toda unificación de la multiplicidad en un conocimiento. (...) En la percepción la imaginación participa activamente, pero su trabajo -sometido a las leyes de la asociación- es meramente reproductivo. (...) Se trata de la imaginación empírica, que es objeto de la psicología, que aporta imágenes para lograr el nexo entre intuiciones empíricas y conceptos generales. En este caso la imaginación engarza a nivel empírico, psicológico, intuiciones con concepto.* <sup>7</sup>

*Si retrocedemos hacia las estructuras a priori, la imaginación puede ejercer aun una función trascendental y desempeñar un papel fundamental en los juicios epistémicos que, según Kant, son posibles gracias a la función mediadora de la imaginación. En el caso de los juicios epistémicos, la actividad mediadora de la imaginación debe atenderse, por un lado, a los datos empíricos sintetizados que la intuición le brinda, y por el otro, debe someterse al entendimiento para lograr la mediación entre categorías e intuiciones. En este caso -señala Kant- ya no se*

<sup>6</sup> Ibidem

<sup>7</sup> María Noel Lapoujade, Ibidem Pág. 90

trata de una actividad meramente reproductiva sino productiva de la imaginación.<sup>8</sup>

*Aprender "lo real", entendiéndolo por tal lo que nos afecta, lo que aparece al sujeto, en este contexto aun lo "exterior" (natural o social); aprenderlo implica complejos procesos de negación y de transgresión (...) Imaginar implica de diversas maneras ir más allá de (transgredir) un registro pasivo, fiel de lo dado. Imaginar significa no conformarse con reflejar lo dado, admitirlo, sino que es una actividad que niega (...) Rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para "proponer" una construcción propia sobre aquello de que se trate. La imaginación construye, afirma, propone, sobre la negación y la transgresión que son -por así decir- los dinamos de su actividad (...) Así la imaginación implica negación y construcción de lo dado, como impronta de su duplicidad<sup>9</sup>*

María Noel Lapoujade continúa señalando en relación a la imaginación y percepción que generalmente:

*Toda percepción es una aprehensión parcial; nos vincula a un objeto cuya representación es inacabada, incompleta: a veces el objeto aparece deformado, semioculto, no perfectamente discriminable de su contexto. Pero la percepción a la vez opera la reducción del objeto a una clase. El reconocimiento del objeto que implica la percepción de un objeto conocido se opera mediante la inserción de la representación del objeto en una clase, lo cual exige la presencia de conceptos e imágenes (...). Las imágenes -en cuanto representaciones figurativas del objeto presente conocido- no buscan, en primera instancia, originalidad respecto de los datos sensoriales, sino más bien la representación especular del objeto. En este contexto, la imagen pretende "traducir" configurativamente un objeto presente.<sup>10</sup>*

*Sin embargo, la imaginación a través de sus imágenes modifica el percepto, lo que en un enunciado general podríamos encerrar en el siguiente enunciado: La imaginación altera el percepto (...). La alteración que la imaginación introduce en la percepción es múltiple, ya sea que complemente el dato, lo corrija, lo*

<sup>8</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 91

<sup>9</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 106-107

<sup>10</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 110



*distorsione o llegue a falsearlo. Sin embargo, todas ellas son formas diversas de completar los datos sensoriales. Ante todo complementa los datos parciales, los puntos de vista particulares del objeto, logrando en la imagen totalizar aspectos dispersos del objeto. En este caso, la imaginación cumple una función sintética, realizando una síntesis unificadora de los datos que hace posible el tránsito al concepto*<sup>11</sup>

Esto normalmente lo vemos cuando el artista trata de encontrar las soluciones más viables a los problemas ante la obra, o frente a la percepción de un objeto o imagen poética, donde intenta complementarla, corregirla, transformarla; y ahí utiliza las simulaciones imaginarias que le permiten visualizar la alteración más idónea para resolver las dificultades. En esos momentos es cuando usamos a la imaginación con su sentido de construcción, con su procesamiento transformador y transgresor de la realidad y la conciencia para realizar una síntesis unificadora.

*La imaginación funge aquí proporcionando en sus imágenes la mediación entre los datos sensoriales diversos, parciales, y los conceptos unitarios, generales. Las imágenes hacen posible las operaciones de "clasificación de datos" que la percepción implica (...). Si en la percepción la actividad de la imaginación es predominante de complementación y síntesis (unificadora y mediadora), entonces es preciso afirmar que en ese trabajo la imaginación desborda los datos sensoriales. Así, la imagen deviene un signo del desbordamiento del objeto percibido (...). La imaginación participa en la percepción transgrediéndola*<sup>12</sup>

*En este sentido ya la "imaginación reproductora" es "creadora" hecho consciente, elevado a nivel teórico -en la pintura- por el cubismo.*<sup>13</sup>

La imaginación cumple una función de provocación, que ante la curiosidad y la sorpresa ante un objeto, forma o acción en lo cotidiano, puede estimular al artista a entrar a laborar en el proceso de concepción y/o elaboración de la obra.

<sup>11</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 111

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 112

La imaginación ayuda al artista cuando está buscando en la memoria a los recuerdos e imágenes con que trabajar las soluciones a los diversos problemas ante la obra. Ahí el yo consciente a través de la imaginación penetra en el preconsciente y trata de construir nuevas ideas o formas; aquí el individuo se encuentra con que *La imagen tiene como correlato no la representación del objeto actual, sino la representación del objeto conservado como recuerdo; en consecuencia, sometido a las inevitables deformaciones que ello implica: la superposición de vivencias múltiples, afectivas, conceptuales, valorativas, que contienen conocimientos, pero también creencias, prejuicios, pulsiones, tabúes super-yoicos, etc. (...). Todo este cúmulo de vivencias hace que el recuerdo distorsione la representación del objeto y, en consecuencia, que el trabajo de la imaginación colabore aún más para profundizar la distancia respecto de la representación de un objeto alguna vez presente (...). En este caso, la imaginación actúa dotando de imágenes a los recuerdos, a través de las cuales los deforma y en cierta manera los recrea. En la medida en que el objeto está ausente, pierde carácter coercitivo y la imaginación queda más libre para gestar imágenes más íntimas y transformadoras. Entonces se acentúa la subjetividad y la posible transgresión. La actividad imaginativa se impregna de afectividad*<sup>14</sup>

Si ya sabemos que la imaginación también tiene la función de anticipación, donde las expectativas generan imágenes alternativas por su orientación hacia lo por-venir, y como esta anticipación se logra cuando la imaginación va dirigida hacia lo no previsible, debido a que esta dinámica se provoca a su vez por su función de transgredir la realidad presente, puede entonces el individuo (el artista) orientarse hacia la creación artística.

En base a lo antes dicho, podemos buscar a través de ejercicios pedagógicos, diferentes formas de provocar la activación de esos procesos de la imaginación, que nos puedan llevar a soltar más la espontaneidad en los estudiantes.

En virtud de que en la imaginación concurren tanto las pulsiones del inconsciente, como la presencia de la conciencia; ocasiona que afloren diversas formas de antagonismos *consistentes en procesos de negación (separación) -*

<sup>14</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 115

*identificación (unión); estructuración-desestructuración; limitación-transgresión. La imaginación pone y derriba, en una palabra genera antinomias.*<sup>15</sup>

Como se puede ver es un proceso dialéctico que conduce a un caos, a una coyuntura, que después del choque, se puede generar un enriquecimiento en la experiencia, en la vivencia y como dice Lapoujade: *Este flotar de la imaginación entre antagonismos es como ella señala el futuro: así se temporaliza extendiendo los momentos del yo en el tiempo*<sup>16</sup>. Claro esos momentos son propicios para que la espontaneidad también aflore y active al acto de creación.

María Noel Lapoujade basándose en Freud en lo referente a la fantasía comenta que: *La imaginación realiza una suerte de "arte combinatoria" sin límites prefijados, abierta, resultante de procesos de fusión a través de los que logra borrar límites. La imaginación propone amalgamas entre objetos, situaciones, procesos o ideas; en el lenguaje de Bruno: es una capacidad ilimitada de encontrar "vinculos", de trazar nexos, de borrar distancias. Fusionar, amalgamar, vincular, fundir lo real caracteriza su actividad*<sup>17</sup>

Es que esto es parte del proceso de creación artística, en que normalmente el artista transita inconscientemente o preconsciousmente cuando está explorando, desarrollando el sentido de su búsqueda, o está perfilando la concreción de su concepto artístico; y lo interesante es que Freud dijo: *El mecanismo de la creación literaria es el mismo que el de las fantasías histéricas*<sup>18</sup>, ya que, las fantasías son productos de fenómenos de "fusión y distorsión"

Por otra parte, la imaginación por su función de nexo, de síntesis mediadora entre el entendimiento y razón, propicia en el artista entrar en la reflexión ante los diferentes problemas que le presenta la obra en elaboración.

Así como la imaginación tiene o comprende múltiples procesos y funciones en su actividad, los cuales se asocian o se repelen, y producen efectos que desembocan en diferentes ángulos o sentidos de la vida del sujeto; o por lo

<sup>15</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 151

<sup>16</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 159

<sup>17</sup> María Noel Lapoujade, *Ibidem* Pág. 165

<sup>18</sup> *Ibidem*

contrario que pueden desembocar en una sola acción globalizadora, sintetizarse al superar las contradicciones del momento. Así mismo por analogía podríamos decir que el proceso de creación también comprende una serie de procesos y funciones que se encaminan hacia el acto de creación en la concepción y elaboración de la obra de arte, que pueden incurrir hacia diversas alternativas que está exigiendo la concepción y la elaboración de la obra misma, o que exige o plantea en ese momento, la situación interna del individuo, de acuerdo con las características circunstanciales de los elementos que participan en la activación del acto creador. Ahora si estas dos exigencias coinciden hacia el mismo objetivo en la consecución de una misma obra, será aprovechado por el artista para avanzar en dicha obra de arte: y si no coinciden también podrá ser utilizado oportunamente para concebir y elaborar otras obras futuras.

Además como la imaginación es una actividad psíquica compleja, que forma parte del proceso de creación artístico; entonces podremos imaginarnos la envergadura de la complejidad del fenómeno de la creación artística.

La actividad psíquica donde el artista visualiza a la concepción de la obra es en la imaginación, es allí donde comienza a visualizar a través de la percepción y la intuición, los diversos elementos: formas, colores, líneas, sonidos, imágenes, etc. con los cuales inicia la labor de creación conceptual de la obra, para después trasladar dicha representación a cualquier contexto del arte (dependiendo del (x) tipo de artista). Salvo el caso de aquellos artistas que por su método propio de trabajo, o por el tipo de corriente artística del que participe, ejemplo: El expresionismo, en que la concepción y elaboración de obra van tan estrechos, que los realizan simultáneamente, con toda su espontaneidad y pasión, que no necesitan trabajar con la imaginación para concebir a la obra, sino que se sueltan con la emoción, sin tener una idea clara, sino sólo con la intuición elaboran a la obra de arte concibiéndola al mismo tiempo.

La imaginación participa en todas las instancias psíquicas por la que atraviesa el proceso de creación artístico, por ejemplo en la conciencia, en el preconsciente y en el inconsciente: o sea es una constante dentro del desarrollo del proceso de creación; es uno de los aliados claves del inconsciente que impulsa a la espontaneidad del artista, a que éste transgreda a la realidad, para ubicar a su

talento, a su expresión en un contexto nuevo ante la concepción y elaboración de la obra de arte.

Por el carácter procesal dialéctico de la imaginación; por sus funciones de simbolización y síntesis; por su función psíquica de mediación temporal entre el pasado, el porvenir, entre el devenir y el instante; por ser intencional; transgresora de lo real, del espacio y del tiempo, transgresora de lo subjetivo y lo objetivo orientado hacia el porvenir con un sentido de liberación. Destaca como uno de los factores esenciales del proceso de creación artístico, que contribuye para que la dinámica del proceso de creación artístico se oriente hacia un desenvolvimiento cíclico<sup>19</sup> en espiral ascendente; ya que la imaginación por sus características de gran movilidad y flexibilidad con que infiere con sus funciones en los diferentes procesos psíquicos y biológicos en el artista, contribuye con el inconsciente para que este provoque la implosión que activa al acto de creación; así como también influye en el movimiento de rotación y traslación en que se desplaza el proceso de creación en su desarrollo (como un proceso dialéctico).

La imaginación por sus múltiples características de sus funciones y procesos que cumple en su actividad psíquica, como el de condensación o síntesis, el de simbolización a través del mecanismo, por ejemplo de sustitución, de desplazamiento del tiempo y espacio en la imagen, en el pensamiento-idea, por su capacidad de transformación y abstracción, de transgresión, por su relación con la razón, con la fantasía, con la realidad (subjetividad y objetividad) y donde plasma funciones mediadoras entre la sensibilidad y el entendimiento, entre lo psíquico y lo corporal, entre el individuo y la exterioridad; así como por su función utópica, y por su actividad temporal orientada hacia el porvenir, etc. Se convierte en uno de los hilos conductores claves predominantes del proceso de creación artístico, a través del cual el artista va tejiendo a las ideas, la conceptualización de los fenómenos y del concepto artístico, etc., sólo que este hilo conductor clave predominante, es orientado unas veces por el inconsciente, otras veces por el preconscious y en otras ocasiones por la conciencia.

---

<sup>19</sup> Este desenvolvimiento cíclico se sigue desarrollando en el Capítulo VII sobre el Proceso de Creación Artística.

No obstante como la imaginación puede ser consciente o inconsciente, y como el proceso de creación contempla todas las instancias psíquicas, favorece a que la imaginación cumpla con el papel de ser uno de los hilos conductores claves predominantes en dicho proceso de creación.

En vista de que en el acto de creación, participa la imaginación, pero la imaginación inconsciente, que viene acompañando a la pulsión de vida o de muerte; se convierte en el medio que usa el inconsciente para realizar ciertas operaciones como la simbolización y transformación de imágenes, etc., y sirve de hilo conductor pero el orientador es cualquier elemento de las pulsiones del inconsciente. De lo cual se deduce que en el acto de creación la pulsión inconsciente y la imaginación logran formar una unidad, lo cual explica porqué el inconsciente en el acto creador, es el hilo conductor y el orientador-director del fenómeno de la creación.

Por lo tanto, como mencionamos antes, en general la imaginación por su constancia en el desenvolvimiento de la creación, viene a ser uno de los hilos conductores claves predominantes en el proceso de la creación, función que puede compartir con elementos tales como la intuición, la pasión, los deseos, la sensibilidad, la emoción, debido a que son actividades psíquicas propias del proceso de creación; pero también hay otro tipo de hilos conductores que pertenecen al campo intelectual como podrían ser: La temática, los argumentos filosóficos y las corrientes artísticas, etc., estos últimos sufren más variación porque en general existen muchos artistas que trabajan sin considerarlos (por lo menos conscientemente), y porque además juegan un papel complementario con los hilos conductores claves del proceso de creación.

Cabe señalar que en ciertos momentos del desarrollo del proceso de creación, un hilo conductor complementario (del intelecto) puede fungir como hilo conductor clave, porque en el transcurso del proceso de creación, el inconsciente, el preconscious y la conciencia, se rolan el papel clave de la conducción de la actividad, en beneficio del artista, como sería el caso del análisis o reflexión en la redefinición hacia dónde va su obra, la autocrítica presentando sugerencia de cambios en algún aspecto del concepto y demás problemas que exigé la obra en elaboración.

En cambio en el acto de creación, siempre un elemento psíquico es el hilo conductor clave del fenómeno de la creación, por que el acto creador es fundamentalmente inconsciente, y su activación siempre viene alimentado por cualquier componente de la pulsión de vida o de muerte.

Ahora volvemos al caso especial de los expresionistas que al tener la tendencia a comprimir al acto creador con el proceso de creación, logran unificar la concepción con la elaboración de la obra de arte en un sólo acto, en el acto de creación; sin embargo, aunque predomine en ellos el fenómeno del inconsciente, también transcurren por las mismas características generales del comportamiento de los hilos conductores claves y complementarios, como normalmente lo hacen cuando trabajan con un tema, o serie, que recurren a la temática, al análisis de la propuesta frente a ese objetivo, dándole cabida a los elementos intelectuales (conscientes de su personalidad).

Por último vamos a presentar un resumen de las funciones de la imaginación, de acuerdo con María Noel Lapoujade:

- 1.- La imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir.
- 2.- La imaginación es una función que puede trabajar en dirección centrífuga, esto es, su movimiento intencional enriquece la vinculación del sujeto con la exterioridad.
- 3.- Hace posible la creación de símbolos figurativos que representan - sustitutivamente- conceptos "abstractos" sin correlato empírico.
- 4.- Enriquece los procesos de reflexión.
- 5.- Puede unir y separar libremente los hechos o acontecimientos; anexas o aislar espacial y/o temporalmente los sucesos.
- 6.- Puede fungir como catalizador de la razón y en ocasiones puede desprenderse de su tutela.
- 7.- Es una función psíquica de mediación.
- 8.- Puede mediar entre la sensibilidad y el entendimiento, entre lo psíquico y lo corporal; entre la voluntad y la razón.
- 9.- Participa en los diversos procesos de afectividad.
- 10.- Es una función intencional.
- 11.- Puede crear su propio orden.

- 12.- Es una función de síntesis.
- 13.- Es una función temporal y utópica.
- 14.- Hace posible la identidad.
- 15.- Es una función de liberación.
- 16.- La imaginación es transgresión.
- 17.- Ejerce una función de anticipación, de previsión y de provocación.
- 18.- Colabora como aliada de las funciones de percepción, memoria, entendimiento, razón, en este sentido es una función de conocimiento fundamental.
- 19.- Su dinámica consiste en su libre actividad, puede apoyar o no a cualquier actividad psíquica o corporal.
- 20.- La imaginación sugiere, es ambigua, es paradójica, es sustitución y es dialéctica.



## CAPITULO IV

### LA PERCEPCION Y EL PROCESO DE CONCEPCION EN LA OBRA...

#### IV.1. PERCEPCION.

La percepción se caracteriza por ser un proceso de abstracción *en el sentido de que se representan las cosas individuales mediante configuraciones de categorías generales*<sup>1</sup>

Un hecho interesante aquí es lo que señala el maestro Octavio Paz, que menciona:

*Quando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido (...), el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir. La realidad (...) la imagen poética produce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad. Hasta aquí el poeta no realiza algo que no sea común al resto de los hombres.*<sup>2</sup>

Por eso a veces el momento de la captación de la imagen, para la concepción imaginaria de la obra a realizar, se da como una especie de percibir un espejismo, donde el artista siente como si se liberaran los sueños de la realidad o de las vivencias del artista al entrar en una correspondencia armonizada con esos momentos de la manifestación de la vida; pero para que se dé esto implica que el ser debe o tiene que estar en cierta frecuencia espontánea o condiciones de sensibilización, que le permitan penetrar y articularse con el fenómeno, con ese estado de éxtasis (de esa ambientación fenomenológica); o sea que mientras tenga más

<sup>1</sup> Werner Wolff, "Introducción a la Psicología". Edit. F.C.E., México, 1986, Vigésimasegunda reimpresión. Pág. 41

<sup>2</sup> Octavio Paz, "El Arco y La Lira", Edit. F.C.E., México, D.F. 1993, Novena reimpresión. Pág. 108

abierto o despejados los canales de la sensibilización, estará más accesible a captar esa fenomenología; por ejemplo en la poesía esto es frecuente, y al igual que en la pintura es normal que se capte la imagen del ambiente, los sueños de la realidad y de las vivencias a través de la imaginación con el preconscious, o el inconsciente.

En todas las áreas artísticas, los estímulos se originan de diversas fuentes, del entorno real y de las propias condiciones del artista.

En relación a las obras que surgen espontáneamente tenemos que en la poesía el poema se percibe y se forma en la imaginación, en la mente y después se plasma en el papel; de la misma forma en la pintura se percibe la expresión de las cosas, y con la emoción es concebida la imagen en la mente y sólo la expone para así plasmarlo en el espacio pictórico o en el papel.

Pero dentro de este proceso se dan funciones para que se efectúe la percepción, como el caso del *cerebro que recibe el reflejo del objeto es un cerebro que durante la totalidad de su existencia consciente ha recibido numerosos reflejos análogos y éstos han dejado sus impresiones, capaces de ser revividas y, por así decirlo, reexperimentadas. (...)*

*La conciencia o conocimiento conservados del objeto, por tanto, se encuentra entre los restos de otros conocimientos igualmente conservados y tiende, por su mera presencia física, a atraer hacia sí aquellos conocimientos que con él se relacionan, esto es, que completan la pauta requerida*<sup>3</sup>

Herbert Read nos dice, que ahí presenciamos lo que llamamos *asociación a este proceso de concatenar un acto presente de percepción con un acto revivido de percepción, y memoria a la facultad que nos permite revivir la conciencia de percepciones anteriores. (...)* La respuesta de la mente a cualquier acto de percepción no es un hecho aislado: es parte de un desarrollo seriado: tiene lugar dentro de una orquestación completa de

<sup>3</sup> Herbert Read, "Educación por el Arte", Edit. Paidós, Barcelona-España 1982, 1a. Reimpresión, Pág. 59.

*percepciones sensoriales y sensaciones, y está regulada -tiene su lugar asignado dentro de la estructura- por lo que llamamos sentimiento.*<sup>4</sup>

En este contexto los psicólogos cognoscitivos como Anibal Puente indican que *el papel de los esquemas es multifuncional: interpreta la experiencia en términos congruentes, sirve de marco de referencia para dar sentido y organización a los procesos perceptuales, ayuda en la interpretación del discurso, sirve de contexto al material escrito en términos de inferencias y predicciones, controla y selecciona la información, y refuerza la memorabilidad de los conceptos y hechos mediante procesos de reconstrucción significativa*<sup>5</sup>

Observándose la influencia que todavía tiene la teoría de Jean Piaget sobre el desarrollo cognoscitivo afectivo en el ser humano; otro psicólogo cognoscitivo que plantea un punto interesante sobre este tópico relacionado con la memoria, es W.K. Estes quien señala que *las consecuencias inmediatas de la estimulación ("sensaciones") interactúan con los contenidos de la memoria para dar lugar a las percepciones que pueden ser luego recordadas y utilizadas para establecer asociaciones con las consecuencias de otras experiencias. La unidad primitiva de la memoria fue concebida en términos de engrama o huella de memoria, es decir, un registro en el cerebro de lo que fue percibido como consecuencia de una experiencia sensorial o de una idea generada internamente (...). La opinión que prevalece en la actualidad es que una experiencia sensorial no se almacena simplemente en la memoria como la imagen de una placa fotográfica; sino que más bien es sometida a análisis sistemáticos por sistemas de analizadores (Sutherland y Mackintosh, 1971) o por detectores de características y la huella resultante toma forma de un vector multidimensional; ésto es, una lista de las características distintivas o los valores del estímulo presentes en una serie de dimensiones críticas (Bower, 1967)*<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Anibal Puente, Lisette Paggioli y Armando Navarro, "Psicología Cognoscitiva", Edit. MacGraw Hill, Caracas, Venezuela 1989, Pág. 70

<sup>6</sup> Anibal Puente, L. Paggioli y A. Navarro, Ibidem Págs. 89 y 90.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

En todo esto se puede valorar lo importante que son las vivencias, porque entrar en una vivencia poética, o en una "experiencia cumbre"<sup>7</sup>, sin querer entramos en un estado de éxtasis, que impulsa a la imaginación a elaborar la percepción, sumergiendo al artista en la creatividad. En esa emoción se puede llegar a las profundidades de la alegría, de la tristeza, de la depresión, hasta "la esencia de las cosas", del ser; es que allí el sujeto percibe y revive su problemática y fantasía, sus deseos y angustias; porque pudo rebasar las barreras de la conciencia, penetrar al preconsciente y trastocar las fronteras del inconsciente.

Y Herbert Read menciona como ha dicho el profesor Dawes Hicks, <<el proceso de imaginar es, en verdad, similar al proceso de percibir..., la principal diferencia radica en que la imaginación implica una proporción relativamente mayor de factores revividos>> (...) la estimulación sensorial está comprendida en el proceso de la imaginación, pues <<en la imaginación, donde se hallan presentes las imágenes objetivas, existe, como en la percepción, un objeto real hacia el cual se dirige el arte de discriminar, y esto explica el carácter objetivo que parece poseer el contenido aprehendido, aunque el número de rasgos de este objeto realmente discriminados es considerablemente menor que en la percepción...>><sup>8</sup> por lo cual Herbert Read llega a la conclusión que toda percepción atraviesa por un proceso de construcción.

*La percepción misma, como dice Koffka, es artística. Bajo el impacto de un mosaico de estímulos que inciden sobre la retina ocular, el sistema nervioso produce procesos de organización en forma tal que la estructura resultante es la mejor posible en las condiciones reinantes en ese momento. La percepción tiende hacia el equilibrio y la simetría*<sup>9</sup>

Pero también hay que considerar que todos los sentidos del cuerpo participan de manera paralela, simultánea y coyuntural en el fenómeno de la percepción y creación artística; pero la cuestión es que el artista o el

<sup>7</sup> En el sentido en que lo utiliza Abraham Maslow en su libro "La Personalidad Creadora". Edit. Kairos. Barcelona, España 1990.

<sup>8</sup> Herbert Read, *Ibidem* Pág. 61.

<sup>9</sup> Herbert Read, *Ibidem* Pág. 80

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

sujeto inconscientemente dinamiza en forma prioritaria a un (X) tipo de información y proceso neurofisiológico, o a un (X) tipo de proceso de creación artístico, de acuerdo con su vocación e intereses o deseos.

Si consideramos los planteamientos de los psicólogos y teóricos del arte, de que la percepción es una construcción, donde interviene la imaginación, la memoria con el preconscious, la conciencia con la atención, y el inconsciente con la emoción de los sentimientos estéticos. Podemos entonces decir que la percepción es un fenómeno que al estar relacionado con las sensaciones y creación de imágenes, es un acto o proceso de integración, que va muy estrecho al proceso de la concepción de la obra, y que la mayoría de las veces viene unida al proceso de concepción, como un sólo proceso para así concebir la obra el artista.

Por tal motivo es otro factor clave para la generación o estimulación de la activación de los actos creadores en el proceso de concepción y de elaboración de la obra de arte.

Por eso no hay que perder de vista que en el acto de creación, en el instante en que irrumpe la espontaneidad con la emoción, viene trayendo toda la carga explosiva de la expresión y la imaginación, que transgrede las barreras del control de la conciencia, ya que, la espontaneidad vincula en la emoción a la intuición, instintos, sensibilidad, imaginación y la fuerza motriz del cuerpo en función de la proyección de la expresión artística; es una manifestación que obedece a una situación coyuntural de lo emocional del artista; es una pulsión del inconsciente que da una respuesta a los esfuerzos de exploración y búsqueda del artista (interno o externo) en su deseo por desarrollar su proceso creativo artístico y su obra; donde pueden participar diversos factores como las causas que crean la irrupción de la espontaneidad, como podrían ser: los estímulos de la realidad externa; junto con toda la carga emocional pasada y presente en el individuo, los criterios, principios, ideas e imágenes, y todo el peso de la cultura cultivada desde la infancia; todos estos aspectos se interactúan en el inconsciente y provocan el surgimiento de la espontaneidad durante el acto de creación de la percepción que te lleva a la concepción de la obra, o anticipándose por orientar o canalizar al acto de creación; de allí que la espontaneidad

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

sea un resultado del inconsciente, pero que trae todo el peso, la carga de la cultura del individuo en el momento de percibir y de expresarse en la elaboración de la obra; y aunque el artista no sea lo suficientemente consciente, tiene una idea más o menos clara de ello por medio de su intuición, que le da un cierto grado de conciencia. O sea que en la espontaneidad el inconsciente predomina y la origina y es la fuente de su origen, pero coexiste un pequeño grado de conciencia que permite poder registrar la vivencia del fenómeno.

Ahora también es cierto que hay muchos artistas que no han desarrollado su capacidad para teorizar (o partir de la experiencia para la adquisición de conocimiento), sin embargo están conscientes de muchas de sus constantes que plasman en sus obras a través de la espontaneidad y, que también son reflejos de su cultura, pero que no saben cómo se gestan.

El peso de la cultura es importante aún en la espontaneidad, porque el artista cuando se expresa con la emoción, esta emoción viene proyectando la esencia de su cultura, de sus ideales, de sus deseos y angustias, etc., debido a que el sujeto en ese instante, en ese estado emocional, se expresa tal cual como es, ahí es cuando refleja su verdadera personalidad, en el desborde de la emoción no se miente, no se asumen máscaras para la "buena educación" o la convivencia social.

Partiendo desde otra perspectiva, a la inversa, vamos a comenzar el análisis abarcando primero a la vivencia estética en el espectador y después nos acercaremos a la percepción en la creación.

Si tenemos un ritmo en la respiración, en la circulación de la sangre; si traemos un ritmo en la captación de las sensaciones por los órganos de los sentidos; si el aparato psíquico se desarrolla en la dialéctica entre el inconsciente, el preconscious y la conciencia, en el antagonismo de la pulsión de vida y la pulsión de muerte; si el ser humano posee tanto las hormonas femeninas como las masculinas en una sola persona, entonces la vida se desarrolla en la dinámica dialéctica del ritmo contradictorio entre los opuestos, y como el ser está inmerso en los diferentes ritmos de la vida emocional e intelectual que lo desarrollan en diferentes sentidos; faculta

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

decir que podemos encontrar ahí la razón por la cual, en el momento de recibir el efecto estético de un ritmo musical, exista la tendencia a hallar en todo el cuerpo, una gran resonancia del ritmo, que hace eco con el ritmo musical que viene de la obra artística; y viene a ser una de las causas por el que la música recibe una respuesta más inmediata del cuerpo, de la emoción y de los sentimientos del espectador. En cambio la poesía como sus imágenes poéticas traen una gran carga explosiva de significados, sus efectos estéticos ayudan a construir en el espectador, más rápidamente la aprehensión del sentido poético del poema; mientras que en la danza por la proyección de la expresión corporal, provoca que en el interior del cuerpo, que en su corporiedad (del público) se realice una mimesis de lo que está viendo y sintiendo; ya que, todos los efectos estéticos llegan a la emoción del espectador.

Sin embargo, aunque el comentario anterior fué orientado hacia las especificidades de las diversas áreas artísticas, siendo observadas desde el ángulo de los espectadores; nos gustaría extrapolarlos como las particularidades que marcan diferencias entre los variados procesamientos de lo poético en los artistas de todos los campos del arte. Porque veríamos que todas ellas (las obras) nacen también de la emoción, del deseo inconsciente del artista; sólo que cada área artística, por la actividad de su contexto que exige al aparato psíquico y biológico, la activación y desarrollo de las funciones que corresponden a la especificidad del ámbito en que se ubican el tipo de imagen a procesar, sus objetivos, intereses y vocación personal; y por lo tanto el tipo de procesamiento en la imaginación que requiere dicho acto de percepción y de concepción de la obra; hace que sean diferentes los procesos de elaboración de las percepciones en los diferentes campos artísticos.

De ahí que los procesos de elaboración o construcción de la percepción en el campo artístico, se diferencien de acuerdo al tipo de arte, a los objetivos y preferencias del artista para discriminar (X) tipo de información o dato y seleccionar los que son de su interés; por ejemplo los poetas captan y elaboran la percepción en el ámbito de lo abstracto-intangible de lo poético, donde el proceso de construcción de la percepción se realiza en el espacio-tiempo efímero de la imagen poética.

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

Nosotros consideramos que todo ser humano tiene esa capacidad, el problema es que no exploramos lo suficiente para descubrir esos canales y así poder procesar la percepción en la creación artística en cualquier ángulo del arte.

Por tal motivo, estimamos que si en las prácticas de la educación artística, se estimulan y se ejercitan a los estudiantes, tanto en la elaboración teórica de la imagen poética de la literatura, como en el procesamiento de la imagen visual, se estaría preparando otro tipo de artistas; que serían como ambidiestros, que al traducir del contexto poético de la literatura hacia las artes plásticas, estarían ampliando su capacidad de percepción estética, así como su capacidad de respuesta ante los diversos problemas que presentan los procesos de concepción y de elaboración de la obra de arte.

Estos ejercicios pueden ayudar a que los estudiantes descubran (de artes plásticas), esas otras realidades existentes en los demás campos artísticos.

La cuestión sería cómo lograr activar e interconectar varias sinapsis, que pongan a funcionar esos otros procesos de percepción artística, que están dormidos, inactivos en nuestros cuerpos, y dicha activación implica probablemente regenerarse en las funciones primarias de las imágenes eidéticas, en la reconstrucción de la emoción, en la pureza del espíritu; ya que la mayoría de los artistas entran en ellos a través del caos existencial, por esos conflictos que nos hacen acudir a nuestra interioridad para morir internamente y renacer en la activación de la creación artística, en esos mecanismos de sublimación, de introspección y desplazamientos del espacio-temporal de nuestra imaginación en la elaboración de las imágenes poéticas.

#### IV.2. PROCESO DE CONCEPCION DE LA OBRA ARTISTICA:

El proceso de concepción de la obra artística, es muy diverso, y puede desarrollarse en una o varias instancias dentro del proceso de creación; y



por un lado, depende de la metodología de cada artista en las diferentes áreas del arte, así como de sus criterios y mística de su personalidad.

Todas las artes en el proceso de la concepción, buscan dentro del ser, en su interioridad, a la fuerza de la expresión del talento, a la soltura de la sensibilidad y la intuición, para proyectar en el espacio pictórico, escénico, dancístico, etc., a la expresión artística de la futura obra.

En este proceso la intuición parece que se amalgama con la sensibilidad, la imaginación y demás fuerzas o impulsos psicomotores, para buscar detonar el nacimiento de la voz interna (fuerza interior), y proyectar y concretar su expresión en el contexto en que labore el artista.

Muchas veces los artistas plásticos conciben ideas que traen mezclado elementos teóricos y visuales; y comienzan a buscar desarrollar un proceso de concepción para estructurar una propuesta artística; y empiezan a interactuar entre el inconsciente, el preconscious y la conciencia para poder concretar dicho proceso.

El artista parte primero del fenómeno poético de la percepción, del proceso de estimulación, o de motivación interna y externa, objetiva o subjetiva, para después buscar conformar la idea musical, la idea estética, o forma; y es cuando pasa a elaborar la composición musical.

El proceso de concepción de una obra de arte, viene a ser una especie de ritual en que la sensibilidad, la expresión, la emoción, los deseos, la fantasía, etc.; se conjugan en la imaginación, y proyectan a esta última a trascender las barreras de la conciencia, para así penetrar a la esencia de la idea, del tema, de la imagen (analizados, contemplados, elegidos), que están siendo trabajados para elaborar una obra; de tal forma que sean procesadas en el ámbito de la creatividad, a fin de seleccionar los elementos necesarios para conformar o concebir la obra de arte.

#### IV.2.1. LA IMAGINACION EN LA CONCEPCION.

Entre uno de los primeros pasos del acto de creación que se presenta en cualquier instante durante todo el desenvolvimiento del proceso creativo artístico, es la acción o acto poético de que al concebir el 1er. sonido musical para empezar a construir a la obra musical; o la primera imagen poética en la elaboración del poema; o la imagen visual para iniciar la realización de la obra plástica; o la imagen corporal-escénica para la coreografía y el texto dramático, etc.; después de este primer paso se empieza a construir en la imaginación y con los materiales y herramientas de cada área artística a la obra; en el caso de la literatura se continúa construyendo al verso, hasta lograr plasmar al poema; en las artes plásticas pintura se desarrolla la idea estética, poética, se selecciona o se elaboran las formas, texturas, tipos de líneas, se organizan en la elaboración de la composición hasta terminar de concebir a la obra artística; o en la música se inicia la tarea de crear el ritmo, el movimiento, la melodía, y a su vez ir elaborando la composición, dándole el sentido, significado al ir construyendo las frases musicales, hasta lograr concebir a la obra musical. Este mismo fenómeno que se desarrolla en dos pasos, también se da en el teatro y la danza; mientras que en la fotografía casi siempre vienen fusionados en una sola acción o acto creativo; concibiéndose a la imagen y la obra fotográfica en un sólo acto de creación.

Hay que conjuntar la fuerza de la imaginación (su movimiento dialéctico) con los impulsos misteriosos de la emoción para lanzarnos a concebir y elaborar una obra de arte; para entrar en las atmósferas de las imágenes, en el sensible gozo de los ambientes poéticos, y atrapar a la imagen poética, a la idea estética, al contenido y sustancia que le den sentido a la obra que se está concibiendo; entregarnos a las fuerzas del espíritu, a la realidad de nuestra esencia y humanizarnos en la creación, y en la simulación que requiere la concepción de la obra.

Qué importante es la experiencia sintetizada en la imaginación para articular la intención de recrear la creatividad, para estructurar y concebir la obra.

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Las acciones y hechos creados por el hombre, los sentimientos, emociones, estados anímicos, las expresiones (impresiones) de los objetos y ambientes del entorno; generan fuertes estímulos en los artistas, para que éstos (conscientes o inconscientemente) vayan creando en la imaginación imágenes y ritmos sonoros, visuales poéticos, etc., o sea son fuentes estimuladoras del arte en general, ya que infieren en todos los campos del arte, y por lo tanto beben de las mismas fuentes, que provocan la activación de la imaginación en función de la creación artística.

Estas fuentes estimuladoras cuando inciden en los órganos de los sentidos, provoca que éstos últimos transfieran las sensaciones a la imaginación, quien a su vez apoyada con la memoria, la fantasía y la sensibilidad, los conceptualiza y proyecta en los diversos campos del arte.

Entonces los artistas al buscar darle representación a las expresiones de las acciones y hechos creados por el hombre, a los sentimientos, emociones, estados emotivos, objetos y ambientes externos; se alimentan de ellos, y crean en su imaginación los ritmos e imágenes, formas, etc.; con lo cual va concibiendo a la obra de arte. Cuestión lógica porque las obras de arte son productos y consumo del ser humano, para el goce estético; por lo tanto son concreciones de la sensibilidad, del espíritu, y parten de una misma esencia: La interioridad del artista.

Pero a su vez, las vivencias y la fantasía nutren a la imaginación, a los instintos e intuición, a la memoria y a toda la sensibilidad del ser, impregnándola de imágenes, ritmos, ideas, etc. De ahí que la fantasía y las vivencias sean variables importantes en la imaginación, que repercuten en todos los campos del arte. Sólo que la fantasía se proyecta a través de los instintos, los sueños, la intuición y el talento; mientras que las vivencias los impregnan (a esos elementos del inconsciente), los marca, y así mismo dejan sus huellas en la memoria, para que el preconscious y la imaginación se proyecten estimulados por la conciencia reflexiva y por el inconsciente.

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

El sentido pragmático de la imaginación, es de los factores esenciales del proceso creativo artístico; y es interesante notar la manera cómo a veces la conciencia penetra, busca y provoca que a través de la imaginación el ser articule las diversas alternativas que posibiliten la construcción de las formas y composición de la obra plástica a elaborar. Ahí la conciencia y la imaginación se fusionan (fisiológicamente) en un sólo proceso, haciendo una simbiosis que le da fuerza al instinto y refuerza a la intuición en la proyección de la expresión, de la misma forma proyectan a la fantasía, a la memoria visual-vivencial-abstracta para perfilar elementos, imágenes, formas que equilibrados y armonizados en la composición, proyectan la representación de los deseos, sueños, realidades del individuo y su entorno en el espacio pictórico. Ahí vemos la necesidad de recurrir a la imaginación para desarrollar progresivamente el acto de la magia de la creación y en especial el de la creación artística, y así plasmar la esencia de la sensibilidad en el objeto artístico, y desarrollar en el ser los procesos sensoriales y extrasensoriales en función de la educación artística y del arte.

Dentro del proceso creativo de las artes plásticas, una gran parte de muchos momentos (en las diversas etapas) el artista participa con la razón o la imaginación consciente buscando los elementos o materiales (buscando con las propiedades de los materiales), los efectos que se pueden lograr en la obra. A veces se consigue detectar de inmediato los elementos que produzcan o faciliten la plasticidad de acuerdo a las imágenes a representar, otras veces se logra después de cierto tiempo de estar trabajando mentalmente en la búsqueda.

Pero la imaginación se apoya en estos momentos en la memoria y en las operaciones de los sentidos que a su vez proyecta imágenes hacia la imaginación de lo que considera que puede reflejar a través de la conciencia del individuo de acuerdo con las propiedades de los materiales y la repercusión que tienen en los sentidos y la sensibilidad, condicionados por la experiencia de las vivencias.

Si observamos a la imaginación en su actividad mediadora, sirviendo de puente entre los diversos procesos psíquicos en la creación artística;

veremos que su función coincide con la actividad operativa del preconscious (que media entre el inconsciente y la conciencia), con lo cual se nota que en su labor mediadora (de la imaginación), aunada a su función transgresora, le proporciona un gran apoyo al preconscious y al inconsciente en el proceso de desencadenar al acto creador. Y estas funciones hacen de la imaginación uno de los hilos conductores de la creación, porque a través de ella se teje el andamiaje de las ideas, de las imágenes, se transgrede a la conciencia para construir en el arte.

#### IV.2.2. LAS INSTANCIAS PSÍQUICAS EN LA CONCEPCIÓN.

Con el objeto de tratar de identificar cómo participan las diferentes instancias psíquicas en el artista, durante el proceso de concepción de la obra, a continuación esbozamos la siguiente deducción:

La obra artística se comienza a concebir inconscientemente en la imaginación (generalmente), uno la siente, la percibe en la sensibilidad a través de la intuición y los instintos, y la comenzamos a plasmar en el espacio del papel, de la tela, etc.; y allí se puede dar el caso de realizar ajustes, corrección, o por el contrario salir la concepción directamente como la emoción la dicta; por lo tanto la imaginación puede cumplir un papel clave o secundario en esa labor, siendo la intuición y los instintos los que siempre proyectan la concepción, con la ayuda de la imaginación en el artista.

Cuando la concepción de la obra artística surge sola desde el inconsciente hasta ser plasmada en el papel, sólo se le realizan posibles correcciones o cambio en detalles o en algunos ángulos, en el transcurso de su elaboración, o simplemente no se corrige nada.

En cambio, aunque el origen de la obra venga desde el inconsciente, y normalmente la concepción de la misma se realiza inconscientemente en los artistas; muchas veces en el proceso de concepción de la obra, se da el fenómeno de que allí interactúen el inconsciente, el preconscious y la conciencia en dicha construcción. Esto lo podríamos ejemplificar con el caso sobre los artistas conceptuales, quienes trabajan en la concepción

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

(una de las formas como se puede concebir) de la obra, relacionando muy estrechamente al contenido e idea con las formas o elementos plásticos, de una manera tal que van correlacionando los diversos puntos con que se realiza la correspondencia entre las líneas, formas u objetos (representados) y su expresión, sentido y contenido propios (de las formas), con las ideas estética-filosóficas que persiguen proyectar para así concretar el significado de la obra en su concepto artístico; y van estructurando las imágenes con que construyen la estructura y composición de la obra artística (en este caso plástica).

Entonces en base a las actividades y funciones de las instancias psíquicas del inconsciente, el preconscious y la conciencia, podremos dilucidar que cuando un artista anda pensando en alguna idea a desarrollar, puede suceder (o sin andar pensando en (X) idea) que la intuición o los instintos inconscientes, se manifiesten trayendo el contenido y significado del deseo inconsciente, y al atravesar las fronteras de la conciencia y hacerse presente en nuestro yo, nos impacta y predomina la emoción sobre el intelecto, sobre la razón; lo cual se parece a una experiencia mística (de la que habla Abraham Maslow) y vivimos un éxtasis, una experiencia muy poética. Sentimos sus manifestaciones, percibimos la presencia de algo desconocido, extraño (que momentáneamente o nunca llegamos a definir), pero que lo sentimos y puede o no coincidir con las ideas que andábamos trabajando (en un principio).

Sin embargo la intuición puede continuar manifestándose en el deseo, y el otro yo de la conciencia, puede estar buscando aclarar el significado de esa presencia del inconsciente, tratando de ver o detectar la intención de las imágenes, del sentido de las sensaciones extrañas y desconocidas. Ahí está la conciencia laborando en paralelo con el inconsciente; y en esa labor podemos llegar a identificar algún contenido, formas, o sentimiento que nos pueden ayudar a construir una idea, una imagen poética, visual, etc. Pero el preconscious como también ha estado simultáneamente procesando (construyendo) puede en ciertos momentos hacerse presente y proporcionar otros ángulos del fenómeno, con lo cual la conciencia al obtener esta información puede concluir la concepción, o en otros casos el preconscious proporciona la concepción, y el inconsciente o la conciencia

la concreten en el papel, y en otras circunstancias el preconsciente sólo abre la puerta de la conciencia para que el inconsciente aflore la concepción de la obra de arte, reflejando con ello que tanto el origen o la fuente, como la concepción de la obra, partieron del propio inconsciente hasta quedar plasmada en el papel o la tela.

Cabe aclarar que existen muchos artistas que trabajan fundamentalmente con la espontaneidad del inconsciente, y no toman conciencia de esta fenomenología; de ahí que la mayoría de los artistas no puedan explicar la obra y su concepción, porque es tan fuerte la emoción y la pasión en la creación, que las imágenes y sus ambientes poéticos, aunados al éxtasis vivencial-estético que vive el artista durante el acto creador y en el proceso de creación artístico, que no se da tiempo ni la oportunidad para que la conciencia registre al fenómeno, observándolo y asimilando para su comprensión y explicación.

#### **IV.2.3. EL PROCESO DE CONCEPCION EN LAS DIVERSAS ARTES.**

##### **a). ARTES PLASTICAS.**

El proceso pictórico para nosotros, a veces es como una especie de catarsis de los anhelos frustrados, una manera de desprenderse de todas esas sensaciones que a diario vivimos del medio, de nosotros mismos, (y que a veces gozamos o guardamos con agrado o desagrado), o que amamos y/o odiamos. Esta catarsis es una forma de mirar hacia dentro, de escudriñar en nuestras sombras, de hurgar en los sueños-experiencias, en nuestros infiernos o gozo cotidiano.

En la práctica artística hemos encontrado que en el proceso poético de la literatura, normalmente irrumpe (la catarsis) sin que la esperemos; a veces la utilizamos como un proceso de sensibilización para lanzarnos en la tela, en la pintura. En la pintura encontramos que en el proceso de concepción y creación de la obra es frecuente que el artista recurra a la imaginación para alimentar a la sensibilidad y estimular los aspectos abstractos y lógicos, para proyectar a las ideas-imágenes, que perfilen a las formas, estructura, color y composición de la obra plástica a elaborar. El artista está constantemente

pensando, imaginándose hacia donde ir desarrollando el tema o el cuadro, así como para buscar las posibles soluciones a los diversos problemas que se van presentando. Por otra parte todas estas acciones son fenómenos que proporcionan energía o cargas emotivas que se van acumulando y originan impulsos para que brote la espontaneidad, para que esta última irrumpa con ideas, imágenes como recursos plásticos, que sirven como puntos de partida para proyectar una obra plástica.

Cuando queremos provocar, impulsar o activar a la creatividad artística; es conveniente considerar que esto es una fase del proceso de creación que requiere de acciones o prácticas de sensibilización, de compenetración o concentración en la temática, en los objetivos que se persiguen; para buscar proporcionarle elementos a la imaginación (alimentarla con formas e ideas) que activen su dinamismo, y a su vez se retroalimente con lo inconsciente para que ambos procesen y arrojen los resultados a través de ideas, imágenes, y así empezar a concebir estructura y composición de la obra futura. Pero esto requiere de un cierto tiempo de acuerdo con las características de la personalidad del individuo, de sus caracteres propios como creador, con su propio método de trabajo.

Pero el acto de creación cuando surge la actividad de concepción, es espontáneo, inconsciente. De ahí la conveniencia de transcribirla al papel, y elaborar el boceto. La ventaja de bocetar, y de escribir de inmediato cuando aparece la idea, la imagen para empezar a concebir la obra, es que la intención se acopla con la creatividad en el instante en que el organismo ya procesó y armó la conclusión o resultados de la experiencia o del fenómeno que se estaba investigando; y con la intención, la sensibilidad y la imaginación lo extrapola a la conciencia, (quién observando puede captar los deseos y mensajes inconscientes que se encaminan hacia la concepción de la obra) para que el individuo la conciba como un todo estructurado, y en ese instante sale o se proyecta con tu voz, con tu expresión, y si la pintas o la escribes sale con toda su fluidez, que en la práctica no necesita mucho de la corrección, en cambio si lo deja para después, cuesta más, porque hay que estimular a la memoria, al preconscious, para recordar y conceptualizar al fenómeno.



#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

Pero hay otras personas que tienen que trabajar partiendo en sentido contrario, porque sus mecanismos de estructuración y conceptualización de la experiencia, así como la concepción de las ideas y del fenómeno teórico, se activan y se desarrollan con variantes en esa fenomenología. Y volvemos a encontrarnos con la presencia de la relatividad del proceso creativo y la vida.

En el proceso de concepción de la obra, en relación con los artistas plásticos, encontramos que cuando crean una imagen visual, casi siempre viene acompañada de una idea o contenido (consciente o inconscientemente); o cuando descubren una imagen visual, de inmediato la asocian a una idea, a un pensamiento que refleja su contenido, y a través del cual valora su sustancia para proyectar la significación de la obra. Esto es lógico, ya que todo objeto o imagen, o representación de una expresión, traen consigo implícitamente la proyección del significante. Y si esta situación la relacionamos en la práctica educativa, con los aspectos de la lógica conceptual de la literatura en su proceso de elaboración teórica, con la carga explosiva del contenido de las palabras, del mensaje de las frases, y con el procesamiento de las imágenes poéticas; podremos entonces desarrollar nuevos tipos de ejercicios pedagógicos, que se apoyen en esta parte de los procesos de creación artísticas en dos ámbitos de las artes (las artes plásticas y la literatura) en función de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

Como acabamos de mencionar, de que si un artista plástico capta una imagen visual, aunque él no tenga conscientemente una idea clara sobre ella, esa imagen trae intrínsecamente un contenido, una intención, un sentido; y dichos elementos pueden venir a ser asociados al tipo de corriente artística (como se puede ver en el caso analizado sobre la corriente artística del futurismo) en que se ubica el artista, con lo cual se podría desarrollar la implementación de un ejercicio pedagógico más complejo, pero integral, donde además traiga contemplado los aspectos de la cognición y la semiótica en relación a la teoría de la comunicación y la elaboración del conocimiento; ya que son campos teóricos que comparten temas de investigación que inciden directa o indirectamente en la comprensión y estimulación del proceso de creación artístico, como también contribuyen con el desarrollo de la pedagogía de la enseñanza artística.

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

Dicho de otra manera, ésto sería una nueva forma para tratar de orientar a los alumnos, a que se ejerciten con otros parámetros del conocimiento, y así obtengan más habilidad, conciencia o claridad cuando incursionen en el proceso de concepción de la obra; aunque ella provenga (la concepción de la obra) del inconsciente, se puede buscar aprovechar positivamente para analizar a la intuición y dilucidar su sentido e intención, y con ello, intentar después desarrollar su significación en el trabajo de elaboración de la obra, con mayor claridad y seguridad, por haber logrado (más o menos) descifrar la intención del deseo inconsciente cuando se proyecta con la intención.

Esto es posible si el artista dinamiza más su grado de observación (hacia esos ángulos) sobre la fenomenología del acto creador, sobre la intuición y los instintos con el objeto de ver hacia dónde se dirige la sugerencia de la intuición en este proceso.

Los pintores expresionistas abstractos, que primero trabajan en la concepción de la obra, partiendo de la espontaneidad y después continúan con el raciocinio del intelecto, atraviesan por dos etapas o instancias en el proceso de concepción; debido a que cuando se manifiestan la intuición y los instintos provenientes de los deseos inconscientes, y canalizan a través de las emociones la proyección del talento en el espacio pictórico o en el papel, y tratan de concebir a la obra. Sin embargo después de ese trabajo los artistas que consideran que faltó algo, entran en una segunda etapa bajo el análisis y la reflexión, que es parte del proceso teórico, para continuar desarrollando la estructura y composición de la obra en concepción, antes de pasar a elaborar dicha obra.

No hay que olvidar que existen etapas previas en la concepción de la obra, como podrían ser, el enriquecimiento de la sensibilidad y la imaginación, con las experiencias y vivencias que nos nutren de expresiones (signos, símbolos e imágenes) y fuerzas emocionales que le dan gestos a nuestras obras e individualidad; así como también la preparación en la educación, que a su vez influye con sus aspectos técnicos y teóricos.

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Otro ángulo, es el caso de los pintores que en una sola etapa o acto creador, pueden concebir a la obra artística en los bocetos o en el espacio pictórico directamente.

Existen artistas que parten de sus emociones (sin tener idea clara de lo que van hacer), sólo se lanzan hacer trazos, manchas, como van sintiendo sus sensaciones, haciendo una catarsis; con lo cual proyectan inconscientemente su personalidad, su mundo interior; y después comienzan a observar y analizar conscientemente (como una terapia) a sus manchas y líneas, para visualizar en la tela los rasgos que lo identifican, empezando a redefinir su estructura y composición, resaltan algunas formas, meten entre veladuras a otras, y van construyendo, elaborando a la obra; realizando la concepción y elaboración de la obra artística en una sola acción, que puede ser ejecutado en un sólo acto creador, si el artista no entra en la redefinición, quedando la obra terminada con sus manchas y líneas originales.

En cambio cuando realizan varios actos creadores en la concepción, es cuando requieren de la redefinición en vista de que no satisface a su deseo de expresión, o porque no logró concretar bien a la imagen visual o concebir a la idea con que trata de concebir a la obra.

Hay otros artistas que conciben a las obras, partiendo de una idea o imagen que trabajan en la imaginación; para ello escudriñan su memoria, buscando en sus vivencias pasadas, las formas, texturas, colores, etc.: que le proporcionen el apoyo necesario para lograr la expresión; también buscan en la realidad presente algo que les ofrezcan una alternativa de solución para proyectar la concepción de la obra.

Otro fenómeno interesante en el proceso de concepción de la obra de arte, lo presenta el área de instalación, porque hay artistas que conciben su obra en un sólo acto creador y la concretan en el boceto; pero existen otros que aunque la conciben (preconciben) en el boceto, en el momento de elaborarla en el espacio real, tienen que realizar modificaciones o ajustes, debido a que la relación obra-espacio real, exige un replanteamiento en la concepción, que implica la revisión de la idea y la composición, a fin de solucionar problemas sobre el equilibrio y la armonización entre la obra y el espacio real (quien se

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

integra a la obra, como parte de ella, para irradiar su expresión artística en el entorno).

Este problema se hace notorio cuando el preconscious provoca que el artista intuya que falta algo, o que algo no encaja en dicha composición de la obra en elaboración; y es la conciencia con su objetividad la que detiene al yo consciente del artista para que revise, analice y redefina la reestructuración de la obra. Aquí vemos la importancia del preconscious y la conciencia en el desarrollo de la obra artística.

Lo que vemos claro en esta situación, es que el proceso de concepción de una obra, puede desplazarse o realizarse en dos etapas también, por lo cual (en este caso) requiere de más de un acto creador en el proceso de la concepción; y éste entonces puede abarcar además un espacio del tiempo en que se desarrolla el proceso de elaboración de una obra de arte, para que se pueda concluir dicha concepción; y esto depende del artista y del tipo de entorno en que se elabora la obra.

Esta característica del proceso de concepción de una obra (instalación) abarcando dos instancias dentro del proceso de creación artístico, es un fenómeno muy parecido al que ocurre con la música y la poesía, ya que en ellos el proceso de concepción y elaboración de la obra, van estrechamente unidos; porque en el momento en que es concebida la obra, es simultáneamente elaborada; por ejemplo el compositor musical en el instante en que está concibiendo la obra, está simultáneamente transcribiéndola en la notación, elaborándola. Al igual que el poeta, que en un sólo acto creador concibe y elabora al poema.

Es interesante observar cómo la experiencia en el quehacer gráfico o pictórico, en cuanto a la formulación de la composición, (de la estructura en la concepción de una obra artística); es una vivencia importante que deja un aprendizaje que puede nutrir y apoyar para realizar incursiones por ejemplo en la fotografía y viceversa; porque deja en los estudiantes nociones prácticas en el manejo del equilibrio, el ritmo, movimiento, y le dan o sugieren ideas sobre el diseño y composición en sus fotografías; así como también en la intención y sentido que desean proyectar en sus fotos.

Además es una experiencia que se puede trasladar hacia la danza, el teatro, la literatura, etc.; con lo cual se puede implementar (con ello) otro tipo de estimulación en el aprendizaje de la educación artística, que amplíe la retroalimentación entre las artes.

Otra fase importante del proceso de creación artístico, en las artes plásticas, es lo relativo a la asignación de contenido a la obra artística, de impregnarle significación a la composición a concebir, de seleccionar las formas, líneas, colores, etc.; que en correspondencia con la idea o tema a desarrollar le den sentido a la expresión artística. Por lo tanto hay que interactuar estos elementos, donde dicha correspondencia e integración le den sentido al proyecto pictórico del artista. Pues esta parte de la actividad artística, es una acción o fenómeno que fundamentalmente la hemos ubicado en el campo de creación literaria, porque allí es donde normalmente realizamos el proceso teórico de conceptualización de las ideas, a través del significado de las palabras, que pertenece a los terrenos de lo teórico-abstracto del pensamiento y de las imágenes poéticas de la literatura.

Sin embargo esta acción, es una actividad que se da dentro del proceso de creación del artista plástico, que lo hace incidir y transitar por una parte del terreno teórico-abstracto de la actividad intelectual del literario. Por lo tanto el proceso de creación plástico incluye o activa aspectos de la imaginación y procesamiento del creador literario, para concretar la concepción de su obra. De ahí que podemos decir que el artista plástico, no sólo se desenvuelve dentro de un proceso manual-pragmático de la creatividad, sino que también ejerce la actividad teórico-abstracta del pensamiento y la imaginación, apropiándose de esa cualidad del ámbito de literatura.

Entonces el artista plástico no es 100% un creador pragmático-manual, sino que tiene otra faceta (faceta abstracta-conceptual) que normalmente ha sido (hasta ahora) considerado como propio o exclusivo de la creación literaria. En este sentido podemos aclarar que los neurofisiólogos, neurobiólogos, siquiatras y psicólogos están equivocados, restringidos, cuando dicen que sólo en el hemisferio Derecho, es donde se desarrolla la actividad manual del artista plástico y, que el hemisferio izquierdo, es donde se realiza la actividad

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

teórico-abstracta del pensamiento literario; porque con lo anterior podemos afirmar que el artista plástico combina ambos hemisferios del cerebro, para buscar concretar o realizar a la obra plástica. Pero esto es lógico el ser humano es una unidad, una totalidad en la creación artística y la vida en sí.

Esta desmitificación es relevante para la enseñanza artística, porque es un criterio, que debe difundirse entre los artistas en formación, para colaborar a que se preparen mejor y tengan más facilidades en el desarrollo de su actividad; de tal forma que en la etapa de concepción de la obra artística, busque en la imaginación la fuerza significativa que le dé sentido al concepto; que entre en el proceso de conceptualización de la idea y defina las características del contenido con que pretende englobar y proyectar su expresión artística.

Consideramos que al clarificar este fenómeno, estamos buscando que el artista en formación no quede aislado en la pura práctica manual, sino que avance en ambos sentidos: en lo manual y en lo teórico-abstracto, con lo cual puede acortar al tiempo de maduración que requiere la actividad artística. Como dice la maestra Teresa Del Conde, *el artista no solamente es emoción, sino también intelecto.*<sup>10</sup>

El artista cuando realiza acciones orientadas a buscar concebir ideas, para formular técnicamente y conceptualmente la composición de una obra a elaborar, que traiga implícito una serie de elementos (formas, signos, símbolos, estructura o texturas, líneas, manchas, etc.) que conjugados en el espacio pictórico provoquen significativamente efectos estéticos en el espectador, lo hace en la mayoría de las veces de una forma inconsciente. Otras veces al tratar de definir ideas para desarrollar el concepto de su obra, busca conscientemente contemplar un desarrollo técnico-conceptual con consecuencias directas en la producción de efectos estéticos.

En otras ocasiones el artista en formación al buscar concebir ideas para iniciar una actividad que lo conlleve a formular formas de cómo desarrollar técnicamente a la obra, de cómo orientar y relacionar los elementos de la

<sup>10</sup> Mesa Redonda: "Conferencia sobre La Creatividad Artística, en la Asociación Psicoanalítica Mexicana, S.C. el 3 de diciembre de 1993 en la Ciudad de México, D.F.

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

composición para provocar mayores efectos estéticos en el espectador. Origina que el artista penetre y active simultáneamente a la imaginación teórica-conceptual, a la memoria cognoscitiva y vivencial; con lo cual a su vez, impulsa el desarrollo de la obra en el ámbito del contenido y del significado; y por lo tanto transfiere al pensamiento hacia el proceso teórico-conceptual, donde identificamos siempre a la creación literaria.

Pero también los artistas en diferentes etapas de su desarrollo trabajan con diversas ideas, unas veces ubican las ideas solamente en el plano técnico, otras veces en los aspectos teóricos-conceptuales, y en otras ocasiones hace una simbiosis de los diversos fines en una sola acción; depende de las características del momento en cada artista. Cabe señalar que en la búsqueda de contextualizar ideas técnicas para estructurar mejor a la obra, en un proceso que va siempre acompañado de imágenes visuales; y cuando en esta actividad se le incorpora además el objetivo de impregnar a la obra de un significado, de un contenido, un elemento teórico; el artista entra en un fenómeno que es propio del proceso de creación de la literatura, en el ámbito de la imaginación abstracta-teórica de la poesía, en este sentido podemos decir que allí se da una confluencia de las funciones normales de los dos hemisferios del cerebro; por que por un lado tenemos a las imágenes visuales apoyando a la idealización de nuevas formas en la búsqueda del concepto, y por otro lado también la participación de las funciones de los aspectos teóricos-cognoscitivos-abstractos, inmersos en una actividad de la imaginación, asociada a las imágenes visuales, conjugándose en la dinámica de las acciones de los dos hemisferios del cerebro.

Por otra parte queremos resaltar a este fenómeno, por considerarlo que puede ser un punto de enlace, ya que está presente en todas obras y procesos artísticos; y que podemos utilizarlo como un punto de interrelación entre los diversos procesos creativos para motivar y sensibilizar a los estudiantes en ejercicios que los ayuden a crear sus propios criterios sobre la interdisciplinarietà de las artes; y a su vez quede la experiencia para continuar en el desarrollo de mecanismos pedagógicos artísticos.

Estamos conscientes que no debemos hacer comparaciones entre los efectos producidos por los espejos en locales comerciales, y los efectos estéticos

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

evocados por obras artísticas; porque pertenecen a ámbitos muy diversos de la vida y con fines muy diferentes, pero nosotros lo consideramos conveniente desde el ángulo pedagógico, porque permitiría a los estudiantes pensar en objetos y ambientes reales, a través de los cuales puede buscar hacer inferencias diarias del contexto cotidiano de nuestra realidad para tratar de obtener ideas, que puede trasladar al campo de su creación artística.

En otras palabras, debido a que nos permite mostrar a los estudiantes una de las formas de cómo los individuos en lo cotidiano, buscan elegir ambientes que influyen en sus estados emotivos al producirles tranquilidad o sensaciones agradables, originados por una ilusión óptica que les elimina momentáneamente el problema de la limitación de un espacio real.

Además de que sirve de ejemplo para que los estudiantes vean que en la realidad existen imágenes o ambientes reales, que pueden ser utilizados en su actividad artística; por lo tanto deben observar y analizar su medio ambiente, su entorno, y buscar captar objetos, hechos e imágenes, que los puedan ayudar a obtener ideas, o imágenes que si logran transferirlas a su proceso de creación, podrían ir concretando formas de traducir la transferencia de las ideas de lo cotidiano al campo artístico, y así buscar elaborar composiciones que los conlleven a desarrollar sus conceptos plásticos. Del mismo modo los estudiantes deben investigar sobre los efectos estéticos de obras artísticas de diversas áreas del arte, porque les puede permitir conocer la manera como otros artistas han llegado o llegan al espectador; cuestión que los ayuda para buscar y definir los efectos estéticos que desean proyectar en sus obras a elaborar. Por otra parte los maestros pueden usar el fenómeno de los efectos estéticos en prácticas docentes, interrelacionando a los campos artísticos para crear experiencias (entre los estudiantes) de motivación y sensibilización en función de la creación artística, partiendo de un punto de enlace entre los procesos creativos artísticos.

Si observamos un poco la obra de Francis Bacon, notamos que los efectos estéticos que repercuten en nuestra emoción y nuestro intelecto, vienen de la contradicción que se origina entre la suavidad de las grandes áreas de descanso del espacio pictórico, la expresión violenta de las figuras humanas



#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

ubicadas casi siempre en el área central de los cuadros y los trazos gráficos de las formas geométricas.

Es que Francis Bacon con sus obras, nos crea una sensación de delicadeza con la perspectiva de las formas geométricas cubriendo a los cuerpos (reforzando la sutileza del instante), que contrarrestan el efecto de descanso de las grandes áreas pictóricas que desahogan al cuadro, así como a la expresión fuerte de las figuras humanas en deformación y logra atrápanos ópticamente ante los efectos estéticos que repercuten de las obras.

Claro, cómo no se va conmover el espectador, si tiene al frente a un cuerpo en rebelión contra sí mismo; a la violencia suelta en el movimiento de la figura, pero atrapada en la inmensidad del color extendido en el suave desliz de los tonos en el espacio secundario; a rostros comiéndose a la vida, es como si hiciera de los rostros un espejo de las emociones en ebullición, una prolongación de sus sombras bajo la violenta respuesta a la agresión de la realidad; y otras veces libera la delicadeza de una línea atravesando la tranquilidad del espacio en descanso. Con todo ésto Bacon logra proyectar una obra impresionante con una gran fuerza estética que provoca a cualquier espectador.

En este sentido, es necesario que se ejercite a los estudiantes en este tipo de análisis, con el fin de buscar generar conciencia de la importancia de valorar y contemplar a estos efectos estéticos en el momento de tratar de concebir una obra artística.

Cuando reflexionamos desde el punto de vista pedagógico, sobre la necesidad de Vicente Rojo de trabajar en muchos lienzos simultáneos, notamos que es una exigencia de su pasión por el arte; que es producto de ese deseo de querer atrapar al tiempo en diversos instantes simultáneos; de transitar por la secuencia filmica de las escenas para prolongar el ritmo y movimiento del primer cuadro al segundo y así sucesivamente a las demás obras, creando un movimiento virtual para mantener atento al espectador, que viene a ser como una llamada de atención que orienta al público a mirar al siguiente cuadro, es como la obra musical que en su primera nota hace una llamada de atención para que el público se concentre a escuchar todo el desarrollo armónico de la

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

obra musical; pero también refleja su criterio de trabajar desde el inicio pensando en el principio y en el final, desde la idea o concepción de la obra hasta la museografía. O sea que sus obras vienen a ser como una imagen prolongada en el tiempo en sus diversas expresiones.

Pero si analizamos estas consideraciones encontramos que Vicente Rojo, allí muestra su gran vocación artística, un sentido y una sensibilidad que se amalgaman y se transfieren a la abstracción del fenómeno poético-musical, a las atmósferas de imágenes naciendo para elaborar su obra plástica. Por otra parte entrelaza estéticamente a todos los cuadros de la serie, para que el espectador sienta al movimiento circular del tiempo y goce del ritmo de la rotación, proyectando a los efectos estéticos; cuando lo expresa en el diseño, en el caso de los libros, *el diseño no sólo obedecía a la necesidad de la estética, sino también a la obligación de ser fiel a los textos*<sup>11</sup>; ahí vemos la honestidad, la entrega de la pasión a la actividad creativa, a ese deseo de engrandecer a la lectura, de darle al lector además de los efectos estéticos, la corresponsabilidad más idónea con el contenido literario para que se sumerja en la vida del libro con emoción.

Una forma de como Vicente Rojo utiliza ciertos criterios que tienen que ver como la interdisciplinariedad de las artes, es cuando dice que la poesía de Octavio Paz, ha sido definitiva en su trabajo, o cuando menciona que *la música es la única referencia de eficacia estética mientras pinto*,<sup>12</sup> Pero además aquí notamos que Vicente Rojo usa a las obras musicales, a sus efectos estéticos para sensibilizarse y concentrarse durante la activación de su acto de creación en las artes plásticas; o sea él recurre a las obras musicales para nutrirse de su armonía sonora, y provocar en su emoción una serie de imágenes poéticas-visuales que por inferencia estimulan a su creatividad al ir concretando ideas, a través de las cuales desarrolla sus obras; penetra a los terrenos de la magia del sonido, en la abstracción de la imagen musical y deja que ella llegue directamente a su emoción, que provoque a sus instintos, a su intelecto, para después traducir y transferir estos efectos a las atmósferas y composiciones de sus cuadros.

<sup>11</sup> Carmen García Bermejo, "Escenarios de Vicente Rojo" El Financiero" Sección Cultural Comala- 17 Oct. 93

<sup>12</sup> "La Música de la Rítmica por Alberto Blanco.- Revista Nexos - 192, Diciembre 93.- Pág. 11

Cuando Vicente Rojo dice: *Si la pintura no me convence a mí, no va a convencer a nadie... sólo sé que tengo que estar convencido a fondo, que me gusta mucho y que la he llevado hasta el final, hasta agotar todas las posibilidades*<sup>13</sup> Nos está reflejando el nivel de conciencia y profundidad con que trabaja, así como la valoración que tiene sobre la expresión plástica y estética alcanzada a proyectar en la obra. Este criterio aunado al deseo de profundizar e incidir constantemente en formas tan usadas como los elementos básicos de la geometría para hacerlos florecer en otra expresión; son actitudes que Vicente Rojo conjuga en la idea de *eliminar el azar y someter el arte a una proposición lógica y racional que podría aproximarse a los métodos científicos para rastrear todas las posibilidades de un mismo fenómeno*<sup>14</sup> y esto además lo vuelve a ratificar cuando responde a la entrevista que le hizo el crítico de arte: Antonio Espinoza, donde dice que, *mi pintura es muy estructurada, lo que tiene mucho que ver con el diseño, que debe ser básicamente estructura*<sup>15</sup>

Resumiendo podemos decir que Vicente Rojo juega con el intelecto, con las formas e imágenes visuales, poéticas, con la música y las atmósferas o matices de la vida para construir su obra artística; que su idea de integrar tres épocas en una sola, de interactuarlas en una concepción circular del tiempo, manifiesta su solidez de trabajar en un tema global con sus variantes, donde incorpora su sensibilidad por la música, por el diseño y por la poesía, como dice Carlos Blas Galindo, *es una forma de desarrollar la sensación de continuidad*<sup>16</sup> (en relación a su exposición pictórica "Escenarios"), es la manera de continuar prolongando el goce en sus fronteras y en nuestra imaginación, la del espectador; parece que le da libertad a su pasión para que extienda los movimientos de una sinfonía musical en toda la serie de los cuadros.

En el caso del escritor Gabriel García Márquez, encontramos que es importante analizar algunos comentarios que hizo en la entrevista realizada por Silvia Lemus en la Revista Nexos - 192, Dic. 1993; donde él menciona que

<sup>13</sup> Ibidem Pág. 14.

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Antonio Espinoza, "Las Tantas Vidas de Vicente Rojo" El Nacional, Sección Cultural: Dominical, del día 14 Nov. 93, México, D.F.

<sup>16</sup> Carlos Blas Galindo, El Financiero, Sección Cultural, 22 Oct. 93 "Escenarios de Vicente Rojo", Pág. 58.

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

el personaje del libro *Más que todo debe vivir en el corazón y en la memoria del lector*,<sup>17</sup> esto es significativo para nosotros porque nos está diciendo que en la elaboración de la obra literaria, el creador debe considerar en la estructuración y desarrollo de la obra una dinámica y contenido que acompañados de imágenes poéticas penetren en la emoción de los lectores, activando sentimientos que incitan una mayor concentración en la lectura; que debe proyectar un sentido, una fuerza real en la participación de los personajes, que origine que los lectores vivan intensamente a la narración, que sientan a los personajes vibrar en sus sensaciones, en su interior cuando viven imaginariamente la actuación de los personajes en el drama de la novela, de tal manera que lo conmueva, y si es preciso que se sienta identificado, y participe en la obra. Estas características son importantes porque nos hace incidir en el fenómeno estético como una precondition que debe contemplar todo creador artístico, cuando está frente al proceso de concepción y elaboración de una obra como un elemento propio del intelecto que tiene que armonizar con las demás características de la expresión artística.

Lo mismo sucede cuando Silvia Lemus le pregunta en relación a que si hay una exactitud, una precisión siempre en los tiempos al elaborar la novela, como por ejemplo: *Florentino Ariza, esperó a Fermina Daza cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días*.<sup>18</sup> y García Márquez contesta: *El gran problema de la novela es la credibilidad: un escritor tiene derecho a todo, siempre que sea capaz de hacerlo creer y ese tipo de precisiones ayudan mucho... pero no sólo por eso hago yo esas precisiones; las hago también por motivos fonéticos; yo decido que una frase o un capítulo está listo después de oírlo, después de que yo mismo lo leí en voz alta. Tengo la obsesión de que las palabras deben resonar dentro del lector como resuenan dentro de mí*<sup>19</sup> Esta aclaración de García Márquez, denota que valora y proyecta los criterios de que los datos en una novela deben hacerse con tal incidencia y repercusión que los haga creíbles, para lo cual él hace precisiones en cuanto al tiempo. Por lo tanto el escritor tiene derecho a todo, siempre que logre que las palabras lleven la fuerza de las vivencias; que llegue a emocionar y sumergir

<sup>17</sup> "El barco donde estaba el paraíso" Por Silvia Lemus. - Revista Nexos - 192. Diciembre 93. - Pág. 33

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> *Ibidem*

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

al lector en el deleite, en los laberintos mágicos de la imaginación en su transcurrir por la narración. Pero además aclara que él también considera en la construcción de la frase el aspecto fonético, con lo cual busca crear un efecto estético (musical) que repercute en el lector, a través del sonido musical conjugándose con el significado o símbolo de las palabras; sólo que antes de publicar la obra, primero hace la prueba consigo mismo, experimenta en la resonancia del ritmo y movimiento sonoro de las frases; o sea que lo prueba primero con su propia emoción, en los reflejos de sus sentimientos y sensibilidad, para entonces decidir que está lista la frase.

Con el análisis sobre las generalidades del arte y la obra artística, así como a la estética, lo que se persigue es analizar e interpretar al arte de hoy, al contexto en que se aplica y se desarrolla a la estética, para hacer una aproximación al significado que adquieren en nuestra actualidad; para lo cual hacemos un recorrido por las características fundamentales de la manifestación artística en el país en la actualidad, y su carácter estético, de cómo llega al espectador, y cuál ha sido el fin que ha cumplido.

Lo hemos considerado relevante en nuestro trabajo, porque puede ayudar a desplegar en la enseñanza artística otro carácter de objetividad en la implementación de los criterios metodológicos en la educación, al coadyuvarse a ubicar a los estudiantes en la realidad actual del devenir de las artes, en la real manifestación de las obras de artes en el contexto del espectador, en el fenómeno de la satisfacción de necesidades espirituales-estéticas de la sociedad.

El artista en formación al tener más información y comprensión sobre lo que se está haciendo en el país, va a contar con otro factor que al analizarlo podrá entonces evaluar con suficientes criterios el contexto, y las condiciones de sus obras y redefinir hacia dónde va a dirigir los objetivos de su propuesta. Además si participa en la experiencia de la interdisciplinariedad de las artes, obtendrá otras vivencias para enriquecer su paradigma cognoscitivo-vivencial en función de la consolidación de su concepto artístico.

Al tener una mayor claridad sobre nuestra realidad artística, nos puede permitir desarrollar una pedagogía artística en la enseñanza más acorde con

nuestros valores artísticos-estéticos, con nuestra dinámica de la manifestación artística y cultural.

Así como la investigación documental exige que el investigador tiene que conocer como mínimo sobre las generalidades del tema que pretende abarcar, para entonces buscar concretar ideas que le permitan definir los objetivos e hipótesis, a partir del cual se puede iniciar la creación de un guión de trabajo; y comenzar la investigación; de igual modo como el mismo desarrollo de este trabajo, va requiriendo del investigador de tener que ampliar y otras veces reducir (o simultáneamente hacer ambas cosas) los aspectos a considerar en la investigación; o sea que el propio desarrollo del trabajo nos va señalando cuáles aspectos tenemos que analizar primero, y cuáles son las necesidades de ciertos puntos o temas que tenemos que continuar analizando, para buscar luego la complementación entre todos los puntos en función de los resultados y conclusiones.

Así mismo el artista tiene que trabajar en el campo de la creación artística, sólo que en un contexto diferente, incorporando a la variable de su sensibilidad, de su emoción, de sus instintos, de su intelecto y toda su experiencia. Pero presenta aspectos similares en cuanto a que los dos son procesos de investigación, por lo que incurren en fenómenos análogos, como el esclarecimiento de detectar las necesidades, de tener que definir objetivos, o ideas a desarrollar. De ahí que podamos o sea válido transferir aspectos metodológicos de un campo al otro, pero con la claridad que se tiene que hacer las adecuaciones necesarias para ser aplicados, para casos muy específicos y concretos donde se pueda hacer con la flexibilidad requerida por la aplicación.

Entonces como presentan algunos aspectos semejantes en cuanto al desenvolvimiento general para concebir la realización de un proyecto o en la formulación de un trabajo a investigar.

Esto es una experiencia de la investigación documental, que puede ser usado en la enseñanza artística, para hacer más flexible o comprensible, la necesidad de tener que definir ideas, objetivos a desarrollar, en los trabajos de búsqueda en el desarrollo del concepto.

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Si esto lo conjuntamos con la labor de la creación literaria en el aspecto del significado y contenido de las palabras en el logro de proyectar a la imagen poética, en el ritmo y movimiento sonoro de los versos y su despliegue en la atmósfera de la imagen poética; podríamos estructurar ejercicios con los estudiantes en función de buscar concretar parámetros interdisciplinarios con que enriqueceríamos a los artistas en formación con una experiencia más, otra vivencia para apoyar la preparación de una nueva generación.

El artista no debería estar aislado de las diversas manifestaciones de la cultura, del arte y la vida, del conocimiento general de la ciencia en la actualidad, de qué nos dice la tecnología de punta, hacia dónde se dirige la sociedad con sus adelantos científicos, económicos, con el desarrollo de la cultura y el arte actual, así como el pensamiento filosófico, psicológico, etc. Tenemos que buscar comprender a la dinámica de la vida actual para analizar y definir hacia dónde vamos, cómo vamos a ir desarrollando a las obras, qué factores le vamos a contemplar o qué le vamos a incorporar para desarrollarles (X) efectos artísticos y estéticos; entonces ahí decidir cómo participaremos en el presente y futuro.

Existen algunos artistas que no requieren de la cultura y otros variables para desarrollarse gradualmente, les es suficiente su gran talento y sensibilidad.

Es una realidad actual y del futuro, que la mayoría de los artistas tengan la necesidad de no sólo ser cultos, sino también integrales. Esto sin olvidar la importancia de la experiencia, de las vivencias que nutren su expresión; porque aunado con lo anterior, con la cultura, el intelecto, con la emoción, etc., asociando y relacionando todos estos factores en función de la integración, va a alimentar a su expresión y su emoción con una gran flexibilidad y capacidad.

Cuando logremos esto, estaremos hablando en América Latina de una generación de nuevos artistas, de un ser ante una nueva perspectiva generacionalmente potencial y con una amplia visión de su contemporaneidad, del arte, de la vida y su obra; entonces veremos otras características de nuestra América en el contexto mundial de la cultura y el arte.

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

De acuerdo con todo lo anterior, los artistas tenderán a asumir y proyectar las funciones de los críticos de arte, al desarrollar más su penetración en la cultura, en la promoción, en el análisis de los aspectos artísticos-estéticos y así tener una participación más amplia con su actividad; por lo tanto se tenderá a ampliar la crítica de arte.

Cuando estás tratando de empezar una investigación documental o directa, si logras definir o delimitar concretamente el objeto de la búsqueda, la idea u objetivos a perseguir, entonces puedes ir más directo, con más fuerza en dicho trabajo. Es lo mismo que pasa en la actividad artística, que cuando logras concebir la idea, la imagen de la obra a elaborar, de inmediato en su organismo se activan los mecanismos de su capacidad para diferenciar y desechar los elementos que están concurriendo en tu imaginación y emoción que consideras que no son necesario para la realización de dicha obra artística, seleccionando las más adecuadas para ese trabajo, y comienza a ejecutar la labor con más rapidez y seguridad.

Entregar la conciencia a la percepción, a las emociones o a sentimientos que afloran al sentir un objeto, a otro ser, a un ambiente, a un estímulo (X), así como poner más atención concentrada a los efectos que se perciben de la comunicación sensorial (sensitivo); significa abrir la conciencia, el espíritu a los efectos estéticos que captamos de los objetos, de las relaciones sociales, culturales, etc.

Esa comunicación especial que se da en el momento de percibir la expresividad de unas formas naturales, de sentir y gozar estéticamente los gestos del ambiente, respirar su atmósfera, de penetrar en el sentido de su expresión, de sentir la esencia de su vitalidad; de penetrar en las sombras de seres relacionándose en la intimidad o de una imagen siniestramente bella, de sumergirnos en la emoción que nos deja una nota musical, entrar en los sentimientos que provoca en nosotros una expresión corporal y correr por la imaginación a través de sus imágenes poéticas; significa captar durante el proceso de la percepción, a las imágenes poéticas con que se nutren dichas fenomenologías.



## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

De lo anterior deducimos que toda percepción, cuando el artista mira, o escucha o siente, más allá de la simple superficie de las formas o de los hechos, penetramos en las imágenes poéticas propias del objeto y su ambiente. Por lo tanto toda percepción es producto de un fenómeno poético, y significa abrir la conciencia al fenómeno poético que está a su alcance; y si el artista se entrega a esa acción comunicativa, entrega el alma, su espíritu a la imaginación, a las imágenes poéticas y al goce estético, con lo cual entra o puede entrar a la fase del proceso creativo donde puede concebir ideas en función de lograr la concepción de una obra artística. De ahí que consideramos que la comunicación estética es un fenómeno poético importante tanto en el proceso de concepción, elaboración y realización de la obra de arte frente al público; y esto es válido para todas las áreas artísticas.

Cuando se está en el acto creativo de la concepción de la obra, cuando se está trabajando con la imaginación para sacar de las vivencias, de la fantasía, (de los sueños, de los delirios, de los deseos reprimidos y gozados de la realidad cercana y propia o de cualquier punto de su vida interior), a las imágenes, formas, atmósferas, ideas o contenido teórico que le dé sustancia, sentido y significación a la obra que se está concibiendo. En estos momentos el artista está sumido en su soledad, en su mundo interno, requiere estar sólo consigo mismo, que no lo interrumpan porque se escapan las imágenes, las formas, las ideas, hasta que se haya (como mínimo) redondeado a las imágenes o ideas que proyectará a la concreción del concepto artístico.

Hacer experimentaciones partiendo de ideas, puede favorecer en el estudiante que active en él, procesos de conceptualización teórica, vitalizando en el individuo una dinámica en el intelecto para hacer inferencias del contenido teórico de la idea hacia las imágenes visuales correspondientes, y así concebir composiciones, entonces estimula a la imaginación a realizar extrapolaciones entre ambos contextos hasta que detecta la estructura y composición más idónea a elaborar.

Pero el artista puede iniciar su actividad creativa, de la emoción o de la expresión hacia el significado, ir construyendo el contenido después de tener clara la expresión artística; o a la inversa del contenido, del significado hacia la

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

expresión, iría plasmando al tener definida la idea, el sentido y signo o símbolo que persigue.

### b). LA LITERATURA EN LA POESÍA

Dentro del proceso creativo artístico en la literatura, tenemos que las palabras inducen reflejos, significados en imágenes teóricas-poéticas, inducen sugerentes metáforas como reflejos de las vivencias y la imaginación.

Cuando las palabras son reflejos de la pulsión del inconsciente, de la emoción y la espontaneidad, traen toda la carga significativa de las vivencias, del sentido espiritual del individuo, de la esencia de su sensibilidad y su expresión; que al repercutir en la imaginación y en todo el cuerpo, activan a la creatividad y al acto creativo, al propiciar la excitación, un éxtasis para la creación.

Es que las palabras transfieren por simbolización, por las metáforas, al balbuceo de la vida, de la realidad y de los sueños; transfieren los resultados de la metamorfosis (de los esquemas cognoscitivos-afectivos) del inconsciente y preconscious hacia la imaginación, hacia la sensibilidad, que pueden generar a su vez, imágenes visuales, auditivas, corporales, etc.

La literatura utiliza a la metáfora para extrapolar a las imágenes visuales y teóricas hacia otro contexto, hacia otra idea. De ahí que la poesía sea imagen, imagen conformada de sonidos y significados (teóricos), que articulan contenidos y ritmos musicales para estructurar un poema.

Las imágenes del mundo sonoro, visual y de la poesía, son imágenes productos de los reflejos y efectos consumados en las vivencias.

Son imágenes que surgen fundamentalmente dentro de la imaginación, provocados por los estímulos internos y/o por los estímulos que proceden de las expresiones de las formas u objetos del medio externo, de las ambientaciones de la fenomenología de la vida. Pero en la realidad existen en el entorno natural y social, estas imágenes que son la prolongación de las expresiones de la realidad, de la entramada gestualidad de los diversos

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

momentos de la vida y su esencia provocando inferencias en nuestra imaginación y sensibilidad.

En los momentos de la concepción de las imágenes poética y sonora, hay que proyectar a la obra, a la composición, y no dejarla escapar sin haber logrado plasmarla en el papel, haciendo las correcciones o arreglos necesarios en el mismo instante; ésta es una de las ventajas que presentan estas áreas del arte, en comparación con la plástica, la danza y el teatro; ya que en estos últimos es más fácil volver a crear el climax propicio para que en otros momentos hacer las correcciones; debido a que en la música y la poesía por su carácter intangible, efímero, abstracto, tienden a perderse en la memoria y en la sensación o en los estados emotivos, lo que hace difícil volver a penetrar en ese ambiente metafórico de las imágenes poéticas y sonoras.

Los escritores, por las características de su oficio, que requieren de la soledad, de la tranquilidad para pensar y analizar; (también como los demás artistas), tienen que partir de sus propias vivencias, reflexionar sobre sus experiencias, activando a la imaginación, a la creatividad y lanzarse a atrapar a las imágenes poéticas, conjugando todos los tiempos en el presente de su acto creador, para plasmar al poema.

Conocer y manejar parte del proceso literario en el campo de la actividad plástica, es de suma importancia para un desarrollo más integral de los estudiantes de artes plásticas y si buscan y logran transferir esa dinámica y particularidades de ese oficio artístico a la actividad de las artes plásticas, estaremos entrando en la realidad de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

El poeta tiene que trabajar la imagen poética, visual, auditiva o cualquier estímulo (que genere en él un éxtasis o vivencia estética), para transformarlo concibiéndolos bajo el proceso de la verbalización teórica del lenguaje escrito; considerando tanto el contenido como la forma, ritmo, melodía, etc., sin que se pierda su expresión de vida, para así concebir y plasmar al poema. En cambio el artista plástico tiene que buscar transformar a la imagen visual, idea o cualquier estímulo, para tratar de concebir la obra, desarrollándolos en imágenes visuales en la imaginación, los cuales las orientan hacia una

composición, formas, ritmo, etc., que le permitan desarrollar su concepto, bajo una propuesta interesante, innovadora, y concebir la obra para después desarrollar la representación en un espacio bidimensional o tridimensional.

*En todo artista opera un trasfondo teórico, cuyo conjunto de actitudes (axiológicas, teleológicas y profesionales) y de aptitudes (experiencias y conocimientos), desembocan en disconformidades y aspiraciones innovadoras (...) las disconformidades y aspiraciones a innovar se traducen en problemas cuando buscan esclarecimiento y materialización; devienen problemas por que encuentran dificultades que es necesario allanar, tanto en el interior del mismo artista como en la concepción-ejecución de cada una de sus obras. Se busca, en fin, la solución al problema de innovar. Este proceso va junto con el pasaje del impulso al deseo y de éste a la acción volitiva.*<sup>20</sup>

Qué importante es empezar a ver el papel que juega la idea en la concepción de la obra, a visualizar la relevancia que tiene el significado del contenido enmarcado en la idea, que le ayuda a proyectar y concretar el sentido a las formas, a las líneas, a la composición, a las imágenes contempladas en la estructura, a las escenas o ambientes considerados en la composición; es empezar a jugar en el signo de las formas, en el significado de la propuesta, y darle un sentido más significativo a las formas y cromatismo en la obra.

Es otro elemento que hay que considerar en el proceso de creación artístico, que viene a ser ese aspecto intelectual, racional del espíritu, que al ser relacionado con la emoción, con la sensibilidad con los insintos; florece en la aportación de imágenes visuales, auditivos, táctiles en la imaginación; con lo cual se incrementa la capacidad y dinamismo de la creatividad en el artista o estudiante.

Es traer el aspecto abstracto de las palabras con su significado, es traer el aspecto abstracto del procesamiento teórico hacia la imaginación en la actividad práctica de las imágenes visuales, con toda su carga significativa al proceso de la concepción de la obra artística en el contexto de las artes plásticas.

---

<sup>20</sup> Juan Acha, "Introducción a la Creatividad Artística, Edit. Trillas, México, 1992. Pág. 157.

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

Esto significa que el estudiante o artista, podría dar un paso más hacia la consecución de perfilar su proceso de concepción, en la dimensión abstracta de visualizar a las imágenes visuales, teniendo una correspondencia con la expresión del contenido que busca proyectar con los tipos de formas, color, estructura y composición contemplados dentro de las imágenes visuales seleccionadas para concebir y después concretar la elaboración de la obra plástica.

Cuando llega a este punto, y si ya tiene alcanzado un cierto desarrollo en el oficio manual, entonces está en condiciones de levantar vuelo hacia otra etapa en su desarrollo.

El estudiante o artista intuye y siente la unificación del organismo y del aparato psíquico en el cuerpo que le dice en su emoción que falta algo, que hay que buscar otro elemento, otro fenómeno que lo conlleve hacia otra etapa, otra fase donde hay que experimentar y valorar sus vivencias; para revalorar al desarrollo de su proceso de creación; entonces el individuo siente emocionalmente que la obra le pide un nuevo elemento que le dé sentido a la obra, y la haga explotar de significado; pero para observar este fenómeno hay que estar analizando, observando al desenvolvimiento de nuestro proceso de creación, de reflexionar sobre las obras, compararlas con la manifestación actual de la dinámica cultural del momento, y ubicar su propuesta frente a las exigencias del desarrollo del arte.

Cuando el artista toma conciencia de cuál es el significado que su expresión proyecta en la obra artística; es cuando está en condiciones de encaminar su actividad hacia una producción más concreta, más directa y entonces redefine su estilo, su propuesta, su sentido, entonces está objetivamente preparado para desarrollar una actividad más violenta; entonces puede vislumbrar en la imaginación hacia dónde va su obra, su trabajo, su expresión.

Es importante aclarar que en el proceso de creación artístico, el desenvolvimiento de las etapas, fases y fenómenos, no se desarrollan de una manera mecánica; los pasos sucesivos no se dan siempre de una misma forma, en una misma dirección, sino que dependen de la personalidad del

artista, de sus valores, su cultura, su experiencia, de la forma como la marcó sus vivencias, de su propia historia, en si de la creatividad; estos factores influyen en el tipo de combinación entre las fases y los elementos, en la necesidad de cada individuo, en las preferencias, en la situación del entorno social-político y natural, que lo impulsa a manejar primero (X) variables en (X) fases del proceso de creación.

Sin embargo la activación de una de las etapas del desarrollo del proceso creativo, varía de acuerdo con los intereses, con el tipo de experimentación que decida empezar a ejecutar, de los elementos detectados en la actividad como elementos propios de su personalidad, de su identidad, de su espíritu; y el artista continuará avanzando en base a las exigencias que le plantea la dinámica de su creatividad, por los problemas que le enfrente la elaboración de cada obra; de acuerdo con la objetividad con que se ubique en el proceso de creación, con que interprete su realidad, y la del entorno. Al proceso de creación se puede activar o penetrar desde diversos ángulos o etapas, o variables, esta decisión depende de si el artista puede sumergirse en el proceso de la creación desde el ángulo que las circunstancias le presente en su momento.

Cuando el artista transita reflexionando por las diversas etapas del proceso de creación, estará en posibilidad de seleccionar un elemento de otro proceso de creación artística, y buscarle el punto adecuado para insertarlo en su propio proceso traduciendo y valorizando el elemento con la corresponsabilidad que le exija el contexto a donde se ha ido a incorporar.

Entonces podemos partir desde el uso de los materiales para experimentar, de la selección de un tema a desarrollar, de algunas formas elegidas, de la consideración de una imagen rítmica, de una idea, de un signo, símbolo, de una expresión, de un gesto, de un sentimiento, de una mancha, de una emoción, etc.

La vivencia es un punto referencial, que juega un papel significativo en el proceso de creación, especialmente en la labor de identificación y verificación de los factores con que se logra o podemos lograr la correspondencia entre las imágenes visuales y el contenido teórico con que se pretende englobar al

#### LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

concepto plástico, a perfilar en la concepción de la obra artística. De igual forma que en el proceso de investigación documental, cuando queremos después del análisis y reflexión, teorizar sobre el desarrollo de los procesos creativos artísticos. En este sentido nos sirve para corroborar con el intelecto, a las formas visuales con las ideas (teórico-abstracta), analizar y seleccionar, los que tengan mayor retroalimentación en la correspondencia, con los cuales podamos formar una unidad compositiva, y concebir a la obra artística.

Recalcando entonces, la vivencia es un pilar metodológico en la inferencia del intelecto, en el momento de buscar realizar la conceptualización de la obra a concebir, para concretar el concepto a proyectar.

La literatura, la poesía es un proceso de creación que se nutre de percepciones de todos los sentidos del organismo, al escuchar un sonido, ruido, una palabra, el deslizamiento del agua, del viento, al sentir táctilmente a un objeto, al ver un ambiente, paisaje, al ver u observar un acto o hecho humano, etc.; pero tiene al igual que las demás áreas del arte, en su proceso de creación, una zona neuronal donde se conjuga la elaboración final de la expresión y su proyección.

En la música también observamos este comportamiento, ya que se puede captar una imagen visual del ambiente, objeto y dinámica de los seres humanos, se puede escuchar una voz, un sonido, se puede sentir un objeto, etc.; y crear en la imaginación su atmósfera, su movimiento, su estructura, sus componentes; y procesar su traducción y conceptualización hacia el contexto de la música, o hacia la pintura, la poesía, la danza y la obra de teatro; de acuerdo con el proceso de categorización, de selección o discriminación, vamos conjuntando, conjugando y transformando esas percepciones en elementos o rasgos con que se caracteriza a cada proceso de creación; entonces la concretamos en una obra, en un concepto de un lenguaje artístico.

Todas las imágenes en la imaginación parten o se generan de una realidad vivencial, al percibirse de una relación con la vida, con la naturaleza; y ellas (dichas imágenes) pueden nutrir y provocar la activación de cualquier proceso creativo artístico, dependiendo de los intereses o proyecto de vida del individuo para elegir una o varias áreas artísticas; con esto queremos decir

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

que un elemento común en todas las áreas artísticas, es la vida, pero en sus contextos cada área difiere en la forma y manifestación. El artista tiene que conocer y tener conciencia de las características de cada lenguaje para buscar con flexibilidad la transferencia y traducción de la información hacia el área artística donde se ubica, para transformarlas en formas y conceptos.

El ser humano puede o tiene la capacidad de traducir el movimiento, ritmo, cadencia, etc., o los efectos de los sonidos de la realidad, y darle su representación (a través de la imaginación y la fantasía) en cualquier área de las artes; para entonces reflejar e identificar a los sentimientos y emociones por medio de las manifestaciones artísticas; de acuerdo con el proceso de categorización y codificación que hace de los fenómenos de los sonidos, ya que el ser humano ha creado y desarrollado signos, símbolos o concepto, a través de los cuales le asignó una significación a los sonidos y sus efectos, y de ahí se apoya para darle una representación en la obra artística.

También en la imaginación se puede procesar una serie de imágenes, hechos, acciones, etc., y ubicarlos dentro del campo de la música y darle o asignarle signos o símbolos que proyectan ritmos musicales basados en esas experiencias; u orientados hacia la danza o la música para que su creatividad le dé su representación corporal.

Cuando logramos agrupar, concatenar, integrar en una estructura rítmica-musical a los sonidos provenientes del medio ambiente o de la imaginación, vamos armando o creando notas, escalas musicales; que en la medida que la vamos identificando con nuestros sentimientos, emociones, ideas, atmósferas, etc., vamos globalizando a las imágenes o ritmos musicales creados, y se comienzan a generalizar sus efectos; estos últimos están íntimamente relacionados con los sentimientos y emociones.

Por lo tanto a través del proceso de la percepción de los ritmos de las formas de los objetos y seres, de la cadencia sonora de un hecho, movimiento y dinámica de un ser, etc.; podemos lograr traducir esos efectos sonoros hacia el lenguaje artístico de la música o de cualquier área del arte, transfiriendo y transformando la sensación provocada por un fenómeno real o imaginario de la vida, hacia el contexto de un lenguaje artístico, debido a que cada expresión



## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

corporal y verbal del cotidiano del ser, o visual, táctil de un objeto, tiene una connotación sonora, que podemos captar y procesar, traduciéndolos y armonizándolos en una estructura musical, poética-literaria, teatral, dancística, y de igual forma en una estructura o composición pictórica.

Cuando percibimos la sensación creada en nuestro organismo, por la expresión y contenido de los objetos y dinámicas de los seres humanos del contexto real y cotidiano; y la transferimos al ámbito neuronal del sistema nervioso, comenzamos a activar una serie de procesos, que al conjuntar sus resultados, integran y globalizan a la sensibilidad y creatividad artística en función de la creación artística; en esa serie de procesos se dan variadas producciones de esas percepciones, adecuando dichas informaciones originales, a los signos, formas y estructuras con que se caracteriza a cada proceso de creación artística, entonces empezamos a proyectar bajo la representación específica (o combinada) de cada área artística, concretándolas en la obra de arte.

En otras palabras, a partir de una imagen real o abstracta, el ser humano puede crear o elaborar otra imagen, donde proyecte sus sentimientos, ideas, criterios, símbolos, etc.: para lo cual tiene que transformar la información original y traduce la expresión, sensación y contenido, ubicándolos en un signo o categoría más adecuado de acuerdo al significado y repercusión de cada signo en cada lenguaje artístico. Entonces la intensidad o característica de cada expresión o sensación traducida tendrá su correspondiente en el lenguaje artístico, dependiendo de la sensibilidad y creatividad de cada artista, de sus valores, intereses y fenomenología psicosomática.

Además en la danza, el artista busca también jugar con las formas visuales y expresiones que los transfiere a la danza pero relacionada con la música; y así su expresión corporal se nutre de las traducciones y asimilaciones que hace de la música y las artes plásticas.

El bailarín aprovecha y usa las propiedades y funciones de los objetos, ambiente, etc.; de donde se originó la sensación, el sentimiento y la imagen; de ahí parte a proyectar su expresión corporal ayudándose también de la cadencia y ritmo musical, que interpreta y traduce de esa imagen primaria.

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

nutriéndose de dos contextos: de lo real, de las formas visual proyectada del objeto, y de la sensación sonora traducida en ritmo de la misma.

Cuando el ser logra la armonía con la música, su sensibilidad y expresión corporal, logra proyectar su alegría, emociones que identificamos como placer estético.

Cuando se representan, se hacen interpretaciones o se personifican actuaciones; se siente y se reviven emociones; en esos momentos el individuo (el artista) puede lograr una plena identificación con los sentimientos e imágenes que proyecta la música en el caso de la danza, o la actuación en el caso del teatro; ya que el artista logra conjugar su fuerza, expresión, su sensibilidad y creatividad en función de la proyección de la expresión artística.

Es importante vivenciar a la teoría, debido a que los aspectos teóricos vivenciados y reflexionados aportan como resultados nuevas interpretaciones, nuevos ángulos para desarrollar e integrar otros elementos con los cuales podemos ampliar nuestro paradigma con el autodescubrimiento vivencial, asimilar otros puntos para el conocimiento y la memoria e incrementar nuevas posibilidades o recursos a la memoria, con lo cual se enriquecerá al proceso de creación, de conceptualización, y estaremos aumentando la dinámica en el uso de la capacidad creadora del ser.

Por eso necesitamos una educación integral, analíticamente interrelacionados, donde se planteen a los estudiantes ejemplos prácticos y sencillos, que impliquen dar pasos hacia el desarrollo de nuevas posibilidades.

Como artistas plásticos normalmente hacemos traducciones de las imágenes poéticas de la literatura, cuando hacemos obras para ilustrar a un poemario, al interpretar los poemas y sus metáforas dándoles una representación en el espacio pictórico; ahí realizamos transferencia temática, ambientes y formas para las artes plásticas, hacemos transferencia y traducciones de los aspectos formales, ideas; imágenes que la literatura hizo o representó de la realidad, sin meternos profundamente en los aspectos abstractos de los procesos y mecanismos de la creación literaria, como lo hicieron los futuristas y dadaístas a principio del siglo XX.

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

El mecanismo o método aplicado en estas prácticas, es otra de las formas de cómo se han realizado acciones de relación entre dos lenguajes artísticos, y ahí hay que volver a buscar establecer una interrelación en las artes.

### c).- DANZA Y TEATRO

En el proceso de creación y específicamente en la etapa de concepción de la obra artística en la danza y el teatro, se da una relación espacial entre el creador y la materia en la creación.

En la danza el desarrollo de las imágenes por el coreógrafo para ser interpretados por los bailarines, están marcadas por el desplazamiento del cuerpo y su expresión corporal en un momento coyuntural, que viene a ser la dinámica corporal (el movimiento) en el tiempo y espacio; y de igual forma el teatro pero éste anexa a la expresión verbal.

En teatro y danza, la concepción de las obras se apoyan con imágenes visuales y teóricas-conceptuales, teniendo una relación directa e intrínseca con el espacio físico como referencia para ser interpretadas por los actores y bailarines.

El teatro y la danza en la relación espacial tienen que considerar (en el proceso de creación) a la imagen visual en la dinámica de la imaginación, y asociarla con una referencia analítica-comparativa con el espacio físico en cuanto a la masa y expresión dinámica corporal de los intérpretes.

Pero la realización de las obras en ambas áreas artísticas necesitan de tres fases principales: La concepción, la elaboración y la interpretación o actuación (en este aspecto también se incluye a la música) para que se dé la comunicación o realización con el público.

La música en la etapa de concepción de la obra, en referencia a la relación espacial no requiere necesariamente (unas veces sí, y otras veces no), del espacio físico para buscar la correlación entre la imagen sonora en desarrollo y el espacio físico, o sea que el compositor musical no requiere de tener

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

contemplado la dimensión del espacio físico, como en el teatro y la danza, a través del cual va desencadenado el desplazamiento de las imágenes y expresión corporal, hasta tener la coreografía o las escenas del teatro.

El coreógrafo maneja diseños espaciales y en contraste dinámicos en el movimiento; y tiene que resolver a la representación escénica del tema, o lo que narra con la expresión corporal de los bailarines en referencia a la música, al espacio físico y al sentido de la obra en el contexto del tiempo.

En relación al proceso de concepción de la obra en la danza, hay que señalar que a diferencia con la poesía y las artes plásticas, donde los mismos artistas realizan las dos tareas, la de concepción y elaboración de la obra y no requieren de otro participante que la interpreten ante el público. La danza al igual que el teatro y la música, si necesitan del ejecutante, el compositor musical al concebir a la obra, la plasma en la notación, y requiere del músico ejecutante para su interpretación; el dramaturgo después de concebir a la obra teatral, escribiendo al libreto, necesita de los actores para su interpretación. Pero la música difiere de las otras dos en que tanto el teatro como la danza trabajan con la expresión corporal, y sus procesos de concepción se asemejan más; ya que, por ejemplo el coreógrafo, quien se apoya en la imagen visual y en la imagen sonora, comienza a visualizar en la imaginación y correlacionar con su expresión corporal a las imágenes dancísticas, los contempla dentro del ritmo y movimiento; y las proyecta esculturalmente hacia el espacio, valorando al tiempo de acuerdo con la idea, tema que pretende desarrollar, para darle sentido y significación a la obra; en la medida que va haciendo simulaciones imaginarias, y reales en el espacio físico, va realizando cambios y ajustes, va escribiendo a la obra.

La danza, el teatro y las artes plásticas en la fase de concepción y desarrollo de la obra se apoyan fundamentalmente en las imágenes visuales para el desarrollo de la estructura y la composición; mientras la música se apoya en el sonido y muchas veces teniendo la referencia de las imágenes visuales; y la poesía en los aspectos teóricos-abstractos-conceptual del contenido de las palabras pero teniendo la referencia con las imágenes visuales, o sea que relaciona a ambas imágenes.

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

La poesía y la música asocian sus imágenes auditivas y poéticas con las imágenes visuales para armonizar expresiones que le den significado a las obras. Pero las imágenes poética y musical no necesariamente tienen una relación especial directa con el espacio físico.

La poesía y la pintura para realizar sus obras no requieren de intérpretes, solo los lectores o el espectador (la exposición plástica o el libro) para que se dé la comunicación. En la fase de concepción en la plástica, los efectos de la relación espacial sólo se da en el espacio pictórico, en la imagen representada en el espacio pictórico; o en la imaginación en la imagen poética, cuando se tiene a las imágenes visuales como referencia de la realidad o del espacio físico, al estar correlacionados dentro del proceso creativo.

La música extrae el ritmo de la existencia de la vida, de los sueños, de las imágenes poética- visuales.

La música provoca en el público, una reacción corporal-emocional, estimula sensaciones en el organismo y las proyecta en el espacio; la danza origina acciones de acompañamiento rítmico; la poesía estimula estados de ánimo, ante el gozo por el significado de las palabras, de las metáforas y sus efectos en los sentimientos, por la imagen poética que entrega ambientes-ritmos acompañados de imágenes visuales, que ilustran de formas y movimiento al contenido y lo llenan de plasticidad (la imagen visual nutre de plasticidad a la imagen poética-verbal, al ser traducida al contexto conceptual-teórico); refresca a las vivencias, a la imaginación, a los sueños-ideales. Las artes plásticas ocasionan en el espectador, emociones que recrean al espíritu, sentimientos que desencadenan goce-análisis y reflexión. El teatro ofrece escenas articulando con la imagen visual, poética, auditiva y corporal para desarrollar el drama y la estructura compositiva de la obra teatral.

Todas las artes desencadenan entretenimiento, gozo estético, análisis, reflexión y acciones, en los espectadores, dándose una comunicación que repercute y penetra más allá de la conciencia para que el espíritu y la sensibilidad disfruten de las imágenes, del ritmo, de la belleza expresiva.

d).- LA MUSICA

El ser humano durante el recorrido entre las fases de la creación transita en los terrenos de la magia, de la realidad en diferentes dimensiones, en las atmósferas de la sublimación, en el éxtasis de la consagración de la expresión espiritual-simbólica de las sensaciones del alma, de la divinidad, de lo oculto; otras veces se ubica en los terrenos de las vivencias, de las experiencias, en los gestos de la realidad interior, en la pura expresión de la emoción; en los terrenos de las ideas, esa parte abstracta de las palabras que nos sumergen en el contenido teórico-abstracto de la imagen poética.

Existen diferentes formas o planos en que se puede ubicar la composición en la creación musical, de acuerdo al tipo de música que está creando; pero también existen otras dimensiones en que se ubica el compositor musical: de acuerdo con el proceso de desarrollo que está tratando de implementar, de acuerdo al grado de desarrollo en la búsqueda, en este sentido el músico transita como todos los demás artistas, pasando por diferentes fases: 1ra. etapa, se adentra en la identificación de los sonidos, de las imágenes o mundo musical que desea explorar y expresar, para detectar las características de las imágenes, atmósferas, ritmos, etc., que para él representan el posible desarrollo de su propio lenguaje, que se identifican con su interioridad, con su expresión. En la medida que va avanzando, va entrando en otros niveles de abstracción, de etapas, con sonidos y melodías que lo inducen a elaborar composiciones con atmósferas que se pierden o no en la racionalidad, pero que, pertenecen al mundo de la emoción, de la armonía poética-espiritual del individuo, a un encuentro con su interior, con los aspectos que engrandecen al espíritu, al alma, al ser humano; a sus sentidos de esperanzas y evocación a la fé, a la justicia; a esa parte de la profundidad del ser, de su existencia.

La música tiene esa característica que con la emoción nos introduce a la sublimación de la existencia, del espíritu, nos sumerge en el placer de las sensaciones en el gozo del mundo sonoro, a ese nivel de compenetración del ser con su interioridad, con su mundo imaginario musical, con sus sueños y esperanzas que desea proyectar, con esas formas de sentir y gozar la vida y la armonía con su entorno.

## LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

De acuerdo con la clasificación estructural sobre los tipos de músicos (compositores) que hace el maestro Ricardo Pérez Miranda en sus clases en el posgrado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, podríamos decir que los músicos expresionistas se ubican en el tipo de creación que parte producto de un estímulo interno o externo, pero cuando el compositor se encuentra imbuido completamente de la emoción, puede darse el caso de que sienta por ejemplo, que su respiración, y/o su circulación sanguínea altera su movimiento, su ritmo, que en los momentos de intensidad sienta como si la respiración incha al pecho, que la sangre se agolpa y se agita, y pareciera que va a reventar el corazón; y a estas sensaciones en la imaginación las busca traducir hacia el mundo sonoro, valorándolos de acuerdo con los signos o símbolos en la partitura musical, y entonces comienza a elaborar la notación, pero puede suceder que la escribiera durante el gozo de la emoción y en ese instante busca una simbiosis armoniosa entre la emoción y la conciencia; pero otras veces se da que después de la emoción, recurre a la imaginación y busca en la memoria, en las vivencias a esa emoción, a sus características, y basándose en la imaginación y el intelecto hace la notación, haciendo énfasis en la expresión tal y cual la vivió en la experiencia, sin interesarle la forma (de acuerdo con el contenido que comprende el término forma en el campo musical).

Este es un fenómeno muy similar al que ocurre con los pintores, y también podría ser con la danza contemporánea, y con los poetas.

En cambio los compositores formalistas, lo que les interesa es la forma, la estructura, o sea elaboran una obra donde el intelecto juega un papel importante, pero también parten y se basan en la emoción.

Los músicos también pueden ser como los poetas, como los artistas plásticos, coreógrafos o dramaturgos, (donde hay casos) que trabajan de acuerdo con una idea, tema o imagen, y están durante un tiempo tratando de dinamizar a la creatividad en la imaginación, y hasta que en la mente no la tiene resuelta, acabada, no pasan a transcribirla al pentagrama; ejercitando a la mente todo un tiempo hasta que la siente lograda. O sea es variada la forma como los compositores participan dentro del proceso de creación, pueden elaborar obras basándose en una obra literaria como sería un cuento, una poesía, y

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

desarrollar en el significado de la obra toda una historia, o de acuerdo con la idea central y las imágenes poéticas de la poesía; como también en base a una película u obra teatral, etc.

Ahora si ya tenemos conciencia de estas similitudes, y pedagógicamente podemos ejercitar al alumno a que tenga vivencias, experiencias sobre todas estas disciplinas, con lo cual puede descubrir diversos contextos del arte aunque sea a un nivel rudimentario o incipiente, puede crear todo un panorama vivencial que va a enriquecer a su vida emocional e intelectual, que puede propiciar a que los alumnos por la propia dinámica de la creatividad y de sus intereses, dar pasos a que comience a ejecutar extrapolaciones en diversos contextos de los procesos creativos, ya que, las neuronas asociativas, y los diferentes mecanismos interneuronales, produzcan un avance en el uso de la capacidad del cerebro, y del sistema nervioso y de todo el organismo en función de la creatividad artística y la cultura. Porque el alumno a través de los diversos estímulos y con la imaginación estarían provocando en la corteza cerebral, la incorporación de neuronas en la actividad de activar zonas o circuitos neuronal que todavía no habían sido insertado en su proceso, que lo puede llevar a interrelacionar funciones biológicas y procesos psíquicos que lo conduzcan a obtener conclusiones que globalicen resultados interdisciplinarios.

En la música tenemos que el mundo sonoro, rítmico de la música, en el momento del proceso de la concepción de la estructura y composición musical, es una variable que inmediatamente puede ir acompañada, o por asociación se relaciona con las imágenes visuales, con los ambientes plásticos, que ayudan a la configuración de la melodía, así como también de la imagen poética que contribuye a su conceptualización en el plano de la abstracción y de la lógica o contenido, y simultáneamente trae consigo los efectos estéticos hacia un gesto corporal (al ser integrado en el organismo del espectador) que expresa o representa la incidencia de ese mundo sonoro que el cuerpo, obedeciendo al tipo de emoción o sentimiento que afecta dicho ritmo o mundo sonoros.

De todos los procesos creativos artísticos, el que más se ubica dentro del contexto de la irracionalidad, en la imaginación abstracta; que parte de la



emoción (en su concepción y creación) y causa un impacto directo en el espectador (en su emoción), que los hacen gozar aún sin tener una comprensión global o parcial; y que puede ser comprendida después por el intelecto; después que la emoción entrega su mundo sonoro al compositor (producto de estímulos internos y/o externos), comienza éste a gozar y descubrir imágenes auditivas, que lo llevan a ir escribiendo la notación (durante la emoción) de la composición, dándole una valoración a los signos de las partituras de acuerdo con la vivencia de una emoción; también puede después buscar hacer una simbiosis de la emoción con el intelecto y realizar la notación musical de esa imagen sonora. Pero al transcribir la composición al pentagrama el músico puede recurrir al efecto abstracto que dejó el mundo sonoro de esa emoción o recurrir a la representación visual, valorizándolo al darle una correspondencia de acuerdo con las características de los sonidos, en el pentagrama musical; aquí su imaginación, su emoción y conciencia los combina y los ubica en el plano espacial de la abstracción del sonido pero dándole una correspondencia de acuerdo con imágenes visuales que lo ayudan a desarrollar la composición de la obra; entonces transfiere las imágenes sonoras de la emoción hacia la imaginación consciente del intelecto y elabora la composición musical.

Es que los estímulos sonoros pasan directamente a afectar a la vida emocional del individuo (del espectador). En el compositor la emoción crea una ambientación sonora (con ritmos, movimientos, sonidos, etc.), que estimula aún más a la fantasía-imaginación, sensibilidad, que se interactúan en el preconscious, en la creatividad, produciendo una excitación que despliega al talento en la vivencialidad de las imágenes auditivas, y que faculta al compositor para atrapar en la percepción a la imagen y proyectarla en la notación musical.

De hecho la música desde el punto de vista de su característica de abstracción, cae o nace en el contexto de lo irracional; y puede jugar y quedarse sólo en el mundo del sonido, en la abstracción para el ritmo y movimiento, sin ninguna representación de lo real, o de las imágenes visuales.

## LA PERCEPCION Y CONCEPCION DE LA OBRA

Sin embargo, por lo general todas las actividades artísticas parten de la emoción; pero en algunas etapas del proceso de creación, se realizan combinaciones de la abstracción de lo irracional con el intelecto.

En la danza contemporánea, el bailarín en el momento de la concepción, se ubica en el campo de la abstracción, siente la música, el sonido y suelta al cuerpo y la mente en la emoción, y comienza a proyectar las expresiones corporales de ese mundo sonoro que vive en ese instante. Por lo tanto la danza contemporánea posibilita al bailarín a que le dé correspondencia corporal a la música en lo irracional de la emoción; también el bailarín puede conjugar al ritmo interior de su entidad con la emoción que percibe de la música, y desplegarla por todo el cuerpo, creando escultura corporal; ésto debido a que la conciencia se ciega en la emoción y el cuerpo se suelta en la abstracción del sonido, de la melodía. En cambio en la danza clásica, el bailarín se guía por el coreógrafo, y recurre a esa simbiosis entre el intelecto y la emoción, a través de las reglas o códigos de esta área artística, en la relación espacial-musical.

Pero los coreógrafos normalmente buscan la idea, el tema, imagen, etc., después de descubrir y crear la idea, seleccionan imágenes corporales (apoyadas con las visuales o en correspondencia) y la música adecuada, y desarrollan las escenas de la coreografía.

Cabe señalar que es normal que en las demás artes, suceda que después de entrar en la emoción, o de percibir una imagen poética, visual, de inmediato el creador busque en correspondencia con una imagen visual de la realidad o de su relación con el entorno, y así se comienza a dar combinaciones y/o simbiosis de la emoción (la irracionalidad) con el intelecto para estructurar a la obra futura. A diferencia en la música, el compositor cuando entra en la emoción, no requiere necesariamente de la correspondencia con la imagen visual para percibir la imagen auditiva y proyectar su notación.

Los pintores se concentran, entran en la emoción y canalizan su energía, sus sensaciones hacia las manos para proyectarla a la tela, se apoyan con los instintos, la intuición, la fantasía, la memoria y hasta con el intelecto, etc., y comienzan a trabajar en la concepción de la obra, o simplemente como los

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

expresionistas o abstractos que empiezan con la emoción y terminan en la misma emoción al lograr la concepción de la obra, como por ejemplo los manchistas, gestualistas.

Los poetas pueden percibir imágenes poéticas bajo el contexto de una emoción y transcribirla al papel estando todavía dentro de esa misma fenomenología.

Da la impresión que el músico entra en la emoción, y el sonido se apodera de la imaginación, como si los instintos y la intuición sumergieran a la sensibilidad en el ritmo y movimiento del sonido, la fantasía le entrega su magia a la creatividad, mientras la percepción empuja a la experiencia a la memoria, para que el intelecto traduzca y transcriba la vivencia en la notación musical.

El dramaturgo capta la idea y puede desarrollar imágenes poéticas-visuales adaptadas a la música y desarrollo de las escenas.

#### IV.2.4. OTRAS CONSIDERACIONES EN LA CONCEPCIÓN.

El proceso de concepción de la obra, es una actividad imaginativa y práctica, imaginativa porque la idea o la imagen vienen a través de las pulsiones del inconsciente, o del preconscious motivado por la intuición para sugerir la idea o imagen en la imaginación del artista; y práctico porque hasta que no se transcriben en papel como boceto o esbozo no se puede considerar que están concebidos. Por lo tanto para concebirse la obra, se tiene que realizar ambas operaciones.

Como dice el Maestro Juan Acha: *La concepción y la ejecución manual son productos complejos que van paralelos o simultáneos, se suceden, imbrican o contraponen. Ningún artista plástico concibe primero una innovación (o creación) y luego ejecuta. La concepción y la ejecución se alternan en cada esbozo y en cada una de las obras requeridas durante años por el proceso creativo; incluso se alternan en cada paso del esbozo y la obra. Además entre una y otra obra la concepción se alterna con la autocrítica para ocuparse de las mejoras de la próxima concepción-ejecución. La concepción vendría a ser lo mismo que la gestación, por que*

*la primera significa la preñez de la hembra y la segunda implica llevar en las entrañas un nuevo ser (para nosotros en formación)* <sup>31</sup>

En el momento de la concepción de la obra, las preferencias estéticas, artísticas e intelectuales que persigue el artista, son factores que amalgaman influencias en el instante de seleccionar la imagen, formas, manchas, etc., para trabajar y perfilar la estructura y composición de la obra en la concepción, ellos nutren a la reflexión teórica-conceptual en el proceso de creación, a través del cual se definen o se apoya para definir las características de la obra a realizar.

De igual modo entra en esta decisión la problemática que vive el artista, en la actividad de concepción de la obra, dentro de esta problemática podemos mencionar:

- 1). Los problemas de recursos pecunarios y de materiales necesario.
- 2). Los valores con que se maneja dentro de la sociedad, sus criterios frente a la vida y la obra, su nivel de cultura y su autodefinición ante el arte y los objetivos que persigue en él.
- 3.- Su situación existencial, situación psicosocial, política, etc.

Las imágenes visuales son importantes y necesarias en la mayoría de los procesos creativos artísticos, participan tanto en los procesos de abstracción-teorización como en los pragmáticos-manuales, porque colaboran en la fase de concepción de las obras artísticas en los instantes de reflexión, de análisis y proyección; apoya tanto al fenómeno efímero-intangible (el mundo sonoro-musical y el metafísico de la poesía) como al fenómeno real-tangible-pragmático del lenguaje de las imágenes de expresión corporal de la danza y el teatro y de las imágenes representadas de las artes plásticas.

---

<sup>31</sup> Juan Acha, "Introducción a la Creatividad Artística". Edit. Trillas, México 1992. Pág. 137.

Las imágenes visuales contribuyen con la lógica a determinar la realidad de los fenómenos presentes y pasados, a darle coherencia al razonamiento, a correlacionar a la fantasía e imaginación con nuestra cultura-emociones y sentimientos para proyectar las estructuras y composiciones de nuestras obras.

Este proceso lógico basado en la experiencia, nos permite ver con claridad la asimilación de los resultados en la actividad artística a través del tiempo, y hacer reflexiones sobre el grado de plasticidad actual de nuestras obras y nos ayuda a buscar posibles variables que le den perspectivas a las obras futuras, y así estar constantemente buscando desarrollar conceptual y factualmente nuestro trabajo plástico.

Por eso pensamos que cuando el hombre habla con base en la experiencia y trayéndola al presente, la reflexión toma la palabra y deduce al fenómeno, se asimila al tiempo pasado, a las vivencias; y el camino recorrido entrega las huellas, desnuda al pasado y al presente le despeja sombras. Entonces estamos en capacidad de teorizar sobre nuestras actividades y nuestro concepto artístico a desarrollar.

La creación se reatualiza de experiencias, de realidades que al irse acumulando, interactuándose en la memoria y en la sensibilidad, van generando nuevas ideas, criterios, imágenes que integran y enriquecen a la capacidad creativa.

Por lo tanto la interconexión de sensaciones, percepciones y circuitos interneuronales de diversos procesos creativos artísticos amplían el nivel de la capacidad creativa.

El individuo para desarrollar la imaginación, requiere de las vivencias, de las experiencias, para así dinamizar a la creatividad; o sea se nutre de realidades como también de fantasía. Viene a ser una reatualización entre esas variables que encaminan al artista hacia la madurez, y lo sumergen en las profundidades de la plasticidad cerebral de los lenguajes artísticos.

#### LA PERCEPCIÓN Y CONCEPCIÓN DE LA OBRA

Ahora si a la práctica manual del artista plástico, la complementamos con un contenido vivencial teorizado, estaríamos correlacionando a la experiencia, a las ideas y criterios con las emociones, con la sensibilidad, y con los mecanismos del proceso de conceptualización de la imagen a proyectar, proporcionándole más elementos sustanciales para estructurar la composición de la obra a realizar.

Pero a la actividad artística hay que entrarle con todo un sentido crítico y creativo, que impulse a la sensibilidad e imaginación hacia lo desconocido.

El artista plástico en el desarrollo de su obra, deja que la emoción, la intuición y el talento plasmen su huella, que la relación entre los materiales, el espacio y su cuerpo, utilicen la expresión, maticen los puntos de fugas, a las imágenes y composición.

## CAPITULO V EL ACTO CREADOR ARTISTICO.

De acuerdo con Husserl, hemos tratado de realizar esta investigación asumiendo una nueva actitud frente a la realidad de la actividad artística, donde intentamos enfrentarnos a los fenómenos de las cosas; al acto creador, al proceso de creación y demás variables que los conforman, a través del análisis y reflexión teórica de los mismos artistas, y con su consecuente correlación de la práctica artística (aunque quizás contengan muchos elementos empíricos); porque la experiencia en esta actividad (artística) y su reflexión orientada y complementada con la teoría del psicoanálisis y algunos aspectos de la filosofía y la medicina, nos permiten aproximarnos a la realidad desde otros puntos de vista o ángulos, que nos conllevan hacia una actitud diferente en el intento de teorizar sobre el contexto del fenómeno del proceso de creación artístico y del acto creador. Debido a que buscamos superar lo anteriormente hecho, para así tratar de plantear una nueva visión, o una visión más amplia de lo que es la actividad artística en su proceso y acto creador.

La respuesta que da el artista en el éxtasis del acto creador, es un tipo de albur, porque el acto de creación se desarrolla como una fenomenología (científicamente no existen investigaciones que expliquen su comportamiento, nosotros a través de la experiencia, tratamos de buscar una comprensión partiendo de ese término). De acuerdo con la información científica de los neurofisiólogos, psicólogos cognoscitivos, neurobiólogos y físicos, podemos decir que en esa fenomenología concurren una multitud de elementos y variables psíquicas y biológicas (emociones, sentimientos, deseos, angustia, etc., y las correspondientes funciones orgánicas), que al concurrir conforman una especie de coyuntura emocional-organísmica-pragmática, que a su vez tiene incidencia en la cognición, en el intelecto; o por lo contrario, puede darse que la coyuntura sea teórica-abstracta-psíquica, con incidencia en lo práctico; y después del caos, de las contradicciones y empatía entre los concurrentes variables, cuando ya se han dado una serie de correlaciones, de complementación, de articulación y fusión, por asociación, contraste, desplazamiento y sustitución; se empieza a obtener una estructuración de una

imagen global, una síntesis general de la idea, del contenido, de la composición, etc., y se da paso a la respuesta.

La experiencia y la reflexión sobre el acto creador artístico, nos ha llevado a inducir que dicho acto, se desenvuelve dentro de una dinámica parecida a la que describen los físicos sobre el comportamiento de los átomos en la teoría de la relatividad. Por lo tanto a continuación queremos referirnos a la teoría de la relatividad de Einstein, con el objeto de buscar visualizar desde el ángulo de la física al proceso de formación del acto creador.

*El término de relatividad, definido por Einstein, deriva de la noción de relatividad del movimiento, ya presente en la obra de Galileo. Esta nueva relatividad del movimiento implica que en adelante es preciso tener en cuenta el movimiento del observador en el estudio del movimiento de un objeto que se desplaza a una velocidad cercana a la luz. De manera general, las equivalencias entre los diferentes sistemas de referencia, al mostrar su naturaleza relativa (...), al poner en relación unos con otros, tienden sobre todo a demostrar (...) la posibilidad de un conocimiento absoluto de las leyes que rigen el movimiento<sup>1</sup>*

*Si consideramos, además que La luz es la fuente principal de todas las medidas, ya sean medidas de distancia o de tiempo (...) puede tomar un camino curvo en la proximidad de grandes masas (...) Desde el momento en que se sabe que la velocidad de la luz es constante, se puede extrapolar de ahí de que el tiempo no es sino una medida del espacio (...) sin dejar por ello de ser medida de tiempo. El espacio y el tiempo se funden entonces en una estructura geométrica cuatridimensional, bautizada como espacio-tiempo, que puede tomar una forma curva que nuestros ojos no perciben. La curvatura del espacio-tiempo se sitúa en cuatro dimensiones, es decir, en un mundo geométrico inobservable por nosotros. Sin embargo, siempre podemos, por analogía, transportar el espacio-tiempo de cuatro dimensiones a un espacio de tres dimensiones e imaginar los acontecimientos que puedan suceder en él.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Nayla Farouki, "La Relatividad", Edit. Debate, S.A., España 1994. Págs. 67 Y 68.

<sup>2</sup> Ibídem, pp. 51-52



Eso es uno de los mecanismos que utiliza el poeta, el artista plástico, el compositor musical, el dramaturgo y el coreógrafo, cuando elaboran el guión, la idea, cuando procesan en la imagen poética, visual, escénica; realizan por analogía la transportación de la dimensión cuatridimensional a la de tres dimensiones y trabajan en la imaginación haciendo simulaciones sobre el fenómeno poético (en el acto creador), y a su vez, ejecutan una serie de extrapolación de un lenguaje artístico a otro. Por ejemplo el poeta que visiona una imagen poética donde viene incorporado representaciones de objetos o imágenes visuales, pero en el momento de plasmar el poema efectúa la extrapolación de su sentido y traduce su contenido y expresión visual al contexto del campo teórico de la abstracción y verbaliza la sustancia de la imagen visual, en ritmo musical y en la significación (que apoya y refuerza) a la carga explosiva de las palabras y los versos, con lo cual se proyectan los efectos estéticos del poema.

George Gamow nos habla basándose en Einstein, como los electrones en cualquier átomo, aparecen simultáneamente en todas partes, y se encuentran en movimiento alrededor del núcleo, conformando orbitas por un indefinido período de tiempo; hasta que un positrón choca con el electrón y producen la colisión generando una radiación, aunque cada vez que un electrón penetra al interior del átomo también genera una radiación pero de menor escala.

Pero si en el átomo está también el juego contradictorio del movimiento, el antagonismo y dirección de las fuerzas (de abstracción y repulsión), en función de la totalidad de esa unidad que es el átomo dentro de las moléculas de un cuerpo físico; si la fisión o colisión entre un electrón de valencia y un positrón, propician la transformación de los átomos en corriente eléctrica o fuerzas que se propagan, en cambios de composición química, de propiedades y aumento de energía o radiación; y lo transforman en un producto más complejo. Asimismo cuando concurren diferentes elementos del aparato psíquico y del organismo en una sola función, en la creación artística, las variables se pronuncian en una colisión que activa al acto creador y se desarrolla el proceso de la creación artística; se crean nuevas composiciones y obras de arte, con lo cual se pueden abrir alternativas y propuestas en el arte, en el artista.

<sup>1</sup> George Gamow, "El Breviario del Señor Tompkins", Edit. F.C.E. México, D.F. 1992, 1a. Reimpresión

De acuerdo con lo anterior, la incertidumbre y el factor azar, son variables que están presentes dentro del campo de la relatividad en el acto y el proceso de creación (con todos los elementos que se articulan en la situación interior del artista como un fenómeno coyuntural) que presentan la disyuntiva de proporcionar una serie de estímulos que lanzan a tu emoción, a tu imaginación hacia la percepción y asimilación de sensaciones que te ubican en un (X) estado emotivo: tristeza, dolor, alegría, odio, melancolía, etc., y provoca un éxtasis, que es propio del acto creador, y que nos orienta hacia una dirección, hacia un sentido, en una temática; y el acto creador nos proyecta a la creación.

Ahí nuestras respuestas son productos de toda una interrelación de procesos internos (en el ser) y de la influencia del entorno en la dinámica de la realidad artística y de la vida del artista.

Como se puede ver los presupuestos de Nietzsche, de Baudelaire y de Einstein, todavía están presentes en cuanto al caos y la relatividad en el quehacer artístico y en la vida.

De ahí que independientemente de la teoría, en cada individuo existe una apreciación propia, particular (emocional-intelectual) de percibir a los hechos, palabras, sentimientos y fenómenos que vivimos y observamos; así como la forma en que activamos nuestro acto creador en el arte; porque cada quien crea en su interior de acuerdo con su propia historia y realidad; ahí radica parte del sentido de la relatividad de la vida y del quehacer artístico.

La ambigüedad es la contraposición del ángulo concreto, que amplía el abanico de las vertientes de la relatividad de los fenómenos, en su proyección y comprensión múltiple, de acuerdo con los criterios, las huellas históricas de cada uno y el ángulo de observación que le ha tocado ver a los hechos y realidades.

El acto de creación viene a ser como esa pulsión (como la pulsión de muerte de la que habla Freud) que surge (del inconsciente) y activa a su sensibilidad (del individuo), para que se encuentre con su yo espiritual y se fusionen en el éxtasis de la creatividad (fusionándose para generar en el acto poético de la creación en

su interior); estimulando a todas las fuerzas de su expresión para que se proyecten en el proceso de concepción de una nueva realidad en su imaginación, y en el proceso de elaboración en el espacio real bidimensional o tridimensional.

Cuando internamente nace la expresión de una imagen, de una idea y se concibe a la obra artística, automáticamente nace el goce espiritual ante el acto poético de la creación; aquí es cuando se manifiesta el talento, la intuición, y se conjugan todas las funciones de la creatividad en la imaginación, para que se proyecte la concepción y/o elaboración de la obra de arte.

Por eso en el acto creador se pierde la noción del tiempo, porque los deseos inconscientes se realizan floreciendo en la belleza del arte; si es que el ideal del artista se realiza en el florecer de sus perspectivas reales; para ello, muchas veces hemos tenido que retar a nuestro otro yo, para poder amar a la esperanza sobre la realidad y realizarnos en la creación artística.

El acto de creación, tiene muchos puntos de partida y de arranque hacia diversas formas de manifestarse, diversos mecanismos para desarrollar y proyectar a la expresión y la sensibilidad; diferentes formas de engendrar al acto de creación puro, que no es más que la proyección de algunos procesos del inconsciente para comenzar la concepción de la obra, la práctica en la elaboración de la obra en sí, y todos los vericuetos que dicha elaboración exige, tanto el enfrentamiento con la tela en blanco como los problemas y soluciones en todas las etapas del desarrollo de la obra plástica.

El proceso de creación tiene una serie de facetas a través de las cuales se desarrolla dicho proceso; pero en cada fase se manifiesta el acto creador, o sea el acto creador es un instante en que el individuo manifiesta su sentido creativo artístico impulsado por los instintos, la intuición, la sensibilidad, que conjugados en la imaginación florecen en una acción unitaria, que hacen que la imaginación inconsciente proyecte su función creadora -transgresora.

El acto creador es un impulso de la imaginación, es un reflejo de la imaginación creadora que aporta vivencia, experiencia que en el tiempo se acumulan para la

reflexión que se dará en el proceso de creación en los momentos de maduración, en la toma de conciencia.

El acto de creación es la espontaneidad improvisando una fenomenología que articula dialécticamente a la emoción, a los sentimientos y deseos (inconscientes) con los objetivos de la creación artística, mismos que confluyen en una armonización y proyección de un lenguaje artístico.

Existen situaciones en que el acto de creación, en el momento de la inspiración, ahí cuando se captan las imágenes poéticas, se da una especie de reacción simultánea y en cadena en todos los sistemas del organismo, que responden codificando y transmitiendo por asociación y efecto multiplicador la sensación en todo el cuerpo, y se da también una especie de armonía entre el inconsciente, la conciencia y el preconscious (aunque el inconsciente sea el que predomine) creando una unidad (entre la mente y el cuerpo); además, el ser entra en un estado de ánimo que se integra con el ambiente externo o su entorno, dándose una integración de factores que inducen u originan los actos creativos.

Las instancias del proceso de creación son como una imagen multireflejante de reacciones de procesos y acciones, que se concatenan, se autoemotivan y concurren con el sentido de generar la implosión del acto de creación.

Fenomenología que viene bajo la expectativa de la incertidumbre, de la simultaneidad y la colisión de los elementos en la activación del acto creador. Allí no hay ningún elemento insignificante, porque el más simple puede ser el puente (o cumplir momentáneamente esa función necesaria) entre los diversos factores que intervienen para crear la colisión, que active al acto de creación; y como no hay ningún elemento insignificante en la totalidad, todo depende del contenido y fuerza que traiga (por una parte), que pueda complementarse con otros, o que por repulsión provoque la reacción en los demás elementos para que concurren a generar la implosión que active al acto creador. Y como todo depende del tipo de contenido y del grado de fuerza que traiga en ese preciso instante en que concurre en esa situación coyuntural de la implosión hacia el acto creador, dependerá el sentido que se logre plasmar, predominar en la amalgama que se esté estructurando con los demás contenidos e intenciones

que traen consigo los restantes elementos participantes, para que se determine y se conforme la imagen, la idea, la estructura y la composición, en sí la concepción y elaboración de la obra en la activación y desarrollo del acto creativo.

Entonces depende si este elemento aparentemente insignificante encuentra resonancia sustancial (desde cualquier ángulo), con lo cual se fusione o se complemente con los demás, y que lo pronuncien a conformar con ellos, una síntesis, una nueva totalidad, integrando una unidad fenomenológica hacia la creación.

Por otro lado, al traer todos los elementos, cada uno un sentido y una intención, que se pronuncian a través de sus contenidos y fuerzas, al concurrir en la colisión, dependerá de las semejanzas y complementariedad entre ellos, para que predomine un (X) sentido o varios sentidos coexistiendo con una o variadas intenciones; y puedan conformar y profundizar una fuerza más amplia que se proyecta hacia la creación por medio de las pulsiones del inconsciente. Pero los demás elementos que tienen sentidos diferentes, no todos se desvanecen, sino que subsisten como fenómenos colaterales, complementarios, o se fusionan y se proyectan (subterráneamente) junto con el sentido dominante (que predomina en ese instante), que al pronunciarse aunque no con la precisión y relevancia del más importante, coexisten con él, y al coexistir conforman una red, que se asemeja a la subestructura oculta del arte de la que habla Anton Ehrenzweig.

Hay veces que el acto de creación, viene impulsado simultáneamente por las dos pulsiones del inconsciente (el de vida y el de muerte), pero éstos surgen oponiéndose, con lo cual manifiestan un caos en la imaginación y la sensibilidad del individuo, provocando que el artista proyecte la representación de esa lucha interna, su dualidad, tanto en la concepción, como en la elaboración de la obra.

Otras veces sucede que el acto de creación viene primero activado por la pulsión de vida y después de unos instantes (al estar pulsando, presionando la pulsión de muerte a la pulsión de vida) aparece Thanatos condicionando, dirigiendo al acto creativo, y cede paso la pulsión de vida en la creación. De ahí

que traen consigo los restantes elementos participantes, para que se determine y se conforme la imagen, la idea, la estructura y la composición, en sí la concepción y elaboración de la obra en la activación y desarrollo del acto creativo.

Entonces depende si este elemento aparentemente insignificante encuentra resonancia sustancial (desde cualquier ángulo), con lo cual se fusione o se complemente con los demás, y que lo pronuncien a conformar con ellos, una síntesis, una nueva totalidad, integrando una unidad fenomenológica hacia la creación.

Por otro lado, al traer todos los elementos, cada uno un sentido y una intención, que se pronuncian a través de sus contenidos y fuerzas, al concurrir en la colisión, dependerá de las semejanzas y complementariedad entre ellos, para que predomine un (X) sentido o varios sentidos coexistiendo con una o variadas intenciones; y puedan conformar y profundizar una fuerza más amplia que se proyecta hacia la creación por medio de las pulsiones del inconsciente. Pero los demás elementos que tienen sentidos diferentes, no todos se desvanecen, sino que subsisten como fenómenos colaterales, complementarios, o se fusionan y se proyectan (subterráneamente) junto con el sentido dominante (que predomina en ese instante), que al pronunciarse aunque no con la precisión y relevancia del más importante, coexisten con él, y al coexistir conforman una red, que se asemeja a la subestructura oculta del arte de la que habla Anton Ehrenzweig.

Hay veces que el acto de creación, viene impulsado simultáneamente por las dos pulsiones del inconsciente (el de vida y el de muerte), pero éstos surgen oponiéndose, con lo cual manifiestan un caos en la imaginación y la sensibilidad del individuo, provocando que el artista proyecte la representación de esa lucha interna, su dualidad, tanto en la concepción, como en la elaboración de la obra.

Otras veces sucede que el acto de creación viene primero activado por la pulsión de vida y después de unos instantes (al estar pulsando, presionando la pulsión de muerte a la pulsión de vida) aparece Thanatos condicionando, dirigiendo al acto creativo, y cede paso la pulsión de vida en la creación. De ahí

que muchos artistas en sus obras reflejen esos elementos contradictorios de su existencia, salvo el caso de que después de la participación de ambas pulsiones en la concepción o elaboración de la obra de arte, surja la presencia del super yo en la conciencia del artista, y por su influencia el sujeto rompa a la obra, al no aceptar los supuestos accidentes en el proceso de elaboración.

El acto de creación en su dinámica, en ese fenómeno de articular en la actividad artística a los efectos de la intuición, de los instintos y de la sensibilidad para que la creatividad se apoye en el talento, en la imaginación, en el intelecto, en la espontaneidad, etc., a fin de que el artista proyecte su fuerza interior en la elaboración de la obra. Es un acto que genera en el interior del individuo (el artista), sentimientos estéticos durante la ejecución de ese acto creativo artístico, en el cual el creador transita y goza de una vivencia que regenera estéticamente a su sensibilidad y a todo su corporeidad; y que más tarde queda como un sentimiento gratificante producto de la creación, gratificante también porque es una manera de realizarse en la vida, de desprenderse (canalizar) momentáneamente de su emoción, de su interior para elaborar una obra de arte.

Estamos conscientes que hablar del proceso de creación, implica analizar y reflexionar sobre una serie de procesos internos y externos que se dan normalmente en el ser humano como pueden ser el proceso de la imaginación, como nervio motor del sentido de transformación para elaborar una obra; como el proceso de cognición en el desarrollo de las ideas, criterios o aspectos teóricos que influyen en la determinación o concreción del concepto artístico; como sería hablar del proceso de la memoria que repercute aportando material (imágenes o ideas) en la elaboración de la obra. Como sería hablar de la emoción, de la intuición, de los instintos, del talento, de la sensibilidad, de la fantasía, de los sentidos, de la percepción, y cómo se concatenan todos estos procesos en función del proceso de creación artístico (es una incógnita muy variable, inesperada, intangible que normalmente nos perdemos en la teoría, en la práctica y la metodología en la enseñanza).

Por lo tanto, los artistas también tienen que abrir los ojos a través de la adquisición del conocimiento, que articulado con las vivencias de su actividad artística, bajo los principios de la interdisciplinariedad de las artes, puedan

incursionar en otras perspectivas del arte; y no partir sólo de la experiencia en su quehacer artístico, sino que tenga la oportunidad de interrelacionar diversas variables del conocimiento y la vida, con su experiencia artística en función de su propio desarrollo en el arte. De ahí que consideremos importante la empresa que inicián en México, con respecto al Centro Nacional de las Artes, independientemente de los aciertos y errores en que se puedan incurrir en su futuro desarrollo.

Es necesario dentro del proceso creativo artístico, que el artista se dé un tiempo también, para pensar, estudiar, analizar y reflexionar sobre su proceso, sobre su obra, sobre el espectador y sobre la realidad externa, para que tenga la posibilidad de articularlos con su compromiso ante el arte. Porque además permite tomar más conciencia, evaluar y visionar hacia dónde va y qué puede hacer con sus (X) recursos.

En el momento de la implosión del acto creador, en su activación en la creación artística, la conciencia se convierte en un simple observador que puede registrar para la memoria la forma como se manifiesta el acto creador, para después en otros instantes del proceso de creación poder recurrir al preconsciente para reflexionar sobre ese hecho o fenómeno artístico y obtener conclusiones sobre las raíces (cultura, hechos, criterios, deseos, etc.) de su expresión plástica en el artista; y también para analizar y reflexionar sobre algunos aspectos (que se le hayan escapado al artista ante el éxtasis del fenómeno, que no pudo plasmar en el papel, en la concepción de la obra), y con el apoyo del preconsciente vislumbrar la intención y sentido de las formas y elementos del fenómeno plasmados en papel, y buscar soluciones para que se concluya la concepción y elaboración de la obra de arte.

Normalmente los artistas incurren inconscientemente a utilizar y proyectar en el acto creador, a una parte de su totalidad (de sus procesos psíquicos y fisiológicos) como ser humano. Por ejemplo en el proceso de concepción de la obra, algunos artistas tienen más desarrollado su vida afectiva-emocional, por lo cual tienen menos bloqueos en el cuerpo, al haber superado una serie de conflictos y represiones (psíquicas), y que por lo tanto no los bloquean, ni los impactan encajonándolos en la rigidez; de ahí que tengan mayor soltura y



flexibilidad que otros, cuando transitan por el acto creador y por el proceso de creación en general y ésto los faculta para que puedan concebir una obra con toda una expresión de vida como diría Ferriera Gullar.

Sin embargo, esos mismos artistas, puede ser que no tengan igual desarrollo desde la perspectiva del intelecto, y por ello no cuenten con una buena capacidad cognoscitiva para desarrollar a la obra dentro del contexto conceptual-teórico, teniendo problemas para sustentarse en una idea filosófica o estética; ya que, los criterios, ideas y conocimiento con que se ha estado formando el artista, son elementos que también puede venir (inconscientemente) formando parte de las variables que concurren para provocar a la implosión del acto creador.

Por tal motivo, consideramos que sería ideal que dentro de la pedagogía artística se desarrollara más este tipo de criterio, para que los artistas en formación cuenten con prácticas didácticas que se desenvuelvan con una mayor correlación entre los procesos cognoscitivos y emocional, como podrían ser ejercicios con objetivos hacia la formulación y reformulación en la concepción y elaboración de obras, que enriquezcan al pensamiento y a la esencia propia de la emoción del artista, para que se estimule el despegue de la intuición hacia otros parámetros de la creatividad, y se imbrique con el procesamiento abstracto de las ideas en otro ámbito de la imaginación, en función de la significación del arte ante la situación actual.

En los argumentos de los psicólogos e investigadores científicos, y específicamente por los planteamientos presentados en las conferencias organizadas por el Colegio Nacional, en el Instituto Mexicano de Psiquiatría en la Ciudad de México, bajo el tema: "Los fundamentos Neurobiológicos de la Mente", coordinados por el Dr. Ramón de la Fuente durante el mes de julio de 1993; se observó que todavía falta mucho para sacar del ámbito de los mitos y la magia, a las funciones y procesos neurofisiológicos y en especial los que tienen ingerencia en los procesos de creación artísticos; se requiere de mucho más tiempo y esfuerzos para que se desmitifiquen con la suficiente claridad.

A pesar de esa realidad, partiendo de nuestra experiencia y reflexión en las artes y del poco conocimiento adquirido en esta investigación sobre ciertos aspectos descubiertos por la ciencia, como por ejemplo: a) ya los neuroanatómicos tienen comprobado que no sólo el hemisferio izquierdo del cerebro, participa en el lenguaje verbal, sino que también una porción del hemisferio derecho tiene ingerencia en el procesamiento de dicho lenguaje; b). que existe una inmensa intercomunicación entre todas las neuronas. De ahí que en esta tesis hablemos de que todos los sentidos, órganos receptores sensoriales-sensitivos y motores, se interactúan y participan en el proceso de creación artístico; por lo tanto todo el organismo, aunque existan algunos órganos que son fundamentales para tales procesos y funciones.

La capacidad y actividades del cerebro en la comunicación y complementación en los procesos de asociación; de transferencia y el de extrapolación de funciones, fases, procesos y elementos; de compensación, correlación y correspondencia; de su multiplicidad de funciones y procesos simultáneos de comunicación y transformación de informaciones-signos, etc., le dan una plasticidad al cerebro, que viabiliza el desarrollo del proceso de creación. La infinidad de conexiones entre sistemas e interrelaciones neuronales constantes-sistemáticos y fenomenológicos, de acuerdo con las circunstancias y procesos constantes y coyunturales, demuestran la plasticidad en la imprevisión de la manifestación de la creatividad en el proceso de creación artístico; por lo tanto, no debemos esquematizarlo en un proceso estático, sino que tenemos que hablar de un paradigma cambiante y coyuntural, que depende de los elementos y procesos que participan en ese momento, y de la situación general del individuo con sus criterios, intereses y experiencias de su propia historia personal.

Normalmente escuchamos que las personas dicen: hay que educar al ojo, al oído, y no hablan que hay que educar al ser, al cuerpo y la mente como una totalidad; para hacer que los estudiantes jueguen y exploren con los diversos mecanismos y procesos de los órganos de los sentidos, con los variados lenguajes del arte, con la extrapolación de fases, procesos y elementos hacia los diversos contextos artísticos, para entonces acrecentar a la imaginación y a todo el proceso creativo.

Hemos considerado, con el objeto de hacer más comprensible al acto creador en sus variadas formas de manifestarse, entrar un poco en su origen y destino. Ya hablamos mencionado antes que en el proceso de creación artístico se contemplan dos tipos de actos de creación que provienen desde el inconsciente con la espontaneidad, y que son producto de las pulsiones, de la pulsión de vida y de la pulsión de muerte; y que éstos a su vez podrían ir orientados hacia la concepción de la obra, o hacia la elaboración de la misma, y que sus diferencias radican en el objetivo hacia donde van dirigidos, si es hacia la concepción o elaboración de la obra de arte, o si vienen bajo el contenido de la pulsión de vida o de muerte, con lo cual reflejarán un (X) tipo de tema y expresión.

Estos actos de creación fueron observados desde el punto de vista de su origen en el inconsciente, y sus destinos en el proceso de creación. Pero el preconscious también participa (a través de la intuición) en la generación y activación de actos de creación.

Sin embargo, queremos señalar que la conciencia participa o puede participar en el proceso de concepción de una obra de arte, aunque ella no genere intrínsecamente al acto creador encaminado a la concepción o a la elaboración de la obra; pero si ayuda a desarrollar dichos procesos, desde dos ángulos:

- 1.- Cuando la conciencia realiza acciones orientadas a apoyar los resultados de los actos creadores generados por el inconsciente o el preconscious en el proceso de concepción.
- 2.- Cuando la conciencia contribuye a estimular y activar al preconscious, en la labor de reflexionar sobre las ideas, temas, imágenes, vivencias y recuerdos; a través de los cuales puede provocar acciones preoperatorias que incidan en el inconsciente y en el propio preconscious, para que surja la intuición, los sueños, la angustia y preocupación en la creación; con lo cual se estaría proporcionando material para la activación del acto creador tanto en el proceso de concepción como en la elaboración de la obra.

Como el proceso de concepción de una obra de arte, puede consistir en un sólo acto creador, y ésto sería el caso privilegiado del inconsciente, ya que, sólo él puede realizar la concepción de la obra en un sólo acto creador, desde el principio hasta el final de la construcción en la concepción. Sin embargo, en otras ocasiones el proceso de concepción puede consistir en la combinación de todas las instancias psíquicas, intercalando sus participaciones (sin olvidar que el inconsciente puede venir solapadamente en la presencia de la intervención de la conciencia), que al interactuar en la construcción, cada quien aporta su aspecto en diversos ángulos (teórico, visual, temporal-espacial, corporal, etc.), y además se pueden correlacionar entre los diferentes lapsus del proceso, a través de la imaginación inconsciente o consciente. Cabe señalar que cada instancia psíquica puede predominar y coordinar al proceso de concepción en un determinado momento; debido a que al tener la hegemonía de la dinámica de la concepción en ese instante desarrolla todo su potencial y prepara o cede la apertura al siguiente paso para otra instancia psíquica. De ahí que se pueda dar que primero se manifieste el inconsciente con su acto creador y después se presente la conciencia o el preconscious para redefinir la aportación del inconsciente y concluir la concepción de la obra de arte.

Esta última observación, es una de las funciones específicas de la conciencia, que se pronuncia para añadir otros aspectos conceptuales-teóricos a la obra en concepción (cuando el artista le da esa valoración); cuestión lógica porque la conciencia participa en el proceso de la elaboración teórica de la cognición, en el pensamiento e imaginación en la abstracción del contenido, ideas y metáforas, con lo cual puede agregar otro elemento sustancial a la concepción de la obra (ésto principalmente para aquellos artistas que realizan la concepción y elaboración de la obra, otorgándole un gran peso a la valoración de los aspectos teóricos-conceptuales en la obra de arte; aunque la mayoría de los artistas caen en ciertos momentos en ese fenómeno).

Pero queremos volver a insistir, que los actos creadores que provienen del inconsciente, ya traen implícito ese aspecto teórico en la concepción a través de la intención y el sentido hacia la obra, como sucede generalmente con los artistas conceptuales y en muchos artistas en situaciones determinadas. Entonces estos aspectos conceptuales-teóricos, pueden surgir desde el principio

de la concepción tanto por el inconsciente como por el preconscious; o pueden ser reestructurados conscientemente después del acto creador inconsciente (ya creado el primer boceto bajo el influjo inconsciente), debido a que el artista desea agregar algo más en dicha concepción para resaltar otros aspectos teóricos.

El caso inverso sería cuando los artistas parten primero del análisis sobre el tema e ideas a tratar de desarrollar en el proceso de concepción de una obra; y aunque sean artistas espontáneos, cuando incursionan en un determinado tema (por ejemplo un encargo), siempre se sumergen en la construcción teórica conscientemente tratando de buscar empezar a desarrollar a la concepción (sin olvidar que el inconsciente con los instintos y pulsiones puede interrumpir a la conciencia, y pronunciar sus sugerencias activando al acto creador en la concepción) por lo tanto el artista provoca conscientemente, a través, de la conciencia reflexiva y apoyándose en el preconscious, acciones, para que el consciente del artista contribuya a seguir desarrollando los aspectos-teóricos en la concepción, al redefinir conscientemente algunos ángulos en el contenido, en la idea estética, y con ello altera a la estructura y composición antes concebidas, realizando modificaciones, que inciden o pueden impactar al planteamiento del actual concepto artístico, para hacerlo pisar otros terrenos de la expresión artística.

Es que la conciencia en el proceso de la concepción de la obra (en muchos casos), participa aportando otras acciones a la creación para coadyuvar a concluir el proceso de concepción que viene del inconsciente, o que es sugerido por el preconscious; redefiniendo a la concepción para consumarla. Esta operación también se da a la inversa, y con cualquier artista de cualquier corriente pictórica, y de cualquier contexto artístico. Ahí está el carácter relativo del acto creador.

Otras circunstancias que hay que mencionar de las acciones de la conciencia, es que éstas no vienen con la fuerza contundente de la expresión artística, como ocurre con los actos creadores del inconsciente o del preconscious que además traen como acompañante a la intuición en la espontaneidad. Esa es la causa por la cual las acciones de la conciencia se dirigen principalmente a la

redefinición conceptual-teórica para concluir un proceso de concepción que es activado y desarrollado por el inconsciente o el preconscious.

La conciencia realiza acciones dentro del proceso de creación, que se orientan a construir ideas (soluciones y sugerencias) para la labor factual del oficio; para cuando el artista requiere de resoluciones de problemas teóricos-abstractos; de la lógica para visualizar la objetividad ante la autocrítica frente a la obra, a su composición; frente al autoanálisis de su concepto artístico, de su idea estética, etc.

Sirve por ejemplo para comprender, reflexionar y solucionar las dificultades que se presentan en la relación arte-artista, para resolver la situación del proceso de creación artístico frente a la problemática existencial del artista.

Por todo lo anterior podemos decir que la conciencia participa como preparador o sensibilizador en el contexto teórico-conceptual-abstracto del acto creador para la concepción y elaboración de la obra de arte; porque la conciencia no tiene o no genera actos creadores espontáneos, sólo ayuda a preparar el terreno para el inconsciente o el preconscious.

En sí, la dinámica de la concepción y elaboración de la obra de arte, es de los actos creadores inconscientes, pero esto no quiere decir que la conciencia y su fenomenología, sea insignificante en el proceso de creación artístico; por que ella con su actividad permite amarrar (coordinar) conscientemente el desarrollo del sentido y de la intención de la obra de arte, en el transcurso del proceso de elaboración y en algunas instancias a la concepción de la misma. En este respecto es importante como punto de referencia en la concepción y elaboración de la obra, porque te ayuda a clarificar hacia dónde va la expresión artística en la obra de arte.

Generalmente los artistas la despreciamos, y no vemos que ella cumple un papel estratégico, como puente para que haya continuidad entre los fenómenos espontáneos (actos creadores inconscientes) y las acciones objetivas del intelecto; articulando y relacionando los diversos elementos que participan en el proceso de creación artístico, para orientar y redefinir al artista en sus objetivos

y perspectivas, a través de la reflexión, a fin de evitar posibles interrupciones en el proceso de creación, que puedan ocasionar estancamiento o barreras a la soltura y plasticidad en la proyección de la expresión artística.

En cambio, el preconscious participa como detonador para que la conciencia active sus acciones, o como detonador para que el inconsciente origine y desarrolle al acto creador. Aunque la mayoría de las veces el inconsciente no requiere del preconscious como detonador, sino como puente para irrumpir sobre la conciencia y desplegar su acto creador hacia la concepción o elaboración de la obra de arte.

Cuando el preconscious sirve de detonador y activador de acciones en la conciencia, es cuando le proporciona sugerencias y soluciones a los problemas e interrogantes que presenta tanto la concepción como la elaboración de la obra de arte, para que la conciencia continúe con el desarrollo del proceso. Pero este mecanismo también se genera al revés, cuando la conciencia con el análisis y la reflexión sobre temas, ideas, etc., sirve de detonador para que el preconscious se suelte activando al acto creador y resuelva los problemas o la concepción de la obra.

Por otra parte, el preconscious puede generar y activar al acto creador tanto en la concepción, como en la elaboración de la obra; sólo que casi siempre para desarrollar esos procesos, necesita recurrir o apoyarse en la conciencia, o en el inconsciente, para así concluir el fenómeno; ya que el preconscious es muy volátil, y no posee la fuerza y dominio como el inconsciente.

A pesar de lo comentado aquí, queremos añadir que el acto creador es uno solo, como su término lo indica, que puede manifestarse para crear en cualquier ámbito del arte, y en cualquier ángulo del proceso de creación artístico. Sin embargo, presenta de acuerdo con su origen y destino, una serie de peculiaridades con que podríamos analizar la posibilidad de realizar pedagógicamente una clasificación del mismo, a fin de visualizar más ampliamente sus diferentes manifestaciones con más detalles. Pero no es factible en esta tesis, y tendremos que dejarlo para el siguiente trabajo de investigación.

El análisis y deducciones realizadas en este apartado, son producto de la reflexión sobre nuestra experiencia en las artes; y aunque falta la comprobación científica de los psicólogos, neurofisiólogos, etc., nos gustaría agregar que el proceso de la concepción y elaboración de la obra, obedece al tipo de sentido con que venga el acto creador desde el inconsciente. Otras veces el acto creador aunque provenga del inconsciente, viene bajo la dirección de la intuición, y ésta canaliza las sugerencias y señales, para que el preconscious concluya la concepción de la obra, activando un acto creador (el preconscious) que prolonga al acto creador que viene del inconsciente.

Lo que se ha querido desarrollar aquí, es que el acto creador es un proceso fenomenológico, que se nutre de todas las funciones y actividades de las instancias psíquicas y biológicas del artista. Allí radica sus múltiples acciones y respuestas ante la creación artística.

Cabe aclarar que este fenómeno no es mecánico, ni literal, es una fenomenología; sólo que para explicarla hemos tenido que recurrir a este tipo de descripción.

En este análisis sobre la concepción de la obra, se trató de explicar cómo el artista cuenta con toda una inmensa posibilidad de interrelacionar las acciones y procesos del inconsciente y preconscious en los actos creadores y con la conciencia en las variadas instancias del desenvolvimiento del proceso de creación artística. Esta red de posibilidades de interrelacionar las instancias psíquicas en el acto y proceso creador, es la que proyecta al artista a pronunciarse en el proceso de creación, hacia un movimiento cíclico en espiral ascendente.

Tratando de resumir un poco, podemos decir que a veces el inconsciente viene sólo con sus pulsiones de vida o de muerte, originando, activando y desarrollando al acto creador, tanto en la concepción como en la elaboración de la obra.



En otras ocasiones el inconsciente usa el preconscious como puente sobre la conciencia, y se pronuncia con el acto creador interactuando con el preconscious en el desarrollo del acto creador; pero otras veces es el preconscious quien activa al acto creador y lanza sus señales sobre la conciencia, para que el yo consciente del artista interprete y concluya al proceso de la concepción.

El acto creador artístico trae implícito en su activación y desarrollo aspectos del acto creador científico; y esto lo podemos observar por ejemplo en la escultura, donde el artista en el proceso de concepción de la obra, inconscientemente proyecta los principios y leyes de la física, prevee dentro de la composición de la obra, elementos estructurados, palancas y ejes que tienen que ver con el sentido de la gravedad en la obra. Otras veces en el proceso de elaboración, conscientemente analiza, diseña y reestructura la forma tridimensional de acuerdo con el espacio físico, considerando los soportes del equilibrio apoyándose en la física y en la matemática. Es como el punto áureo que tiene su base filosófica en las matemáticas.

Pero lo más interesante es que la mayoría de los escultores (después de su preparación académica), en el proceso de creación proyectan espontáneamente estos principios de la física y la matemáticas, sin utilizar a la conciencia y al preconscious.

Los artistas plásticos no han valorado bien los aspectos de la conciencia, no han reflexionado que los procesos de la actividad psíquica de la conciencia en el proceso de elaboración del conocimiento, del pensamiento en el procesamiento teórico en la abstracción de las ideas, de las imágenes teóricas en la metaforización del contenido representado en los signos y símbolos, etc.; son aspectos de la imaginación consciente e inconsciente que intervienen directa o indirectamente en el proceso de creación artístico; y que cumplen un papel estratégico en el proceso de madurez del artista, porque lo ayuda a objetivar las sugerencias de la intuición, de los instintos inconscientes.

Se olvidan que la actualidad del arte y la vida, nos exige una mayor interacción de las diversas instancias del aparato psíquico en el proceso de creación

artístico, a fin de adecuarnos a la realidad de la contemporaneidad, para poder hacer frente a la problemática del arte y tener la posibilidad de encontrar otros caminos viables hacia el desarrollo del arte actual.

Nosotros nos preguntamos: cuándo un artista reúne toda su obra realizada en un período, y la analiza y evalúa su situación en el momento, de acuerdo a los logros alcanzados en dichas obras, y redefine hacia dónde debe dirigir su actividad... ¿Esto qué es?, porque se ve claro el papel de la conciencia en esa acción de reflexión, así como su función estratégica en ese ángulo del desenvolvimiento del proceso general de creación artística.

Es lo mismo cuando en la elaboración de una obra de arte, el artista al enfrentar algunas dificultades, entra en la reflexión, y a través de la conciencia asume el diagnóstico y soluciona con la lógica problemas de equilibrio, de matización en el color, de eliminación de formas, etc., esto también es la participación de la conciencia en el proceso de creación, contribuyendo con la labor de síntesis-simplificación y sirviendo de puente entre la concepción y la elaboración de la obra.

La conciencia interviene con una actividad preoperatoria al acto de creación, con lo cual apoya y asume funciones para la preparación de la activación del acto creador.

La conciencia no participa en el gesto de la expresión artística, éste es origen del inconsciente y preconsciente; pero contribuye a precisar al contenido y, la culminación de la elaboración de la obra ante la subjetividad del artista; porque muchas veces el artista tiene que ser objetivo para poder terminar a la obra artística; debido a que la subjetividad le dice: falta, tienes que mejorarla, desarrollar (X) puntos, y se prolonga y nunca termina; hasta que se introduce la conciencia, se reflexiona y entra la conciencia reflexiva, se aquilatan los aciertos y desaciertos, y se reelaboran sucintamente soluciones para la terminación de la obra, y se puede entonces concluir. La conciencia es idónea en esas situaciones, porque la subjetividad con el ego y el ello, nos golpean o seducen y nos empujan a la irrealidad.

Otras veces la conciencia es culminante, objetiva, porque es ella quien tiene que golpear a la fantasía y al ego, para poder hacer que el ser o la subjetividad del artista acepte desprenderse de la obra, y concluir su proceso de realización en el mercado.

Son muchos los diferentes puntos y estímulos con que impactan la manifestación y desarrollo del proceso de la imaginación, de la emoción, de la intuición, de la pasión, de la sensibilidad, y en sí de las pulsiones inconscientes; que vienen a ser nervios motores del desarrollo del proceso de creación artístico, sirviendo como hilos conductores de dicho proceso de creación; de lo cual se deduce el nivel de variabilidad, de complejidad y de multiplicidad de funciones, procesos y mecanismos que intervienen en él. Esta es la causa por la cual consideramos al proceso de creación y al acto creador, como una totalidad conformada de una constelación de actitudes que generan a la creatividad, y se encaminan a realizar al artista.

Esta realidad desde el punto de vista pedagógico implica, que desarrollar en el estudiante la intención de transformar la imagen, la materia, la sensibilidad, las sensaciones, las ideas y criterios, para que la imaginación, la intelectualidad, la emoción, la intuición y los instintos trabajen con una mayor capacidad y dinamismo en función de la creatividad artística, en la enseñanza bajo los principios de la interdisciplinariedad de las artes, sugiere y exige que tenemos que realizar un arduo y complejos esfuerzos, que a su vez, plantean la necesidad de recursos de todo tipo y de un tiempo considerable, para poder concretar satisfactoriamente resultados halagadores en los estudiantes frente a la realidad actual del arte y al reto que presenta el nuevo siglo venidero.

También esta fenomenología nos explica el carácter polifacético del acto creador, su sentido relativo ante las alternativas del artista en su quehacer, nos ayuda a comprender su origen y activación.

## CAPITULO VI EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

En este capítulo por una parte, queremos analizar a los componentes de la vida psíquica del artista, y sus intervenciones en la actividad artística; así como diferentes instancias del proceso de elaboración de la obra, que consideramos necesario para plantear la problemática por lo que atraviesan los artistas dentro del proceso de creación artístico.

Las características por medio del cual se describió, el desarrollo del proceso de concepción de la obra de arte, reflejan la fenomenología en que participan las instancias psíquicas del artista en ese proceso. Y los mecanismos allí mencionados, son similares a los que ocurren en el proceso de elaboración de la obra; y por lo tanto, cuando el inconsciente, la conciencia y el preconscious intervienen en la actividad artística, influyen las labores que van dirigidas a hacer frente a los problemas que van surgiendo en la elaboración de la obra de arte.

Esta parte de la actividad artística también requiere de la activación de actos creadores y otras acciones; por ejemplo, enfrentar las dificultades que presenta la estructura y composición de una obra en elaboración, exige la acción de actos creadores hacia la redifinición de problemas y soluciones en dicha elaboración.

Una de las diferencias que tienen estos actos creadores con respecto a los del proceso de concepción de la obra, es que vienen orientados con serios e intención de dar pasos que concluyan a la obra. Dentro del proceso de elaboración de la obra de arte, es normal tropezar con una multitud de problemas que exige el desarrollo de la propia obra; así como por los conflictos que atraviesa y refleja la fenomenología del desarrollo del artista como ser humano, en el encuentro consigo mismo en el acto creador y proceso de creación; ya que, al introducirse en las profundidades de su mundo interior, al penetrar en las raíces de su identidad, de su personalidad, comienza a reconocer sus defectos y virtudes, sus conflictos y logros; y se empiezan a dar una serie de enfrentamiento (en su interior) que se reflejan en la dinámica dialéctica de su vida, en su ambivalencia; cuestión que es aprovechado por las

pulsiones de vida y muerte del inconsciente para reinar en el caos existencial y creativo artístico.

El proceso de formación de esa fenomenología y su desarrollo (independientemente a dónde desemboque), es un factor que puede ayudar o no al artista; porque puede provocar estancamientos si el artista se deja someter por sus conflictos psíquicos al no poder resolverlos (y si es altamente depresivo, se puede perder en sus neurosis, duelos y melancolía); pero en cambio hay otros sujetos que aunque no logren resolver parte de sus conflictos, por su habilidad y capacidad, por su talento, logran usar a estos conflictos, a este caos, por ejemplo a través de las catarsis para desarrollar su obra artística.

Sin embargo en los casos, de que en la medida en que enfrente a los conflictos, los vaya solucionando, será un individuo que puede ir simultáneamente avanzando en el contexto de la actividad artística con un mayor equilibrio emocional que se reflejará en la armonía de sus obras; debido a que el ser como una totalidad al obtener avances en los aspectos generales de su afectividad, irá paralelamente relacionando y correlacionando con las demás partes de su entidad, aunque esto requiere de la formación y enfrentamiento de otros fenómenos coyunturales.<sup>1</sup> Entonces el artista empezará a soltar más su expresión, etc.

Con respecto al proceso de elaboración de la obra, lo que pretendemos es destacar los elementos psíquicos y factuales que intervienen en los actos creadores y acciones orientados a la consecución del objeto artístico.

En el transcurso del proceso de elaboración de la obra, nos encontramos con situaciones parecidas al proceso de concepción, donde por ejemplo el estímulo, el motivo o el (X) tipo de percepción o impulso que viene del inconsciente, o que se está procesando en el preconscious, te puede llevar a activar el acto de creación hacia el ángulo en la concepción de las imágenes o formas; hacia la concepción de la estructura o composición de la obra; hacia la concepción de un signo, símbolo, ritmo o movimiento; hacia el color, línea; hacia el contenido, tema; hacia la intuición en el sentido e intención en la elaboración o concepción

---

<sup>1</sup> Estos fenómenos coyunturales se continúan analizando en el Capítulo VII sobre el Proceso de Creación Artística.

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

de la obra; hacia el sentimiento, idea, análisis y reflexión en la argumentación filosófica de la obra; o hacia tu propia existencia en relación con tu propio quehacer artístico.

Como se pudo observar en el párrafo anterior, el sentido de la relatividad en el acto de creación, es tan amplio que no podemos predecir sus impulsos en el transcurso del desenvolvimiento del proceso de creación artística. Sin embargo algunas veces podemos intuir sus reflejos en nuestra sensibilidad.

Sólo el propio artista con mayor certeza, puede llegar a intuir hacia dónde va su obra, hacia dónde él se encamina en su desarrollo, lo puede llevar a visionar bajo los efectos de la intuición; (muchas veces) el maestro solo puede sugerir.

En otras ocasiones, cuando nos alegramos de los resultados de un análisis, de una reflexión, nos damos cuenta que es la imaginación en el preconsciente, quien construyó la imagen, la idea, el sentido de la búsqueda.

Constantemente usamos al preconsciente en la creatividad, es uno de los lugares donde los artistas conciben obras, a través de la imaginación preconsciente. Pero en la mayoría de las ocasiones, es diferente, sucede lo contrario, y es que los actos creadores en el proceso de concepción y de elaboración de la obra (simultáneamente) es fundamentalmente inconsciente, como serían por ejemplo los pintores expresionistas que trabajan con su emoción y plasman todo a través de ella.

Estos supuestos, ideas del origen de los actos creadores de que son productos del inconsciente, inducen que en la educación tenemos que considerar el sentido de libertad de los alumnos en los ejercicios didácticos, a fin de que tengan más aperturas en la soltura de dichas prácticas; y se ejerciten bajo el contenido y fenomenología que es propio del acto y proceso de creación.

## VI.1. LA PROBLEMATICA PSQUICA.

### VI.1.1.- LA ANGUSTIA EN LA CREACION.

*La solución generalmente admitida, y finalmente adoptada por Freud, en articular en ese texto final, Inhibición, Síntoma y Angustia; La aplicación de la ley implica un peligro, la angustia es simplemente la reacción frente a ese peligro. (...) Desde esta perspectiva, entonces, la ley de castración sería la generadora de angustia. El otro aspecto (...) se refiere (...) que la angustia, las angustias, tienen un origen mucho más arcaico. A estas angustias arcaicas las definimos como esencialmente, como desestructuración, peligro de diferenciación, ola energética, ola libidinal, que sumergen al individuo o a su agencia de síntesis, el yo.*<sup>2</sup>

De esta forma Laplanche hace toda una exposición de motivos sobre las diferentes maneras como se manifiesta la angustia.

De acuerdo con Jean Laplanche, *La angustia podría ser definida, desde cierta óptica, como la manera subjetiva de aprehender una cierta modalidad del ataque interno del individuo por su propia pulsión.*<sup>3</sup>

Esto lo podemos ver psicológicamente en su libro *La Angustia, problemáticas I*, donde este autor basándose en Freud, nos expone las diversas formas como se origina, se transforma y se desarrolla la angustia en diferentes circunstancias y variados mecanismos, que reflejan los diferentes lazos asociativos entre los que se expresa la angustia ante la problemática de la ambivalencia del individuo, que proyecta a la angustia como un síntoma.

En el terreno artístico, la manera como se manifiesta la angustia, como un elemento pulsionar del inconsciente hacia la creación en el arte, es otra de las alternativas a través del cual se origina, se desarrolla y se expresa la angustia.

Pero la forma como esta angustia se transforma, influencia, se sustituye (se manifiesta indirectamente a través de), se asocia, se simboliza. son

<sup>2</sup> Jean Laplanche, "Castración, Simbolizaciones, Problemáticas II" Edit. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2a. Edición, 1988. Pág. 25.

<sup>3</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 21

características que si las trasladamos y las analizamos en el contexto de la creación podremos deducir, como ella realiza todas esas funciones del inconsciente, del preconscious y en la conciencia en función de un objetivo pulsional que es la creación, la satisfacción de un deseo subliminal en el individuo de expresar su sensibilidad a través de la manifestación artística; como un deseo (espiritual y/o sexual) para satisfacer una necesidad superior de su espíritu.

Aunque muchas veces criticamos a la angustia, y la aborrecemos porque nos molesta normalmente, nos hace perder la calma, la serenidad (el rumbo) en la actividad. Es una sensación, un síntoma que debemos observar con más cuidado, y analizarlo para buscar distinguir si ella viene como un fenómeno propio del proceso de la creación, o si viene producto de los conflictos existenciales pasados y presentes que nos siguen bloqueando; debido a que si se presenta como fenómeno directo de la dinámica del proceso de creación; entonces es muy importante aprovecharla positivamente, porque en ese instante ella, forma parte del motor de desequilibrio y ajuste, en la reestructuración y ampliación en el desarrollo del pensamiento, de la sensibilidad y de la imaginación en la vida y en el proceso creativo artístico. Porque ella incursiona junto con la emoción y el intelecto en las prácticas diarias de exploración y búsqueda en el interior del artista y en el desarrollo de la obra de arte, del concepto, de la composición; pues ella se presenta normalmente en la duda, en la interrogación, en los momentos del caos en la búsqueda de la concepción y desarrollo de la obra de arte. Desde el mismo instante en que el artista en formación comienza a explorar, a buscar en su interioridad, en su imaginación, en su intuición, instintos, emoción, en su intelecto, en sus sentimientos, y en toda su esencia como ser humano; cuando empieza a enfrentarse a si mismo en la creación, en ese mismo momento aparece la angustia, y comienza a pulsar en la imaginación, en la sensibilidad, en todo el cuerpo; señalando la apertura ante el caos, ante el desequilibrio por lo desconocido, por la perspectiva, por las dudas, por los deseos y sus ansias entusiastas de ser, de ser auténtico, de ser honesto y proyectarse con sus fuerzas conscientes e inconscientes. Hasta que cesa momentáneamente cuando se van encontrando hallazgos, que dan respuestas a incognitas, dudas, etc., claro, es que se produjo el ajuste a esa problemática y se concluyó esa gestalten, y el individuo pasó a reestructurar los esquemas cognoscitivos-emocional de dichas experiencias, ampliando su paradigma en la actividad y en la vida. Es que la angustia también forma parte del pulsor de la creatividad en el proceso de



creación, cuando en el inconsciente, en el interior del individuo se está gestando la proyección de la intuición, del talento como respuesta a la dinámica ante la exploración y la búsqueda del concepto y el desarrollo de la obra, ante esos problemas por la dialéctica del caos y el desequilibrio ante la identificación y definición del sujeto frente a la creación; por lo tanto, para que surja la espontaneidad y la intuición se proyecte a través de la emoción, y a su vez reflejen los elementos que dan respuesta a ese desequilibrio, a esa angustia ante la creación y por la creación, se tiene que dar primero ese fenómeno dialéctico en el inconsciente.

El problema con la aparición de la angustia, es saber diferenciar cuando esta angustia obedece principalmente a causas de conflictos existenciales que no han sido enfrentados y solucionados (problemas psicológicos de cualquier etapa del desarrollo del individuo que son normales en el transcurrir de su crecimiento) y que al no haber sido solucionados nos distraen y nos desvían de los objetivos más importantes de nuestro proceso de creación artístico.

Ahora cuando dichas angustias son productos fundamentalmente de la dinámica del proceso creativo ante los diversos problemas que va enfrentando el artista durante el desenvolvimiento de su actividad artística; es conveniente que el artista en formación se sumerja en ella con toda su capacidad de observación, de análisis (flexible), con toda la fuerza de su imaginación, con toda su soltura para que aprenda a conocer su propia dinámica ante la creación, que aprenda a ir conociendo como su angustia viene impulsando a su intuición, a su espontaneidad, a su talento, conociéndose más a sí mismo podrá ir evaluando las posibilidades de cómo provocar a su intuición, en función de su obra y su creatividad. Esta es una labor intrínseca de cada artista, una acción muy profunda en su espíritu, en su esencia; una acción muy concreta frente a las diferentes manifestaciones de su angustia. Como un pulsor de la creatividad, de la imaginación, para que estas últimas trasciendan las fronteras de la conciencia, de la corporeidad, y se puedan sumergir en la esencia propia de su espíritu, en la fuerza interior de su sensibilidad y al epicentro de su emoción para avanzar hacia los nuevos retos en el arte.

Ya mencionamos anteriormente que la angustia cuando es reflejo de las inquietudes por la búsqueda y la exploración y/o por las perspectivas e

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

interrogantes que se suceden en el proceso de creación, normalmente acusa la presencia de la intuición y de los instintos anticipando y avisando la proximación de la pulsión y proyección del talento hacia el acto creativo; así como también acusa la presencia e irrupción de la espontaneidad proyectando a la creatividad que se desborda en la emoción. Estos son momentos especiales, que hay que aprovecharlos al máximo, porque ahí se generan con gran fluidez los momentos poéticos, y se conjugan en su interior (en el artista), el acto poético de las vivencias estéticas ante el goce de las imágenes poéticas-visuales con que se está trabajando en las obras de arte.

Otras veces la angustia no es más que otro de los reflejos de la emoción (que tendemos a confundirlo con las angustias producto de los bloqueos psicósomático del individuo y nos desesperamos), del organismo ante el impacto que nos origina la belleza de las imágenes visuales, imágenes poéticas, etc., o por la excitación en el gozo por los hallazgos que vamos teniendo en el desarrollo del proceso creativo. Y como es tanta la alegría y la gratificación que uno siente, que nos quedamos un buen rato en el entusiasmo y que nos quita el sueño, nos sumerge en la vigilia toda la noche o noches, vigilia del gozo estético, y que a su vez pareciera que fuera una angustia; claro es una excitación que se asemeja a la angustia en algunos ángulos, pero no, es la excitación intensa del gozo por los logros y por las vivencias estéticas alcanzadas en la dinámica del acto y del proceso creativo artístico.

Esta angustia no es enfermiza, es la angustia creativa del artista en la dinámica del desarrollo del acto creador y del proceso de creación artístico.

La mayoría de las personas consideran que la angustia es totalmente dañina, y no es así, debido a que la angustia viene a ser una especie de aviso de que algo pasa, de que existe en el cuerpo un desequilibrio (que puede ser producto de diferentes causas), un caos interno, que algo va a suceder para bien o para mal; y en este fenómeno participa el inconsciente, quien a través de la angustia nos señala (en el caso dentro de la actividad artística) de que algo se gesta en él (en el inconsciente) y que se puede o se va a manifestar por medio de la emoción, de la espontaneidad y de nuestros deseos.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

La angustia al igual que el miedo son aspectos que aunque nos producen desesperación, intranquilidad y depresión por el temor al sentir el miedo; también nos sirven para elevar nuestra capacidad de conciencia para prever, tener más cuidado sobre algunos materiales, procedimiento; para poner más objetividad sobre algunos ángulos del desarrollo de la obra artística.

De ahí que la angustia nos sirve para que volvamos a incidir en algo que aparentemente estaba concluido, nos avisa que algo falta, y cuando nos percatamos de eso, lo reanalizamos y tomamos nuevas decisiones, emprendiendo acciones, se supera la angustia, desaparece, y sentimos más seguridad, más firmeza en la expresión, en lo que queremos proyectar consciente y/o inconscientemente, claro le damos más fuerza al gesto. Pero si no sabemos o no descubrimos cómo manejarla, nos lleva entonces al caos, a la depresión, a la inseguridad, al miedo, a la parálisis frente a la creación, frente a uno mismo.

Hay que aprender a vivir con nuestra angustia, con el miedo, con el dolor, con la soledad, con el tiempo, y superarlos cada vez que aparezcan para entonces poder canalizarlos en función de la creación. Por lo tanto, hay que aprender a vivir con uno mismo; para entonces penetrar más en nuestras vidas, en nuestros misterios, en nuestro inconsciente, y así amar a la creación, a nosotros mismos.

A la angustia hay que hacerla nuestra, apoderarnos de ella durante el acto y el proceso de creación artístico.

Tenemos que aprender a distinguir la angustia de la creación artística, de la depresión, de la obsesión, del miedo, etc.

Cuántas veces antes la presión del tiempo frente al compromiso, frente al arte, a su concepción y elaboración de la obra, nos hace entrar en la angustia, a la desesperación, como se dice vulgarmente nos hace parir, nos revienta momentáneamente ante las limitaciones del organismo que no puede en ese instante satisfacer los deseos del aparato psíquico, en la necesidad del espíritu por la creación, por la recreación de nosotros mismos ante el objeto artístico.

Sin embargo, si el artista en el desarrollo de su proceso creativo entra en un conflicto psíquico donde su repercusión es de un peso tal que provoca una gran

depresión y el surgimiento de gran parte de las culpas y miedos; o sea se destapa un fenómeno que representa significativamente uno de los puntos que son meollos de la problemática psicológica del individuo; y el miedo y la culpa se apoderan del sujeto, puede acarrear que el artista (si no lo enfrenta con su coraje que implique la posible resolución) caiga en un estado de neurosis y angustia patológica que bloquee a la creatividad artística y no pueda continuar con su dinámica de desarrollo, creándose una parálisis (momentánea o permanente) que provoca que la tendencia cíclica en espiral ascendente del proceso de creación quede interrumpido originando un desfase en el desarrollo del artista.<sup>4</sup>

Por tal motivo es importante, que los estudiantes de arte tengan una visión más amplia sobre el proceso psíquico de la angustia, ya que la angustia puede ser positiva, si logras descubrir su esencia, el origen de su manifestación; porque entonces puedes atacar el problema y buscar resolver su presión desesperante, mirando con mayor lucidez a la realidad interna; y como ella viene disfrazada con la fuerza del inconsciente (con toda su espontaneidad), y considerando lo que dice Jean Laplanche refiriéndose a Freud, que la angustia es también una señal, y en ese sentido es una previsión, una alarma, si detectas su esencia, puedes trabajar artísticamente su mensaje (sin caer en la depresión al descargar su energía canalizadamente), su fenomenología en función del arte; ya que entonces puedes ver tus deseos reprimidos (en el pasado) que en ese momento son descargados (y pueden orientarse hacia la creación artística) a través de la angustia, y que vienen revueltos con la intuición, con la emoción; pero para ello tenemos que sumergirnos en la manifestación de la angustia, en su tensión, en su fuerza arrolladora, en el dolor que trae cuando desencadena su presión, que muchas veces nos asfixia, nos quita la respiración, y nos introduce en un reíj con su tic-tac entre los ojos que nos hace alucinar.

A veces la intuición viene impulsando a la angustia para que veamos, observemos a la realidad del momento y reorientemos a las acciones, y dejemos descansar al tema tratado en ese instante, para reorientarnos en otro tópic de la creación. Entonces la angustia nos acosa, agujera el aliento, nos pone a másticar nuestros deseos (escondidos, ocultos a la conciencia), y nos separa del asunto en que estabamos trabajando. Al principio no encontramos la razón, no vemos las

---

<sup>4</sup> Ver Capítulo VII

sugerencias de la intuición, y vagamos por la imaginación (las obsesiones juegan a su antojo, los sueños padecen de parálisis y no trascienden la realidad), hasta que el preconscious le abre la puerta de la conciencia al inconsciente, y comenzamos a sentir, a ver las señales de la intuición, es que la angustia ha cedido pasos a la imaginación inconsciente, y esta viene rebasando las barreras a través de los sueños, se lanza hacia lo desconocido, hacia el porvenir, y se comienza a visualizar formas, imágenes que nos llevan hacia la composición y concepción de una obra artística.

*Aquí cabe señalar que la intuición es como cierta cognición inconsciente de la naturaleza de los objetos basada en los instintos (...) la filosofía idealista cuyos partidarios estiman que no es el pensamiento (la razón), sino la intuición (...) la que da la posibilidad de captar la verdadera naturaleza de las cosas. (...) Descartes considera la intuición la forma superior del conocimiento, cuando sin ayuda del entendimiento o la demostración, resulta evidente para la razón la veracidad de tal o cual tesis o idea (...). La filosofía marxista reconoce que el conocimiento científico no se reduce al mero pensamiento lógico, conceptual, que en la ciencia desempeña gran papel la intuición sensorial y la del intelecto (...) Ambos tipos de conocimiento se encuentran estrechamente intervinculados*<sup>5</sup>

Existe un tipo de angustia que se manifiesta en el artista, la cual viene armonizada con la intuición; y son quienes estimulan a la creatividad, al acto de creación, orientando al artista con sus sugerencias que provienen de los deseos inconscientes; ésta es la espontaneidad creativa artística que satisface a esa necesidad espiritual-artística del ser humano. Dicha angustia no encamina al sujeto hacia la autodestrucción, sino más hacia la recreación del espíritu, hacia la recreación de la esperanza, de los sueños, hacia la recreación de la vida y su realización; en este sentido se podría decir que es una angustia que tiene su origen en la pulsión de vida, y como va dirigida hacia la consecución de la pulsión de vida, y en vista de que además el quehacer artístico es una recreación espiritual podemos concluir que esta angustia, es de la creación artística.

---

<sup>5</sup> I. Blauberg, "Diccionario de Filosofía", Ediciones Quinto Sol, S.A. de C.V., México, 1992. Pág. 193 y 194

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Mientras que la angustia patológica que tiene su origen en la pulsión de muerte, es una angustia que viene con la función de autodestrucción del sujeto, a estimular al caos existencial, enfermizo del individuo; pero que puede ser reorientada en su intención hacia la creación artística, y con ello canalizar su descarga energética, como si tuviera un sentido terapéutico.

De igual modo la pulsión de vida también genera una serie de angustias que van orientadas hacia la concreción de otros deseos, que no tienen nada que ver con la creación artística; y que pueden ser recanalizados a la creación.

Sin embargo al principio de este apartado, hablamos señalado que tanto la pulsión de vida, como la pulsión de muerte generan angustias que van orientadas para la creación; y éstas se diferencian de las demás angustias, por el hecho de que vienen impulsadas por la vocación del artista (inconscientemente) por los objetivos que tiene planteado (el artista) ante su quehacer, que puede obedecer al tipo de tema o idea: con un sentido necrófilo, si es impulsado por la pulsión de muerte, o con un sentido para recrear la vida, impulsado por la pulsión de Eros.

Por lo tanto, se puede además concluir que todas las manifestaciones de la angustia son beneficiosas para el quehacer artístico, siempre y cuando se logren reorientar en sus objetivos.

Hay que tener pendiente que la angustia se manifiesta con diferentes características, debido a su relación con muchos factores psicológicos como: el miedo, el dolor, la desesperanza, la incertidumbre o inseguridad, los deseos, etc., dicha diversificación es originada por la orientación que determinan los factores psicológicos mencionados.

En vista de todo lo anterior, consideramos importante que se siga estudiando la teoría de la angustia de Freud a través de Jean Laplanche, a fin de que conozcamos con más detalles el desenvolvimiento general de la angustia en el ser humano, y podamos aprovechar más efectivamente su manifestación, orientándola hacia el desarrollo de la pedagogía artística. Pero como el tiempo y el espacio no nos lo permite en esta tesis, nos gustaría recomendarles a los lectores (para aquellos que deseen conocer más detalles sobre este tema) el libro

de Jean Laplanche, "La Angustia Problemáticas I", editado por Amorrotu, Buenos Aires, Argentina 2a. edición 1988.

### VI.1.2. LA NEUROSIS

Durante el proceso de elaboración de la obra de arte, y en el transcurso de todo el desarrollo del proceso de creación, constantemente estamos enfrentando problemas, como podrían ser: Las restricciones por falta de dinero, la lucha por avanzar en la habilidad del oficio; de despertar y crecer con la emoción hacia la creación, de desarrollar la expresión; y demás problemas y bloqueos que traemos desde la infancia, agudizan nuestras tensiones y tienden a sumergirnos en la neurosis; ya que, las frustraciones y decepciones, *la idea reprimida, con su carga de sentimientos, causa un conjunto de síntomas neuróticos, traerla a la conciencia equivale a remover la causa de la neurosis*<sup>6</sup>.

Y como la neurosis viene a ser la pérdida de la función del yo, o de la personalidad, donde las funciones normales del sujeto entran en perturbación; como dice *Fritz Perls, la interrupción de gestalts, o <<gestalts inacabadas>>, sería el origen de todas las neurosis*<sup>7</sup>. Porque el yo, al ser incapaz de realizar su ideal, *provoca el retorno de lo reprimido. Este retorno se realiza en formas híbridas, donde lo reprimido está mezclado con la defensa: así se forman los síntomas*<sup>8</sup>.

Si a esta problemática le anexamos, el hecho de que los artistas trabajan para desarrollar su sensibilidad, su imaginación y expresión, entonces es lógico que normalmente tenga la tendencia en caer en las neurosis; y más aun si no han resuelto la mayoría de sus conflictos existenciales.

Esta realidad origina que la mayor parte de los artistas se sumerjan momentáneamente en fenómenos de locura, de regresión; los cuales son aprovechados para la captación de imágenes y situaciones que pueden ser

<sup>6</sup> Alasdair MacIntyre, "El Concepto de Inconsciente", Amorrotu editores, Buenos Aires, Argentina, 1982. Pág. 97.

<sup>7</sup> Serge Ginger y Anne Ginger, "La Gestalt, una Terapia de Contactos", Edit. Manual Moderno, México, D.F., 1993. Pág. 219.

<sup>8</sup> Octave Mannoni, "Freud El Descubrimiento del Inconsciente". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1987. Pág. 123.

utilizadas en la concepción y elaboración de la obra de arte. Esta es una de las causas por lo que los artistas proyectan sus fijaciones en sus obras, que vienen impulsados desde el inconsciente. (Aunque aquí ya estamos hablando de la fijación patológica de los fetiches que representan sus conflictos existenciales desde la infancia).

Por lo tanto con todos estos problemas, estamos propensos a caer en el caos (pero esto es normal en nuestras sociedades), la anarquía, la miseria, la violencia y la desgracia, nos someten a muertes internas, a desgarramientos y a desordenados embates contra nosotros mismos. Cuestión que puede generar la disyuntiva de que el artista se pierda en la neurosis, o se impulse con más fuerzas en la creación con la pulsión de muerte del inconsciente.

#### VI.1.3.- LA OBSESION.

Con el fin de evitar confusiones, también creemos necesario diferenciar a la obsesión que proviene de una fuente patológica de aquella obsesión que obedece a la fenomenología de la intuición e instintos en la creación artística; ya que, es muy diferente la obsesión que vive el creador artístico, a la obsesión patológica que se da en personas psicóticas. Debido a que la obsesión del creador en su actividad, es una manifestación de la pulsión de vida y/o de muerte del individuo como ser humano que va dirigida (orientada) al objeto de la creación, que lo impulsa a tener o vivir una experiencia poética/estética en el desarrollo del proceso o acto de creación, muy semejante a la experiencia mística que viven las personas autorrealizadoras de las que habla Abraham Maslow en su libro "La Personalidad Creadora"<sup>9</sup>. Esta manifestación de las pulsiones del artista, tienden a reflejar y proyectar la identidad y personalidad del creador en el ámbito de la creación o de la obra de arte como un elemento que le da expresión y plasticidad a dichas obras artísticas, por lo tanto no es una angustia que desemboca en una irrupción de la histeria fóbica o en la neurosis.

De ahí que una de las grandes diferencias entre ambas obsesiones, es el sentido y dirección a las que obedecen o hacia dónde van canalizados por el aparato psíquico del individuo.

<sup>9</sup> Abraham Maslow, "La Personalidad Creadora", Edit. Kairós, Barcelona, España 1990, 4a. Edición.



#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Además la obsesión que se distingue en el creador, trae o viene implícito la vocación artística de la persona; donde esta vocación a su vez viene impulsada por esa necesidad del yo ideal como una autorrealización del ser, así como por la pulsión del deseo, por el disfrute de la experiencia poética/estética durante el acto y el proceso de creación artístico (desembocando en la gratificación espiritual por la creación), necesidad o deseo que se transmuta en los instintos y la intuición, para crear un estado emotivo que despliega a la inspiración, a las ideas e imágenes que permiten a la labor de la concepción de la obra artística.

Otro elemento que marca la diferencia entre ambas obsesiones, es que la obsesión del artista es un fenómeno psíquico que se desarrolla dentro de un contexto donde la sensibilidad y la creatividad artística dinamizan la sutileza de los procesos de simbolización, conceptualización y proyección en función de la concepción y elaboración de la obra de arte. En cambio la obsesión patológica tiende a reducir o sustituir a esos procesos de simbolización (de la imaginación) para encerrarnos en círculos viciosos donde la culpabilidad, la melancolía depresiva y demás actitudes maniáticas que nos conducen a la explosión de la histeria y la neurosis.

Es que la obsesión del artista surge (por un lado es probable que) normalmente de los instintos que acompañan a la intuición y a la creatividad artística frente al despliegue de la sensibilidad en el acto de creación. O sea es un fenómeno natural del aparato psíquico que se refleja a través de la creación como una forma de autorrealizar al ideal del yo, del artista durante su quehacer, y en general como una manifestación de su vida espiritual como ser humano.

De todo lo anterior se deduce que la obsesión en el contexto de la creación artística, es otro de los factores psíquicos que estimulan la activación del acto creativo artístico, por lo que tiende a orillar al artista a que penetre en las ambientaciones poéticas, en las imágenes que la intuición, la sensibilidad, la creatividad y la imaginación han creado en el individuo. O sea por un lado la obsesión sirve como un pulsor para que el yo del artista trascienda las fronteras de la conciencia y penetre a la dimensión de la experiencia poética-estética de la creación; aquí la obsesión es una angustia (se transmuta en pulsor) que ejerce la función de pulsor de la creación. Pero por otro lado la obsesión cumple el papel

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

de contribuir con la intuición, con la sensibilidad y la imaginación para crear la fenomenología del surgimiento de ese estado emotivo del éxtasis de la creación, por lo tanto contribuye también para que se trasluzca la identidad del individuo como un rasgo que personaliza a la expresión de la obra de arte.

Otras veces esta obsesión es un reflejo de la resonancia que produce la pasión del artista por la creación, que transmuta a ese entusiasmo de la pasión hacia un estado angustiante en el artista ante la perspectiva del desarrollo de la concepción y elaboración de la obra de arte, ante la emoción por el surgimiento de imágenes y ambientaciones poéticas (que en su imaginación), crean una coyuntura (al coincidir con el producto de su pasión) fenomenológica para la activación, del acto creador.

En cambio la obsesión patológica es un fenómeno psíquico que sumerge el individuo en un círculo vicioso, en una desesperación que nos ciega a tal punto, que nos perdemos en la depresión, en el dolor angustiante.

Todo lo anterior no invalida que ambas obsesiones puedan surgir como una manifestación simbiótica, producto de una situación coyuntural en que se presenta una crisis o caos en el individuo, originado fundamentalmente por el alcance o magnitud de su enfermedad psíquica; y que a su vez, el individuo perciba o se sienta propenso a canalizar parte de esa energía del caos hacia la creación artística. De ahí que en la actualidad exista mucha confusión a este respecto, y crea ideas erróneas.

Esperamos que este pequeño análisis sirva para ayudar a clarificar al acto y al proceso de creación artística, para que facilite una mejor instrumentación en los criterios y acciones que coadyuven al desarrollo de la pedagogía en la enseñanza artística.

Sin embargo, es muy generalizado que el artista por los problemas normales que atraviesa el ser humano en su desarrollo, se enfrenta a una realidad, que al agudizarle conflictos existenciales psíquicos, lo dispersa y lo desfasa de su proceso de creación artístico; así muchas veces la angustia y la obsesión enfermiza, le ganan terreno y lo sumergen en la depresión, y lo bloquean momentáneamente. Pero al mismo tiempo es un enfrentamiento consigo mismo,

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

y si supera el conflicto, simultáneamente dará pasos en su propio proceso de creación, ya que, tendrá menos barreras (conflictos) que lo distraigan y lo desfasen de su actividad artística.

### VI.1.4.- LA DEPRESION

En la depresión encontramos que cuando se empieza a reprimir a la libido, comienza a darse en el individuo una lucha entre la libido y la pulsión de muerte, y en esos instantes la melancolía, la depresión, los sentidos de culpabilidad, de odio y los deseos libidinosos interactúan y se mezclan para crear el caos en el yo de la conciencia. En estos momentos puede la libido transformarse y activar a la sublimación hacia la creación artística o puede ceder pasos fuertes a la pulsión de muerte y originar el caos neurótico, sometiendo al individuo en la frustración.

En el primer caso el sujeto puede aprovechar a la libido para la creatividad artística, y en el segundo caso el individuo se pierde en la neurosis.

Nuestra realidad del pasado, esa que produjo represión y frustraciones, se transforma en fantasía del presente, como los sueños que con sus máscaras esconden al deseo libidinal de la etapa primaria del individuo. Se transmuta en la culpabilidad, en el remordimiento, en la obsesión y se refleja en el deseo presente, en la pulsión libidinal. Y sin embargo él siempre está haciéndose presente a través de las pulsiones, con lo cual muchas veces podemos proyectar al inconsciente a que se plasme en la obra de arte.

Es normal entrar en depresión, pero cuando tenemos deseos motivando a esa necesidad espiritual de la creación, lo enfrentamos y podemos superarlo. Entonces esos deseos y su pulsión pueden convertirse en el motor principal que impulsa a la creatividad, al inconsciente y al yo, para que salieramos de la depresión y nos sumerjamos en la vivencia poética de la creación artística.

*La depresión se manifiesta como estado de ánimo triste, deprimido, de mal humor, con inhibición del curso del pensamiento, débil voluntad e incapacidad de decisión. Es una manifestación normal cuando hay causas exteriores que se explican. Sin una base normal suficiente y en grado intenso, se presenta en*

*diversas enfermedades mentales, especialmente en la psicosis maniaco-depresiva*

<sup>10</sup>

Pero este problema psíquico se suscita, como dice Alexander Lowen, *El trauma específico que predispone a una persona a la depresión es la pérdida del amor* <sup>11</sup>

#### VI.1.5.- LA DUDA E INSEGURIDAD.

Otro aspecto curioso que se da durante el desarrollo del proceso de creación, es que hasta que el artista o el individuo no llega a la resolución del conflicto (del momento), de la duda-incertidumbre (consciente o inconsciente); en el sujeto (en su interior) no se genera y se pronuncia la aglutinación de fuerza para que la pulsión de vida proyecte al coraje y la comprensión (y se cierre la gestalten), que puede venir acompañada del talento y la intuición; al solucionar el conflicto la personalidad del artista asume otra actitud ante la vida y la creación, incorporando un nuevo criterio o posición; logrando estructurar una nueva posición (influenciado por la actual resolución de conflictos) con lo cual le impregna otro tipo de intención (comparado con el anterior, ante de la resolución del problema), y sentido al acto de creación, y por lo tanto a la expresión y plasticidad a proyectar en la obra artística en elaboración. Este es otro factor clave para dinamizar al acto de creación y de impulsar a la creatividad hacia otros ángulos del proceso de creación, así como del contenido y composición del concepto artístico y de la obra en sí.

Es que el alma, el ser ante esta resolución del conflicto, logra entablar una unidad, una totalidad donde han sido superadas las contradicciones que producían la angustia y desesperación (depresión) que distraen y consumen al artista en la improductividad; y así no puede activar al acto de creación artístico (considerando que el origen de su creación en ese instante provenga de la pulsión de vida, y no de la pulsión de muerte); más bien bloquearía a la imaginación, y ésta no podría trascender las fronteras de la conciencia para nutrirse de la pulsión de vida en función de la creación artística.

<sup>10</sup> Friedrich Dorsch "Diccionario de Psicología", Edit. Herder, Barcelona, España 1985 Pág. 191

<sup>11</sup> Alexander Lowen, "La Espiritualidad del Cuerpo", Edit. Paidós, 1ª edición, Barcelona, España, 1993. Pág. 41.

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

En cambio si el artista se alimenta de la pulsión de muerte para la creación artística, entonces partiría de la depresión, del deseo de muerte, de la angustia para activar a la creación, transformando a la energía psíquica producida en la pulsión de muerte para la creatividad en la elaboración de la obra. Y si se nutre de ambas pulsiones (de vida y de muerte), estaría en condiciones de poder aprovechar a ambas fuerzas para estar siempre creando, y de forma complementaria.

Por lo tanto, el artista también puede a través de Thanatos (pulsión de muerte) activar su acto de creación, sólo que bajo el contexto de crisis enfermiza (la locura y enfermedades afines) y bajo su influencia crea la obra de arte <sup>12</sup>. Y es muy diferente el sentido y la intención cuando el artista activa su acto de creación, bajo la dinámica espiritual de la salud (de la pulsión de vida), porque proyecta toda su expresión de vida y de amor, proyecta la fuerza de la pulsión libidinal y con ella los efectos estéticos de la vitalidad de Eros, de vida y no de muerte. Para que los espectadores perciban las expresiones de la hermosura de la existencia, del amor, recreándose con ese tipo de imágenes y sensaciones que elevan al espíritu y la experiencia.

De ahí la conclusión que la creación artística pueda ser activada u orientada tanto por la pulsión de vida, como por la pulsión de muerte, o por la combinación de ambas en la lucha por predominar y manifestar la realidad del artista en la vida y en la representación de imágenes en la obra de arte. Es que es normal que los artistas interactúen entre ambos tipos de pulsiones en la creación de su obra; sólo que existe una tendencia a predominar una de ellas (Eros o Thanatos) en las diversas instancias de la creación o del acto creativo.

Sin embargo, en esos momentos de conflictos, su impacto en la vida emocional del artista, puede provocar la manifestación de la pulsión de vida o de muerte (dependiendo de cuál pulsión haya sido más retroalimentada en el interior del sujeto) hacia la creatividad, estimulando a los instintos inconscientes para que reflejen parte de su interioridad, vía por el acto creativo en el proceso. Así es de diversificado y complejo el origen o fuentes de la creatividad artística, del proceso de creación y por lo tanto del acto creativo artístico.

<sup>12</sup> Es el caso de Martín Ramírez, expuesto en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, en 1989, México, D.F.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Volviendo específicamente al problema de la duda, hay que señalar que, a veces la duda es síntoma del sentido de perfección en el artista, porque nos permite volver analizar, evaluar si la obra realizada es la suficientemente plástica para sostenerse en el tiempo; es una señal de que estamos en la constante lucha por desarrollar el arte. Eso es lo que tenemos que distinguir para entonces redefinir la solución, o si es la duda (en ese momento) indicación de que es una prolongación de la inseguridad producto del miedo, de la angustia y falta de claridad en el sentido y objetivos que se persiguen en la actividad artística personal.

Por lo tanto la duda en ese sentido es un mecanismo beneficioso que se antepone al acto creativo, para crear una resolución en el artista a fin de propiciar la reafirmación de la seguridad, al superar el miedo ante la incertidumbre, ante la indefinición del problema y los objetivos que se buscan alcanzar en la producción artística.

Es necesario muchas veces acudir a la imaginación, a la sensibilización, a la lectura y demás efectos estéticos de los diversos campos artísticos, para nutrir al espíritu, a la creatividad, en la búsqueda de soluciones con que se puedan resolver los problemas que se vayan presentando en la elaboración de las obras.

El artista o estudiantes en el momento en que siente que ha estructurado una imagen, una idea, que cree haber descubierto una forma de resolver el problema, debe pasar a la práctica para buscar plasmar a esas formas imaginarias en el objeto artístico en elaboración; puede antes si lo desea realizar algunas simulaciones con otros tipos de materiales, a fin de evaluar su articulación, o de lo contrario lanzarse directamente a la tela (como el caso de los pintores o de la piedra con los litógrafos donde es importante mantener una comunicación con el material, tocar la piedra para de esa manera concentrarse e iniciar la creación de formas que se aprecian como poseedoras de señalada organización interna, puesto que es el resultado, en última instancia, de la interacción entre las fuerzas de la naturaleza y la personalidad del artista)<sup>13</sup>, y así comprobar lo acertado o no de esa imagen o idea. Por supuesto también se hacen las simulaciones en la

<sup>13</sup> Angel F. Suárez S., "Chungar Chong López y Su Universo de Imágenes", Catálogo de Exposición "En la Piel el Mundo", Div. de Estudios de Posgrado, ENAH-UNAM. 24-09-91 México, D.F.

imaginación; pero el problema aquí es que la realidad con su objetividad te da la última palabra.

Si el artista o estudiante se tarda en tomar la decisión de ejecutar las alternativas de solución a los problemas, puede entrar en un proceso de angustia que lo afecte en su habilidad (momentáneamente) creándole inseguridad, lo cual puede ser negativamente significativo para el desarrollo continuo de su proceso de creación.

Si la imagen o idea no están completamente concebidas, estructurada; no importa lanzarse a su ejecución, siempre y cuando sientas la seguridad, la pasión, la fé de que esa es la respuesta a dicho problema; porque durante esa acción, durante la lucha con la tela en blanco o ya empezada su elaboración; en la medida que vas explayando la imagen o las ideas traduciéndola al lenguaje artístico plástico o cualquier otro lenguaje artístico, poco a poco, pueden ir surgiendo, aflorando los demás componentes de la composición o de la resolución del problema. Además el talento, inconscientemente nos apoya, concluyendo ese fenómeno, o desviándonos hacia otra salida con lo cual resuelve más idoneamente la situación.

#### **VI.1.6.-LA CASTRACION**

El fenómeno de castración y sus marcas cuando limitan y bloquean al individuo, desde la etapa infantil del sujeto hasta su muerte, es un factor psicológico que afecta, produciéndole bloqueo emocional e intelectual (en su desarrollo, lo cual incide en la toma de decisiones futuras), al introducirlo en la inseguridad y en la duda frente a la posible acción; por lo cual le resta fuerza para realizar las acciones necesarias en la creatividad; y así no puede el sujeto satisfacer sus sueños, sus deseos. Sin embargo los deseos no dejan de repetirse, de manifestarse en la mente y en el cuerpo; durante toda su vida, porque es parte de su vida, de la dinámica de su organismo como ser vivo frente a la reproducción y al gozo del cuerpo, de la pasión, del romance, de los sentimientos.

Por lo tanto, el conflicto emocional e intelectual que produce la castración sexual en el individuo, no elimina de la mente y la sensibilidad a los deseos y sueños; pero el sujeto aunque siente el deseo, lo genere en su mente, en su cuerpo.

estará siempre deseando sin llegar a concretarlo en la realidad, convirtiéndose éste conflicto en obsesión que es difícil de superar, y así se repliega a la espontaneidad de la fantasía.

Aunque este fenómeno de la obsesión afecte al desarrollo normal del individuo, crea por otra parte la posibilidad de que el sujeto pueda transferir la generación de los deseos y su éxtasis hacia la fenomenología del proceso de creación artística, hacia el ángulo de la actividad en la concepción y elaboración de la obra de arte; posibilitando al sujeto para que aproveche ese éxtasis, esa generación de deseos para desarrollar imágenes poéticas, ambientes propicios para crear ideas, contenidos, formas y expresión en función de la obra de arte; cuestión que se puede convertir o se convierte en una constante en la elaboración de sus obras. De ahí que las obsesiones proyecten sus constantes en las obras de arte y perfilen un estilo, hasta que sean superados y trasciendan hacia otro contexto estos actos de los deseos.

Este círculo vicioso, esta repetición de la manifestación de los deseos que se reprimen y sólo se ejercitan en la imaginación y en el cuerpo, sin concretarse en la convivencia sexual con la pareja; viene a ser como la pulsión de muerte, que traemos todos aquellos que tenemos tendencias necrófilas ante la vida, que constantemente se repite y se proyecta como un acto normal de nuestra vida.

Entonces consideramos que a través de ejercicios pedagógicos en la educación artística, los estudiantes pueden tomar más conciencia de sus represiones internas, y buscar voluntariamente enfrentarlas y superarlas, contribuyendo la educación en su desarrollo normal como ser humano; porque lo que se procesa en los deseos, en los sueños (por ejemplo deseos sexuales) son imágenes y sensaciones que también consciente e inconscientemente se proyectan y se plasman en una tela en la actividad artística (pintura); porque en las telas se sigue plasmando en la composición a esa represión sexual; debido a que el sujeto sólo bloquea a la realización de ese deseo en las acciones de la realidad; y sólo a través de la imaginación se transgrede a ese deseo, a esa represión hasta que sea superada con los hechos en la realidad.

Por ésto es que es necesario que los maestros de arte deban tener una cierta preparación en los aspectos de pedagogía, donde se les enseñe a cómo utilizar la



herramienta de diversos mecanismos psicológicos que posibilite su dinámica para contribuir a desarrollar más humanamente a los estudiantes de arte.

Esta repetición constante de la represión sexual en este caso, pasa a formar parte de los mecanismos de defensa del cuerpo ante el miedo, para no volver a sufrir ese dolor, ante la angustia producto de la castración, es miedo a vivir, a volver a sentir para no volver a tener una experiencia similar, dolorosa.

Cuando el deseo es producto de un criterio, de una apreciación ante la belleza, ante lo bello, ante el sentido de expresión artística, plástica de una obra de arte; de un interés, gusto o ideal ante la vida y el arte; el deseo se convierte en el vehículo que articula a la imaginación con la emoción, con los diversos estados emotivos, los articula a través de su excitación, a través de la sensibilidad, de los sentimientos que estimulan las imágenes creadas por los deseos en la imaginación.

Cuando el deseo es producto de una vivencia estética ante la concepción de lo bello, ante la apreciación de la belleza y misterio de la vida; cuando el deseo es producto de la belleza externa o interna del ser, ante las ambientaciones poéticas, ante el gozo estético por el amor al arte y su creación, cuando esto sucede el deseo pasa a ser el motor de activación de la imaginación, de la inspiración y de la creatividad para buscar plasmar la representación de las imágenes, formas, etc.; de ese deseo, de esa idea en el espacio pictórico; en ese sentido el deseo es otro motor del desarrollo del proceso creativo artístico del individuo involucrado en la actividad artística.

Estos dos tipos de deseos, el que surge con su consecuente mecanismo de represión, o el que aparece frente a la actividad artística como producto ante la concepción de lo bello por el arte; son deseos que pueden surgir al mismo instante, combinados y retroalimentarse mutuamente, o manifestarse al mismo instante pero debilmente separados, y creando confusión en cuanto a los efectos y sentimientos, o venir separadamente sólo en diferentes momentos a nutrir a la creación artística; pero uno siendo un producto enfermizo psicológicamente, y el otro como un elemento sano de la manifestación de la vida y del proceso creativo artístico. Este último desarrolla y profundiza el goce estético (en el artista) durante la creación, y no le crea la angustia destructiva y dolorosa que

generalmente viene con el deseo enfermizo ante la represión; sino más bien sirve como un instrumento (medio) de canalización, como una válvula de bombeo para continuar con el despliegue de la creatividad artística, con el desarrollo afectivo y cognoscitivo del individuo en función del arte; mientras que el deseo enfermizo hace aflorar los sentimientos de miedo, de inseguridad, de culpa; con lo cual puede introducirnos en la depresión.

Habría que investigar (experimentar en la práctica) hasta qué punto los deseos enfermizos producen las constantes icónicas en las obras de arte, y hasta qué punto interviene también la influencia de la cultura, de la vida de un determinado artista que fundamentalmente ha tenido casi siempre en su entorno a ese tipo de imágenes e íconos que siempre proyecta en sus obras.

Pero también tendríamos que experimentar, investigar hasta qué punto los deseos sanos o normales en el ser humano, impulsan a la imaginación a entrar en constantes por la influencia de un criterio, idea ante el gusto o preferencia por formas, objetos y contenidos que tiene identificados el artista consciente e inconscientemente. Y hasta qué punto puede orientar o inducir a que el sujeto diversifique su imaginación, variando las formas, imágenes, etc., en la elaboración de sus obras de arte.

Por otra parte aunque el bloqueo sea un producto de un fenómeno de castración, de un esquema cognoscitivo-emocional que desencadena una rigidización del cuerpo y la acción; también puede servir para que el artista cuente con un elemento, una incógnita que a través de la imaginación puede transgredir y rebasar sus fronteras para partir de ahí a concebir otro tipo de estructura, composición de más avance que las anteriores; y en este sentido los deseos enfermizos y sus bloqueos pueden convertirse en elementos positivos para la creación artística y provocar una concientización que más tarde ayudará a concretar acciones que permitan superar esos deseos y problemas que bloquean.

Jean Laplanche analizando a Freud, en lo relacionado al problema de la angustia de castración y otras angustias, nos comenta que *el término ley, por su parte, remite también a la castración como castigo, (...). En otros términos, la ley se anunciaría del siguiente modo: si no te sometes a tal línea de conducta, serás castrado. La línea de conducta en cuestión - y es que donde vemos el lazo íntimo*

que liga a ambos "complejos"- es precisamente la línea dictada por lo que se llama el complejo de Edipo: (...) En esta perspectiva de una ley hipotética, la amenaza de castración es como la fuerza de ejecución del complejo de Edipo, su policía, su justicia, su verdugo oficial.<sup>14</sup>

La Castración (...), aparece en primer lugar y fundamentalmente como un acontecimiento mítico. Como todo mito, individual o colectivo, es un acontecimiento ordenador de cierta estructura, de cierta ley de las relaciones humanas.<sup>15</sup>

#### VI.1.7.- MECANISMOS DE DEFENSA

Todos estos factores psíquicos mencionados forman parte de los mecanismos de defensa del sujeto de lo que habla Anna Freud, como son: la represión, regresión, sublimación, la formación reactiva, aislamiento, anulación, proyección, introyección, vuelta contra sí mismo, transformación de lo contrario. Aunque quizá la primera aparición de un particular método de defensa se asocia asimismo con una cierta tarea de dominación de los instintos,<sup>16</sup>

Sin embargo ellos pueden ser usados por los artistas para la concepción y elaboración de la obra de arte, siempre y cuando se estén enfrentando, superando y re canalizando su descarga energética en la creación. Y como menciona la maestra Teresa Del Conde refiriéndose a Freud, *los artistas reúnen ciertas condiciones que les permiten llegar a armonizar la realidad con las exigencias de sus fantasías*<sup>17</sup>

Y continúa la maestra Del Conde citando a Freud, en su libro: "*Las Ideas Estéticas de Freud*", señalando que los artistas poseen *sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás y valor para dejar hablar en voz alta su propio inconsciente (...)* Pero desde el punto de vista de conocimiento, (...)

<sup>14</sup> Jean Laplanche, "Castración, Simbolizaciones, Problemáticas II", Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1988. Pág. 23

<sup>15</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 25

<sup>16</sup> Anna Freud, "El Yo y los Mecanismos de Defensa", Edit. Paidós, México, 1993. Pág. 60

<sup>17</sup> Teresa Del Conde, "Las Ideas Estéticas de Freud", Edit. Grijalbo, 2a. edición, México, 1994. Pág. 72.

*El poeta se encuentra ligado a la condición de provocar un placer estético e intelectual, además de ciertos efectos sentimentales ...*<sup>18</sup>

Es normal que durante el desarrollo del proceso creativo en sus diversas etapas, muchas veces sentimos las barreras de los problemas bloqueándonos a la creatividad, a la acción o impulso para trabajar en pos de las soluciones; y sentimos como si murieramos por dentro, como si ya no podemos con el trabajo, que ya nos come el tiempo, el mercado, la angustia. Que a veces la crítica nos destroza y nos inmoviliza, y el deseo de hallar la innovación y avanzar en el oficio en un corto tiempo, nos acelera; ya que, queremos avanzar más rápido de lo que permite nuestra capacidad en esos momentos; y nos olvidamos de la complejidad del proceso creativo y de sus múltiples variables que participan y que concurren voluntaria e involuntariamente en dicho proceso, que la hacen una fenomenología de múltiples efectos y acciones, que hacen impredecibles la manifestación solucionadora de la creatividad y del talento en diversos momentos del proceso creativo, que a su vez, nos plantean otras sugerencias y soluciones inesperadas.

Queremos avanzar rápido, y no todo el tiempo es posible, normalmente olvidamos que este proceso de desarrollo es aparentemente lento, que se requiere constantemente de más esfuerzos, tiempo, lecturas, análisis, trabajo y reflexión, entonces aparece la angustia y se une a la desesperación por la falta de recursos, (de dinero, de espacio, de materiales y de estímulos), y parece que no vemos luz; hasta que el organismo se atiborra de estas sensaciones y se produce un caos que motiva, o que puede estimular que involuntariamente irrumpa el coraje y levanta vuelos de esperanza con acciones que rompen barreras y se golpea a la inseguridad y se comienza a avanzar a las soluciones.

En la medida que vamos enfrentando estos problemas, conflictos y neurosis coyunturales durante el desarrollo del proceso de creación, y cada estudiante vaya propiciando acciones proveedora de soluciones momentáneas y/o resolutivas de esos fenómenos; iremos dando pasos hacia la toma de conciencia y la praxis sobre la eliminación de la incertidumbre e inseguridad que se presentan inesperadamente durante el proceso; entonces estaremos preparando el terreno y demás elementos para lograr pasar a la creación mayor: en esos

---

<sup>18</sup> Ibidem

momentos podremos ir aprendiendo a beber a la esencia de nuestros propios sueños, realidad y fantasía.

Es normal confundir estos problemas con el miedo al deseo, cuando los traumas, cuando el proceso adaptativo a la realidad y el medio en el individuo, no se produce adecuadamente para ir asimilando y adquiriendo los elementos cognoscitivos en la formación intelectual y el desarrollo emocional, que impliquen un buen desarrollo integral (mente-cuerpo) del individuo; sino que lo sumergen en una actitud alejada de la realidad, con lo cual va conformando criterios e ideas que lo rigidizan y le bloquean la expresión, a su sensibilidad y al dinamismo de la creatividad en el proceso de la imaginación, en el proceso de desarrollo de la conciencia, de la memoria, en la conformación de su estructura mental y emocional; comienza el individuo a limitar la aparición de la fuerza de la emoción, de los sentimientos, a limitar a las funciones sensorio-perceptivo ante la manifestación del proceso de la conciencia, de la toma de conciencia ante los hechos y su repercusión en los sentimientos, en la sensibilidad (éstos últimos propician el desarrollo de las vivencias estéticas); por lo que hay que evitar incluir a estos criterios o ideas como medida y elementos en la práctica de la enseñanza artística, a fin de no limitar y encerrar a la sensibilidad y a la emoción en el olvido, y no estimular a los mecanismos de defensa que rechazan a los sentimientos y a todo efecto estético que generan a las vivencias estéticas. Sino más bien utilizar criterios e ideas que impulsen a la creatividad, y en la enseñanza artística a aquellos que estimulen a la creatividad artística, y que simultáneamente contribuyan a desarrollar a la expresión, a la imaginación, a la sensibilidad y a todo el desarrollo emocional y cognoscitivo del ser humano; de tal manera que no se empiece a disminuir o anular a la capacidad del individuo para sentir, sentirse para percibir conscientemente a las emociones, a los sentimientos, para no ir creando limitaciones a nuestro cuerpo y la mente.

Cuando hacia la conciencia quedan restringidas ciertas sensaciones, o la percepción de algunos estados emotivos que reflejan de inmediato sentimientos o valores afectivos como la belleza de la inocencia, la frescura de un seno ante la realidad que lo acosa, etc.; el individuo comienza a bloquear su sensibilidad, a su capacidad de sentir emociones; entonces estos aspectos psíquicos pasan directo al inconsciente sin que el individuo se percate de que algunas personas y objetos u obras de artes pueden provocar ciertas vivencias estéticas en el ser humano, y

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

en él pasan como sensaciones motoras del organismo sin que tome conciencia de ellas, en este sentido, quedan anuladas en la conciencia; de ahí que no puedan apreciar una obra de arte, ni puedan desarrollar su sensibilidad y creatividad en función del arte.

Las experiencias traumáticas, los diversos conflictos de la pasada infancia y adolescencia, la pérdida de un miembro u órgano (en algunos casos), o pérdida del ser más querido, etc., originan estados emotivos permanente que se mantienen nutriendo y conservando gestos, depresiones, sentimientos, etc.; que a su vez, se transforman o se convierten en otras fuentes activadoras de los instintos y de los reflejos múltiples de las expresiones. Este fenómeno parecería que es una reacción compensatoria del organismo frente a dicha problemática, como una respuesta ante la pérdida o sufrimiento; por otra parte tiene la explicación de que el individuo entra bajo los efectos de esa problemática en un proceso de reflexión que lo conducen a buscar una canalización de esa energía o fuerza generada de dichos estados emotivos, ya que esas marcas condicionan un estado de inquietud que provoca insatisfacciones que requieren de catarsis, terapia o actividades que relajen o descarguen dicha energía acumulada por la existencia de dichos conflictos.

Esos fenómenos y conflictos, a su vez crean o aportan elementos o rasgos a la personalidad de los estudiantes y artistas, y pueden pasar a ser parte de sus criterios (dependiendo de su asimilación, comprensión o superación), de sus intereses y gustos; y le van agregando tonalidad a su mística personal, a su visión y deseos, que se conjugan con su sensibilidad y expresión.

Es una forma de como el organismo le hace contrapeso a toda esa carga emocional, que nos deja la dinámica y vicisitudes de nuestra vida.

### VI.1.8.- EL PESIMISMO

Es otro de los factores que funciona como elemento bloqueador de la espontaneidad, debido a que su resonancia afecta directamente al entusiasmo en la actividad, contrarresta a la dinámica del deseo de desarrollarse, de desarrollar a la obra artística, y crea una angustia que enceguese a la conciencia para visualizar o proyectar las nuevas metas.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

El pesimismo es un sentimiento que normalmente viene con la pulsión de muerte, es una fuerza que arrastra a la imaginación a la profundidad de la neurosis, creando la incertidumbre que desemboca en el miedo, a la inseguridad que decepciona al super yo y la conciencia.

Sin embargo desde el punto de vista de la vocación artística, es importante porque sería como una de las pruebas en que espontáneamente sometemos a nuestro cuerpo y espíritu, para realmente saber, si queremos ser artistas, y si somos artistas comprometidos; verdaderamente.

En esos instantes, la autorreflexión es un factor que puede jugar un papel clave para contrarrestar al pesimismo, por que si lo sabemos manejar ya que a través de la reflexión, el individuo revisa y analiza distinguiendo a los diversos logros alcanzados en las diferentes experiencias en la actividad, con lo cual empezamos a valorar y al revalorar nuestra experiencia y expresión artística, comenzamos a autoestimar con mayor conciencia a nuestra creatividad artística, a nuestros pequeños hallazgos que nos pueden llevar a ir estructurando nuevas metas en el desarrollo de la percepción, concepción y elaboración de la obra.

Son muchos los mensajes o mandatos de los tabús, de las castraciones mentales de las ordenes y reprimenda de los padres y adultos con los niños; el mensaje es no vivas, no sientas nuevas experiencias, no sientas a la vida con amplitud, sino sólo dentro del esquema o concepción de dichos adultos, para que después los niños en etapa posteriores, se autocensuren, se repriman automáticamente; y ahí queden llimitados a la misma orientación del padre, bajo los mismos mecanismos de defensas.

Es interesante observar como la fuerza de las barreras de la resistencia, es un fenómeno que actúa en la irrupción del caos, porque es tal su fuerza que paraliza a los músculos, bloqueando a las decisiones de la voluntad (en querer mover los músculos o al sistema muscular); o sea durante la irrupción del caos posee la suficiente fuerza para bloquear al sistema muscular y a la mente anulando sus decisiones.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Es que los deseos reprimidos al igual que la represión con sus marcas, son o pasan a ser partes de fenomenologías que producen las barreras de la resistencia del individuo como la antítesis de la polaridad del ser humano.

Estamos llenos de miedos, un miedo que es otra de las resistencias a sentir, a percibir y entregarnos a la emoción en la creación. Tenemos que enfrentarnos a nosotros mismos para rebasar internamente a este factor que paraliza a la imaginación y a todo el cuerpo, para así entregarnos a la creación sin preambulos, entregamos rebasando la superficialidad. Para que así el artista pueda sumergirse en las zonas del inconsciente que proyectan a la sublimación de la expresión. Pero primero tenemos que rebasar al ego y a la autosensura.

### VI.1.9.- EL CORAJE

Entre unos de los puntos relevantes dentro del proceso de creación, es el surgimiento del coraje frente a la situación real (propia o externa) que afecta directamente al funcionamiento sensorio-motor y psíquico para la toma de decisiones en solucionar problemas de dudas y de inseguridad frente a la diversidad. Es relevante porque nos hace realizar acciones, ver más claramente la situación real, conflictiva, autocriticar nuestro propio trabajo, revalorarlo, y ver hacia dónde es el camino de las alternativas a seguir; es importante porque viene con la emoción, con la fuerza del espíritu para acabar con ese malestar, terminar ese círculo vicioso, rechazando a ese mazoquismo; viene con la espontaneidad de las emociones, con la fuerza de la interioridad del ser, del inconsciente para abrir otra fuente de nuevas perspectivas. Porque es una resolución que surge desde adentro, desde el nacimiento de los sentimientos, de la pasión, de la interioridad misma de la emoción, de nuestra esencia.

El coraje implica: Ver claro el problema, tomar la decisión y la fuerza para aventarse a rebasar las barreras de los conflictos que nos bloquean, para realizar acciones que ayuden a superar el problema que no nos deja avanzar en el proceso de creación.

Pero el coraje es un fenómeno que surge del inconsciente. De ahí que sea un producto de conclusiones espontáneas, al saturarse de tanta información, hechos, acciones, formas o imágenes repetidas que reflejan un mensaje que proyecta la



## EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

codificación del bloqueo del cuerpo y la mente ante un mismo fenómeno, que constantemente se repite, golpea, bloquea, somete, limita y encierra a la creatividad.

La cuestión es cómo provocar pedagógicamente en el estudiante, el surgimiento del coraje; para que siga una línea progresiva en su desarrollo artístico.

El coraje viene a ser un acto en que el sujeto logra desplazar a la melancolía, a la depresión y a la angustia, transmutando sus fuerzas pulsionales hacia la reflexión en la toma de conciencia y de decisión para terminar con esa angustia y círculo vicioso en que se encontraba el individuo, porque el coraje es la objetividad de la esencia del ser.

Este factor juega un papel importante en la vocación, en la lucha constante por desarrollarse en la creatividad artística.

En este acto se da espontáneamente una toma de conciencia de la realidad interna y externa del yo, un darse cuenta en que los fragmentos de la realidad (interna-externa) se relacionan en la conciencia del individuo, con lo cual se estructura y se define las causas de la problemática actual, y nos hacen ver con claridad la situación que estamos viviendo (los errores cometidos, los aciertos), y nos aporta los elementos necesarios para el análisis y reflexión, para la toma de nuevas decisiones que reorienten al proceso o actividad que estamos tratando de desarrollar.

Nace producto de la presión que ejerce la decepción y la angustia (ante la problemática) en la conciencia del yo; por la repetición del fenómeno en el aparato psíquico que crea un cansancio mental y físico, que por no ser masoquista genera (o porque la pulsión de vida logre predominar sobre Tanathos) el impulso del yo para terminar con esa situación, antes de que se convierta en una obsesión.

Unas veces la rebeldía (en la adolescencia) es producto de la *Incomprensión*, pero otras veces su origen tiene raíces en el coraje y su impulso por la honestidad ante la vida y la creación, por el deseo de superación y comprensión del sentido en su quehacer y su vocación.

La rebeldía es una acción, un fenómeno que viene normalmente alimentado del coraje, y es uno de los mecanismos emocionales que impulsan al estudiante (o artista) a enfrentar la problemática de su vida y su creación, en este sentido la rebeldía es una prolongación del coraje, de la pulsión de vida que reclama y proyecta la manifestación de la esencia del ser: su identidad ante la creatividad artística.

Es que el coraje es pulsión de vida, ya que surge en el momento en que el individuo, se siente hastiado y decide poner un hasta aquí a los ciclos viciosos y problemas que no lo dejan crecer. Pero falta que el miedo a los miedos (la pulsión de muerte) no bloqueen a su aliento, y no proyecten a la represión para que no vuelva a sumergirse en las sombras.

## VI.2. EL INCONSCIENTE, EL PRECONSCIENTE Y LA CONCIENCIA

El proceso de elaboración de la obra, es el proceso donde la creación artística interactúa con mayor amplitud las diversas instancias psíquicas, del inconsciente, la conciencia y el preconscious y demás factores psicológicos; porque es un proceso que normalmente se desarrolla dentro de un lapso de tiempo más largo que los demás que conforman a la actividad artística.

Aquí es donde con mayor frecuencia nos enfrentamos con todos nuestros conflictos psíquicos: la inseguridad, la obsesión, la angustia, la incertidumbre, la melancolía, etc., es donde el inconsciente con todo su antagonismo contra la conciencia, nos interrumpe y nos golpea con los deseos y nos dispersa; aunque otras veces esos deseos aportan la sugerencia a las soluciones de las dificultades.

También es el proceso dentro del proceso de creación artístico, en que la conciencia juega su papel estratégico para darle secuencia a todas las acciones que desarrollan la obra, sirviendo como puente entre las diferentes tareas o trabajos en la elaboración del objeto artístico; debido a que el artista con el análisis y reflexión sobre los problemas factuales, sobre la técnica (moviliza al preconscious para que aporte al material

teórico y afectivo que ayude y permita elaborar las ideas y razonamiento para evaluar la problemática); porque la conciencia realiza la redefinición de las alternativas de solución, y ella con el apoyo de su objetividad, junto a la propia realidad del objeto artístico, nos enfrenta a nuestra interioridad y su relación con el entorno externo en función de la creación, para que culminemos a la obra en elaboración.

Ese tipo de situaciones normalmente las vivimos, por ejemplo dentro de las prácticas en el taller de pintura del maestro Luis Pérez Flores, en la División de Estudios de Posgrado, ENAP-UNAM, cuando realizábamos análisis sobre la obra en elaboración, en que el maestro criticaba y hacía sugerencias, para que entráramos en la reflexión de nuestra problemática en dicha elaboración. Ahí pudimos darnos cuenta de cómo la conciencia juega un papel clave, al articular junto con la imaginación, diversas metas, objetivos, acciones, etc., hacia un mismo sentido o búsqueda, donde se relacionaban los aspectos de los procesos de percepción, concepción y elaboración de la obra bajo un mismo análisis y reflexión globalizante.

Además en el proceso de elaboración, en su desarrollo, también sucede que el proceso de concepción de la obra participa para concebir imágenes o ideas, que contribuyen a la solución de problemas en la elaboración de la obra; aquí la sensibilización, la percepción, la simbolización y demás mecanismos de las actividades psíquicas del artista, en conjunto juegan roles importantes para la consecución de la obra de arte. Entonces no sólo el factor tiempo es de gran importancia, sino también el espacio y todos los demás factores que intervienen en el proceso de elaboración de la obra.

Como ya señalamos en el capítulo sobre el proceso de concepción del objeto artístico; a veces se da que el proceso de concepción y de elaboración de la obra de arte, vienen conjugados en un sólo acto creador (para muchos artistas que no realizan bocetos); es como los músicos y poetas en que la concepción y elaboración de la obra vienen juntos (más que imbricados), que en el momento en que conciben a la obra, la están plasmando en el papel o en la notación musical, para que después vengan los intérpretes a declamarla o interpretarla. Aclarando que muchas obras

o la mayoría requieren de varios actos creadores para su concepción y elaboración de la misma.

### VI.2.1.- EL INCONSCIENTE

Todos sabemos que la actividad psíquica está dinamizada fundamentalmente por la interacción antagónica de la conciencia y el inconsciente, pero como señala Werner Wolff refiriéndose a la psicología analítica de Carlos Gustavo Jung, *lo consciente y lo inconsciente no son considerados contrarios, como hace Freud, sino complementarios.*<sup>19</sup>

Con respecto al inconsciente, Alasdair MacIntyre, destaca que Freud consideró que lo reprimido es inconsciente, y que es un deseo inconsciente, porque obedece fundamentalmente a una actividad fuera del alcance de la conciencia, donde el deseo es reprimido. MacIntyre en su planteamiento hace una serie de señalamientos sobre lo que es el inconsciente basándose en Freud, que a continuación vamos a enumerar algunos, con el fin de explicar su definición:

- (1). *Lo inconsciente es el reino de los procesos primarios. Algunos procesos secundarios son inconscientes, pero corresponde recordar que son reorientaciones del proceso primario. Jones llama a este último el núcleo de lo inconsciente en sentido estricto.*<sup>20</sup>
- (2). *Lo inconsciente es el omnipresente trasfondo de la conducta y de la vida anímica manifiesta y consciente. Ejerce un influjo causal continuo sobre el pensamiento y la conducta conscientes. (...) Lo inconsciente es el lugar en el cual la conducta es determinada.*<sup>21</sup>
- (3). *En lo inconsciente los instintos operan en la forma de ideas (como vehículos, estas de impulsos). En segundo lugar, las emociones son inconscientes en un sentido más específico.*<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Werner Wolff, "Introducción a la Psicología". Edit. F.C.E., México, D.F., Vigésimasegunda reimpresión, 1986. Pág. 290

<sup>20</sup> Alasdair MacIntyre, "El Concepto de Inconsciente", Amorrortu Editores, Argentina 1982, Pág. 63

<sup>21</sup> Alasdair MacIntyre, *Ibidem* Pág. 64

<sup>22</sup> Alasdair MacIntyre, *Ibidem*, Pág. 66

- (4) *Procesos inconscientes sólo pueden ser observados por nosotros bajo las condiciones del sueño y de las neurosis,*<sup>23</sup> a este respecto nosotros consideramos, que si vivenciamos al proceso de creación como participantes, no como observadores, podemos darnos cuenta que también a través de la actividad artística, se puede sentir y observar los procesos inconscientes que posibilitan al artista a realizar los procesos de percepción, concepción y elaboración de las obras de arte.

Por otra parte estimamos necesario incorporar una cita que hace María Noel Lapoujade en su libro "Filosofía de la Imaginación", sobre lo que afirma Freud sobre el inconsciente:

*En lo inconsciente tenemos que ver... la base general de la vida psíquica. Lo inconsciente es el círculo más amplio en el que se halla inscrito el de lo consciente. Todo lo consciente tiene un grado preliminar inconsciente... Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real.*<sup>24</sup>

En virtud de que este planteamiento de Lapoujade cuando comenta la labor de Freud al desarrollar este aspecto de la psicología o de la metapsicología como él la llama, lo consideramos valioso para comprender un poco más al origen y procesos de la actividad artística, en este sentido citamos el siguiente comentario:

*La Metapsicología dedica su primer capítulo al inconsciente. Allí define lo inconsciente como el sistema de todas las representaciones latentes, activas, dinámicas, que no percibimos a nivel consciente pero cuyas huellas se encuentran en (...) procesos psíquicos: en sueños, actos fallidos, olvidos; en la neurosis y aun en el arte, la religión, etc. (...)*

*El inconsciente está poblado -según Freud- por pulsiones reprimidas, fundamentalmente de raíz sexual. De ahí surge la íntima relación con la imaginación. Inconsciente e imaginación trabajan en una alianza esencial. (...) La vinculación estrecha se torna comprensible -entre otros- gracias a los procesos de represión (expulsión fuera de la conciencia, de contenidos perturbadores). Los*

<sup>23</sup> Alasdair MacIntyre, *Ibidem*, Pág. 68

<sup>24</sup> María Noel Lapoujade, "Filosofía de la Imaginación", Edit. Siglo XXI, México, D.F., 1ª Edición 1988, Págs. 166 y 167.

*hechos reprimidos lejos de ser abolidos buscan una salida. Cuando la vía directa está vedada por la censura, no les queda sino vías indirectas. En estos mecanismos lo inconsciente recurre fundamentalmente a los procesos sustitutivos, simbólicos, deformadores, "disfraces" imaginativos. La imaginación, a través de las múltiples posibilidades de sus fantasías, ofrece las vías de rodeo para escabullir la censura y dar satisfacción a los impulsos reprimidos* <sup>25</sup>

Ahora en vista de que el inconsciente e imaginación trabajan en una alianza esencial, de que los hechos reprimidos lejos de ser abolidos buscan una salida, y como pueden recurrir a procesos sustitutivos, simbólicos, etc., nos indica el carácter impredecible de la manifestación de los deseos reprimidos en el artista, y las múltiples alternativas que tienen las pulsiones de proyectar sus expresiones.

Por eso es que uno puede hacer una buena obra de arte, sin tener grandes pretenciones o sin tener la clara conciencia de la intencionalidad, sin tener suficientemente claro el sentido o idea artística-estética a plasmar en la tela o sin tener concebida mentalmente a la obra plástica, sino que partiendo de la intuición, de los instintos inconscientes o de alguna sensación, ideas vagas o de imágenes imprecisamente concebida o definida, comenzar a estructurar a una obra plástica.

Como Tzara <sup>26</sup> que proclama en el manifiesto artístico Dadaísta, que para el creador la obra carece de causa, porque son obras nacidas de una auténtica necesidad del autor y reivindica a la literatura espontánea, sustentándose en las vivencias para dejar establecido el criterio: crear directamente sobre cualquier tipo de material, con el contenido de la sensación inmediata.

#### VI.2.2.- EL DESEO

Los deseos y la sensibilidad cuando se aprovechan para la creación normalmente rebasan a la conciencia penetrando desde lo inconsciente para darle rienda suelta a la fantasía, para que su excitación catártica se extienda o abarque a la

<sup>25</sup> Ibidem

<sup>26</sup> Ver Capítulo V y el apartado sobre los Manifiestos Dadaístas, Págs. 293 a 312, "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX", Mario de Micheli, Alianza Forma Editorial, 9a. Reimpresión 1992, Madrid, España.

imaginación aportando imágenes y sensaciones para que la imaginación por medio de la creatividad comande al proceso de creación.

Es que cuando los deseos alteran a la sensibilidad, provoca una catarsis excitando al organismo, que alteran a la conciencia, al funcionamiento de la lógica, de la razón; dejando simultáneamente penetrar a la fantasía, a los impulsos reprimidos en la conciencia, en la imaginación consciente; es que ahí los deseos insatisfechos, inconclusos motivan a que la sensibilidad le abra puertas a la imaginación para que rebase a la conciencia y transgreda a la realidad, a las ideas en función de la creación artística.

Aquí podemos ver como necesitamos de la fantasía, de la ilusión, de los deseos, del gusto y de las vivencias estéticas, porque ellos son un sentido de la vida, traen o vienen en una pulsión, en una pulsión de vida, pero que sus impulsos normalmente desplazan al vacío que deja la depresión, la angustia y la inseguridad o desplazan a las sensaciones y represiones por la fantasía.

Además la pulsión viene a ser la manifestación de los deseos de vida o de muerte del psiquismo del sujeto. Y como las pulsiones son la expresión de lo inconsciente, del sentido de vida del organismo y del ser como una totalidad, viene a convertirse o puede convertirse en el proceso de creación artística como la chispa de lo espontáneo, de la creatividad, como la chispa de la imaginación, como la chispa de la concepción, de lo sublime. Pero en cambio cuando al deseo lo reprimas, se revierte su intención en angustia y desesperación con lo cual cede su instancia a la pulsión de muerte que viene con el sentido de autodestrucción, es el instante cuando la pulsión necrófila asume a los instintos y golpea al ser. Sin embargo esta pulsión de muerte con sus deseos, puede en el sujeto, proyectar imágenes y sensaciones que puede aprovechar el artista para crear sus obras de arte bajo ese contexto y contenido.

El ser humano tiene deseos conscientes e inconscientes, y estos deseos opuestos cuando entran en contradicción generan el caos en el sujeto, como dice Jean Laplanche, *un síntoma histérico sólo se engendra donde dos cumplimientos de deseo opuestos, provenientes cada uno de un diverso sistema psíquico, pueden coincidir en una expresión (es preciso tomar el <cumplimiento del deseo> en su sentido pleno. Erfüllung, verdadera puesta en escena del deseo: hay dos*

*puestas en escana que se recubren y que deben acomodarse la una a la otra en un sintoma)* <sup>27</sup>

En relación al yo en el sueño y en el deseo, Laplanche sigue analizando a Freud, señalando que *el sentido del sueño, dice Freud, es claro: el deseo que lo subtiende es evidente, se trata del deseo de prolongar todavía un instante la vida de este niño, de verlo vivo, en momentos en que urge despertarse (...). El sueño es Wunscherfüllung, es decir, cumplimiento, colmamiento (Erfüllung) de deseo (...). Freud no dice sólo que el sueño tiene un sentido (desde luego, viene a sistematizar esta idea y a mostrar cómo descubrir ese sentido por medio de un trabajo coordinado) (...) que este sentido es siempre un Wunsch, un deseo; el sueño cobra una forma alucinatoria.* <sup>28</sup>

Pero el deseo está no sólo en los sueños, sino también en la base de la neurosis, del acto fallido y hasta en el chiste.

*En el sueño, el yo es impotente para impedir la realización del deseo inconsciente (...). ¿dónde está el yo en el sueño? (...) está presente en un deseo que reaparece en todo sueño (tan presente que ya no se lo nota), y que es un solo y único deseo del yo: el deseo de dormir. Frente a toda la multiplicidad de veleidades o voluntades de nuestro yo de vigilia, hay, en el estado de reposo, un verdadero <pool> de deseos yoicos, que son todos retomados, reunificados bajo un solo gobierno, el deseo único de dormir. Lo que explica que las voluntades particulares del yo queden difuminadas y abandonadas: es porque el yo hace las mayores concesiones para mantener lo esencial, que es el reposo necesario para la reconstitución de un nivel anergético* <sup>29</sup>

En este análisis sobre el deseo en los sueños Laplanche llega a la conclusión de que *habría que intentar ir más lejos que Freud en la interpretación de los sueños. En el nivel infantil, lo que funda esta primacía del deseo es que nada puede ser puesto en el interior -introyectado-, sin ser afectado por el signo de la pulsión. Quiero decir que poner adentro y desear es una única y misma cosa. Y sabemos*

<sup>27</sup> Jean Laplanche, "La Angustia, Problemáticas I" Amorrotu Editores, Buenos Aires-Argentina. Traducido de la 2a. edición Francesa por Carmen Michelena. 1988. Pág. 121

<sup>28</sup> Jean Laplanche, Ibidem Pág. 165 y 166

<sup>29</sup> Jean Laplanche, Ibidem Pág. 220 y 221



*(he ahí el realismo mágico del psicoanálisis) que el pensamiento no es otra cosa que una modalidad de poner en el interior de la cabeza. En definitiva, la verdad, que es difícil aceptar porque es difícil concebirla, la verdad mágica es que sólo puede ser pensado lo que puede ser deseado. No hay al comienzo pensamiento neutro, contenido de representación separado de un afecto. La idea de un contenido de representación, la idea de un enunciado, no es neutra en un comienzo, sino resultado de una neutralización. ¿Quiere esto decir que todo pensamiento es el fruto de un proceso obsesivo? Después de todo... ¿por qué no? hasta creo que podríamos encontrar en el lenguaje cierta huella de la identidad originaria del enunciado de pensamiento y del enunciado de deseo.<sup>30</sup>*

Además también vemos en ese comentario de Laplanche, como abarca aspectos que trata la semiótica, la cognición; queremos volver a recalcar su importancia en la educación artística: que nos ayude también para la observación de nuestro interior, que nos ayude a distinguir las diferentes caras de los deseos, como por ejemplo ver su otra cara en la angustia, como sería el aspecto inconciliable del deseo, de todo deseo: la angustia.

A continuación estimamos conveniente citar el comentario de Erving y Miriam Polster, quienes nos dejan una reflexión de sus experiencias gestáltica, el cual es valioso para la pedagogía en la enseñanza artística: *Tomar conciencia de los deseos, como tomarla de cualquier otra experiencia, es una función orientadora. Dirige, moviliza, canaliza, focaliza... cumple función de enlace: integra la experiencia presente con el futuro, donde reside su cumplimiento y con el pasado, que culmina y se compendia en él (...) brotan de todos los lugares donde uno ha estado, y dan sentido a las sensaciones y sentimientos que condujeron al momento de desear. Solo cuando una persona palpa la realidad de ese momento y sabe a fondo lo que quiere, puede forjar el eslabón principal en la cadena de acontecimientos que componen su propia vida. (...), hasta que los deseos no se reconozcan, resulta improbable una acción focalizadora.*<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 268

<sup>31</sup> Erving y Miriam Polster, "Terapia Gestáltica" Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 3ra. reimpresión, 1994. Págs. 216 y 217

### VI.2.3.- LA EMOCION

*Lo que caracteriza la emoción es su irracionalidad. Lo que es racionalmente opuesto como el amor y el odio, puede fundirse en una expresión; el placer puede experimentarse en el dolor, y el dolor en el placer; la impresión de un momento puede perdurar toda una vida y la norma de una vida entera borrarse en un instante; la realidad y la imaginación se funden y los límites de nuestra individualidad pueden dilatarse* <sup>32</sup>

Si analizamos un poco este comentario de Serge Ginger y Anne Ginger, encontraremos ahí una de las razones que le dan diversidad a la creatividad de los artistas o de cualquier ser humano; porque somos retroalimentados en la creación por las emociones que traen diferentes contenidos, intenciones y sentidos, que la conciencia difícilmente logra detectar, y si lo hace, no los abarca a todos; ya que, siempre quedan algunos ocultos (que es una de las funciones del inconsciente cuando se manifiesta en las emociones). Entonces con la emoción viene parte de la magia de la creación, proyectando en la elaboración de la obra, "la subestructura oculta del arte" y la ambientación misteriosa de lo ambiguo y plasticidad del objeto artístico.

*Otra característica de la emoción es la experiencia de extender el ego como un sentimiento social (...) La "emoción" (...) fluye y es liberada del yo produciendo un sentimiento de liberación, o vuelve como un eco y, no liberada, produce rabia o miedo; o no es liberada y da lugar a miedo, angustia y depresión. (...) Las emociones son, (...) fenómenos mentales que van seguidos por cambios orgánicos, pero sin depender de éstos* <sup>33</sup>

La emoción te recrea en el arte, durante el éxtasis del acto creador, y durante el goce estético al visualizar el desarrollo del proceso de creación.

Cuando en el surgimiento de una emoción, viene perfilándose el talento, la espontaneidad trasciende las barreras de la conciencia en la creación, y el artista realiza una serie de acciones sobre la materia y el espacio, que aunque cree que

<sup>32</sup> Serge Ginger y Anne Ginger "La Gestalt", Edit. El Manual Moderno, S.A. de C.V., México, D.F., 1993, Traducido de la 2a. Edición Francesa por Ma. Angélica Verduzco de R. Pág. 141.

<sup>33</sup> Serge Ginger y Anne Ginger Ibidem Págs. 142 y 143

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

está trabajando las imágenes y formas concebida en el proceso de concepción de la obra, lo que esta en realidad haciendo es proyectar "el orden oculto del arte", sin darse cuenta; aunque después tome conciencia de ello, descubriéndolo en la obra; esa actitud mágica del artista, es la tesis que defiende Anton Ehrenzweig en su libro "El Orden Oculto del Arte".

Las emociones fuertes opacan momentáneamente a la conciencia, y deja libre a los instintos, al preconsciente, a los deseos y angustias, suelta a la fantasía para que reine en el momento, y el inconsciente empiece a manifestar los sueños mezclados con los gestos de las huellas surcadas en su propia historia.

Es semejante a la catarsis que aflora con toda la fuerza de las vivencias (traumática o conflictiva o embellecedora del espíritu), a manifestarse frente a la conciencia, como quien en última instancia determina las acciones del ser en ese momento, el que determina el tipo de efecto o fenómeno que revive el individuo en ese proceso; que a través del tiempo podemos ir atando cabos sueltos, hasta llegar al origen de las causas de la problemática o actitud; y nos enfrenta a uno mismo, nos hace vernos en nuestros propios espejos, y nos ayuda a descargarnos momentáneamente de esa energía o deseos reprimidos ante la impotencia y hacerles frente a las frustraciones. Tenemos que sacar a esas bombas que hemos ido creando en el cuerpo, en la psique, para soltar la expresión y el talento en el proceso de sublimación de la vida, de la realidad, de los sueños a través del arte.

Cuando la emoción es muy intensa, el individuo puede proyectar imprevisibles acciones, todo depende de las características del momento, de sus marcas más profundas en el transcurrir de su vida, de las causas que provocaron ese caos, al grado de desbloqueo que haya venido logrando en su cuerpo y mente.

Todo esto es interesante porque cuando apliquemos los aspectos de la psicología en la enseñanza artística, podemos toparnos con ese tipo de situaciones; de ahí la necesidad de preparar primero a los maestros con cursos de actualización que proporcionen experiencia y conocimiento sobre aspectos de la psicología, para que estén en capacidad de desarrollar mejor un programa pedagógico artístico más complejo como el de la interdisciplinariedad de las artes; de esa forma podrán los maestros comprender y buscar soluciones a los problemas cuando se

presenten ese tipo de situaciones, orientando al alumno para que asuman y busquen transferir esa expresión, a esa emoción para la creación, para el proceso creativo artístico.

Cuando el entusiasmo surge con pasión, con la fuerza de la emoción; cuando se trabaja con pasión el artista logra (inconsciente) darle todo un apoyo de libertad a los instintos, a la fantasía que penetran en el fenómeno poético, en la imaginación, y esta última cuenta con el impulso suficiente para atravesar y trascender las fronteras del miedo, de las barreras psíquicas del individuo, para así conjugarse con las atmósferas estéticas de las imágenes poéticas concretando a la intuición al incidir en alternativas para la concepción y elaboración de la obra. O sea la pasión le entrega, le da fuerza a la imaginación; impulsa al espíritu en las sensaciones de los sentimientos que recrean ambientes poéticos.

La pasión es otro elemento de libertad para los instintos. Hay que atravesar el umbral del dolor, del miedo y soltar la imaginación en la creación, soltar la emoción en la recreación estética.

Por lo tanto, tenemos que aprender a distinguir cómo se manifiestan en esos momentos la angustia, la emoción, el miedo, la catarsis, la ansiedad, la imaginación, la sensibilidad, etc., para entonces buscar las formas de cómo canalizarlos.

Pero para poder distinguir cuál es el mensaje que traen, el objetivo de sus incidencias en la emoción, en el acto creativo o en el proceso de creación, tenemos que estar decididos a vivir, a estar abiertos a las experiencias, a las vivencias, a la vida y al asimilar a esas vivencias; entonces contar con esos esquemas cognoscitivos-afectivos que nos ayuden en las tareas de diferenciar el origen de sus apariciones, y así poder evaluar y aprovechar sus impulsos, sus fuerzas en función de la creación artística.

Hay que sentir y regenerar de experiencias a la memoria; y la imaginación, porque sentir implica vivir, obtener vivencia que es una de las claves en el aprendizaje para el conocimiento, debido a que el conocimiento vivencial viene globalizado con las correspondientes relaciones con la realidad, que le da objetividad y

veracidad a la información y al proceso de creación; y nos proporciona el material para revivir esos efectos a través del preconscious en la creación artística.

#### VI.2.4.- LOS SUEÑOS

En relación a los sueños, los psicólogos Erving y Miriam Polster dicen: *creo que cada parte del sueño es una parte de tí mismo -no solamente el protagonista, sino cada detalle, cada matiz afectivo, cualquier cosa que aparezca en él* <sup>34</sup>

Mientras que Hector Salama P. y Rosario Villarreal B. comentan que *según la terapia gestalt, los diferentes componentes del sueño son fragmentos de nuestra personalidad, algunas partes reconocidas por nosotros, pero en general encontramos aquello que rechazamos de nosotros mismos.* <sup>35</sup>

Pero en la "Interpretación de los sueños" Tomo I, de Freud, podemos ver que las vivencias influyen en los sueños a través de los recuerdos guardados en la memoria, en ellas se concatenan variadas experiencias o partes de ellas, entrelazados por medio del contenido y las formas de las diversas imágenes acumuladas en la memoria, donde normalmente se combinan o se mezclan los diferentes tiempos (pasado, presente y futuro).

Como el mismo Freud comenta en su obra la "Interpretación de los Sueños", de que su elaboración, su proceso de conformación no es exclusivo de él sólo, sino que son funciones que se dan en otros procesos psíquicos; partiendo de él, nosotros vamos a tratar de considerar su explicación sobre su teoría de los sueños, haciendo una especie de sustitución, transfiriendo el mecanismo del desplazamiento, la transacción en el fenómeno de los sueños; para intentar comprender el desenvolvimiento de la fenomenología de la imaginación en el proceso de la creación artística.

Así como los sueños sacan de la memoria, del inconsciente una serie de hechos, nombres, vivencia, imágenes o recuerdos conservados, para hacerlos aflorar años más tarde en la vida del individuo, proyectando un esquema cognoscitivo

<sup>34</sup> Erving y Miriam Polster, Op. Cit. , Pág. 252

<sup>35</sup> Héctor Salama P. y Rosario Villarreal B. "El Enfoque Gestalt", Editorial Manual Moderno, 2a. Edición 1992 México, D.F. Pág. 47.

acumulado en su estructura psíquica (en el olvido); y lo manifiesta a través del sueño, de la espontaneidad, que pudo ser provocado (su aparición) por un estímulo externo, que en el inconsciente se asoció y se reestructuró transformando a las imágenes pasadas y haciéndolas aparecer acompañadas de otros elementos (figuras); como el caso del ejemplo del sueño de Delbornf planteado por Freud en su libro *la Interpretación de los Sueños*;<sup>36</sup> Así mismo en el proceso de creación encontramos que en el transcurso de la actividad, en la elaboración de una obra artística, vemos que en la medida que vamos trabajando al cuadro, surge espontáneamente; formas, figuras, manchas que reflejan situaciones, ambientes que nos remiten al pasado de nuestras vivencias; y aquí hablamos del talento, de la intuición, de los instintos, del don del artista; pero que no es más que una proyección de la elaboración del inconsciente, de nuestro inconsciente que al ser estimulado por la vivencia estética de la actividad frente a la obra, frente a nuestra excitación en la creación, por el goce de ir desarrollando, transformando las primeras ideas sobre la composición y el sentido o significado que se buscan plasmar en la obra en elaboración, empezamos a activar a la memoria en el preconscious, a esos fenómenos, o formas, o figuras, o hechos olvidados en el tiempo; y el inconsciente al ser estimulado atraviesa las barreras de conciencia para que tomemos conciencia de esas formas transformadas en la imaginación, para que las proyectemos; y otras veces las presenta sin que nos demos cuenta, y nos sorprendamos al descubrirla en la tela (en el cuadro), y no comprendemos ese fenómeno de la espontaneidad.

*Aquí se puede observar como en el caso de los sueños, donde suponemos que en nuestro aparato psíquico existen dos instancias generadoras de ideas, la segunda (...) posee el privilegio de que sus productos encuentran abierto el acceso a la conciencia, mientras que la actividad de la primera instancia es inconsciente en sí y no puede llegar a la conciencia sino pasando por la segunda (...) en el paso de la primera a la segunda, se encuentra una censura que no deja pasar sino aquello que le agrada, deteniendo todo lo demás. Lo rechazado se halla (...) en estado de represión. Bajo determinadas condiciones (...) se transforma la relación de las fuerzas entre ambas instancias, de tal modo, que lo reprimido no puede ya ser reprimido por completo. Esto sucede, hallándose dormido el sujeto, por un relajamiento de la censura, y entonces, lo hasta el*

<sup>36</sup> Ver Sigmund Freud. "Interpretación de los Sueños, Tomot, Editorial Planeta y Artemisa, México, D.F. 1985. Pág. 66

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

*momento reprimido consigue abrirse camino hasta la conciencia. Más como la censura no cesa jamás totalmente, sino que lo que hace es sufrir una disminución, tiene lo reprimido que tolerar transformaciones encaminadas a mitigar aquellos de sus caracteres que provocan la repulsa. Lo que en este caso llega a hacerse consciente es una especie de transacción entre lo intentado por una de las instancias y lo permitido por la otra. (...) En la formación de tales transacciones observense siempre, y no únicamente en las oníricas, los procesos de condensación, desplazamiento y utilización de asociaciones superficiales que hemos observado en la elaboración del sueño*<sup>37</sup>

Aquí se nota que Freud considera que este funcionamiento no es exclusivo de la elaboración de los sueños, y que es propio de otros procesos psíquicos, con lo cual si lo relacionamos con la experiencia artística en el proceso de creación, encontraremos que la primera instancia generadora de ideas pasa por la segunda instancia hacia la conciencia, durante el sueño o despierto, pero sólo que en la vigilia el artista dispone de un ambiente favorable que lo permite; debido a que la excitación por el goce estético en la actividad artística (en el acto creador), crea condiciones idóneas para que se dé dicho fenómeno.

### VI.2.5.- INTUICION E INSTINTOS

La intuición y los instintos por sus características irracionales podemos considerarlos como productos del inconsciente, de sus pulsiones; y ahora en vista de lo que dice Laplanche en su libro "La Sublimación", que la pulsión tiene su origen en una excitación interna, en una fuerza constante de la cual, precisamente, el aparato psíquico no puede huir. Y como no puede huir de ella, estará en el origen de las verdaderas elaboraciones. (...) la pulsión, nos dice Freud, es evidentemente la satisfacción, es decir la rebaja de la tensión, provocada, al comienzo, por la excitación<sup>38</sup>, en este sentido podemos deducir que tanto la intuición como los instintos también cumplen el papel de satisfacción de la actividad psíquica y biológica del sujeto (respectivamente), pero de acuerdo con nuestra experiencia en la actividad artística, consideramos que la intuición

<sup>37</sup> Sigmund Freud, *Ibidem* Pág. 46 y 47.

<sup>38</sup> Jean Laplanche, "La Sublimación, Problemáticas III", Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina. 1987. Pág. 35

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

pertenece a ese tipo de elaboraciones psíquicas muy elaborados por el tipo de sugerencias o señales a través de las cuales orientan sutilmente al artista en la percepción, concepción y elaboración de la obra de arte; mientras que los instintos por su carácter orientador en la autoconservación, contribuyendo a la supervivencia<sup>39</sup> del individuo y de la especie. De ahí que los instintos los veamos como algo muy visceral, en cambio a la intuición sería la respuesta después de una visión intelectual por inspiración, que sugiere a través de los sentimientos una intención y un sentido de la emoción, hacia (X) objeto, basado en la relación de las esencias de la realidad externa e interna del individuo.

Por eso los instintos y la intuición, para nosotros son como puntos de fuga de la emoción, que destellan soluciones o imágenes a la creación; y en sus aperturas abren ventanas a la imaginación para asomar ambientes, e imágenes poéticas, donde se integran aspectos o formas del deseo, que viene el artista procesando.

Es muy interesante observar como se da dentro del proceso creativo artístico, esa fenomenología en que se correlacionan la intuición con la angustia creativa (la inquietud, curiosidad e instintos) y el pensamiento en la imaginación, en diferentes momentos de cada etapa en la creación, que pulsionan a la conciencia a captar los resultados de estas dos acciones como una unidad que en la reflexión afloran conclusiones.

Esta correlación es beneficiosa debido a que aporta nuevos elementos para la dinámica de la imaginación, de la fantasía impulsando a la creatividad.

Cuando la intuición se presenta en el artista, trayendo mensajes (contenidos) desde el inconsciente, para aclarar dudas, o presentar resultados sobre las interrogantes en la búsqueda y en la investigación, que nos ubica en el contexto teórico del razonamiento, del análisis, y por consiguiente el de la autorreflexión por las vivencias y las lecturas (combinadamente); es conveniente aprovechar esos instantes pasajeros (que son de alta creatividad en el proceso de creación por la interrelación de dos contextos), poniendo más atención (conciencia para activar al preconscious) a fin de deducir las explicaciones que hagan más comprensibles (a uno mismo) al proceso de creación, y hacer un esfuerzo para visualizar las

<sup>39</sup> Ver Diccionario de Psicología Friedrich Dorsch, Edit. Herder, Barcelona, España 1985, Págs. 408 y 409



## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

manifestaciones más características durante el desenvolvimiento de sus diversas manifestaciones.

Es importante aprovechar esos instantes porque la intuición viene en una emoción, que excita nuestros sentidos y activa a la sensibilidad y la imaginación, para que diferencemos los aspectos que identifican al fenómeno que deseamos aclarar. Esta emoción es una pulsión (que viene del inconsciente) que abre momentáneamente una vía de comunicación con nuestra conciencia, lo cual permite que hagamos un registro en la memoria, al cual podemos luego recurrir más adelante voluntariamente, pudiéndolos utilizar cuando lo necesitemos.

Al aprovechar estos instantes, estamos propiciando que nuestro organismo, que nuestro sistema neuronal, estructure más puentes entre las neuronas asociativas, con lo cual podemos ir armando una red de comunicación que en el futuro cercano nos proporcionen mayor productividad en el funcionamiento de nuestra creatividad artística. De lo contrario estaremos orientando a nuestro cuerpo, a nuestro intelecto y la emoción, a que espontáneamente se encaminen a otra forma de mecanismo en la producción intelectual que se manifiesta con mayor lentitud, después que la conciencia y el inconsciente, trabajando por separado, en un cierto tiempo más o menos prolongado, coincidan en un punto que haga posible aflorar los resultados, que son válidos, pero más lento. Aprovechar el instante, es manejarse con la fluidez natural de la psique y el organismo, de lo contrario bloqueamos su fluidez (momentáneamente) y prolongamos con mayor lentitud sus funciones ante la creatividad y el desarrollo.

Otro problema es que cuando en el artista irrumpe la intuición activando al acto creativo, y si esta activación está dirigida al trabajo de concepción de la obra, donde se dinamiza a la creatividad en la imaginación; es un momento que debería aprovecharse al máximo, utilizando los recursos productivos de la memoria episódica, utilizando su información perceptual, su información del contexto del pasado, y a su vez, buscar combinarlas o alternarlas con la utilización de la memoria semántica a fin de analizar el fenómeno (que viene en ese instante con la intuición) y construir (con la imaginación) una idea, imagen o conocimiento global del fenómeno, con lo cual estaríamos generalizando y conceptualizando al fenómeno. De lo contrario, el artista no aprovecharía a esa intuición y a la

información de la memoria a corto plazo; y a su vez, no activa a la memoria a largo plazo con sus formatos proposicionales.

Si logramos explorar y conocernos lo suficiente, profundizando en las raíces de nuestra identidad a través de las vivencias, y dentro de la pedagogía artística por medio de la gestalt, de la bioenergética o el psicoanálisis; podremos aprehender o visualizar más fácilmente la proyección de las señales de la intuición, su sentido cuando se manifiesta en nuestra sensibilidad, emoción e imaginación; y de esta forma estaremos en mejores condiciones para valorar y orientar las acciones dentro del proceso y acto creador; y mencionamos al acto creador, aun teniendo conciencia de que es un fenómeno fundamentalmente producto del inconsciente, pero en el acto creador muchas veces la intuición atraviesa las fronteras del preconscious y la conciencia (aunque no nos demos cuenta), y remueve al material preconscious (de la memoria) en la conciencia, en la imaginación, y a través de ellos comienza a darnos sugerencias mostrando su sentido en el momento; ahí nos da la posibilidad de que capturemos sus señales, y si logramos captarlas podremos influir conscientemente para darle rienda suelta a su perspectiva, aprovechando mejor a nuestra actividad psíquica en el proceso de creación artístico.

#### VI.2.6.- EL PRECONSCIENTE.

Durante la elaboración de la obra el artista, se entrega a su emoción, al acto creador, al encuentro con su otro yo, con esa fuerza que emana de su interior, de su espiritualidad; por lo tanto tiende a sumergirse en el inconsciente, pero también en la instancia psíquica del preconscious; el cual es considerado por los psicólogos como la zona donde se almacenan las vivencias, los recuerdos, etc., que la conciencia no puede retener y que son informaciones que pueden ser llevadas a la conciencia, a través de métodos como la introspección, cuando el yo reflexivo del individuo lo requiere.

Esta instancia psíquica en la actividad artística interviene en diversos procesos como se podrá notar en los siguientes señalamientos.

Laplanche analizando el modelo llamado "lógico" planteado por Freud para exponer su teoría sobre los sueños, nos dice que: *entre el inconsciente y el*

*preconsciente hay barreras, una o más <censuras> que podríamos comparar exactamente con una especie de válvulas, es decir, que esas barreras normalmente funcionan en un solo sentido y no en ambos. (...) Son además válvulas selectivas, quiero decir que esta censura termina, sin embargo por dejar pasar algo. (...) Pero el sistema puede funcionar también al revés en un sentido que Freud llama <regrediente>. Y he aquí la significación primera, fundamental, del término <regresión> (...) La regresión supone que la censura, que los umbrales de censura, la permeabilidad de esas barreras o esas válvulas, puede descender de suerte que el aparato pueda funcionar de otra manera; y no sólo de otra manera, sino en una especie de trayecto muy complejo, en <zig-zag acodillado varias veces>. (...) Es por este movimiento profundamente regrediente, regresivo, como resulta activada la percepción, y es esto lo que puede explicar el carácter alucinatorio del sueño.* <sup>40</sup>

*Aquí Freud resalta: La noción de censura es puesta en primer plano como lo que forma el límite y lo que filtra el pasaje de una instancia a otra* <sup>41</sup> *En este punto es donde Didier Anzieu habla de que la creación, es una regresión creadora, el despegue creador efectúa al fin una regresión radical: se abandonan las ideas racionales, el pensamiento verbal, los conceptos elaborados por las imágenes, el pensamiento figurativo, los modos de comunicación (...) desdobra su Yo en una parte que realiza la regresión y en otra que permanece vigilante y cobra conciencia. (...) En efecto, si existe control de la conciencia no sólo conservada sino exacerbada en la fase inicial, se produce tanto una regresión del Yo como una regresión libidinal a las pulsiones parciales pregenitales, cuya activación estimula el proceso de sublimación. De allí el hecho de que esta regresión creadora, especie de sueño nocturno experimentado con los ojos bien abiertos, aparezca ya como el surgimiento de una alucinación (lo que anticipa la fase siguiente, la captación de un representante inconsciente), ya como la emergencia de un delirio (lo que anticipa la tercera fase, la activación de un código organizador de la obra) ¿Qué es lo que se disocia en lo que comúnmente se llama la inspiración? La unidad siempre frágil que el Yo consciente y preconsciente intenta establecer en el psiquismo vuela en pedazos. El Superyó, el Ideal del Yo, el Yo Ideal se ponen a funcionar en fragmentos separados y uno u otro de estos subsistemas psicicos se fragmenta a su vez en las diversas*

<sup>40</sup> Jean Laplanche, "La Angustia, Problemática I", Amorrortu editores, Argentina, 1988. Pág. 170 y 171.

<sup>41</sup> Jean Laplanche, *Ibidem*. Pág. 214.

identificaciones que en él se han estratificado en edades diferentes y en circunstancias variadas, incluso contrarias. La disociación creadora es temporal y reversible. Con la experiencia, el creador puede tanto provocar su regreso como ponerle fin. En esto hay una analogía con la experiencia mística individual, con los estados de trance colectivo <sup>42</sup>

Y señala Didier Anzieu que el preconscious del creador como contenedor de pensamientos nuevos en proceso de nacer bajo una forma figurada. La representación que anticipa el acto de escribir en silencio y en la serenidad procede, a su vez, de una autorrepresentación originaria del pensamiento pensante en su esfuerzo por dar cabida a los pensamientos aún inconcebidos, a través de una especie de red prosódica apretada y de la trama que entreteje los diversos hilos del contenido <sup>43</sup>

Pero como dicen los psicólogos el preconscious además de tener la función operatoria de abrirle la puerta de la conciencia al inconsciente, también procesa información, construye y deforma, estableciendo nexos con otros representantes psíquicos; como por ejemplo lo explica Didier Anzieu: *El representante psíquico inconsciente es una representación mental reprimida de una pulsión considerada peligrosa para el Yo; la pulsión es sexual o agresiva, o es una combinación de las dos; la representación reprimida representaba esa pulsión como consecuencia de una conjunción con ella, bien sea del orden de la similitud (lo que Jakobson comparó con la metáfora y el desplazamiento) o bien del orden de la contigüedad (que sería el de la metonimia y de la condensación). La representación reprimida en el inconsciente es una representación de cosas; tiende a retomar en el preconscious y a ligarse con otras representaciones de cosas y representaciones de palabras. Para Freud es preciso que haya representación, retorno de lo reprimido y ligazón preconscious, para que pueda constituirse un símbolo. En esta segunda fase, el creador trabaja como el sueño; levanta la segunda censura, entre el preconscious y la conciencia, se adueña de los símbolos latentes en forma de imágenes mentales y los transforma en contenidos manifiestos -pero fija en su memoria esos contenidos a los que presta una aguda atención, mientras que un sueño exitoso prolonga el sueño y se olvida. Esta transformación es*

<sup>42</sup> Didier Anzieu, "El Cuerpo de la Obra" Edit. Siglo XXI, México, D.F., Trad. Antonio Marquez, 1993. Págs. 112 y 113.

<sup>43</sup> Didier Anzieu, *ibidem* Pág. 173.

*posible porque el estado de sobrecogimiento procura a la conciencia, como el dormir, una impresión de irrealidad que atenúa las sospechas de ésta y porque el proyecto de realizar una obra no le parece más reprehensible que tener un sueño, puesto que el pasaje al acto es evitado. (...) Pero también, y en mayor medida aún que en el sueño, el escritor, el artista padece o ejerce una fuerte estimulación pulsional, la cual desborda cuantitativamente la primora censura, localizada por Freud entre el inconsciente y el preconscious, y sobrealimenta la actividad de ligazón y de simbolización de esta última instancia psíquica. Entonces le es preciso crear para descargar una tensión fantasmática.*<sup>44</sup>

A fin de complementar esos comentarios de Didier Anzieu que inciden en el preconscious, vamos a continuación a citar parte del análisis que realiza Isabel Paraiso en su libro: "Psicoanálisis de la Experiencia Literaria", sobre la teoría de Susan K. Deri en relación a la creatividad artística; tratando de redondear a esta fenomenología.

*La mayoría de las personas hace frente a los impulsos contradictorios del Yo y del Ello reprimiendo uno (el Ello) y reforzando el otro (el Yo). En cambio, los creadores no ponen en marcha la represión, sino la unificación de los impulsos opuestos dentro de una forma simbólica compleja. (...) La misma permeabilidad o apertura entre el Yo y el Ello en el aparato psíquico de los artistas, se encuentra entre su Yo y el Preconscious. Durante el proceso creativo, ninguna instancia ejerce control sobre las otras, sino que todas forman una unidad. En esa especie de magma unitario que es su vida interior durante los momentos creativos, se integran activamente tanto los elementos procedentes del inconsciente del artista, como los procedentes de las percepciones externas, porque la percepción del creador es particularmente ancha y aguda en ambas direcciones. La intensidad del "proceso primario" no destruye el orden del aparato psíquico, sino que lo restablece. (...)*

*Nótese cómo esta comunicación entre el Inconsciente, Preconscious y Consciente recuerda la "sintonicidad del Yo" de Kris (armonización del Ello, el Yo y el Super yo en el acto creativo), aunque nuestra autora no lo explicita. Contra Kris, sin embargo, afirma Deri que el Ello no "invade" al Yo, de modo que no hay*

---

<sup>44</sup> Didier Anzieu, *Ibidem* Pág. 122.

*necesidad de suponer una "regresión al servicio del Yo" en el proceso creativo. El proceso creativo es "progresión" -afirma, no "regresión", no movimiento zigzagueante<sup>45</sup>*

*Durante el proceso creativo, no hay fractura del aparato psíquico en sus diferentes instancias (Ello, Yo, Super-yo), ni hay barrera de represión. Gracias a eso, y dada su extremada capacidad de simbolización, el artista es capaz de formar "esquemas" (concepto de Jean Piaget, 1945), es decir, estructuras simbólicas sin coherencia total, que son capaces de asimilar dentro de su estructura una amplia variedad de componentes dispares y contradictorios. Esos "esquemas" (gr. "Schemata") sirven para agrandar y estructurar el Yo, realizando su función mediadora entre la persona y su contorno. Transforman una extensa área del espacio intrapsíquico total en una región articulada, característica generalmente atribuida al Preconsciente. Las formas ("Gestalten") simbólicas contenidas en este espacio preconsciente están listas para una recombinación creativa posterior, y además facilitan la comunicación entre el mundo interno y el externo. La disponibilidad de las formas simbólicas preconscientes permite símbolos conectores entre la persona ("Soll") y el ambiente alrededor. (...)*

*Una vez configurada, las "Gestalten" actúan como campos magnéticos, atrayendo hacia sí y organizando contenidos previamente separados o descolocados. Recuerdos medio olvidados, por ejemplo, son vuellos a ubicar en su contexto apropiado, gracias a la fuerza asimiladora del "esquema". (...)*

*En el individuo normal, la represión segmenta la "unidad psíquica" y produce una presión que debe ser relajada mediante una descarga "in-formal", no plasmada en forma. La barrera de la represión es la que divide el psiquismo humano en las estructuras antagonistas del Ello, Yo y Super-yo. Si la represión impide el paso a los contenidos del Ello hasta la zona del Yo, entonces surgirán, desde el Yo empujado por el Super-yo, los "mecanismos de defensa" que hacen, replegarse de nuevo a esos contenidos hacia el Ello, y de modo desorganizado. (...)*

*Por lo tanto, la creatividad produce en el artista un equilibrio armonioso de personalidad unida, no escindida -al menos mientras dura la creación. Para los*

<sup>45</sup> Isabel Paraiso, "Psicoanálisis de la Experiencia Literaria", Edit. Catedra, S.A., 1994 Madrid, España. Pág. 50

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

*artistas, la creación de una obra concreta representa la conexión orgánica entre el mundo interior y el exterior. La actividad creativa está altamente libidinizada, presidida por el Eros (Freud, 1920), que es quien amalgama las energías opuestas. Una buena fusión de las energías -no "neutralización", como decla la Psicología del Yo-, es para Deri un requisito de la creatividad artística. (...) Así, la topología intrapsíquica de los artistas es muy diferente, según esta psicoanalista, de la de los neuróticos*<sup>46</sup>

Nosotros desde esta perspectiva del análisis, consideramos que en los artistas se dan tanto el mecanismo planteado por Didier Anzieu (que a su vez, coincide con Laplanche sobre el proceso de la regresión, basándose en Freud), como los argumentos sostenidos por Deri, en cuanto a que también el artista en otros momentos recurre espontáneamente en la "unificación de los impulsos opuestos dentro de una forma simbólica compleja", sin tener que recurrir en la represión, donde todas las instancias psíquicas forman una totalidad que impulsan al artista a la creación; y en este sentido como dice Deri, el proceso de creación es "progresión", pero también es regresión (en otros casos) como lo menciona Didier Anzieu. Lo cual además manifiesta la presencia de la relatividad y crea base, para que se pronuncie el proceso creativo artístico como un ciclo en espiral ascendente (ésto se continua desarrollando en el siguiente capítulo).

Lo que pasa (a nuestro entender), es que Susan K. Deri, ubica su teoría en el ámbito optimista de la creación artística; lo que origina que sólo vea el ángulo, de que el poeta posee un preconscious lo suficientemente expandido, que lo protege de la soledad, de donde parte su gran capacidad de simbolización excepcional; y como su estructura psíquica se caracteriza, en primer lugar, por una importante falta de represión: *su Yo comunica con el Ello sin dificultad, debido a esta carencia de censura sobre la instancia instintiva.*<sup>47</sup>

Por otra parte, una situación que hemos notado en el transcurso de elaboración de esta tesis, es que al principio el preconscious y la intuición se estuvieron manifestando con poca frecuencia, en cambio en la medida que fuimos avanzando en el tiempo y el trabajo, la participación del preconscious y del inconsciente reflejaron una mayor frecuencia, sugiriendo ideas, elementos a la

<sup>46</sup> Isabel Paraiso, *Ibidem* Págs. 51 y 52.

<sup>47</sup> Isabel Paraiso, *Ibidem* Pág. 50

conciencia, a través de la conciencia reflexiva y de la intuición, con lo cual se fueron estructurando ideas más complejas que ayudaron a realizar esta tesis.

Esta cuestión es muy parecida a lo que sucede con la sensibilidad, con la imaginación y otros procesos dentro de la actividad artística; que mientras más los estimulas y los ejercitas, se continúan desarrollando, elevando el grado de aprehensión en la percepción; y asimismo es el preconsciente y las demás instancias psíquicas del artista que en la medida que más trabaja, va avanzando, adquiriendo más habilidad; y si ese trabajo manual lo apoya con la asimilación del conocimiento a través de la reflexión y el estudio teórico, irá ampliando su capacidad.

De acuerdo con Piaget, en la medida que el ser humano desarrolla las experiencias y va depurando los conceptos, el conocimiento se construye, y continúa transformando y desarrollando los esquemas y estructuras afectivas y mental, con lo cual va ampliando el sentido general de los objetos y las semejanzas.

#### **VI.2.7.- LAS VIVENCIAS**

La vivencia es más importante que la teoría en el aprendizaje de la educación artística, desde la perspectiva del autodescubrimiento en los alumnos en la formación de sus esquemas cognoscitivo-afectivo; ahora, si ambas se complementan, por supuesto es más beneficioso; la vivencia es más importante porque deja un esquema cognoscitivo-afectivo, en una asimilación directa, vivencial; es una marca imborrable en la memoria emocional y en la memoria cognoscitiva cuando es asimilada conceptualmente dicha experiencia, y las dos se nutren y se refuerzan creando una estructura (que si se realiza en la etapa infantil, impregna con mayor fuerza a la inteligencia y al desarrollo intelectual del individuo) que siempre estará pronunciando sus efectos en la personalidad adulta en el futuro.

Las vivencias cumplen un papel significativo, clave para la reafirmación y asimilación del conocimiento adquirido a través de la lectura de libros y de otro tipo de información; y por lo tanto es imprescindible para el desarrollo de la pedagogía en la educación artística; debido a que si el estudiante de arte o el



#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

artista en formación lee un libro, escucha una clase, una conferencia, por ejemplo sobre el proceso de creación, adquiriendo un conocimiento sin el suficiente procesamiento analítico de la correlación con la práctica, queda hasta un cierto punto limitado en su asimilación. De ahí que los estudiantes requieran de las prácticas de exploración y experimentación que impliquen aspectos manuales y conceptuales (teóricas) que los conlleven a realizar experiencias y obtener vivencias que refuercen y amplien el nivel de comprensión de esas lecturas, a través de la comparación analítica (diferenciando la correspondencia entre teoría y práctica, las semejanzas y desigualdades) para entonces estructurar ideas más integrales, globales y realistas de acuerdo con su propia objetividad como ser humano inmerso en la actividad artística; ya que, las vivencias en este tipo de quehacer, originan en el individuo que pueda profundizar en la asimilación de ese conocimiento (apoyándose en la memoria afectiva y cognoscitiva de las lecturas mencionadas), al hacer que la conciencia (ponga más atención) profundice más en esos aspectos teóricos. O sea las vivencias producen una profundización de la conciencia en la teoría, al proporcionar las experiencias, para estructurar o reestructurar a los nuevos esquemas cognoscitivos que va adquiriendo el sujeto, y hacer las correcciones y ajustes necesarios de acuerdo con los objetivos del artista (que busca), con la objetividad de la realidad práctica y a la subjetividad del individuo.

Es que las vivencias reafirman al conocimiento adquirido teóricamente, proporcionándole la sustancia objetiva de la experiencia; logrando de esta forma cimentar en el individuo una base más sólida teórica-práctica sobre su actividad o su proceso de creación, que a su vez, impulsa a ampliar al sentimiento de seguridad en el sujeto, por lo cual lo nutre de mayor fuerza motriz e intelectual para que (en el proceso creativo artístico) suelte su entusiasmo, su pasión con toda la fuerza de su espíritu en la creatividad, en la elaboración de la obra de arte.

Es tan importante que las clases sean vivenciales, porque con la vivencia podemos sumergirnos en la emoción, y la emoción impulsa a la imaginación para que trascienda la conciencia y se llegue a la profundidad de "las cosas mismas", al meollo de la angustia, de la tristeza, de la melancolía, de la alegría, del asunto que la emoción toque; y percibir, vivir la problemática, o las imágenes poéticas, que le darán toda su expresión a la obra que se elabora, o a la adquisición del conocimiento que se está recibiendo con el ejercicio didáctico.

## VI.2.8.- LA FANTASIA

Queremos comenzar este punto citando a María Noel Lapoujade, cuando se apoya en función de la etimología y en Freud, para ofrecernos explicaciones sobre la fantasía:

*La fantasía, en general, es la operación de las funciones psíquicas por la que se crean imágenes que ni reproducen, ni reconstruyen la realidad, sino que la alteran, en sentido literal, la hacen devenir otra. La fantasía crea otra "realidad".*  
48

Además como la fantasía es imaginación potenciada, juega con el tiempo, con lo intemporal, realizando fusiones y distorsiones en imágenes entre lo real y lo irreal; se convierte en un elemento clave. Potencial del espíritu del artista.

*Las fantasías se forman por procesos de "fusión y distorsión", análogos a los procesos químicos de composición y descomposición de los cuerpos. Los procesos de deformación consisten en la falsificación de los recuerdos por procesos de fragmentación, abandonando las relaciones cronológicas. Así, los acontecimientos pierden la referencia temporal que permite su ubicación contextual en un tiempo al que mentalmente se agrega su coordenada espacial correspondiente para tomarlo reconocible como propio. (...)*

*Pero, además, se van vinculando por agregación fragmentos de escenas visuales con fragmentos de escenas auditivas para ir a constituir una fantasía, en tanto los fragmentos restantes entran en otras combinaciones para así configurar diversas fantasías. De esta manera la conexión original de los acontecimientos queda perdida y estas ficciones, en gran medida inconscientes, logran escabullir la censura*<sup>49</sup>

Para nosotros la fé y la esperanza y ese deseo de caminar hacia el futuro, son estímulos de la fantasía, donde la intuición y los deseos coadyuvan en darnos fuerzas para continuar picando piedras en el camino de la creación artística.

<sup>48</sup> María Noel Lapoujade, "Filosofía de la Imaginación", Edit. Siglo XXI, México, D.F., 1988 Pág. 136

<sup>49</sup> María Noel Lapoujade, Ibidem Pág. 164

Por otro lado estimamos que cuando la fantasía se alimenta de las vivencias, provoca que la expresión nazca o se impulse con una gran fuerza que llega hasta el asombro, y puede causar que el instinto visceralmente abra la memoria visual-vivencial a las exigencias y proyecciones de la sensibilidad en cualquier área del arte. De esta manera se estimula al circuito psicomotriz del organismo, a los mecanismos neuroanatómicos, autorreguladores de las transmisiones energéticas de las sensaciones o percepciones captada de la fenomenología de la magia de la vida.

Si la fantasía la alimentamos sólo de las especulaciones o proyecciones de la imaginación, se engendrará una expresión que reflejará una manifestación fantástica, el mundo fantasmagórico del ser, con lo cual por un lado plasmará en cualquier contexto artístico, una expresión endeble, sin la suficiente fuerza para provocar una consistente plasticidad e armonía que induzca a una comunicación fluida y atractiva que estimule fuertemente los sensores de los espectadores, y por otra parte puede originar, que el artista desarrolle espontáneamente con una gran frescura plástica el sentido y factura de la obra.

Entonces cuando la fantasía alimenta a las perspectivas, cuando apoya a los sueños de búsqueda, al trabajo de investigación, pero con objetivos precisos, o adecuados a la realidad; carga de fuerza emotiva a la imaginación y al intelecto (normalmente de una forma inconsciente en el individuo), y produce una dinamización en la creatividad, con efectos subsecuentes en la proyección de la expresión y del talento del estudiante y artista.

Si el artista en formación logra tomar conciencia de este fenómeno, puede aprender a manejar conscientemente a las sugerencias de los instintos a través de las diversas funciones de la imaginación como por ejemplo la sublimación, y tener la oportunidad de activar y desarrollar con mayor facilidad a su proceso de creación artístico. Ahí está la importancia de estos criterios e ideas para avanzar en la pedagogía de la educación artística.

Ahora si confrontamos a la imaginación, a los sueños (considerados como metas a alcanzar), con la realidad, con nuestras vivencias, podríamos analizar y vislumbrar nuevas alternativas, nuevas formas de ver nuestro trabajo, nuestros

procesos y conceptos, para analizar y reflexionar hacia dónde va y buscar soluciones a esas nuevas exigencias.

Lo anterior es lógico porque cuando realizamos esa confrontación, es posible que las vivencias con su correspondiente representación visual, con su asimilación psíquica (en el intelecto del individuo), y el sentido teórico del contenido de esas vivencias visualizadas en esta experiencia de confrontación, vivifica y colabora en la obtención de resultados (formas, signos, ideas, etc., que favorecen el desarrollo de los objetivos buscado en cada artista en sus diferentes etapas); y que bajo el análisis y reflexión pueden permitir la pronunciación de la creatividad en la visualización de nuevas acciones a realizar.

Esto es importante porque si el estudiante es orientado y canalizado bajo principios flexibles y amplios como la interdisciplinariedad de los procesos creativos artísticos, en la ejecución de experimentos, donde pueda realizar análisis y reflexión sobre esos experimentos; tendrá más oportunidades y alternativas para asimilar esas experimentaciones, partiendo del conocimiento de experiencias reales; convirtiéndose a la educación en un fenómeno más vivencial. Por lo tanto, si lo empleamos en nuestra actividad artística, estaríamos haciendo experimentaciones que nos ayudarían a facilitar encontrar nuevas formas de visualizar nuestros próximos pasos, a perfilar y buscar concretar nuevas formas de proyectar la composición y el concepto de las obras a desarrollar.

Cabe señalar, que en esta Tesis hemos tratado de comparar la asimilación de nuestras experiencias (vivencias) con los conocimientos adquiridos por el intelecto (en esta investigación), y buscar una mayor comprensión del fenómeno.

La fantasía infantil o presente (actual) es un fenómeno transferencial que ajusta o equilibra a las funciones mentales, imaginativas con las funciones sensoriales armonizando momentáneamente al ser humano, al descargar energía acumulada en el organismo producto de la represión.

Pero si el docente en las prácticas logra insertar el juego exploratorio con la fantasía en algún elemento objetivo o concreto, podríamos dinamizar a la imaginación en un ámbito más espontáneo y auténtico. Y como dice el Maestro Juan Acha, la fantasía *a veces determina una acción colateral, que puede formar*

un núcleo dinámico para la experiencia<sup>50</sup>; y que junto con la reflexión comprenden los dos factores que propician los cambios radicales en la cultura; con lo cual nos refuerza la idea de que hay que desarrollar más ejercicios pedagógicos donde se implementen a estas variables. Y si además le anexamos que los psicólogos gestaltistas realizan sus experiencias clínicas, donde la mayoría de los ejercicios psicofísicos y sus etapas secuenciales del trabajo, se desarrollan parcialmente en lo imaginario, en el sueño o la creatividad<sup>51</sup>; entonces podemos ver que se puede complementar diferentes contextos en función de la educación artística, porque su actividad (de la fantasía) permite la interrelación de las múltiples variables de los diversos campos artísticos en su seno.

#### VI.2.9.- LOS SENTIMIENTOS.

Los psicólogos describen a los sentimientos como los estados de ánimo del ser humano, que identifican a la alegría, tristeza, melancolía, odio, enojo, aversión, compasión, placer, dolor, fastidio, admiración, egoísmo, venganza, etc., que se sienten en todo el cuerpo y no se focalizan en ninguna parte del organismo; ellos estimulan afectivamente al sujeto.<sup>52</sup>

Si sabemos como menciona Alexander Lowen, los sentimientos con su fuerza expresiva-emocional, nutren al cuerpo de vitalidad, aumentándole su nivel básico de energía; entonces para darle más vida a los ejercicios pedagógicos en la enseñanza artística, tenemos que ampliarlos e impulsarlos con la aplicación adecuada de (X) contenido que ayude a aflorar los sentimientos en los estudiantes y maestros, y hacer unas prácticas con una sensibilización mayor de creatividad; porque no introducir más la música en las artes plásticas, en la literatura, si estamos consciente que la música con sus efectos estéticos llega directamente a la emoción, a los sentimientos del espectador.

Ellos son importantes en el proceso de creación, porque sirven de base, de fuerza para vitalizar la pasión creadora del artista, ya que los artistas se apoyan en ellos, para que sus emociones en la concepción y elaboración de la obra de arte

<sup>50</sup> Juan Acha, "Introducción a la Creatividad Artística" Edit. Trillas, México, D.F., 1992. Pág. 242.

<sup>51</sup> Serge Ginger y Anne Ginger, "La Gestalt", Edit. Manual Moderno, México, D.F., Traducido de la 2a. edición Francesa por Ma. Angélica Verduzco de Ruiz. 1993. Pág. 248

<sup>52</sup> Ver Friedrich Dorsch, "Diccionario de Psicología" Edit. Herder, Barcelona, España 1985, Págs. 728 y 729

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

proyecten a su expresión artística; sin sentimiento el artista no puede darle vida a la obra, y no puede proyectar su "expresión de vida" en la plasticidad del objeto artístico.

Los sentimientos y deseos (muy anhelados) son factores que pueden influir en la activación de la intuición, en la provocación y proyección del talento; pues estimulan (internamente) a la sensibilidad, creando estados emotivos propicios para la creación; o sea predisponen a los órganos sensitivos y motores a una retroalimentación de funciones que contextualizan a la mente (la conciencia) a un estado de éxtasis, donde se da un climax que da como resultado el surgimiento de ideas o la formación de imágenes poéticas o visuales, así como la aparición sonora del ritmo musical, acompañados de los gestos que corporalmente reflejan dichos estados emotivos.

Además los sentimientos y deseos son uno de los factores que ponen en estado de alerta a los órganos sensores para que cuando capten las percepciones (percepciones que tienen correspondencia con sus intereses y deseos), lo hagan con la atención (con conciencia) y la profundidad necesaria, adecuando las condiciones para que el artista o estudiante penetren en los ambientes poéticos (externos y/o internos que va recreando en la imaginación), y busquen o inicien prácticas dentro del proceso de creación que se puedan encaminar hacia la formación y consolidación de imágenes, ideas para plantear o proyectar obras artísticas, y/o continuar desarrollando la obra en elaboración.

Percepciones que al tener correspondencia con sus intereses y gustos, eleva al grado de excitación y de la proyección de la sensibilidad del artista, para disponerse a responder a la creación; ya que vemos lo que queremos ver (de acuerdo con nuestros criterios, ideas, deseos, etc.), de entre las manchas y sombras sacamos los rostros que queremos ver en la oscuridad, en el claroscuro.

Los instintos son otros de los factores que provocan al artista para que se sumerja en el proceso de creación y proyecte su expresión.

La espontaneidad viene a ser una especie de respuesta del inconsciente o de la sensibilidad ante los estímulos externos y/o internos, al reaccionar el organismo frente al impacto y efectos que provocan las imágenes del medio ambiente y la

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

fenomenología de los estados emotivos, en nuestros sentimientos, criterios y deseos; cuando (o ante la acumulación de sensaciones por la constante búsqueda y experimentación en el proceso creativo, una respuesta de la creatividad) nos sorprenden y se armonizan con nuestras emociones, cuando se conjugan con nuestra esencia, cuando pasan por las calles que amamos y acarician la frescura de nuestros sentimientos, cuando tocan los sentimientos que engrandecen al espíritu, cuando se mezclan y se compatibilizan con las sensaciones afectivas, o por lo contrario con las obsesiones y fijaciones que marcan a nuestras expresiones.

El organismo en el momento en que registra las percepciones en la imaginación, en la memoria, automáticamente repite mental y corporalmente la expresión recibida, de tal forma que el gesto del cuerpo del artista se adecúa a las imágenes captadas en ese instante.

Es admirable como los sentimientos alteran la sicomotricidad del individuo, a la atmósfera interior del cuerpo; y se pueden adueñar (momentáneamente) de las fuerzas de los sueños, de los deseos, de las fantasías; y en ese instante alteran, cambian la actitud del cuerpo, de la conciencia; y si entras en la angustia de la tristeza por la melancolía, por la impotencia, etc.; puedes pasar a la desesperación, a la neurosis; pero si ahí descubres una nueva alternativa, meta, o idea, te lanza con tu espíritu a la alegría, a la gratificación por el hallazgo. Es que los sentimientos vienen con la emoción de los deseos reprimidos en el pasado, con las pulsiones de vida o de muerte del inconsciente, con la esencia de la vida del sujeto, "de las cosas mismas".

### VI.2.10.- EL TALENTO

El talento viene a ser el pronunciamiento y prolongación del ser, del artista ante el gozo poético-estético durante la creación artística; cuando el artista penetra en las imágenes poéticas, visuales, sonoras, corporales, creadas en su imaginación, o captadas del medio ambiente, surge espontáneamente el talento como esencia del individuo para proyectar la expresión.

El talento se proyecta e impregna a las líneas, expresión, gestos o huellas, etc. cuando el artista lanza los trazos con sus cualidades. Por lo tanto, participa en el

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

recorrido y dirección de la línea, el trazo o la forma; en la atmósfera de la mancha, en la carga sutil que reflejan las formas, ambientes, texturas, tanto inconsciente como conscientemente hechos.

Pero aunque conscientemente perfila y traza las líneas y formas, etc.; el talento siempre acompañará a esas acciones partiendo siempre del inconsciente.

Muchas veces el talento se manifiesta a través de la creatividad aflorada por la intuición, por la espontaneidad, y cuando se armonizan la sensibilidad y los deseos por medio del inconsciente; otras veces el talento aflora las huellas de las vivencias en imágenes poéticas y visuales en el momento cuando se vive el goce estético durante la elaboración de la obra; o cuando la creatividad conjuga a las imágenes visuales con las imágenes teóricas-poéticas en función de la concreción de una conclusión que sintetiza y crea una nueva idea compositiva de la obra, un nuevo objetivo o filosofía o idea estética del artista sobre la propuesta de sus obras.

Por las observaciones señaladas sobre el talento, nos atrevemos a decir que el talento viene a ser como la proyección de la sensibilidad, de la intuición y demás instintos y deseos inconscientes, que se conjuntan bajo la fenomenología del acto creador, que concibe y elabora la obra de arte, sin que el artista tenga conciencia de cómo se efectuó el fenómeno. Parece que todos ellos conjuntan sus efectos y seleccionan del repertorio vivencial de la memoria (auditiva, visual, poética y corporal), del preconsciente o de la dimensión del Inconsciente, la expresión a proyectar a través del talento, que imprime los valores de los sentimientos (que predominan en ese acto creador), por medio del lenguaje del gesto en la concepción o elaboración de la obra de arte.

Porque el talento, la intuición y los instintos por no estar controlados por la conciencia, se hacen casi imperceptibles al registro de la conciencia, de ahí que caen generalmente en el campo del mito o de la magia; y por ser una manifestación, un resultado involuntario en el ser, surgen como un chispazo de una conjunción de los efectos de la sensibilidad, de las fuerzas acumuladas de las emociones y deseos, de la fuerza espiritual y motora del organismo, que repercute en la mente, en la imaginación, en la sensibilidad y se proyectan a



## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

través de las imágenes poéticas-visuales, etc. hacia la representación en cualquier contexto del arte.

Es que las impresiones que causan las imágenes visuales, de los fenómenos vivenciales, que se van acumulando a través de la experiencia, se convierten en la memoria, en el preconsciente, en estímulos de donde se nutren las emociones, la sensibilidad para proyectar al talento, en la representación de esas vivencias en las telas o espacio pictórico, escultórico, etc., o en el papel a través de las imágenes poéticas para la poesía.

Por lo tanto, el talento es la conjugación de múltiples factores, una fuerza que se alimenta de los deseos inconscientes, de la fantasía, de la emoción, de los sentimientos, de las vivencias y de la espiritualidad del ser; que se conjugan bajo la implosión del acto creador artístico, y lo proyectan a plasmar "el orden oculto del arte".

### VI.2.11.- EL CONCEPTO EN LA OBRA DE ARTE

Normalmente son los instintos y la intuición, los que casi siempre están impulsando el desarrollo del concepto artístico de la obra; y después de sus manifestaciones, cuando tomamos conciencia de las pautas sugeridas, comenzamos a buscar conscientemente la aportación de otros elementos que ayuden a seguir desarrollando al concepto, aunque ahí caemos a recurrir en el preconsciente para profundizar en la reflexión.

Cuando uno desea buscar otras alternativas de desarrollo de las obras, es indispensable reflexionar, analizar lo que se ha hecho hasta el momento, pensar y evaluar hacia dónde se puede encaminar la labor, meditando sobre su personalidad, sus vivencias, sus deseos, su emoción, intereses, facilidades, en las particularidades que le son propias, en la esencia de su sensibilidad artística; en las experiencias y en los experimentos con los materiales, con las técnicas o lenguajes artísticos, etc., y relacionarlos con la realidad actual; para entonces detectar y seleccionar algunos elementos (ideas, formas, contenidos, imágenes, etc., todo esto dentro del campo de la imaginación), y de ahí definir y ejecutar acciones para ir redefiniendo la ruta a seguir, en dicha ejecución, si los resultados obtenidos son satisfactorios, analizar a la nueva experiencia realizada, y puedes

empezar a incorporar otros elementos a tu método de trabajo, lo puedes cambiar, ampliar, diversificar, simplificar, todo depende de las nuevas características, de cómo quieres reestructurar tu metodología de trabajo y tu concepto.

Para trabajar en el concepto artístico y lograr perfilar la concepción en el ángulo de lo conceptual, en una obra de carácter simbólico, de un gran contenido metafórico; poético consagrado en una representación plástica donde el juego de las formas, signos e imágenes proyecten una concepción del objeto con valores estéticos y artísticas de elevado carácter de abstracción teórica. Hay que conjugar a las variables bajo una interdependencia simbólica que articulen contenidos, conceptos teóricos mediante la asociación, sustitución, desplazamiento y simbolización en el proceso de conceptualización del pensamiento o de la imaginación.

El mismo sentido de búsqueda, el deseo de buscar de acuerdo con nuestros objetivos y metas que nos vamos planteando, ese deseo de desarrollar el concepto y de intentar acercarse a nuevos aspectos del arte, de nuestra obra en desarrollo, nos lleva a introducirnos en la imaginación, a escudriñar la memoria en búsqueda de nuevos elementos, formas, composiciones; que nos permitan ir avanzando en la complejidad del proceso creativo. Aquí entra la experimentación con todos sus efectos (en la enseñanza autovivencial) enseñándonos a ir descubriendo sucesivamente variados fenómenos (o hechos) que nos van aportando ideas que nos proporcionan elementos para seguir avanzando en la técnica (oficio) y en el concepto de la obra.

En estas prácticas es cuando el consciente empieza a acusar a la imaginación, y la induce a mover a la creatividad hacia la autorrealización.

Cuando el estudiante no tiene bien definido su concepto artístico, tiene que luchar mucho con la experimentación para ir seleccionando las formas o rasgos que se identifican con sus criterios y valores de su personalidad, e ir poco a poco armando o estructurando una idea que vaya perfilando su concepto o propuesta artística.

Ahora cuando ya tiene un concepto definido, y tiene muy presente los rasgos característicos que lo definen, contará con más fuerza y base (cimiento teórico-

práctico) para continuar con mayor flexibilidad, para utilizar su capacidad en el trabajo de la continua búsqueda; y aunque se incorporen nuevos elementos o aspectos en su método de trabajo o concepto, siempre aparecerán los aspectos principales con que se distingue su concepto; lo cual ayuda para no entrar en una duda o para ubicarnos en el contexto que queremos seguir desarrollando; esto porque en la actividad, en las diversas etapas del proceso creativo, surgen problemas o circunstancias o elementos que traen la tendencia a provocar desviaciones en las acciones o metas perseguidas en el proceso creativo. Pero por la propia esencia plasmada con las formas o rasgos característicos de las obras, que forman parte de la personalidad o vida interior del estudiante o artistas, originan que volvamos a retomar nuestros propios valores u objetivos, reflexionando o recapacitando para rescatar aquello que nos definen y nos identifica o nos identificamos con ellos.

Sin embargo a veces no nos damos cuenta de que nos bloqueamos, por ejemplo al no querer romper una línea, forma o estructura preestablecida con anterioridad en el espacio pictórico, o de no querer cambiar un tono o color, y en esos momentos nos sentimos amarrados, hasta que nos enojamos y espontáneamente provocamos que surja el coraje con toda su fuerza, y rebasando al problema, decidimos romper las formas, etc., y damos otro paso no programado.

La mayoría de los maestros en la Antigua Academia de San Carlos y artistas, normalmente opinan que el propio trabajo, la dinámica y atmósfera con que el estudiante o artistas se desenvuelve en su proceso de creación, van presentándole y sugiriéndole al individuo, hacia dónde debe encaminar a la obra, hacia dónde debe ir desarrollando el concepto. La cuestión es que el estudiante tiene que él mismo descubrirlo, tiene que verlo, o sentirlo, aunque el maestro le haga indicaciones o sugerencias, si el estudiante no lo siente o no lo ve, entonces de nada le sirven las opiniones de los maestros o compañeros; tiene el propio estudiante que vivenciar el fenómeno y dilucidar la perspectiva que le presenta la intuición al ir observando el desarrollo del trabajo.

Ahora si a esta acción, le anexamos ejercicios y experiencias logradas a través de motivaciones con el juego didáctico basado en la interdisciplinariedad de los procesos creativos artísticos; le estaríamos proporcionando un panorama más

amplio, que le enriquece de posibilidades para visualizar el camino, la ruta hacia donde va su proceso de desarrollo y la obra.

Es importante resaltar que en el campo de la creación artística, la búsqueda y desarrollo del concepto por ejemplo en la plástica, se da en el ámbito de la imaginación práctica, con lo cual se ubica (esta instancia) tanto en la etapa de concepción de la obra como en la elaboración de la obra; mientras que el logro de la plasticidad y expresión se da con la emoción en la manos directamente en la elaboración del objeto artístico, proyectando la representación de las imágenes visuales y composición que se desea plasmar en la tela; o sea el concepto se desarrolla en la imaginación práctica, y la plasticidad y expresión con la emoción en el aspecto manual-práctico de elaboración del cuadro. Por lo tanto, el concepto se comienza a desarrollar en la medida en que el estudiante o artista va experimentando y adquiriendo experiencias, enriqueciendo a la memoria y la conciencia, a su propia entidad; y simultáneamente va encaminando y articulando a la fantasía, a los instintos e intuición en la dinámica de la creatividad; y éstos a su vez, van siendo asimilados a través de la conciencia y la sensibilidad, quienes van incorporando en la imaginación los elementos que sustraen de la memoria y de la emoción para que en la reflexión el artista o estudiante interactue posibilidades que faciliten llegar a nuevas conclusiones que se traduzcan en pasos hacia la formulación o consolidación de un concepto preliminar o avanzado (de acuerdo con el grado de madurez o desarrollo del individuo), con lo cual puede traer una nueva propuesta o incidir en algo que todavía no trasciende hacia la originalidad novedosa.

Por otra parte, el ser humano tiene la capacidad de relacionar e interactuar diversos procesos o etapas de la creación de varios campos artísticos en su imaginación, como sería en este caso a la literatura y pintura; ya que el pintor por ejemplo para desarrollar su concepto tiene que apoyarse en variables o fenómenos que son propios del proceso de creación literaria, como sería el pensamiento y el mecanismo de abstracción y teorización del contenido en el contexto de la imaginación, que al ser relacionados con imágenes visuales, inciden en la creatividad para buscar ideas que orienten al proceso de conceptualización hacia otro parámetro que permita al individuo a empezar a visualizar una nueva forma de ver y de representar a las obras artísticas.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Clarificar esta fenomenología en los estudiantes, permite en la educación artística ejercer prácticas para propiciar estímulos que los induzcan a pensar, analizar y reflexionar para dar pasos en el proceso de conceptualización, retroalimentando a la vida emocional e intelectual.

Los artistas jóvenes y los estudiantes normalmente se confunden cuando trabajan en busca de desarrollar un concepto, su concepto; a veces piensan o creen que seleccionar un tema basta para buscar desarrollar al concepto, y se olvidan que tienen que profundizar en el tema, conocer, palparlo, relacionarlo con otras variables para buscar detectar ángulos o especificidades (cuando partimos de la conciencia) del tema para entonces tratar de incidir, y crear ideas o elegir ideas, que lo conlleven a tratar de visualizar formas, objetos, etc., con los cuales estructurar imágenes o composiciones (imaginarias) que lo estimulen a trabajar para concebir obras que lo encaminen a ir plasmando un concepto plástico; no es sólo detectar una forma o un signo sino desarrollarlo dentro de una idea que proyecte un contenido a través de la expresión plástica.

Detectar formas, ambientes, objetos, signos-símbolos, que tengan una clara correspondencia con su manera de sentir, con su personalidad, con sus deseos, sus ideas, que los sienta que son propios, y que se identifica con ellos.

Todo esto nos indica que el proceso de creación plástico no es sólo una actividad manual, sino también de la imaginación teórica-abstracta del pensamiento, de las ideas, del campo de la experiencia y de la razón; y por lo tanto es una actividad que se procesa entre los dos hemisferios del cerebro. De ahí que las artes plásticas se pueda nutrir de las abstracciones de la imagen poética de la literatura o de la música, o de la danza y el teatro.

Para determinar cuál es el concepto que proyecta alguien, nos fijamos en las características de las formas, en el gesto de las líneas, en el contenido, en el tipo de ideas que encierra la composición, en el sentido que expresa la obra. Algunas de esas variables pueden determinar el sentido del concepto plasmado, es algo abstracto, un término ambiguo y relativo, lo cual nos hace reflexionar sobre la actividad de esta búsqueda.

Pedagógicamente consideramos que es importante que reflexionemos sobre estos tipos de términos, como el talento, el concepto de la obra; porque la mayoría no sabemos cómo explicarlo. De ahí el interés de contemplar este tipo de tópicos.

#### **VI.2.12.- CONCENTRACION.**

En el trabajo de la elaboración de la obra, es conveniente mantener un suficiente grado de concentración en los ejercicios, porque la atención (la toma de conciencia en las diversas acciones que se susciten, voluntarias e involuntarias) nos permite detectar y precisar con cierta objetividad los problemas a resolver, y además empezar a vislumbrar o analizar las posibles alternativas de solución a los problemas. Estas actitudes nos llevan a realizar reflexiones más cuidadosas, y a su vez, continuar perfilando la educación visual.

Estos pasos son necesarios para ir creando en la imaginación y en todo el organismo un estado anímico, que si logramos armonizarlo profundamente con la imaginación y la sensibilidad, se puede provocar la recreación de ambientes poéticos con la participación de la fantasía, de los instintos y/o la intuición, que a su vez estimulan a la memoria para que surjan nuevas imágenes o ideas que coadyuven al desarrollo de la obra; o que estimulen al cuerpo para captar las imágenes del medio ambiente.

Si no hay suficiente concentración en la actividad, puede darse una tendencia a divagar entre las generalidades, (posiblemente) perdiendo esfuerzos y tiempo, y entraremos en el círculo vicioso de tropezar con la incertidumbre que puede impulsar al estudiante a la inseguridad.

La concentración facilita una mayor fluidez en la revisión que normalmente hace la imaginación en la memoria, o en la evaluación que hace la conciencia sobre las sensaciones y sentimientos o imágenes visuales, poéticas o sonoras para buscar la concreción en la representación artística.

La concentración propicia o puede intensificar la actividad de los órganos de los sentidos en función del desarrollo de la sensibilidad para buscar captar con mayor fluidez y fuerza a las imágenes y sus expresiones. Intensifica el gozo en la

actividad y en los logros alcanzados, así como propicia un ambiente eufórico en el individuo, que engrandece al espíritu en la esperanza, y ésta da fuerza a la sensibilidad y al talento para que continúen transfiriendo la esencia del ser en la representación plástica, sonora o corporal.

Se habla mucho de que el artista o el estudiante de arte es disperso, pero el problema es que cuando se trabaja constantemente con la imaginación y la sensibilidad en el proceso creativo artístico, existe la tendencia a concentrarse tanto, a penetrar en nuestro interior, en las imágenes visuales, abstracto-teóricas, en el análisis y reflexión, buscando nuevas alternativas de soluciones de diversos problemas que se presentan en la elaboración de una obra artística; que nos alejamos de la realidad, de nuestra problemática existencial; que aparentemente nos aísla y nos aleja del presente, semejando que andamos dispersos permanentemente, ésto es ausencia momentánea; sin embargo cuando tenemos mucho trabajo y compromisos, nos sentimos agobiados y en realidad en estos casos, si se da ese problema de dispersión, y más si andamos haciendo extrapolaciones y articulaciones de diferentes materiales, formas y estructuras en variados contextos para tratar de detectar soluciones, entonces nos lanzamos a las atmósferas de la imaginación, de lo intangible, de los sueños, en la abstracción de las palabras, de las ideas, de las formas, de las expresiones o emociones. Y podemos quedar momentáneamente dispersos; pero estas experiencias o experimentaciones son importantes para nuestro desarrollo y el de las obras, y más aún cuando se realiza esa actividad teniendo en cuenta que el individuo posee una cierta conciencia reflexiva que lo encamina a captar, analizar y obtener resultados positivos tanto en el campo manual como en el teórico-conceptual.

Pero durante el proceso de elaboración de la obra de arte, el artista o el estudiante de arte requieren de la sensibilización, de elementos que lo nutran de motivación; debido a que a través de ella pueden desencadenar procesos en la imaginación, en la memoria con la reflexión construyendo en el preconscious, que estimulen y ayuden al sujeto a encontrar la solución al problema que enfrenta en la elaboración de la obra. Y la motivación se puede abarcar partiendo de ejercicios que toquen temas que incidan en los sistemas de creencias, en la emoción, en la fantasía, en la conciencia, etc., a fin de provocar una

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

sensibilización, que a su vez, propicie al individuo a entrar en sentimientos estéticos que lo ayuden a resolver las dificultades de la obra en desarrollo.

El artista tiene que buscar sensibilizarse para recomenzar el trabajo de elaboración de la obra; es de todos conocido que nos sensibilizamos con los instrumentos y materiales de la actividad, por ejemplo en el Taller de Litografía bajo la orientación del maestro Leo Acosta, en la Antigua Academia de San Carlos, a finales de los años 80's, cuando participábamos en las actividades de ese taller y explorábamos con diversos materiales, como los vegetales de la sávila y la baba del nopal, con plásticos y otros solventes químicos, llegamos a la conclusión que entramos en una sensibilización donde sentíamos que:

Toco la piedra  
al lápiz  
y siento un río de imágenes  
que corre dentro de mí,  
tropieza con mis sueños,  
arma escándalos,  
provoca pasiones  
y habla por mí.

Como dice el crítico de Arte Antonio Espinoza, *El proceso creativo de Chungtar empieza desde que toca la piedra, esto es, desde que entra en contacto con sus Instrumentos de trabajo. Se inicia así el acto de creación, la experimentación continua que tiene mucho de juego pero también de razonamiento. (...) la litografía es un procedimiento de reproducción sobre piedra, basado en el antagonismo entre el agua y la grasa. Chungtar juega con esta oposición utilizando, desde luego, la aguada, el lápiz litográfico y la tinta (...), aunque también introduce goma, punta seca y hasta materiales de desecho, con el fin de lograr efectos más allá del simple claroscuro. Los trazos son libre y así, el "río de imágenes" comienza a fluir*<sup>53</sup> y por lo tanto nos estimulamos experimentando con los objetos y ambientes del entorno, de la naturaleza, con las vivencias estéticas al apreciar obras artísticas de otros campos del arte; con ejercicios

<sup>53</sup> Antonio Espinoza, El Nacional, Sección Cultural: Dominical, Art.: Chungtar Chong López: "En la Piel El Arte", México, D.F., 20 Oct. 1991. Pág. 36



psicofísicos de la terapia psicoanalítica (gestalt, bioenergética), de yoga, para buscar penetrar en nuestro interior y tratar de encontrar "la esencia de las cosas".

También se tiene que ejercitar a la imaginación, a través del pensamiento, con ideas, imágenes poéticas -vivenciales- auditivas-táctiles, etc., en simulaciones imaginativas que contemplen diferentes posiciones en el espacio imaginativo, con superposición, con ubicaciones que se relacionen y se contrasten, etc., para ir estructurando y reestructurando posibles composiciones, que pueden ir conformando metodológicamente una flexibilidad y apertura a crear nuevos esquemas cognoscitivos-afectivos, la asimilación de nuevas experiencias para seguir enfrentando los diversos problemas que se presenten en la elaboración de la obra.

#### VI.2.13.- METODO DE TRABAJO

En la medida que vamos trabajando, explorando en nuestro interior, experimentando con los materiales y técnicas del contexto artístico; el artista va detectando los diferentes elementos con los cuales se identifican con su personalidad y con el tipo de expresión y obras que desea elaborar; y de esta forma va creando su propio método de trabajo.

Son diversas las posibilidades de crear el método de trabajo en cada artista, son infinitas; cuestión que depende de una multitud de situaciones, factores, vivencias, criterios y/o personalidad del artista, materiales, actitudes, etc.; Depende de cómo se organicen y se combinen en el proceso; de qué elementos o factores son seleccionados o suprimidos en las diversas etapas del desarrollo de dicho proceso creativo, entonces el método siempre estará variando.

La personalidad y cultura del artista, sus vivencias y asimilación, sus intereses y deseos, sus conflictos y desenlace; forman parte del paradigma que influye en ir determinando los diferentes elementos y acciones que irá seleccionando para ir creando y redefiniendo su propio método de trabajo.

Pero no es que el artista en formación vaya a crear una receta, sino que va a tomar conciencia de sus constantes, de sus preferencias, y facilidades con las técnicas y materiales de acuerdo con su personalidad; porque el principal método

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

de trabajo del artista, es su talento, su sensibilidad, su emoción, su intuición, su inconsciente y preconscious, que siempre están marcando los puntos a tratar y proyectar en la obra; porque cuando sugieren temas, ideas, imágenes, soluciones ante la concepción y elaboración de la obra, lo hacen siempre bajo la activación de los actos creadores artísticos, que son de gran profundidad y fuerza que lanzan a la imaginación y a todo el cuerpo a proyectar su incidencia, con toda la expresión del ser; de ahí que surja la obra con expresión de vida.

Un fenómeno mágico que se da en el proceso de creación, puede ser tanto en la concepción como en la elaboración de la obra, es que a veces el artista siente que algo extraño se proyecta en su sensibilidad, una fuerza desconocida que nos impulsa hacia (X) ambientes, hacia imágenes poéticas y visuales, con los cuales se entra en un éxtasis, que es propio de los actos de creación artístico; entonces se puede visualizar la imagen o idea para la concepción o resolución de problemas en la elaboración de la obra. Ahí se está presentando la intuición para desarrollar la obra artística; pero desde el punto de vista pedagógico consideramos que es importante que el estudiante, aprenda a distinguir cómo se manifiesta la intuición, y evalúe sus características, a fin de que a futuro no lo confunda con las expresiones de la obsesión, de la angustia u otro fenómeno psíquico (que no lo ayude a avanzar en el desarrollo de la obra) cuando se manifiestan en cualquier momento del proceso de elaboración de la obra de arte. Asimismo se dan los casos en que la intuición, los deseos o cualquier otro elemento pulsional del artista, trascienden a la conciencia y se presentan en las emociones del artista para impulsar (X) tipos de acciones en el sujeto, pero como vienen del inconsciente, no visualizamos conscientemente sus sentidos; sino que percibimos que algo nos arroja a buscar, explorar en una temática (X). en imágenes y teorías, que cuando exploramos encontramos que nos enriquece de ideas y de elementos de la cognición, que después vemos que nos sirven para apoyar y desarrollar otras obras artísticas. Este fenómeno es interesante, porque se siente que algo dentro de nosotros nos guía, que nos llena de entusiasmo, como si fuera una fuerza mágica que te genera fé y te lanza hacia la experiencia poética de la creación.

Los pintores conceptuales al igual que los poetas, en sus procesos de creación incurrir en fenómenos similares en la concepción y elaboración de las obras artísticas; debido a que en ambos sus actos creadores tienen su origen en las

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

pulsiones del inconsciente, pero el desarrollo de esos actos de creación aunque vengan del inconsciente, se desarrolla en el preconscious de los artistas, aprovechando todo el bagaje de conocimiento y experiencias asimiladas en la memoria.

Esta situación nos dice el valor que también tiene la adquisición de nuevos conocimientos tanto como por las vivencias como por el intelecto; aquí volvemos a la importancia que hay que darle a la conciencia y la cognición como otro de los elementos que debemos considerar dentro del desarrollo del proceso creativo artístico, para que sea contemplado en la educación artística desde otra visión.

Por lo tanto el artista también tiene que aprender a ver a través de la adquisición del conocimiento (y otras áreas) para buscar ampliar su capacidad de creación, cuando articule este aspecto con su educación artística, con el desarrollo de la vista, el ojo como en las artes plásticas, podrá avanzar con mayor base. Porque normalmente se cree que el artista plástico trabaja fundamentalmente en la práctica manual, en el aspecto de la elaboración (y concepción) de la obra en el ámbito sólo de la imagen visual, y en la composición espacial de las formas de esa imagen visual en el espacio pictórico; pero no es así, porque el artista para concebir y desarrollar una obra plástica, tiene además (de desarrollar y trabajar con la imagen visual) que incorporar consciente e inconscientemente al material de sus esquemas cognoscitivos-afectivos para buscar el desarrollo más idóneo de la composición y la plasticidad de la obra artística. Nos olvidamos que cuando el artista está trabajando con la imaginación consciente buscando desarrollar su concepto, su obra, incurre en hacer análisis y reflexiones que conlleven a solucionar todos los problemas que presenta el desarrollo de dicha obra, y ahí sin querer acude al conocimiento, a sus esquemas cognoscitivos y afectivos, para deducir cuál es la solución que exige la obra de arte en cada momento. En este sentido se involucra o se combina el aspecto manual-práctico y los aspectos teóricos-mental de la cognición con lo afectivo. O sea es una actividad donde se integran las diversas funciones afectivas y cognoscitivas, manuales y teóricas, en función de la concepción y elaboración de la obra de arte.

El problema es que esta confusión, se fundamenta en que la mayoría de los artistas, por su alto desarrollo de la sensibilidad, y por el gran impacto que generan las emociones, la éxtasis en la vivencia estética, en el acto poético de la

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

creación, etc., provoca que él o el público no distingan o no perciban la participación de los aspectos de la cognición, del campo teórico de la imaginación, de la memoria y la conciencia; y sigan pensando (por estar entregado al entusiasmo, a la pasión por el arte) que la actividad es sólo lo manual o la emoción, de ahí que muchos se queden principalmente en el ángulo del oficio y de la técnica, o en la pura espontaneidad.

Un aspecto relevante a considerar dentro de la metodología de la enseñanza artística sería, incorporar más efectivamente el trabajo de los semiólogos, introduciendo las características de las funciones de los signos, de los símbolos (en las artes plásticas o en cualquier otra área artística), para resaltar la esencia del significado de los signos, y el estudiante se ejercite en transferir este tipo de juego semiótico hacia las imágenes en la elaboración de las obras artísticas, ya que puede servir para detectar, seleccionar, definir y redefinir las imágenes que va a proyectar en la obra en elaboración; concretando la intención que piensa reflejar en la obra, dándole la importancia debida a la forma cómo conjugará signos y símbolos para articular el sentido, el contenido que desea expresar, que simultáneamente quede integrada, armonizada en la plasticidad de la obra artística.

Esto contribuiría para aclarar y proyectar en los estudiantes, la importancia de trabajar conscientemente en los signos como imágenes, y en su significado como intención; que les servirían para ejercitarse en la labor de desarrollar la idea o ideas en la obra de arte; para practicar en darle sentido y perfilar la intención; serviría para provocar en los estudiantes a que codifiquen en su lenguaje plástico y que busquen en su interior a las imágenes o una serie de signos con los cuales pueda plasmar en la obra en elaboración, los elementos suficientes que le den la sustancia a la composición y así reflejar en la obra una significación que surja de su propia interioridad.

Lo anterior es de suma relevancia para comenzar prácticas, que serían ejercicios para ir habituando a los estudiantes para que juegan con diversos tipos de signos de las diferentes artes; para ir facilitando la interdisciplinariedad entre las artes; como por ejemplo crear juegos entre las artes plásticas y la literatura (poesía), en el cual podríamos utilizar a la metáfora de la poesía, sus imágenes, incorporadas en ese ejercicio de la concreción de la significación, donde se jugaría con las

palabras, con los conceptos teóricos implícitos en las imágenes poéticas, en las propiedades de la lingüística, buscando que estas metáforas poéticas repercutan para crear el interés, la curiosidad en lo valioso que es precisar la significación, al darle sustancia al contenido que armonizado con el ritmo de las palabras, se conjugan en un verso, en una imagen poética; y buscar relacionar este juego con la actividad en las artes plásticas; tratando de estrechar los dos lenguajes artísticos en función de la enseñanza; y así impulsar la concientización (en los estudiantes) de la necesidad de clarificar más en la actividad de las artes plásticas, el recurso de ejercitar a la imaginación abstracta de la poesía en los estudiantes de artes plásticas, para despertar y activar a la imaginación ante el fenómeno efímero de las imágenes poéticas, originando con ello la posibilidad de crear aperturas o vías alternativas tanto para el desarrollo de la sensibilidad, como del aspecto del desarrollo cognoscitivo en los alumnos, para captar y lograr consolidar a través de la experiencia nuevas formas de estructurar y globalizar la idea a redondear, con el objeto de plasmar la intención que persigue en la obra plástica (X) en el proceso creativo artístico.

Esto sería beneficioso para que los estudiantes concienticen el fenómeno de la significación en la obra de arte, a otro nivel de conciencia, hacia una mayor esencialización donde se sintetice el mensaje en una carga explosiva de gran significado y sentido globalizador del impacto que se desea provocar en el espectador, para que la obra incida directamente en la emoción del público, con la fuerza de sus efectos estéticos. Pero es necesario aclarar que en este ejercicio, es importante que los estudiantes al momento de escudriñar su memoria, su vida emocional e intelectual para seleccionar imágenes, signos o hechos que puedan representar a través de símbolos o signos; debe penetrar en sus vivencias y proyectar su emoción hacia la tela, si logra socavar su mundo sensible, sus valores, dejando al descubierto toda su autenticidad en imágenes; puede entonces con sus imágenes traer su vida a la representación pictórica, traer su mundo poético a la tela. Estas acciones son hechos que producen en los estudiantes experiencias que le permiten ir obteniendo o creando una conciencia, donde puede valorar la sustancialización de concretar y proyectar los significados de sus vivencias, de su vida interior, en la significación de la obra de arte, concretando su esencia en la significación para trascender al espacio bidimensional, tridimensional, etc.

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Si en estos ejercicios propiciamos que los estudiantes busquen y atrapen a la idea para solucionar problemas sobre la obra, en una interacción de signos que se articulen en la composición, para a su vez integrar a ella, su idea estética a plasmar, para entonces desarrollar la obra, basado en todo lo anteriormente dicho. Podemos decir que, es un hecho que consideramos viable, porque si recurrimos a la memoria vivencial, y traemos a nuestros recuerdos, y comenzamos a revivirlos con la misma intensidad (bajo la orientación del análisis de la bioenergética o la gestalt), podremos ir asimilando y registrando en el intelecto (en la conciencia), dentro del contexto de conclusiones de aceptación-comprensión de esos hechos, e ir dándoles una valoración de carácter significativo, que repercute en la conciencia y en la sensibilidad artística como una reflexión, que pueda a su vez, provocar en la cognición del individuo, acercarse más a sus propios hechos o fenómenos y vivencias, etc., que más significación tiene en su existencia; y comenzar a rescatar las vivencias, criterios, imágenes de su vida, que proyecten su autenticidad, su personalidad, su yo.

Cabe señalar, que para desarrollar estas experiencias, o modos para buscar sintetizar en una forma, en una imagen el contenido vivencial, de los hechos significativos de tu existencia; o de buscar estructurar a través de signos, símbolos y formas que contengan ideas, donde vengan incorporados tus vivencias, que proyecten mensajes, que a su vez, articulados funcionen como si fueran ideogramas; tendríamos que ubicar al desarrollo del lenguaje plástico en una dimensión en que predomine la comunicación metafórica, en el aspecto conceptual de la abstracción de la imagen poética (como una imagen musical).

### VI.2.14.- LA CONCIENCIA

En relación a la conciencia, queremos en este punto señalar diferentes posiciones, que reflejan una variedad de ángulos en la comprensión de la misma; pero que a la vez, proyectan la necesidad de la interdisciplinariedad para poder llegar a mayor profundidad.

Durante la "Conferencia Anual de la Sociedad de Neurociencias", celebrada el mes de abril de 1994, en el Centro de Ciencias de la Salud de la Universidad de Arizona; se pudo observar como los científicos (neurofisiólogos, físico, psicólogos, especialistas de la cognición, biólogos, filósofos, etc.) todavía no se

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

ponen de acuerdo de cómo es el funcionamiento de la conciencia, a pesar de la serie de investigaciones que han realizado y de que en la actualidad cuentan con instrumentos de mayor sofisticación como los *microelectrodos capaces de distinguir los gritos de las neuronas individuales, hasta las técnicas de obtención de imágenes por resonancia magnética o por tomografía de emisión positrónica, que pueden ampliar la sinfonía cortical que produce la contemplación de la Grande Jatte de Georges Seurat* <sup>54</sup>

*La conciencia, vale decir, el conocimiento subjetivo e inmediato que tenemos del mundo y de nosotros mismos* <sup>55</sup>, es clave para el proceso de creación artístico, porque como la *Conciencia, adujeron Francis Crick y Christof Koch, es en realidad sinónimo de conocimiento, y todas las formas de conocimiento -ya se refiera a objetos del mundo exterior o a conceptos internos sumamente abstractos- parecen entrañar un mismo mecanismo subyacente, que combina atención y memoria a corto plazo* <sup>56</sup>

*Ellos dicen no hay un único lugar en el que todo se ensamble para la formación de una percepción; incluso una escena individual es procesada por diferentes neuronas en diferentes partes del cerebro. Es preciso por consiguiente, determinar primero qué mecanismos transforma el disparo de neuronas que se encuentran dispersas por toda la corteza visual y suscita una percepción unitaria. Este problema se conoce como problema de la integración. (...) integración podría ser la mera sincronía: lo que ocurre en este caso es que las neuronas se disparan a la vez, pero no necesariamente a la misma frecuencia* <sup>57</sup>

*Mantienen que la única forma de que los científicos logren acumular el tipo de saber empírico e inequívoco necesario para la creación de modelos científicos auténticos de la conciencia (...) es examinando las neuronas y sus interacciones* <sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> John Horgan, "Tendencias en Neurociencias, ¿Puede explicarse la conciencia?", Revista: Investigación y Ciencia, Sept. 1994, Barcelona España. Pág. 70

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem

<sup>57</sup> John Horgan, Ibidem Pág. 74 y 75

<sup>58</sup> John Horgan, Ibidem Pág. 70

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Walter J. Freeman plantea objeciones similares a las observadas por Koch (...) Los grupos grandes de neuronas exhiben un comportamiento caótico; es decir, sus activaciones parecen aleatorias, aunque en realidad contienen un orden oculto. Lo mismo que todos los sistemas caóticos, estas configuraciones neuronales son muy sensibles a influencias diminutas <sup>59</sup>

Roger Penrose propone que los misterios de la mente han de hallarse emparentados con los arcanos de la mecánica cuántica, la cual genera efectos no determinísticos <sup>60</sup>

Penrose dice, (ni la física clásica, ni la informática, ni la neurobiología) pueden dar cuenta de las facultades creativas de la mente y de su capacidad para discernir la verdad. (...) Cree que la mente tiene que valerse de efectos no determinísticos, que sólo cabe describir mediante la mecánica cuántica o por una nueva teoría que tienda un puente entre las mecánicas clásica y cuántica y que trascienda de la computación <sup>61</sup>

Eileen Rasmussen sugiere que la mente pudiera ser un "emergente" (esto es, una propiedad impredecible e irreducible) del complicado comportamiento del cerebro <sup>62</sup>

Como se pudo captar en los señalamientos sobre la conciencia; nosotros entonces nos preguntamos: ¿si esa es la situación presente de la conciencia, que es la más visible al entendimiento, cuál será la problemática del preconscious y el inconsciente?, con lo cual a su vez, aumenta la dificultad en la comprensión en relación al proceso creativo artístico.

No obstante, nosotros basándonos en nuestra experiencia y observación sobre el arte, hemos tratado de plantear aquí nuestra visión en cuanto al acto y al proceso de creación en el arte.

---

<sup>59</sup> John Horgan, *Ibidem* Pág. 75

<sup>60</sup> John Horgan, *Ibidem* Pág. 72

<sup>61</sup> John Horgan, *Ibidem* Pág. 76

<sup>62</sup> John Horgan, *Ibidem* Pág. 73



## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

La toma de conciencia en el acto de autorreconocimiento, va depurando el sentido de identificación en el individuo, y simultáneamente flexibiliza a su proceso de conceptualización; con lo cual puede ir articulando la asimilación emocional de las vivencias y la traducción abstracta teórica de las ideas (en el intelecto), con mayor integración y concreción hacia su lenguaje artístico.

La toma de conciencia en el acto de autorreconocimiento durante el proceso de creación, aunado a las acciones de apoyarse en la cultura (en la investigación documental sobre los aspectos más relevantes, hacia donde se orienta su personalidad y su concepto artístico en desarrollo), cumplen una función de retroalimentación que producen un enriquecimiento vivencial-cognoscitivo, que ayudan a ir depurando el sentido de búsqueda en el proceso de desarrollo de la conceptualización en el artista; y así va logrando definir y redefinir su concepto plástico en el caso de los artistas visuales; porque al ir articulando la asimilación emocional de las vivencias e ideas nuevas adquiridas, bajo el análisis y reflexión con resultados hacia una comprensión más cercana a su identidad, proyecta que el artista acelere o dinamice su proceso de maduración; ya que, es un fenómeno o proceso de identificación emocional-intelectual que integra al individuo y lo armoniza en su totalidad, en su propia esencia.

Por eso en la educación artística, se debe buscar que los estudiantes a través de las actividades de exploración en la experimentación con los materiales, así como con el análisis sobre los aspectos del conocimiento, vayan escudriñando en la memoria cognoscitiva y vivencial o emocional, para ir desarrollando su personalidad creativa, su maduración como artista.

Cuando el individuo está despierto, la conciencia se encuentra en un estado de alerta, de atención, y automáticamente el organismo se adapta al tiempo, a la temperatura, (calor, frío); si estás dormido, sientes el frío inconscientemente o conscientemente buscas cómo protegerte, o si sientes calor, te desprendes de la ropa, respondiendo también por los mecanismos de autoconservación.

### VI.2.15.- LA MADUREZ

Normalmente actuamos frente a las cosas y la vida con ligereza, y no con un estado de conciencia analítico que nos ayude a valorar los objetos y los hechos; y

#### EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA OBRA

de igual forma (muchos) sucede hacia las obras que no se llega a valorar su verdadera significación, de acuerdo con su sustancia, el contenido que abarca sus símbolos, signos y expresión.

Qué importante es la experiencia de vida, el proceso de vida que el individuo decidió y vivió, o que logró alcanzar, para cuando uno empieza a estudiar arte, o trabajar en ésta actividad; no importa la edad, sino que el sujeto por sus deseos e intereses haya vivido y despertado en los diversos ángulos de la sensibilidad, de la emoción, de la imaginación, del intelecto, etc.; que lo estimulen y desarrollen hacia diferentes fronteras de la experiencia, de la realidad, de la fantasía creativa artística, hacia ese deseo estético de plasmar lo sublime.

Entonces es importante como llega uno, o como llega el estudiante a enfrentarse a la creación, con qué grado de reflexión y de emoción se entrega al arte y su creación.

La madurez (o los ciertos grados de madurez alcanzado en un momento dado) es un factor clave dentro de las etapas de desarrollo de la creación artística durante el desenvolvimiento de todas las fases de desarrollo del proceso creativo artístico; como un factor que impulsa (dinamiza), alimenta o retroalimenta (con el conocimiento adquirido, asimilado en las vivencias, con la experiencia que apoyó la definición y selección de criterios, ideas, aptitudes y clarificación de metas y objetivos ante la vida y el quehacer artístico) a la imaginación con madurez, nos referimos a ese estado de conciencia y nivel de comprensión en que el individuo logra entrelazar su madurez ante la vida, con su madurez profesional (con el conocimiento teórico-práctico de su quehacer) como una entidad unificada en función de su creación y de su vida.

Incluimos estos criterios porque consideramos que el arte es una cosa muy seria, independientemente de que uno pueda jugar dentro de la dinámica de la creatividad, que es otra cosa, con lo cual queremos decir que no debemos confundir la fenomenología del proceso de creación artística con el divertimento como un juego.

De ahí que sea importante en la actualidad apoyar nuestro desarrollo del proceso creativo artístico, complementándolo con la investigación científica o con la

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

adquisición de conocimiento o de nociones de diversos campos del conocimiento si queremos contar y buscar otras vías alternativas del desarrollo del arte en que sea a nivel global que pueda ayudar a desarrollar ideas y criterios para la concepción y elaboración de la obra, de nuestra propuesta artística; porque la investigación científica también alimenta a la creatividad artística, siempre y cuando logremos articularla como factor no sólo de argumentación, sino también como elemento que puede sustentar y ayudar a transformar a las imágenes, a las formas y las composiciones, etc. en función de la obra artística; debido a que cuando extrapolamos al conocimiento científico adquirido, articulándolo en la globalización de la comprensión como un factor que ayuda a integrar o reestructurar al proceso creativo artístico como una fenomenología totalizadora (visión) de la creación.

Por lo tanto, cada etapa del proceso de creación tiene elementos o factores que son clave en la articulación y desarrollo del fenómeno de la creación de la obra de arte y del proceso de maduración como una unidad pluridimensional, ante la concepción y elaboración de la obra de arte.

Después de haber trabajado intensamente en la investigación teórica y práctica en el campo del arte, el artista está en mejores condiciones para utilizar la acción de la autorreflexión para abrir vías momentáneas que penetran al preconsciente e inconsciente y obtienen las soluciones, los resultados a las interrogantes de su proceso de desarrollo. En este sentido la autorreflexión es un factor de suma importancia en la clarificación de las dudas, y la comprensión ante los diversos problemas que presentan la concepción y elaboración de la obra de arte.

Es que la autorreflexión crea resonancias que en el inconsciente se reflejan como impacto a la solución que transfiere a la conciencia.

Aquí queremos citar las siguientes definiciones sobre la conciencia que Armando Navarro menciona en su trabajo compilado en el libro "Psicología Cognoscitiva", por considerarse que colaboran en ampliar la comprensión sobre este término.

*Al igual que Wundt, James consideró que el objeto de estudio de la psicología como disciplina científica era la conciencia. En su contexto teórico la conciencia es cambiante: un flujo permanente, un transcurrir. Este flujo es continuo. No*

*existen cortes ni rupturas en la corriente de la conciencia, aunque en ella puedan darse interrupciones transitorias. También la conciencia es selectiva: posee capacidad para escoger entre los múltiples estímulos a los cuales es expuesta: la mente siempre está seleccionando, objetando y aceptando estímulos. Atendemos sólo a una parte de los estímulos ambientales, de allí la relevancia de la selectividad. Finalmente, la conciencia es adaptativa: cumple con el propósito de participar en el ajuste del organismo a su medio*<sup>63</sup>

*Vygotskii abordó el desarrollo de la conciencia en sus dimensiones onto y filogenética, concibiéndola como un cambio cualitativo de la mente determinado por influencias de orden social. En el individuo, las funciones mentales no sólo evolucionan, también integran sistemas interrelacionados generadores de nuevas estructuras psíquicas funcionales (...) Con Luria la conciencia deja de ser concebida como ahistórica, conceptualizándola (...) como la forma más elevada del reflejo de la realidad forjada en el proceso del desarrollo histórico-social, que se realiza con el sistema de medios existentes objetivamente y a la que puede aplicarse el análisis histórico-científico causal*<sup>64</sup>

*Y de acuerdo con el argumento de Sperry, en su esquema la conciencia es una propiedad emergente de la excitación cerebral, de allí sus vínculos con procesos materiales y al igual que los procesos cerebrales en los que está basada, la conciencia posee por naturaleza propiedades holísticas y molares (...)*

*De acuerdo a Hilgard, actualmente existen dos modelos fundamentales acerca de la conciencia. El de la receptividad pasiva y el de la productividad activa de sucesos mentales. El primero se aproxima al sentido común e incluye actividades como planificar y fantasear conectándose en ocasiones con el fenómeno de la meditación y los intentos de explorar las profundidades de la conciencia o buscar su ampliación. Al contrario, el modelo activo incluye actividades como toma de decisiones, en la cual la planificación es una parte sustantiva ya se trate de establecer planes de corto, mediano, o largo plazo. El papel activo de la conciencia se vislumbra cuando una persona piensa, inicia acciones, se esfuerza*

<sup>63</sup> Armando Navarro, Anibal Puente y Lisette Paggioli, "Psicología Cognoscitiva", Edit. McGrawhill, Caracas, Venezuela, 1989. Pág. 5

<sup>64</sup> Armando Navarro, Anibal Puente y Lisette Paggioli, Ibidem Pág. 6 y 7

*por superar obstáculos y desacuerdos. En este tipo de conciencia dinámica, el yo y los procesos de control desempeñan un papel primordial.*<sup>65</sup>

#### VI.2.16.- OTRAS REFLEXIONES.

Vamos a concluir este capítulo sobre el Proceso de Elaboración de la Obra, con este apartado analizando o comentando diferentes señalamientos efectuados por varios críticos de arte de América Latina como son: los Maestros Teresa Del Conde, Juan Acha y Ferreira Gullar, con el objeto de ampliar un poco más, la visión de la problemática de la creación artística.

La Maestra Teresa Del Conde, en su libro "Las Ideas Estéticas de Freud", nos indica que *...El artista, dice Freud, no puede avenirse a renunciar al placer de satisfacer una pulsión, entonces da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero lo hace encontrando un camino de regreso desde ese mundo de la fantasía a la realidad, <<plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva misma...>>*<sup>66</sup>

*Freud afirma (...). En él existe "una vigorosa facultad para la sublimación" y también aquel alojamiento de las represiones que actúa de manera decisiva para el reconocimiento del deseo. El artista no es por supuesto el único que lleva una vida de fantaseo, pero para elaborar sus sueños diurnos dispone de mayores recursos que los que no son artistas. Así, los sueños diurnos de los artistas trascienden su carácter de sueños al concretarse en una realidad, la del objeto artístico*<sup>67</sup>

Pero nosotros consideramos que el problema no es que el artista posea más recursos que los demás seres humanos, sino que él ha sabido y podido enfrentar y superar más conflictos que otros, o que ha descubierto la forma de como canalizar la energía de sus conflictos y contradicciones en función de la creación artística. Porque como todos los psicólogos sostienen, que los niños al jugar

<sup>65</sup> Armando Navarro, Aníbal Puente y Lisette Paggioli, *Ibidem* Pág. 28 y 29

<sup>66</sup> Teresa Del Conde, "Las Ideas Estéticas de Freud", Edit. Grijalbo, México, D.F., 2a. Edición 1994. Pág. 88

<sup>67</sup> Teresa Del Conde, *Ibidem* Pág. 89

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

incurren en la aplicación de los mecanismos o procesos de sublimación, de síntesis, etc., o sea que todo ser humano posee ese tipo de actividad psíquica; sólo que en el transcurso de su crecimiento al no poder superar diversos problemas por las condiciones del entorno (la represión normal en las escuelas primarias, que van bloqueando a la creatividad, además de la problemática familiar, que no dejan que asuma su propia personalidad), va originando una serie de barreras que restringen su posibilidad de desarrollar más ampliamente ese tipo de mecanismos; con lo cual queda sometido a esa tradición de la enseñanza. Y si llega a decidir estudiar artes, tendrá que luchar mucho por desbloquear a su mente-cuerpo, y poder soñar a su imaginación y sensibilidad en la creatividad artística.

En cuanto al comentario que hace la Maestra Teresa Del Conde sobre Freud, cuando él insiste en la idea de suavizamiento, que podría identificarse con una autocensura que se gesta en el mismo momento de la realización de la obra, con el objeto de dotarla de las características estéticas que permiten su disfrute<sup>68</sup> Freud nos plantea que el artista atenúa sus sueños y no deja reflejar lo excesivamente personal que proviene de sus represiones, de sus deseos reprimidos, para que el público pueda gozar a la obra, y no ver los contenidos "chocantes y prohibidos", íntimos del artista. Aquí la Maestra Teresa Del Conde nos dice que: *En lo personal no tengo por qué eximirme de expresar en este momento que, a mi manera de ver, las cosas no siempre suceden así. Escapó a Freud valorar el papel que desempeñan las convenciones artísticas en todos los tiempos y para todos los artistas. Sucede entonces que su afirmación sobre la elaboración no excesivamente personal de los sueños diurnos resulta sólo parcialmente válida, ya que no toma en cuenta que está determinada no siempre por la voluntad del artista, sino por las soluciones que él maneja atendiendo consciente e inconscientemente a los lenguajes que se practican en su tiempo o a otros, previos a su momento y a su circunstancia, que lo han maravillado. Tanto unos como otros poseen una carácter doblemente histórico, el que les corresponde atendiendo a la época, y el que los hace presentes en la conciencia del autor.*<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Teresa Del Conde, *Ibidem* Pág. 90

<sup>69</sup> *Ibidem*

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

Nos gustaría agregar que eso es posible en muchos casos, pero que el fenómeno también radica en que el artista al entrar en un acto creador artístico, atraviesa o se sumerge en una emoción tan fuerte, donde empieza a vivir una experiencia estética, poética: y al estar gozando en esas imágenes poéticas, perdemos la noción del tiempo, su espacialidad cronológica, y entramos a la intemporal, en la imaginación inconsciente, transgrediendo a la conciencia, a la realidad, y por lo tanto, las funciones intelectuales de la razón pierden su presente.

Y este goce poético-estético, que viene con la pulsión del inconsciente, nos lanza con el deseo, bajo los sentimientos estéticos a proyectar y plasmar al talento, todo ese disfrute para compartirlo a través de la obra de arte con el público espectador, y en ese sentido consideramos que ahí no se ha generado ningún tipo de autocensura, sino un despliegue de la esencia del ser, de su vivencia estética (en la creación artística) ante lo poético, ante lo sublime de la belleza, y la creación. Y este fenómeno ocurre tanto en el proceso de concepción, como en la elaboración de la obra de arte.

Creemos que es ahí, donde la maestra Del Conde señala que el artista en otras ocasiones centra su proceder creativo en evidenciar las fuentes "prohibidas" de donde emana. En realidad la dificultad que encuentra no es producto de su compromiso de <<no dejar traslucir lo que puede chocar a otros>>, antes bien resulta de una problemática que se da en un nivel de elementos formales de configuración. (...) Quizá el poder de conmoción que poseen ciertos productos, no solo del siglo XX sino también de otros momentos, depende en muchos casos de que el artista burló en primera instancia una censura de por sí floja. El paso de este material del sistema preconscious al consciente, en el momento de configurar, no buscó por lo tanto eliminar las asperezas o las inconveniencias.<sup>70</sup>

En ese sentido queremos indicar que a veces en la práctica artística, llegamos a percibir o tener la impresión que el inconsciente viene con su pulsión, con su deseo; y a través (puede ser) de los sueños, o de los estados de éxtasis (en un acto creador) a penetrar en el preconscious y con el material de éste, labora relacionándolo con el contenido e intención del deseo y construye apoyándose en el preconscious, nuevas respuestas, ideas y soluciones a las interrogantes ante

<sup>70</sup> Teresa Del Conde, *Ibidem* Págs. 90 y 91

la búsqueda del artista, que durante la manifestación de ese fenómeno, en la imaginación consciente todo se ve muy claro y definido; y después del sueño o del estado de éxtasis, sólo queda la resonancia, el eco de esa construcción; y si el artista no lo escribe o no lo dibuja y lo anota, más tarde tendrá que recurrir conscientemente a escrudiñar al preconsciente para volverlo a construir, reconstruyéndolo en base a la resonancia que queda de esa manifestación del inconsciente.

En relación al comentario que hace la Maestra Teresa Del Conde, al seguir analizando a Freud de que *La obra artística, es cierto, puede ser una huida de la realidad, un consuelo, una compensación de frustraciones, una desfiguración de los hechos.*<sup>71</sup> Estimamos que aunque Freud no poseía las vivencias directas en la creación artística, y además no contó con el suficiente tiempo para dedicarle más esfuerzos hacia la teorización en esa área de la cultura; estamos de acuerdo en que muchas veces los artistas incurren en ese tipo de fenómeno como otra vía hacia la creación. Sin embargo, la creación artística no es una válvula de escape del individuo ante su problemática existencial, sino más bien es el enfrentamiento del ser contra su propio infierno, ya que, es normal que los artistas al asumir sus conflictos psicológicos durante el desarrollo de la obra, se desnudan desde adentro y proyectan sus conflictos y contradicciones en las obras de arte, y con ello, también lo asumen frente al público espectador. Es que el propio avance en el desarrollo del proceso de creación artística, le exige al artista, ese enfrentamiento consigo mismo; de lo contrario puede quedarse anclado en cualquier círculo vicioso de su problemática psíquica.

Este enfrentamiento del artista contra sus fantasmas, viene a ser una especie de terapia, donde él se redescubre en su problemática interna, se reconoce, se analiza, se puede autocomprender y aceptarse en su realidad y descargar esa energía caótica, con lo cual puede ir empezando a solucionar sus problemas. Ahora que el artista no pueda superar muchos de sus problemas, es otra cosa; ya que, eso es un trabajo terapéutico a largo plazo. Pero él los enfrenta; además en los actos de creación y durante todo el trayecto del proceso de creación, siempre se están haciendo presente dichos conflictos, por el hecho de venir con la pulsión del inconsciente.

---

Teresa Del Conde, *Ibidem* Págs. 97 y 98



## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

En esta fenomenología, tiene su origen el grado de honestidad y de autenticidad con que el artista logra proyectar su expresión de vida con originalidad en la obra de arte.

Esta parte del análisis, consideramos que justifica la propuesta de que se debe aplicar la herramienta del psicoanálisis en la enseñanza artística, a fin de ayudar a los estudiantes en su enfrentamiento diario consigo mismo en la dinámica de la actividad artística, en función del ser humano y del arte.

Esta misma situación la encontramos, cuando la Maestra Del Conde basándose en Freud, dice: *es posible deducir a través de sus teorías que -(...) los artistas poseen según él unas fuerzas libidinales hipertrofiada. Estas derivan de su acrecentada cuota de narcisimos primario, sin la cual no podrían dar cauce a su creatividad, que se presenta como una prolongación narcisista del propio yo.*<sup>72</sup>

Con respecto a esa idea de que los artistas poseen fuerza libidinales hipertrofiadas, nosotros expresamos que tenemos dudas sobre la veracidad de ese enunciado; debido a que consideramos a la creación artística, como algo natural del ser humano, algo que es propio de la esencia del SER; porque la creación artística es también la ebullición de la armonía en una plenitud poética dentro del alma del artista, producto de la percepción que genera y regenera la vivencia poética-estética que vive el artista en los procesos de concepción y elaboración de la obra de arte.

Es que se olvidan y no contemplan a otros factores como al coraje-rebeldía del niño, y no hablan de él como un elemento que defiende su identidad personal frente al tradicional conformismo, a que es sometido normalmente a los niños. El coraje-rebeldía junto con la fantasía lanzan al niño a transgredir la realidad, a la conciencia, para así enfrentar los retos, las barreras que no dejan satisfacer sus deseos, sus sentimientos.

Ellos ayudan al niño a no caer completamente en el sometimiento de los valores caducos de los adultos, y la sociedad conservadora, que no quieren ver y aceptar

---

<sup>72</sup> Teresa Del Conde, *Ibidem* Pág. 93

los nuevos avances del ser y la rebeldía nos salva con el ímpetu del coraje y transgresión de la imaginación fantástica, porque ella siempre o casi siempre viene acompañada de ellos; y evita que quedemos amarrados, bloqueados en la mente y el cuerpo. En ese sentido la rebeldía-coraje viene a ser la gran ayuda de nuestra infancia que nos permite seguir desarrollando las actividades de simbolización con una gran soltura en las etapas de la adolescencia y la adultez, y que nos pueden orientar hacia el arte y bajo ese contexto consideramos que la rebeldía-coraje y la imaginación no son fuerzas hipertrofiadas, sino fuerzas que se conjuntan como resultado de la dinámica dialéctica del ser frente a la vida; mientras que los demás niños que van siendo sometidos, bloqueados con una gran profundidad, sólo les quedan el resuello de "la buena educación".

Gracias a la rebeldía-coraje logra el niño salir a enfrentar constantemente las normas de la estructura tradicional (y viene a ser uno de los esquemas cognoscitivo-afectivo, de los que habla Piaget, que va a influir en el futuro artista a desarrollar a su imaginación creativa artística), que la sociedad implanta concretamente desde la familia para amoldar al niño y someterlo a un modelo.

Cuando hablamos de rebeldía-coraje, no nos estamos refiriendo a los berrinches del niño ante el chantaje infantil, sino a la vivencia del coraje por la falta de comprensión de los padres, por la falta de sensibilidad, de flexibilidad, de tacto, de cariño y amor frente a los deseos, imaginación y angustias del niño. De ahí que la rebeldía-coraje es la respuesta del niño al sentir la seguridad de no estar equivocado, de que hay muchas cosas injustas hacia su integridad, y entonces siente la falta de humanidad, de justicia y amor, y tiende a salirse de los moldes de la sociedad, exigiendo con su inocencia el respeto de su individualidad como persona y de esa forma le proporciona fuerzas a su imaginación creadora.

Desde esa perspectiva vamos a citar el siguiente comentario que hace Augusto Boal en su libro: "Teatro del Oprimido2":

*La actitud artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres. Lo que nos limita y reduce en nuestra capacidad de expresión son las represiones que padecemos por nuestra "educación". Los niños bailan, cantan y pintan. Luego, la familia, la escuela, el trabajo los reprimen y acaban por convencernos de que no son ni bailarines, ni cantantes, ni pintores. Sin embargo, debemos aceptar*

*que todos los hombres son capaces de hacer todo lo que un hombre es capaz de hacer*<sup>71</sup>

Ahora regresando al planteamiento de Freud, señalado por la Maestra Del Conde, en cuanto a que "las fuerzas libidinales hipertrofiadas" se originan del narcisismo primario en el artista. Podemos decir que lo anteriormente expuesto, sustenta que no son fuerzas libidinales hipertrofiadas (con esto no estamos descartando la participación de lo libido o pulsión de vida del inconsciente en la creación, pero este ángulo se desarrolló en el Capítulo del Acto Creador y del Proceso de Creación Artístico), sino las fuerzas naturales de la dinámica psíquica del sujeto, que se desarrollan frente al fenómeno del devenir de la vida. Pero estamos de acuerdo que el ego a través del narcisismo también alimentan a las fuerzas creadoras del artista; y por lo tanto es otra de las vías que ayudan a desarrollar al arte, aunque su manifestación excesiva tienda a dañar al sujeto.

Sin embargo decir que las fuerzas creadoras del artista derivan de una gran cuota de narcisismo, sería como aceptar que el mayor porcentaje del origen de la creación, del acto creador artístico, radica en el narcisismo, lo cual no suena lógico. Lo que pasa es que él acelera ciertos procesos o acciones, como podrían ser el entusiasmo, la fé, la automotivación; y éstos a su vez, pueden nutrir al narcisismo o puede favorecer más ampliamente a la fenomenología de la creación, todo depende del grado de madurez del artista; porque el entusiasmo es un sentimiento de entrega apasionada a nuestras ideas, valores, a nuestra vocación artística, para seguir trabajando, luchando por la creación y nuestro crecimiento.

De ahí que el entusiasmo sea un factor importante dentro del artista como elemento de autoestimación, que lo ayuda en su proceso de motivación para proseguir con la actividad (aunque alimenta al ego y a nuestra fantasía). De lo contrario estaríamos propensos a caer en la decepción constantemente y esto lo aprovecharía la depresión y la neurosis para destruir el deseo de buscar realizarse como artista.

---

<sup>71</sup> Augusto Boal, "Teatro Del Oprimido 2", Edit. Nueva Imagen, México, D.F., 1980, 4a. Edición. Pág. 16.

El entusiasmo viene a ser para nosotros, una expresión de amor por la creación, aunque venga cargada de narcisismo, pero también trae la fuerza de la fé, de la intuición, así como la energía, el gozo y la seguridad que provienen de los logros alcanzados anteriormente en el desarrollo de la creación artística; por eso muchas veces participamos con mayor fuerza y persistencia en la elaboración de la obra de arte.

Este sentimiento de entusiasmo siempre viene acompañado de ese acto de fé por la creación; y si a la fé la ubicamos dentro de la definición de Alexander Lowen, como el estado de una actitud abierta y el resultado de la excitación que fluye libremente por el cuerpo <sup>74</sup>; entonces podemos deducir que por ser la fé una actitud abierta, libre en el fluir de la excitación del cuerpo, es un fenómeno que da carta abierta para que se manifieste la intuición en la creación artística.

La intuición constantemente nos sugiere, nos indica hacia donde va la obra o el proceso; y aunque no sabemos cómo surge, se percibe su orientación hacia algo, algo que no se sabe qué es, pero el artista lo siente suyo; pero es que la intuición indica hacia donde está la esencia de lo que busca el artista; entonces trabajamos hacia esa sensación, y ahí son momentos en que reafirmamos nuestra vocación, cuando la fé y la intuición nos dan fuerzas, seguridad y soltura en la creación. Esto es parte de la magia de la creación, allí también está el misterio que es propio del inconsciente del artista (de sus fuerzas libidinales); por eso siempre queda como una incognita de la creación, como un fenómeno que entra en el ángulo de lo místico, de lo religioso, y el artista convierte a su actividad en un ritual; o como la Maestra Teresa Del Conde dice analizando a Freud: *el artista conjura, exorciza y ensalma a través de lo que hace* <sup>75</sup>, claro es que en ese fenómeno el artista se realiza en su mística de la creación; y es que su otro yo, su yo interno, su inconsciente, lo lanza hacia lo desconocido, pero el artista percibe que ahí está algo de lo que busca y siente.

Bajo estas circunstancias, es lógico que el artista diga: creo en mí, en lo que siento, en lo que veo y en lo que hago (y eso no es narcisismo, para nosotros es seguridad, fé, emoción y entrega en la creación), no importa lo que diga la gente.

<sup>74</sup> Alexander Lowen, "La Espiritualidad del Cuerpo". Edit. Paidós, Barcelona-España 1993, 1a. Edición Pág. 191

<sup>75</sup> Teresa Del Conde, Op. Cit. Pág. 97

## EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

sé hacia donde voy, estoy seguro que voy bien, sé que puedo lograrlo tarde o temprano. Por este motivo es importante, cuando el artista siente y distingue que por donde va, es el camino que desea, no importa que momentaneamente la gente no lo entienda y no haya todavía logrado algo importante en su trabajo; pues él vislumbra lo que siente en el pecho, en el pensamiento y en todo el cuerpo, que por ahí es que debe seguir explorando, no importa el tiempo que tarde y los esfuerzos que requiera, porque él siente que allí está su deseo, porque siente algo especial, como la fé o la intuición que le dicen ahí puedes lograrlo; parece algo mágico, pero todo esto es propio del ser humano y está inherente en nosotros como todos los demás sentimientos.

Este es uno de los fenómenos que nos ayudan a aprender a ver internamente, dentro de nosotros mismos, a descubrirnos en el acto creador y en el proceso creativo artístico, a conocer a nuestra fuerza (de la que habla Kandinsky) interior; y al irnos redescubriéndonos podemos ir creando nuestro método de trabajo personal en la actividad artística. Pero para continuar avanzando tenemos que seguir rompiendo con una serie de criterios que son tabúes, barreras que bloquean a la creatividad; y en la medida que los vas superando, se va ampliando el paradigma mental-emocional hacia otros parámetros; por ejemplo cuando el artista se viste de una (X) forma, que llama la atención, aunque lleve una dosis de narcisismo, muchas veces la sustancia que trae el significado, es el de provocar rupturas en la mentalidad del espectador; o cuando el artista presenta obras que chocan con la mentalidad del público, su fin no es el narcisismo, sino su propia necesidad de expresión que lo conllevan a sacar sus infiernos en las obras de arte.

Por lo tanto, no es una gran cuota del narcisismo, lo que da origen a la creación, sino un conjunto de variables que se conjugan para activar al acto creador artístico, es también la gratificación por la acción altruista del artista al crear el objeto artístico, por lograr satisfacer su necesidad espiritual, sus deseos inconscientes, por plasmar sus sentimientos estéticos al ir a la esencia de "las cosas mismas", a la desnudez de su interior, de su vida; es la gratificación por buscar atrapar lo sublime de las cosas, de buscar desarrollar la sensibilidad del ser humano a través de la vivencia estética con la obra de arte.

Es de tal magnitud esta actitud altruista del artista que varios de ellos se introducen a la promoción cultural, a fin de buscar ampliar la comunicación para la vivencia estética hacia la sociedad, y a su vez aportan ayuda extra-artística como el caso del pintor y promotor cultural Juan Rumoroso, quien preocupado por la problemática del SIDA, ha realizado esfuerzos donde organiza un evento en que integra varias disciplinas del arte: "El Gran Festival Cultural, 100 Artistas Contra el SIDA", inaugurado el 9 de nov. de 1995, en la ciudad de México, con el objeto de conscientizar a través del arte a la sociedad, de la significación de esta pandemia; y además aportar junto con la comunidad artística, un apoyo más a las organizaciones que prestan servicios a los afectados por esa enfermedad. Ahí está también la función altruista de los artistas y demás personas, con una pequeña contribución al ser humano.

Pero el artista no solo burla a una "censura de por sí floja", sino que al estar en el contexto de un acto creador que viene con la pulsión del inconsciente, atraviesa todas las barreras o mecanismos de defensa del individuo en ese momento, y proyectan al talento artístico en la elaboración de la obra. Ahora si el artista no ha superado por ejemplo problemas de castración sexual (psicológicamente), y el acto creador proveniente del Inconsciente plasma esa temática, al no estar consciente de ese bloqueo el artista puede no reflexionar sobre esa situación, sino sentir la expresión, el gesto; y además si queda plasmado como un sueño con máscaras que lo hace más sutil y ambiguo el mensaje, y el contenido queda más o menos sugerido; a lo mejor ni el artista profundiza en ese hallazgo y pasa desapercibido; pero en caso de que si tome conciencia, entonces podrá utilizarlo como terapia personal; y si no lo acepta y lo comprende, puede sublimarlo para que el público no lo perciba claramente.

Por lo tanto, de todas maneras el artista consciente o inconscientemente refleja su problemática psíquica, porque si no ha superado el problema de castración sexual, tenderá a dibujar figuras humanas castradas, sin sexo, quedando tácitamente impreso el mensaje; mientras que si ya superó ese conflicto, entonces también reflejará su problemática psíquica, pero desde otro aspecto de su individualidad, debido a que en ese instante si puede plasmar a la figura humana con toda la plenitud de su naturaleza, (aunque puede reflejar huellas de esa vivencia).

Desde ese ángulo podemos decir como Ferreira Gullar que: *Todo problema es susceptible de transformarse en materia artística (...) es necesario que el lenguaje del arte se apropie de él, lo interiorise, con el fin de que la indagación y la respuesta (...) se procesen en el lenguaje artístico y nunca afuera de ella. Lo que define el modo de formulación estética y determina la vitalidad*<sup>76</sup>

Pero el artista para transformar cualquier objeto o hecho de la naturaleza y la vida en materia artística, tiene que laborar para buscar concretar la configuración de la obra, y esto se efectúa dentro de una dinámica que contempla la selección y aplicación de una técnica, materiales, instrumentos; así como el manejo de ideas, formas, signos, símbolos y demás elementos que permitan la traducción de ese ámbito al campo artístico donde se trabaja, lo que implica el uso y aplicación de un lenguaje artístico con sus signos y símbolos que conforman la convención estética de la época y le dan su carácter histórico.

Por otra parte, el Maestro Juan Acha hace diversas reflexiones que vamos a comentar porque incide en los artistas de nuestra latinoamérica: *El hombre (...) gracias a su memoria, repite las constantes, después inventa o descubre variantes con su fantasía y termina seleccionándolas con su reflexión*<sup>77</sup> Ahí podemos ver claramente como la conciencia y sus frutos con la reflexión son importantes para el hombre y el artista en su actividad diaria, pero hay que verla relacionada con las demás variables, porque *Al transfigurar alguna realidad o tradición artística, él altera, de hecho, los conocimientos de tal realidad. Haga lo que haga, el artista se aferra a los conocimientos existentes para ampliarlos o corregirlos, destruirlos o reemplazarlos*<sup>78</sup>.

Un aspecto interesante que señala el Maestro Juan Acha, es lo relativo a las disconformidades y a las aspiraciones, que por ser procesos psíquicos que intervienen en el proceso de elaboración de la obra; son considerados normalmente por los artistas, como partes de la irracionalidad de los impulsos inconscientes; y los artistas, *pocos de ellos vierten racionalidad en éstos para convertirlos en deseos y luego en voliciones. Con esto no negamos la*

<sup>76</sup> Ferreira Gullar, "Argumentación contra la Muerte del Arte", Edit. Revan, 2a. Edición, Río de Janeiro, Brasil, 1993. Pág. 131.

<sup>77</sup> Juan Acha, "Introducción a la Creatividad Artística" México, D.F. 1992, 1a. Edición, Edit. Trillas, Pág. 148

<sup>78</sup> Juan Acha, *Ibidem* Pág. 149

*importancia de lo sensitivo ni de la intuición. Al contrario: la inconformidad razonada del artista, con sus divergencias y aspiraciones está, de hecho, al servicio de lo sensitivo o de lo estético de la obra. Además, la razón va siempre acompañada de la intuición para que esta la reemplace o la complemente cuando se agote en el conocimiento de la realidad* <sup>79</sup>

Nosotros en este sentido pensamos, que si la emoción es un factor clave para la estimulación de la imaginación y la sensibilidad, las enriquece con la fuerza de su estado anímico, las impulsa con la agitación de los sentimientos, y con su carga significativa del contenido de esos sentimientos con lo que articula imágenes, ideas para desarrollar (el artista) composiciones que expresen esas emociones y sentimientos que abaten o alegran al espíritu; pero durante el desenvolvimiento del proceso de elaboración de la obra, podemos ampliar su radio de acción (de la emoción), si relacionamos e interactuamos su resonancia o su eco con el preconsciente y la conciencia; debido a que *El hecho de pasar del impulso al deseo y a la acción volitiva es apenas una parte del proceso volitivo propiamente dicho. Según S.L. Rubinstein (págs. 636, 1971), va junto con la coexistencia de contradicciones y diversas motivaciones y posibilidades de innovación, en constante y mútua diferenciación reflexiva o intuitiva, consciente o inconsciente (maduración, para nosotros); también va junto con la selección de una o más innovaciones posibles (solución o inspiración) y con la posterior realización de las innovaciones elegidas (ejecución)* <sup>80</sup>

Sin embargo en su planteamiento el Maestro Juan Acha resalta el problema de que los artistas latinoamericanos se quedan en el impulso, por no tener la clarificación de lo que quieren; y por lo tanto no abren camino hacia la acción volitiva y *muy pocos maestros artistas convierten su impulso en un deseo (...)* A nosotros nos interesa averiguar con qué recursos es posible convencer a nuestros artistas para que sientan la necesidad de llegar a la acción volitiva, esto es que tomen conciencia de lo que ellos hacen con sus manos y puedan expresarlo en términos profesionales, sin complejas teorizaciones, a partir de materiales y elementos, herramientas y procedimientos <sup>81</sup>

<sup>79</sup> Juan Acha, *Ibidem* Pág. 152

<sup>80</sup> Juan Acha, *Ibidem* Pág. 154

<sup>81</sup> Juan Acha, *Ibidem* Pág. 155



Además el Maestro Juan Acha sostiene que los artistas latinoamericanos se caracterizan porque: *Ningún artista concibe primero la obra, la fija en su mente y luego la ejecuta; si existe, es muy raro. Casi todos prefieren ir directo a la dialéctica de lo concebido con lo ejecutado; sobre todo durante el proceso de adaptación profesional o de la lucha por llegar a la creación o innovación valiosa. Ninguno decide qué va a pintar y luego pinta (...) Con todo, habrá que admitir el esbozo como una manera de aclarar ideas, razonar y acortar el tiempo de la ejecución*<sup>82</sup>

Y es uno de los ángulos donde nosotros argumentamos que la conciencia juega un papel importante, como punto estratégico, entre dos momentos en el proceso de creación, entre el acto de percepción y concepción de la obra de arte, y el siguiente paso: la elaboración de la misma; debido a que la conciencia con la reflexión de la reflexión al recurrir al preconsciente para evaluar y solucionar problemas, contribuye con el desarrollo de la obra, al redefinirla y aclarar el sentido de búsqueda, y ayudar a dimensionar la intención y significación que se quiere lograr en la obra a elaborar. Aquí la conciencia se apoya en el conocimiento de la cognición y de la semiótica.

Esto es uno de los motivos por el cual, hemos venido señalando la necesidad de ampliar la aplicación de esos campos del conocimiento, junto con la gestalt y demás herramientas del psicoanálisis, para que los estudiantes, a través de prácticas o ejercicios vivenciales, (entre estos ejercicios vivenciales podríamos señalar las prácticas que se realizan en el Taller de Pintura del Maestro Francisco De Santiago Silva, en la Antigua Academia de San Carlos, donde la experimentación con las técnicas y los materiales es tan vivencial, que sentimos que nos autodescubrimos emocionalmente ante la sensación táctil, al trabajar con las manos los materiales, al sentir sus texturas y demás características; que nos permite obtener una cognición que parte de la experiencia autovivencial, que impacta a nuestra emoción dejando una huella imborrable, que viene a ser como una toma de conciencia, que amplía la seguridad del estudiante en el manejo de los materiales), tomen más conciencia sobre esta situación y puedan asumir otro rol y de esta forma en el aprendizaje ejercite la conjugación de la concepción y

---

<sup>82</sup> Ibidem

#### EL PROCESO DE ELABORACION DE LA OBRA

elaboración de la obra, al correlacionar sus ideas, imágenes concebidas con la realidad en la construcción de la obra.

No es que estemos en contra del inconsciente, sino más bien, como resalta el Maestro Juan Acha, *las operaciones automáticas presuponen corazonadas, premoniciones (...)* Algunos artistas optan por el automatismo con la intención de ahogar a la razón y liberar el inconsciente creador, pero caen en los hábitos de su inconsciente conformista. Les faltó la razón para encauzarla y evitar la superfetación de la obra. (...) Se requerirá la razón para aspirar a rupturas radicales y trascendentales<sup>81</sup>, ahí radica el problema señalado por el Maestro Juan Acha, de que la mayoría de los artistas latinoamericanos al no tener "un buen aprendizaje profesional" y al no ser lo suficientemente "reflexivos", tienden a caer fundamentalmente en la pura espontaneidad y a "operar por impulsos".

---

<sup>81</sup> Juan Acha, *ibidem* Pág. 161

**CAPITULO VII**  
**EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO**

En este capítulo consideramos necesario realizar ciertas esquematizaciones en el análisis sobre el proceso de creación artístico; debido al carácter teórico y al nivel de la relatividad en la práctica <sup>1</sup> del proceso de creación, para poder buscar elaborar una sistematización conceptual que englobe el desenvolvimiento de este proceso en generalizaciones, que permitan hacer una serie de inferencias para obtener ideas y criterios que coadyuven al desarrollo de la educación artística. Aún teniendo claro que este intento de teorización está planteado como otra de las posibles vías en que discurre el desarrollo general del proceso creativo artístico.

Son muchas variables que participan en el proceso de creación, así como varían de acuerdo con las circunstancias, el entorno, el estado anímico del artista, los criterios que predominan en el individuo en ese momento específico, que hacen difícil esquematizarlo en un planteamiento general; pero sin embargo, para una mejor práctica y hacer más accesible su comprensión, es importante señalar las variables o factores más comunes o regulares entre los diversos campos del arte y los estilos o corrientes artísticas, y métodos en que participan los diversos artistas, de acuerdo con sus propias características intrínsecas, para tratar de ver y analizar en forma general, al proceso de creación artístico y buscar posibles vías de acercamiento y retroalimentación que amplíe la metodología en la educación artística; y tratar de dar pasos hacia la consecución de una nueva forma de ver e implementar a la enseñanza artística y al arte.

Es que el proceso de creación artística, es variable en cada artista y en cada etapa, así como peculiar en las diferentes circunstancias o motivos por la que atraviesa un artista en un momento dado. De ahí que sea indefinible su desarrollo secuencial o regular cronológicamente; porque el sujeto puede iniciar acciones en cualquier punto del proceso de creación y en cualquier momento, de forma espontánea, coyuntural y hasta en la preparación a través de la sensibilización ideada y ejercitada por medio de ejercicios pedagógicos o por el método de trabajo profesional del artista, también encontramos esta variabilidad.

---

<sup>1</sup> Como se pudo observar en los Capítulos IV, V y VI.

EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO  
...mente a dar otro paso; ésto es otro tipo de  
... en las fases intermedias

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

El proceso de creación artístico es tan variante y relativo, que su dirección depende del tipo de corriente artística con que se identifique el artista, de la forma cómo comenzará a ejecutar dicho proceso; que si parte de la emoción misma; de si inicia con una actividad de concentración mental, de respiración, de ejercicio psicofísico, de idea, tema; si parte de (X) tipo de percepción auditiva, táctil, visual, corporal o teórica-abstracta, dependerán de las (X) tipos de estímulos que reciba del medio ambiente y de las respuestas con que inicia y continúa su proceso de creación...

Por lo tanto la respuesta que obtiene el estudiante o artista de estas variables, es tan diversa que también depende de su estado emotivo en que se encuentre, de la influencia del entorno al incidir en ellos, de las vivencias y su asimilación que estén predominando en ese momento en ellos; de la estructura o nivel mental de conciencia que éstos hayan alcanzado hasta ese instante; de la cantidad y tipos de variables, del conocimiento que hayan acumulado y asimilados en la vida; y de la forma como se interactúan en ese momento, la emoción y la imaginación, crearán un (X) tipo de respuestas para cada elemento o variable utilizada en las diferentes instancias. De ahí que sea infinita la reacción del individuo dentro del proceso de creación artístico y del acto creador.

Para reafirmar esta posición numeramos otra serie de hechos como:

- 1.- Depende de la situación en que se encuentra su actividad neurofisiológica; del nivel de su desarrollo sensorial-sensitivo; del nivel de apertura que tenga su sensibilidad; del dinamismo que haya logrado en el manejo de la imaginación, de la memoria, de la percepción, del análisis y reflexión y de su interrelación entre ellos dependerá el resultado que provocará en el artista para manifestarse en el proceso de creación, por lo tanto de la forma como active y apoye a su capacidad creativa.
- 2.- En general dependerá del desbloqueo que haya logrado el individuo en su mente y cuerpo, de la flexibilidad y creatividad en la aplicación de los criterios, en la proyección de la emoción, de su fuerza interior, y de toda la carga explosiva de su inconsciente, preconscious y consciente que logre

pronunciar en las diversas instancias del desenvolvimiento del proceso de creación.

- 3.- El proceso depende de las metas, objetivos e intereses de los estudiantes y artistas, los cuales influyen en el tiempo de realización del proyecto y en el tipo de obra. Depende del nivel y cantidad de combinaciones que el individuo haga de las diversas variables.

Además cada artista detecta y asume ciertas constantes que son características en sus obras y durante la actividad de su proceso de creación, que influyen determinadamente en sus diversas fases del proceso en su desarrollo; que a su vez van dándole pautas a su estilo, expresión y personalidad, mismas que constantemente va combinando e interactuando con los demás elementos y factores circunstanciales dentro de la dinámica de su creatividad durante el despliegue de su proceso creativo.

En virtud de que los artistas y estudiantes trabajan diariamente con la sensibilidad, con los instintos, la intuición, etc., y logran con el tiempo alcanzar una cierta madurez vivencial-intelectual, con lo cual establecen una armonía en su ser, entre la mente y el cuerpo, que retroalimenta a la imaginación, a la conciencia y la memoria, de los pronunciamientos y el significado de la emoción, de los instintos e intuición; de tal forma que cuando la emoción o la intuición, se manifiestan para darnos a conocer las nuevas exigencias que plantea su propio proceso de creación, nos manifiestan la necesidad de pasar hacia otro tipo de experimentación, de incorporar otro elemento en la búsqueda; y si el artista ha logrado desarrollar un cierto nivel de percepción, de observación y concentración, puede sentir algo que tiende a lanzar su atención, su emoción hacia otra dimensión, o empieza a sentir rechazo por lo utilizado, y comienza a desear conocer o explorar otros materiales y variables; entonces empieza a visualizar otras características del perfil de su obra futura; entonces toma conciencia, y el intelecto asume la preparación de la nueva fase. Esto es un hecho fundamentalmente vivencial.

Sin embargo, hay muchos estudiantes o artistas en formación que conscientemente no se dan cuenta de este fenómeno, y pasan a otra fase por los impulsos de los instintos y la intuición, que se despliegan en la emoción, y

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

los encaminan inconscientemente a dar otro paso; ésto es otro tipo de comportamiento normal que sucede en nuestro medio en las fases intermedias del proceso de creación artístico.

Ahora si el estudiante es orientado y sensibilizado con los estímulos de las prácticas interdisciplinarias de las artes, tendrá más capacidad para despertar en ese fenómeno; ya que las vivencias en las diversas áreas artísticas, provocarán un desarrollo educativo en los diversos sentidos, en el nivel de percepción que lo ayudarán, a visualizar esa necesidad de cambio.

Este fenómeno en los artistas en formación, no es fácilmente detectado por los maestros, debido a que es una vivencia que ocurre en los estados emotivos de los propios estudiantes o artistas y es una responsabilidad propia del artista.

Hemos buscado el apoyo, o los enunciados y principios de la filosofía fenomenológica para tratar de analizar a la actividad artística y sus procesos en la relación artista-obra; en virtud de las características que presenta la activación del acto creador, donde todo se conjuga, al igual que en el desarrollo del proceso de creación en que todas las variables internas y externas entran coyunturalmente a conformar a dicho proceso; como lo habremos podido observar en el transcurso del análisis, para tratar de reflexionar sobre esa realidad evanescente que refleja su dinámica con manifestaciones en la ambigüedad, en lo contradictorio, en lo caótico, que abre una pluralidad en el origen y activación del acto creador y en el desarrollo del proceso de creación, que a su vez lo hace inatrapable a la conciencia.

*En este sentido hemos intentado como Husserl buscar, tal como se manifiesta al sujeto, la corriente de sus vivencias, prejudicativas, aprehendidas directamente por intuición. (...) sobre el fundamento último que se encuentra en el seno de la experiencia vivida. (...) (Husserl Fichte) (...) busca desentrañar las esencias (Eidé) -cuyo paralelo en Kant son las formas a priori-estructura intelegible esencial de los fenómenos, por la vía de la intuición eidética, pura (la Wesensschau). El método fenomenológico busca así describir la estructura*

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

*inteligible de los fenómenos, la "trama ideal", lógica, de los mismos, que es supratemporal, absoluta, "eterna."* <sup>2</sup>

Para buscar comprender y explicarnos al proceso de creación artístico, fué necesario que lo ubiquemos dentro del contexto de una manifestación de actos fenomenológicos de la creación. Como en la filosofía, nosotros hemos tratado *de partir del fenómeno mediante el retroceso gradual de la fundamentación crítica, y así poner en descubierto lo que es condición de posibilidad de lo dado en cada caso particular* <sup>3</sup>

Basándonos en los principios de la fenomenología<sup>4</sup> hemos intentado replantearnos el gran problema de la creación, "volviendo a las cosas mismas", y partiendo de la descripción rigurosa para alcanzar una interpretación del ser (del artista) y de su totalidad. Apoyándonos en las evidencias que muestra el quehacer artístico (la obra y la experiencia), para llegar al conocimiento de ésta fenomenología, como Husserl, hemos tratado de abarcar la esfera del ser en el artista, abarcándolo en su relatividad, que se refleja en el acto de creación y por consiguiente en el desenvolvimiento del proceso creativo artístico.

Además desde el punto de vista del análisis de este estudio, es ideal la aplicación de los principios de la filosofía fenomenológica de Husserl, porque su contenido coincide (se puede correlacionar) favorablemente con la praxis del acto y del proceso de creación artístico; de ahí la relevancia o prioridad de su implementación en la reflexión sobre la fenomenología de la creación artística.

El proceso de creación vendría a ser, como la fenomenología en el sentido del que Gerbard Funke menciona, refiriéndose a Husserl, que *la fenomenología es, por tanto actualismo del esclarecimiento, (...) un sistema de la razón, que debe ser aprehendido mientras se halla en movimiento* <sup>5</sup> porque para poder aprehender la esencia del proceso de creación artístico, hay que reflexionarlo y

<sup>2</sup> María Noel Lapujade, "Filosofía de la Imaginación" Edit. Siglo XXI, México, 1988. Pág. 119.

<sup>3</sup> Gerbard Funke, "Fenomenología: ¿Metafísica o Método?", Trad. Mario Caimi, Edit. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1991. Pág. 22.

<sup>4</sup> Como lo señalan los investigadores que participan en el Libro "Actualidad de Husserl", compilado por Antonio Zirión, Edit. Mexicana, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Fundación Gutmán. México, 1989

<sup>5</sup> Gerbard Funke, *Ibidem* Pág. 73

asirlo dentro de su dinámica, en el propio movimiento de su razón de ser: en la magia de la creación, y como la fenomenología busca "la esencia de las cosas", en una reflexión regresiva continuamente renovada; y *tiene la posibilidad de investigar los fundamentos a partir de los cuales se efectúan todas aquellas indagaciones objetivas, detalladas, cada vez más sutiles, en el ámbito del mundo y de los objetos*<sup>6</sup>, donde para Husserl la realidad es un *ratio en continuo movimiento de autoesclarecimiento, esto no está dado en el vivir directo, en el existir y en el pensar, sino en un giro retrospectivo dilucidador hacia lo que sucede en cada caso*<sup>7</sup>

Si observamos las diferentes formas como se expresan y declaran en prensa, los diversos artistas de los variados campos artísticos, encontraremos que el proceso de creación es un proceso variable, alternativo con acciones inesperadas, espontáneas, donde la toma de decisiones es producto del análisis en los diferentes niveles de conciencia en que incurrir bajo la reflexión los variados artistas.

Como se pudo observar en el capítulo sobre el acto creador, y se podrá seguir viendo más adelante en este capítulo, el proceso de creación en el arte; es un proceso volátil, de gran flexibilidad, con actos creadores espontáneos sensibles a todo tipo de factores o fuerzas que concurren en cada momento para conformar a la fenomenología de la creación; y que se pueden observar como fenómenos de participación polivalentes y de variable conformación; cuya característica coadyuvará a considerar que el artista para que aproveche mejor el acto creador, no debe confiar mucho en la memoria, sino de inmediato transcribir a la palabra escrita, al boceto dibujístico, a la notación musical en el propio movimiento del fenómeno poético, para ir buscando lograr concebir a la obra a realizar; o de lo contrario puede suceder, como en los casos de poetas que perciben una imagen, y si no logran atraparla en la traducción del fenómeno poético hacia la palabra escrita que representen a dicha imagen, se les escapará perdiéndose en la memoria.

Es lógico pensar y deducir de la experiencia diaria en las escuelas de arte, o verlo en las afirmaciones de artistas, recogidas en las entrevistas realizadas por

<sup>6</sup> Gerbard Funke, Ibidem Pág. 49

<sup>7</sup> Gerbard Funke, Ibidem Pág. 56



#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Susana Fischer en el "Difunto": Dominical del Nacional, que los estudiantes o los artistas en formación empiezan su proceso de creación partiendo primero con la exploración en su interioridad a través de la experimentación con los diversos materiales e instrumentos de las variadas técnicas de las artes.

De ahí la importancia de que en la educación artística, se deba comenzar con prácticas pedagógicas que recrean experiencias (en los estudiantes), que los conlleven a irse conociendo más, así como ir palpando la manifestación de su emoción (en el desenvolvimiento del arte creativo), de su intuición, de sus instintos y de su talento, en la medida que se vayan ejercitando en dichas prácticas educativas. Entonces de esta forma pueden ir descubriendo o descubrir cómo se manifiestan sus instintos y su intuición en el acto creativo o en su proceso de creación, y cómo éstos entran en la dinámica del juego de su capacidad creativa o en su creatividad; y si toman suficiente conciencia de ellos y de esta fenomenología, pueden descubrir o pueden tener la posibilidad de inferir y deducir, cómo se podría estimular la proyección del talento a través de sus instintos y de su intuición, para aprovecharlos en la actividad artística en su máxima expresión. Después de realizar estas experiencias de ir identificando a las características de su interioridad, de su fuerza interna ante lo sublime, ante la vivencia estética (que goza) al estar procesando una obra artística; y de buscar su correspondencia con el tipo de técnica y materiales idóneos (a su característica interna) a utilizar para elaborar las futuras obras artísticas; los estudiantes estarán más preparados, más seguros para comenzar a buscar desarrollar a la(s) idea(s) artística(s)-estética(s) que les permitan ir concretando su concepto artístico, englobando dentro de un contexto teórico que se sustente en su interioridad y en sus criterios personales, con lo cual les proporcionarán sustancia a sus obras artísticas.

Lo anterior es factible, y más aun se vería lógico, si lo comparamos o lo relacionamos con la teoría del desarrollo cognoscitivo y afectivo del ser humano, donde Jean Piaget demuestra cómo el individuo (el niño) comienza a desarrollar progresivamente los diferentes esquemas y estructuras cognoscitivas y afectivas, en sus variadas etapas del crecimiento, que irán conformando su personalidad.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Pero sin embargo, como en la actividad artística todo es posible, sucede que este proceso normal de desarrollo (mencionado anteriormente) de los artistas, de los estudiantes de arte, puede manifestarse a la inversa, o sea es reversible donde el individuo puede comenzar a realizar su proceso creativo, iniciándose desde otra perspectiva con la fase de la teorización en la conceptualización de la obra, en el contexto primero de la idea, del tema y contenido, y después seguir con el desarrollo de la imagen visual y de los aspectos teóricos y factuales de la obra, del oficio.

En este sentido podemos sustentar, que en el proceso creativo artístico, no hay principio ni fin, que cualquier punto y en cualquier fase del desarrollo del artista o estudiante, puede iniciarse el acto creativo o el proceso de creación; por lo tanto el punto de arranque para elaborar una obra de arte, o de arranque para empezar o recomenzar el continuo desenvolvimiento de su proceso creativo artístico; (puede generarse o activarse desde cualquier ángulo, punto, fase o etapa del proceso de creación) para después, más adelante volver a empezar y continuar con otras facetas y experiencias que los conllevan a otros hallazgos en su interioridad o en el contexto de la obra, que lo hagan revalorar actitudes, elementos o materiales, etc., que revalorados en la reflexión, lo puedan ayudar para seguir dando pasos en la consecución de su desarrollo artístico.

Como ya dijimos antes, en el proceso creativo artístico, no hay principio ni fin, pero en el desarrollo de la obra artística en el transcurso del tiempo sí, porque la obra empieza y se termina; y lo mismo sucede con el individuo (el artista) desde el punto de vista del desarrollo de la habilidad técnica, de la "educación del ojo", "el oído" (académicamente), etc., porque el individuo va asimilando experiencias, conocimiento del oficio, y va desarrollando su aplicación en la elaboración de la obra de arte.

En el proceso creativo, no hay principio ni fin, pero lo que sí hay, es diferentes puntos de referencias, en que los instintos y la intuición, (la emoción y la imaginación) pueden inferir para activar al acto creador artístico en función de la creación, y comenzar el acto creativo de la obra.

Sin embargo, a pesar de la reversibilidad que se da en la dinámica del proceso creativo artístico, aunque se vuelva a regresar a una fase anterior en el proceso

de creación para reiniciar de nuevo con otro acto creativo necesario a la propia individualidad del artista, reafirmandose que no existe principio ni fin en el proceso creativo; en ese instante el artista o el artista en formación comienza otro acto de creación, donde la actividad, su acción expresa que tiene una orientación con cierto orden (que es producto de su propia dinámica, del artista), de acuerdo a su interés del momento, a su emoción en la búsqueda de alguna conformación de una imagen, de una estructura, de una composición, etc., para la elaboración de una obra de arte; así como también de acuerdo a una idea a desarrollar, a unos materiales a experimentar para buscar valorar otras posibilidades. En este sentido se puede afirmar que existe un orden en la consecución del desarrollo de la acción en el acto de creación, y digo acto de creación, no proceso de creación, que desde este ángulo, en la fenomenología del acto de creación, siempre se manifiesta un principio y un fin en su actividad. Entonces se puede notar que esta reversibilidad en el proceso de creación, se convierte en un fenómeno que activa acciones secuenciales, que benefician al propio desenvolvimiento y maduración del artista en su actividad.

Es como el hecho de los accidentes que se dan en la elaboración de una obra, que si el artista decide analizarlos para aprovecharlos lícitamente, encauzan al artista hacia el reinicio de un acto de creación, que puede orillarlos a buscar y detectar otras alternativas, que podrían favorecerlo tanto para el desarrollo plástico, expresivo de la obra artística, como para continuar avanzando en la maduración en su proceso creativo, incidiendo en la ampliación de sus criterios metodológicos en la aplicación de su trabajo.

Otro fenómeno relacionado con esta problemática, es el caso cotidiano en que la gente o los críticos ven a los artistas, como seres obsesivos o con obsesiones que los impulsan a desplegar constantes en el ámbito de las obras artísticas, y pareciera que normalmente entrarán en círculos viciosos, como dicen los psicólogos, esta cuestión refleja una lógica, ya que, si un individuo no ha podido completar o concluir una gestalten, si no ha resuelto, asimilado y estructurado los esquemas cognoscitivos y afectivos de sus (X) experiencias, tarde o temprano inconscientemente o conscientemente volverá a reincidir sobre los mismos fenómenos constantemente, hasta que sean concluidas dichas gestalten.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Por tales motivos, consideramos que la manifestación normal del desarrollo y su reversibilidad en el desenvolvimiento general del proceso creativo artístico, es tan variado, desde el mismo momento en que los artistas incurren como individuos, como seres humanos a desnudarse ante la creación (cada uno con sus propias peculiaridades), para buscar alcanzar la maduración en el campo artístico, que origina que obtengamos de ello, una visión con un sentido cíclico en espiral del proceso de la creación artística. Es que el proceso creativo normalmente es reversible, con un movimiento cíclico en espiral, de secuenciales acciones que se concatenan, avanzan o retornan dependiendo de la necesidad personal inconsciente o consciente de revisión, análisis, reflexión y asimilación, así como por los bloqueos o rebloqueos reforzados por el miedo a la libertad, a lo nuevo y desconocido u otro (X) factor que proyecte el regreso o anclaje ante un problema psíquico existencial o ante la problemática de la creación artística.

El proceso de la creación, va y viene y continúa hacia adelante; sólo se paraliza, si en el individuo existe un bloqueo permanente de gran envergadura que lo somete y lo introduce a un estancamiento o a un círculo vicioso, que encajona la pulsión de la creatividad, de la intuición y los instintos que proyectan al talento para la creación.

La reversibilidad puede iniciarse en cualquier punto de cualquier fase del acto o proceso creativo, sólo basta que un estímulo, interrogante imagen o forma, etc., despierten un interés, una activación en la dinámica de la imaginación, del inconsciente, o preconscious, de la intuición o de los instintos, para que el artista inicie una vuelta hacia los fenómenos gestalt inconclusas, que requieren mayor atención, trabajo para lograr su conclusión, y de ahí pasar a otra fase de la fenomenología de la creación.

Todo lo anterior, nos lleva a la conclusión de que el arte (en este caso las artes plásticas) es un proceso, un proceso de creación donde el acto creativo es el pulsor de experiencias en la maduración en la actividad artística; pero que a su vez, existen dentro de él, variados pulsos que impulsan al fenómeno de la creación, como podrían ser los deseos inconscientes, los efectos y resonancias de los instintos, de la intuición y la sensibilidad que activan al talento (en el artista) en la concepción y elaboración de la obra artística.

Hegel dice que todo proceso en que participa el hombre tiene una finalidad, y en base a este enunciado de Hegel nosotros consideramos que en el proceso de la creación artística aunque no haya principio ni fin, por el fenómeno de la reversibilidad, sí tiene una finalidad: la maduración del artista con la creación de la obra y su consumación en la vivencia estética.

El proceso de creación artística no tiene principio ni fin, porque empieza en el acto de creación y termina en el acto creador, termina donde empieza; sólo que en distintos momentos y realidad. Empieza creando y termina creando, porque es un ciclo en espiral ascendente, la trayectoria normal del proceso creativo artístico.

En relación al intento de analizar y esclarecer al proceso de creación artística, es necesario como dice Husserl: hay que "volver a las cosas mismas", ir a los hechos reales, al desenvolvimiento de la acción en el acto creador, a la esencia de la concepción y desarrollo de la obra artística, a la esencia de las diferentes facetas y matices de toda la fenomenología que se da en el acto y proceso de creación artística. Para entonces llegar al conocimiento, a la comprensión de esta facultad del hombre, del creador, y por lo tanto como dice Husserl: *Llevar nuestros juicios, nuestras presunciones, nuestras intenciones de conocimiento, a su cumplimiento en la visión, en la percepción, en la intuición que nos da la cosa misma* <sup>8</sup>

Consideramos que el planteamiento de Eduardo Pavlovsky <sup>9</sup> sobre el proceso de creación, con su experiencia como dramaturgo y actor del grupo de teatro en que participa en Argentina, es un reflejo de cómo la pulsión de muerte tiene ingerencia en la intuición para el despegue del acto creativo tanto en la escritura del libreto como de la fenomenología en la actuación. De igual forma consideramos que cuando Jung explica al proceso creador artístico en que *el artista prefiere sacrificar su lado humano para potenciar su lado creativo (...)* *La vida del artista está necesariamente llena de conflictos, ya que dentro de él luchan dos potencias: el hombre común y corriente, con su derecho a la vida,*

<sup>8</sup> Antonio Ziri6n Compilador, "Actualidad de Husserl", Edij. Alianza Mexicana, M6xico 1989, P6g. 119.

<sup>9</sup> Eduardo Pavlosky, "Proceso Creador, Terapia y Existencia", Ediciones Ayllu, 1991, 2a. Edici6n. Argentina, Buenos Aires

por una parte, y por la otra la implacable pasión creadora, que en ciertos casos le obliga a pisotear todos sus deseos personales;<sup>10</sup> Aquí lo que notamos es que la posición de Jung con respecto al proceso creador, señala prácticamente que también la pulsión de muerte, es otro punto del origen de la creación. De ahí que los poetas malditos, los poetas simbolistas se autodestruían con las drogas.

Es interesante como Ehrenzweig<sup>11</sup> analiza al acto de creación y los mecanismos del aparato psíquico para explicar cómo se desarrolla la actividad creativa, en diferentes instancias del acto creador, para lo cual hace una serie de inferencias en varios campos artísticos; además apoyándose en la psicología y la filosofía para identificar fases o etapas en la actividad creadora. Pero el mayor desarrollo del análisis lo realiza fundamentalmente en el acto creador recurriendo a la experiencia y obras artísticas de diversos creadores para después generalizar en el proceso de creación.

Ehrenzweig habla de la creación como un fenómeno sincrético, donde la visión del artista es global, y trata de explicar a la actividad creadora valiéndose del funcionamiento del aparato psíquico, y constantemente compara a los enfermos psicóticos con los sanos y los artistas con el fin de diferenciar el sintoma del enfermo de los sanos y de la fluidez de la creatividad en los artistas profundizando en el acto creador en una multitud de detalles. Habla del proceso de creación pero con un nivel de abstracción que lo hace muy especializado para el campo de la psicología.

En nuestra tesis, el proceso de creación tratamos de analizarlo considerándolo como el desarrollo continuo de fenómenos en un flujo constante que bajo ciertas coyunturas emocionales-biológicas (internas) con su interacción con el medio externo, originan la apertura del acto creador, que nace, se transforma a través de diversas instancias psíquicas, en el desarrollo de la vida del artista, y que va conformando el contexto global del proceso de creación del artista.

<sup>10</sup> Isabel Parafso, "Psicanálisis de la Experiencia Literaria" Ediciones Cátedra, Madrid-España, 1994. Pág. 33

<sup>11</sup> Anton Ehrenzweig. "El Orden Oculto del Arte", Edit. Labor, S.A. España 1973.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Como el acto de creación siempre aparece como resultado de un fenómeno coyuntural, como una apertura del ser hacia la expresión; como una instancia que con sus sucesivas operaciones, (con sus diferentes características) a través del desenvolvimiento de la actividad artística, que aunado a la realidad (y su dinámica) externa que influencia al artista, van formando y desarrollando al proceso de creación.

Por ese motivo al proceso de creación hay que observarlo como una totalidad, donde la sucesión de instancias múltiples que participan en él, como una totalidad en constante movimiento dialéctico, que despliega al artista a través del tiempo y el espacio, tanto en su interior y en espacio pictórico, como en el transcurrir de su vida y su actividad artística.

Hay que verlo como un proceso múltiple de fenómenos que abren coyunturas por medio de las cuales se manifiestan las diversas instancias de los actos creativos, que relacionados con las demás acciones, actitudes y capacidades del artista van conformando una serie de circuitos creativos que a su vez forman y desarrollan al proceso creativo artístico. Hay que considerarlo como un proceso de formación, como un flujo continuo donde los fenómenos nacen, se transforman reciprocamente y se desarrollan dentro del todo, donde los actos creadores nacen y enriquecen al contenido y expresión del paradigma del artista y su obra.

Es interesante considerar en el ámbito del proceso de creación, a ese aspecto que en psicología habla Didier Anzieu en su libro "El cuerpo de la obra", donde relaciona a esa reacción compensatoria en el ser humano (producto de las crisis psíquicas por los problemas del complejo de edipo y otras particularidades sobre lo que vivió por ejemplo Freud y que lo orilló, o lo preparó para que a través del análisis descubriera al edipo, etc.) que lo impulsa fuertemente a la creación, que lo despierta y lo hace tomar conciencia de esa fenomenología que se da en el ser humano.

Viene a ser una especie de reorientación (momentánea espacial en el tiempo de la consecución de la obra) en que es recanalizada las fuerzas de las pulsiones de deseos y de angustias, donde la represión (sus fuerzas) es transferida hacia la proyección de la sensibilidad en función de la creación artística.

Didier Anzieu habla de la crisis que el ser humano pasa en sus tres diferentes etapas de crecimiento, que lo impulsan a ser un creador. Pero nosotros preferimos hablar del artista que en la medida en que va asimilando más experiencia y por lo tanto, va enfrentando y superando problemas en la actividad creadora y en su persona, va simultáneamente rompiendo una serie de anillos de la cadena represiva que en la esencia esconden al deseo libidinal, de castración, etc., y llega un momento tal en que es tan significativo (en su aparato psíquico), que internamente se produce una crisis, crisis además porque fué tanto la magnitud de problemas superados (aunque aparentemente sean insignificantes), y de nuevos valores y criterios adquiridos, que se rompe la estructura mental actual, y se presenta como una crisis, donde comienza de nuevo a reestructurar su paradigma mental.

Ahora si reflexionamos considerando lo dicho por Didier Anzieu, sobre el creador que entra en la creación producto de una de las crisis (que normalmente pasa el ser humano, en la adolescencia, en la adultez y en la senetud). Este sería otro factor que se vendría a incorporar como otra fenomenología que reimpulsa a los artistas en el continuum de su desarrollo; pero que a su vez, va a coincidir o contribuir a que se produzca ese fenómeno coyuntural del proceso de creación y del acto de creación para que redimensione el sentido de la creatividad, de la imaginación y de la expresión del artista; debido a que al coincidir en la apertura de la crisis que por otro lado se viene gestionando por las características propias del proceso de creación, ante el desarrollo constante de la sensibilidad, ante el continuo desarrollo de la percepción, de la conceptualización frente a la problemática de la concepción de la obra, ante el enfrentamiento y superación de los criterios, actitudes (tabúes, mitos, mensajes morales, educativos, etc.), que propician la futura ruptura del paradigma mental mantenido hasta ese momento; va a ampliar (junto con el primero) el nivel de la crisis que vivirá; lo cual implica una mayor magnitud ante la manifestación de esa posible crisis.

Es como el encuentro de las fuerzas de las dos pulsiones que generan la crisis hacia la creatividad (pulsión de muerte de los conflictos psíquico no resueltos, y de la pulsión de vida). Ante esta crisis la pulsión de muerte le proporciona su fuerza a la fenomenología de la creación para acelerar y profundizar en el



individuo sus instintos, intuición y creatividad en el acto y proceso de creación artístico, amplía el nivel de la percepción, de la sensibilidad y su repercusión en la creatividad, de tal forma que las fronteras de contactos, la proyección de la imaginación cuentan con la fuerza para alimentarse del inconsciente en la consecución del desarrollo del acto de creación; además también, el ideal del yo (en ese instante) puede proporcionarle su fuerza libidinal (pulsionar) al yo, para que éste último se sumerja en la esencia de su identidad, y pueda detectar y proyectar en la obra, la expresión de sus instintos como su propia personalidad como lo llama Abraham Maslow: como una experiencia mística en una persona autorrealizadora.

### VII.1. ASPECTOS DE LA FISICA

Los procesos de creación artísticos, son procesos fenomenológicos a los cuales no debemos encasillarlos dentro de un desarrollo cronológico por etapas y fases sucesivamente establecidas; porque él es volátil, que irrumpe en cualquier momento con el acto creador, donde todo es relativo y donde se puede aplicar el sentido de la incertidumbre; por lo tanto tenemos que verlo como un proceso coyuntural en que participan una multitud de variables.

Haciendo un paralelismo con el punto de vista de la física, podremos decir que el acto de creación y el proceso de creación artístico, tienen cierta similitud con lo que narra George Gamow en el libro: "El Brevario del Señor Tompkins", con respecto a que los electrones más alejados del núcleo, que viven solos o encuentran compañeros en otros átomos, siempre salen y penetran a otro átomo, y vuelve a regresar a su anterior átomo, con lo cual realiza un ciclo, hasta que entre en colisión con un positrón. Pero si este hecho lo aparamos a que *la teoría de la relatividad concibe un Universo a la vez finito e ilimitado, una especie de ser global cuyas partes están enlazadas por el continuo espacio-tiempo,*<sup>12</sup> *donde se muestra que el Universo, finito pero ilimitado (...) no es necesariamente estable (...), si el espacio-tiempo está determinado por la cantidad de materia que contiene y por la distribución de la masa, puede efectivamente evolucionar en función de los elementos que están en juego.*<sup>13</sup> Notamos el desarrollo del desenvolvimiento de fenómeno, como se podría ver

<sup>12</sup> Nayla Farouki, "La Relatividad", Edit. Debate, S.A. España 1994, Pág. 58

<sup>13</sup> Nayla Farouki, *Ibidem* Pág. 60

también en lo relacionado con la noción del movimiento está ligada a las de espacio y de tiempo, puesto que el movimiento se define como un desplazamiento en el espacio y en el tiempo, y que la velocidad se mide por una relación de distancia (de espacio, por lo tanto) y de tiempo;<sup>14</sup> con lo cual podemos observar de acuerdo con la física, una fenomenología que puede servir para explicar el desarrollo del ciclo en el proceso de creación artística.

También se puede ver los diferentes aspectos que reflejan el acto creador y el proceso de creación, si consideramos de acuerdo con Einstein *lo relativo que es la evaluación de la simultaneidad de dos acontecimientos*<sup>15</sup> cuando los observadores se sitúan en sistemas de referencia diferentes, y uno de ellos en movimiento con relación al otro.<sup>16</sup> Allí se notaría la variabilidad de la que es objeto tanto el acto creador como el proceso de creación.

Como menciona Ikram Antaki, en su artículo "El azar y su papel en la historia", "si se cambia el estado inicial de un sistema, la nueva evolución temporal puede alejarse rápidamente de la evolución original, hasta que las dos ya no tengan nada que ver la una con la otra: este es el fenómeno de la dependencia de las condiciones iniciales y se habla entonces de caos. Muchos de los fenómenos naturales dan lugar a evoluciones caóticas. (...) Las evoluciones temporales con recurrencia constituyen el campo natural de la aplicación de las ideas sobre el caos (...) A menudo una decisión crucial es el hecho de un solo hombre que, frecuentemente actúa bajo las presiones del momento. Si este hombre es inteligente, y si actúa racionalmente, tendrá que introducir a menudo un elemento de azar en su decisión. Las decisiones que moldean la historia, cuando están tomadas racionalmente hacen intervenir un elemento aleatorio e impredecible"<sup>17</sup>

Esta es otra de las situaciones que se presentan generalmente en el desarrollo del proceso de creación artística, donde siempre interviene un elemento del azar, para irrumpir con el acto creador y en el proceso artístico.

<sup>14</sup> Nayla Farouki, Ibidem Pág. 23

<sup>15</sup> Nayla Farouki, Ibidem Pág. 30

<sup>16</sup> Nayla Farouki, Ibidem Pág. 32

<sup>17</sup> Ikram Antaki, "Einstein no lo sabía, El Azar y su papel en la Historia", El Nacional,, (Cultura), México 6-6-95. Pág. 35.

*Los ejemplos del caos nos enseñan que ciertas situaciones dinámicas, en lugar de llegar a un equilibrio dan lugar a una evolución temporal imprevisible;*<sup>18</sup> así son las proyecciones en el acto creador y en el desenvolvimiento del proceso de creación artístico, imprevisibles, y más aún cuando participan una multitud de elementos, factores y procesos psíquicos y orgánico para procesar y expresar la intención y emoción del artista en la concepción y elaboración de la obra de arte; así como para crecer y desarrollar su madurez conceptual, factual y emocional como una totalidad en la creación artística.

## VII.2. OTROS ASPECTOS CIENTIFICOS

La mayoría de los científicos sostienen que en las artes plásticas la visión, es el sentido fundamental por excelencia, que es la clave de proceso de creación, cuestión que tiene validez. Pero en muchos momentos y tareas dentro del transcurrir del proceso de creación, es fundamental la imaginación (o los demás órganos de los sentidos) con el procesamiento teórico-abstracto consciente e inconsciente, o la expresión corporal y verbal, para realizar una serie de operaciones que ayuden a darle continuidad al proceso de creación. Por eso nosotros evaluamos que todos los órganos de los sentidos tienen su importancia clave o primordial en diferentes instancias del desenvolvimiento del proceso de creación porque ellos en variados momentos participan conjugando un fenómeno para mostrar su esencia y efectos sensibles a la imaginación y sensibilidad, a fin de que se pueda concebir y desarrollar una obra artística.

Este criterio sobre el órgano de los sentidos por excelencia en las artes plásticas, también lo encontramos por ejemplo en la música; y nosotros evaluamos de que no se debe hablar de un sentido privilegiado, sino de una fenomenología que relaciona y armoniza los procesos de los órganos de los sentidos y demás actividades del cuerpo, en función de la creación y por consiguiente de la concreción de una obra de arte; y esta fenomenología es el acto y proceso de creación artístico, por el cual se consolida la maduración de una personalidad, de un artista.

---

<sup>18</sup> Ikram Antaki, "Einstein no lo sabía", El Azar y La Economía", El Nacional,, (Cultura), México 13-6-95. Pág. 36.

Entonces no debemos hablar de un órgano privilegiado sino de una fenomenología que correlaciona funciones de correspondencia, de articulación, de conjugación y armonización de facultades y efectos dentro de la totalidad del sujeto, que complementan, organizan, transforman, traducen, definen y sustancializan la conceptualización de un objeto artístico en el acto y proceso de creación.

Lo anterior además se justifica si consideramos que el ser humano es un ente cambiante, por su desarrollo orgánico y psíquico, por su dinámica afectiva e intelectual, por la dialéctica en que se desenvuelve el aparato psíquico, la vida y la propia actividad artística; que origina que esté siempre cambiando ideas, criterios, estados emotivos, sentimientos, imágenes; renovándose constantemente.

El proceso histórico del individuo, su proceso de adquisición y elaboración del conocimiento y la alteración simultánea de la realidad interna y externa infuyen para que el hombre se profile dentro de un proceso relativo ante sus perspectivas e intereses. Esta situación del ser (en el caso del artista) entra en correspondencia con la dinámica de su proceso creativo artístico, y contribuye con la variabilidad del proceso de creación y con la relatividad del caos<sup>19</sup> en la activación del acto creador.

Esta realidad cambiante del ser humano ante la relatividad de la vida y de su propio quehacer condiciona que no sea conveniente esquematizar cronológicamente al desenvolvimiento del proceso de creación artístico, sino que para tratar de comprenderlo y encontrar su explicación, se tiene que ver y analizarse como un proceso fenomenológico con fenómenos coyunturales que irrumpen específicamente diferentes en cada situación con su propia esencia (acto creador). Sin embargo, desde el punto de vista pedagógico se puede hacer una aproximación para visualizar una simulación que nos refleje más o menos el desenvolvimiento del desarrollo del proceso de creación artístico, con el objetivo de que pueda servir para formular prácticas educativas que ayuden a

---

<sup>19</sup> Véase Capítulo V Sobre el Acto Creador.

implementar programas pedagógicos que propicien la articulación de variables en función de la interdisciplinariedad en las artes.

### VII.3. EL PROCESO DE CREACION COMO CICLO.

Lo que se pretende por una parte, es esbozar la generalidad de una de las formas, cómo se desenvuelve el proceso creativo, y en este caso estamos considerando la peculiaridad del proceso de creación cuando se manifiesta como un ciclo en espiral ascendente.

En ese sentido podemos decir que el proceso de creación artístico, es un ciclo en espiral ascendente, pero simultáneamente es una masa en movimiento, porque es una totalidad conformada por actos creadores que se generan bajo la dinámica dialéctica entre las actividades psíquicas y orgánicas que activan sus funciones en la implosión del caos de la creación; que a su vez impulsan (por un lado) el movimiento o desenvolvimiento del proceso de creación. Es como una gran masa, donde los diversos elementos que intervienen, pueden combinarse, interactuarse, haciendo contacto (relación) de un extremo al otro o del centro a la periferia; algo parecido a lo explicado en el capítulo sobre el acto creador, en el cual hicimos referencia a la fenomenología que se da en el funcionamiento de los átomos en física.

Como totalidad está en constante movimiento en espiral ascendente, aunque internamente se den recesos (en algunos ángulos), instantes de vacío o de retrocesos; pero los puntos dentro de la masa (las partes que la integran) son los actos creadores, las diversas instancias psíquicas y todos los demás elementos que participan en la creación.

Por lo tanto, el proceso de creación artístico en algunos aspectos, viene a ser como una réplica o fenómeno similar al acto creador, en cuanto que trae internamente una dinámica (como son las actividades dialécticas dentro del aparato psíquico entre sus diversas instancias, y éste a su vez en correspondencia con el sistema orgánico en el artista) parecida al de los movimientos de los electrones en los átomos; pero que además, se le agrega otra fenomenología, la de los variados procesos del entorno social-político-económico de la sociedad donde vive el artista, que ejercen presiones sobre su

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

condición humana; que aunado a la parte técnica del oficio en la preparación educativa y su lucha por la madurez como ser pensante y emocional, que implica a la cognición y al proceso intelectual, donde participa la conciencia con su objetividad, con su función coordinadora y controladora en los contextos de la definición y redefinición ante las disyuntivas que le presente la vida y el quehacer artístico, como por ejemplo la presión que efectúa el avance de la ciencia con su tecnología de punta, que incide para que se realicen ajustes en los parámetros dentro del arte y plantea redefiniciones. Todos ellos concurren juntos con su dinámica interna a conformar en el artista una estructura coyuntural o un fenómeno coyuntural donde se pueden desprender actos creadores de gran intensidad y alcance artístico, o puede producir una crisis coyuntural (en el artista) que paraliza su proceso de creación, si la crisis coyuntural es de tal magnitud, que su capacidad psíquica no la pueda resistir y superar.

Pero esa situación generalmente favorece el nacimiento o impulso de fuerzas que originan actos creadores.

Por lo acabado de ver el proceso de creación, es como los procesos histórico-económico-social que cuando hacen crisis irrumpen como una problemática coyuntural que refleja todos los conflictos de estos tres englobados como una totalidad: la sociedad. Pero en el proceso de creación bajo una crisis coyuntural en el artista pueden aflorar los elementos (conflictos psíquicos internos) más característicos que se identifican como las causas más importantes del origen del caos; y si la enfrenta puede solucionar o superar varios problemas que bloquean a su creatividad. En este punto es importante la Gestalt, porque puede ayudar (en el caso del estudiante) a vivenciar al fenómeno, tomar conciencia de su problemática, reconocerse, aceptarse al asumir (su responsabilidad) y enfrentar la crisis para cerrar la gestalt, concluyendo con ello otra acción dentro de su proceso de desarrollo en el arte.

Cuando decimos que en esta tesis sólo analizamos una de las formas generales como se manifiesta el desenvolvimiento del proceso de creación artístico, lo mencionamos porque estamos conscientes que existen otras maneras que también generalizan al proceso de creación, y que se puede observar si incurrimos en el análisis sobre teorización, como por ejemplo podrían ser los

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

casos de artistas que desarrollan su proceso creativo reflejando graficamente una línea que se extiende, representando un zig-zag ascendente en su producción artística, observado desde el punto de vista de su calidad y cantidad de la obra de arte; o los artistas que muestran un proceso de creación que marca una línea ondulada ascendente; y los artistas que por su carácter talentoso y genial, reflejan una línea oblicua ascendente, pero aunque este tipo de artistas presenten una progresión constante en su proceso de desarrollo, pueden tener momentos de menor intensidad creativa donde la productividad sufre descensos por motivos (quizás) existenciales del azar de la vida y sin embargo siguen manteniendo su sentido en el desarrollo aún con una desaceleración en su producción artística que refleja un ritmo menor de crecimiento.

El acto creador es producto del proceso de creación, pero el proceso de creación artístico es a su vez producto de los actos creadores y aquí está otra vez la manifestación del ciclo en la actividad artística a través de su desarrollo, se retroalimentan uno a otro como toda una totalidad cambiante en un espacio-temporal, finito e ilimitado (de acuerdo con la terminología de la teoría de la relatividad de Einstein) en continuo desarrollo. O sea el acto creador y el proceso de creación viene a ser para nosotros "la cosa misma" en transformación, la esencia de la que habla Husserl en su teoría de la fenomenología; porque allí se encuentra (a nivel global) la sustancia del arte, y porque en su resultado: La obra de arte se encuentra y se proyecta (a nivel finito) la sustancia del artista.

De acuerdo con esto, y con la manera como se manifiestan los actos creadores, que puede ser en cualquier ángulo del proceso de creación, o por las características que presentan los procesos de concepción y elaboración de la obra artística, podemos llegar a la siguiente conclusión: que el proceso de creación no tiene principio ni fin, de ahí que en el artista en formación su aprendizaje, su inicio en busca del desarrollo de su sensibilidad y creatividad artística pueda surgir; o empezar desde cualquier ángulo (dentro del contexto del proceso de creación) en que se proyecten sus deseos, sus instintos, depende de lo que precisamente le dicte su intuición en ese momento (en el instante de la activación del acto de creación).

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

En este sentido es significativo que en la enseñanza artística se contemple este criterio con el objetivo de que se haga consciente a todos los estudiantes de artes de esta característica del proceso de creación, de tal manera que no sienta contradicción entre los aspectos clásicos de la enseñanza del oficio y sus intereses y espontaneidad ante las pulsaciones del inconsciente; ya que esto no invalida que la educación artística ejercite sus programas pedagógicos donde considera los temas y ejercicios clásicos de la academia (como el dibujo tradicional), así como también los demás aspectos considerados como aspectos técnicos-teóricos contemporáneos de las vanguardias de este siglo. Debido a que el estudiante podrá (al estar consciente) ir articulando ambos contextos de acuerdo a su propia dinámica, los irá armonizando de acuerdo a la libre expresión de sus pulsiones, necesidades e intereses (teóricos-prácticos). Teniendo claro que el artista empieza a desarrollarse en su proceso creativo de acuerdo a la manera y sentido o contenido que reflejen y manifiesten sus pulsiones en el quehacer artístico.

Parece contradictorio decir que el proceso de creación no tiene principio ni fin, cuando ya antes señalamos que el proceso de creación era una especie de ciclo en espiral ascendente; pero habría que considerar que este proceso, internamente en su contexto, dentro de su dinámica fenomenológica se dan una serie de interacciones entre sus elementos, entre sus funciones en las diversas instancias psíquicas (el constante devenir de los instintos, la intuición, la sensibilidad, la imaginación, la memoria, los procesos de conceptualización, simbolización, sublimación, etc.), que producen situaciones coyunturales de donde se desprenden acciones encaminadas a activar actos de creación que impulsan a la inspiración, a la concepción de la obra, a la redefinición, etc. Sin embargo esta dinámica dentro de la totalidad del proceso de creación también crea impulsos, ritmos y desplazamiento que nutren simultáneamente al movimiento espiral ascendente cíclico del proceso de creación; y que se complementa con las otras propiedades del proceso de creación, para contribuir a regenerar a la creación en cualquier punto dentro del proceso creativo, o sea coexisten como dos movimientos que se complementan para darle la movilidad al proceso de creación hacia la dinámica espiral ascendente y hacia la irrupción del caos para abrir los fenómenos coyunturales que dan apertura a los actos de creación.



El fenómeno cíclico en espiral por el que atraviesa el artista a través del proceso de creación está por una parte, originado por la característica que manifiestan los artistas cuando por ejemplo comienzan a trabajar en un tema, una idea, unos signos o símbolos, hasta su propio concepto artístico, que los analizan y experimentan desde varios aspectos o dimensiones, desmenuzándolos desde diferentes puntos de vista, con lo cual siempre regresan a ellos bifurcando varios caminos y como siempre van encontrando problemas y solucionándolos (sobre el mismo asunto) van a su vez, creando el ciclo en espiral ascendente; ya que, en cada regreso visualizan y proyectan otra perspectiva, por donde continúan desarrollando su actividad o proceso de creación.

Es normal en este trabajo, en la creación artística, que a través del tiempo se vayan ejecutando acciones que reinciden en el mismo objeto o asunto pero desde variados ángulos; porque muchas veces partimos de aspectos muy concreto o específico, donde el análisis o visión en la imagen que se desarrolla, o la estructura y composición de las obras en elaboración, nos ubican en un contexto, que trabajamos proyectando su contenido y significado desde un nivel y hacia una dimensión, que sólo sugiere la generalidad de un sólo aspecto o una parte de la totalidad del fenómeno o del tema, o del sentido global de la misma. Y así se va desarrollando el artista, hasta que (después de un cierto tiempo) logra globalizar su búsqueda su concepto y su obra artística; claro después de mucho trabajo, ya lo tiene contemplado desde tantos puntos de vista, que al complementarse, se articulan en la universalidad de la totalidad del sentido de su búsqueda y de su personalidad; y de ahí pasa a referenciar otra faceta de sus raíces, de sus pulsiones, pero siempre bajo ese contexto de ciclo en espiral ascendente.

Es por eso, que en una exposición individual, donde el artista participa con muchas obras, se puede observar integralmente, el sentido general, el concepto artístico y el nivel de desarrollo alcanzado en su obra de arte; lo cual no se podría notar objetivamente si sólo observamos una obra en particular.

Todo lo anterior se justifica porque no debemos olvidar que la actividad artística se realiza por medio de los actos de creación, los cuales son activados e impulsados por las pulsiones del inconsciente y por la crisis coyuntural que vive el artista, de ahí su impredecibilidad y su amplia gama de aspectos de origen y

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

destino hacia donde se dirigen sus deseos. Por eso el artista continuamente regresa, retorna al inicio a retomar la esencia del deseo, del objeto artístico: por eso la intuición nos impulsa a reincidir, en la vuelta, en volver a reconocernos en otros ámbitos del deseo, de la angustia, la obsesión, los sueños, etc.

Pero este comportamiento del ciclo en espiral ascendente, es importante porque en ese constante regreso a la incidencia en el ciclo, es donde podemos buscar interconectar a los demás aspectos de las diferentes actividades artísticas, en función de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística y es otra causa por la que la dinámica del aparato psíquico esté constantemente cambiando los elementos, ángulos tratados, contextos por ver (de nuevos puntos de vista o visión, etc.) en su fluir continuo, ese vendría a ser su sentido dialectico en la vida creativa del artista. Y a su vez esta característica viene a reforzar el perfil cíclico del proceso de creación artístico, que provoca en el artista el regreso constante a los diversos ángulos del asunto que trabaja y que le dan otro nivel de visualización en las obras que elabora; con lo cual da la apertura en su aparato psíquico para que pueda ser estimulado por diferentes elementos de las demás áreas del arte, como podrían ser la música, la poesía, la danza, el teatro, etc.

Entonces este constante regreso hacia otro ángulo, hacia otra visión, hacia otro contexto en la reflexión-análisis<sup>20</sup>, en el acto de creación en los diferentes sentidos e intenciones de las pulsiones inconscientes; o de los diversos matices en que el preconscious nos lanza en la imaginación inconsciente para buscar otros parámetros de solución a la problemática en la elaboración de las obras; posibilitan elaboración de la obra a nivel profesional.

En la realización de este ciclo en espiral ascendente participan tanto el inconsciente, como la conciencia y el preconscious; o sea interviene todo el aparato psíquico del artista, por ejemplo el inconsciente participa con la espontaneidad en el acto de creación, la conciencia con el intelecto en los momentos en que el proceso de creación requiere del análisis y reflexión, como sería el caso en la redefinición que el artista hace ante los diversos problemas que plantean las obras en elaboración, o la reorientación del perfil de su

<sup>20</sup> Como en el caso de los investigadores citados anteriormente en el Apartado Sobre la Cognición. Pág. 33

concepto artístico cuando decide transformarlo, etc.; y el preconscious que no sólo le abre la puerta de la conciencia al inconsciente, sino que también construye con la intuición soluciones ante la problemática que vive el artista en su actividad.

Ahora como las actividades de estas tres instancias psíquicas en el proceso de la creación, a través del tiempo siempre están abriendo el abanico de posibilidades de estímulos, elementos y ángulos en que trabaja el artista, demuestra que es normal que podamos abrir un abanico de perspectivas de articulación hacia la interdisciplinariedad en las artes, dentro del contexto del proceso fenomenológico de la creación artística en función de la educación. Además la propia fenomenología del proceso de creación lo sugiere, lo exige, lo necesita para su continuo desarrollo y que mejor que la pedagogía a nivel consciente, lo pueda aprovechar para engrandecer a la creación en las nuevas generaciones de artistas.

De lo antes mencionado, podemos concluir con la siguiente deducción; que la fenomenología del desarrollo de la actividad del aparato psíquico en el artista, se manifiesta en su dinámica-dialéctica, como un ciclo en espiral ascendente; y aquí nos acercamos al planteamiento de Jean Laplanche, cuando explica el desarrollo del pensamiento científico de Freud con respecto al psicoanálisis.

Cabe señalar, que cuando hemos hablado de que el proceso de creación artística, es un proceso cíclico en espiral ascendente donde el artista regresa a retomar el mismo asunto pero desde otro enfoque, estamos indicando que él retoma el asunto para realizar nuevas excursiones, experimentaciones que lo conllevarán a experiencias y resultados diferentes a los obtenidos anteriormente; es como lo que Adolfo Salazar en relación a la historia de la música dice:

*Las <<vueltas>> al antiguo, a Bach, a Pergolese o a Scarlatti no fueron, en rigor, sino puntos de partida para excursiones nuevas (excursiones y no viajes). Quiero decir que un artista no puede volver (...) la vista hacia atrás (aún cuando pueda echar una ojeada en el espejito retrovisor), pero las circunstancias pueden volver, y, de hecho, la historia de un arte presenta, en episodios más o menos dilatados, complejos de circunstancias que se parecen en sus líneas*

*generales a otros, por lo regular, remotos. Es aquello de que la historia se repite. No se repite indudablemente, sino que ocurre que la serie de combinaciones vitales no es infinita.*<sup>21</sup>

Pero nosotros consideramos que el problema o la razón no es que la serie de combinaciones vitales no sea infinita, sino que la causa radica en que tiene su origen en variadas situaciones, (claro nosotros aquí estamos tratando al proceso de creación en los artistas, y no a la historia, propiamente dicha, aunque en ambos casos esté como variable el tiempo), como por ejemplo el carácter crítico del artista, su sentido creativo, innovador en su actividad, su espíritu interrogante y curioso, su capacidad imaginativa que tiende a trascender la realidad en búsqueda de lo originario, incitan a los artistas para que a través de la exploración y experimentación tratar de visualizar y concebir las diversas particularidades como puede reflejar la representación del objeto o fenómeno.

Por otra parte, la espontaneidad de los instintos, la función de la intuición como orientadora en el acto de creación, la obsesión en la creación, la fantasía, la imaginación trastocando las fronteras de lo inconsciente, de lo desconocido para ir a "las cosas mismas", a la esencia de los objetos, que en nuestro caso como artistas sería volver a "las cosas mismas" para percibir su esencia, rebasando al pasado y al presente. Vienen a ser otros factores que estimulan al artista para que esté retomando los mismos objetos o asuntos y volverlos a considerar en el acto de creación, reincidiendo en el mismo contexto para realizar nuevas experiencias en el proceso de creación.

No es que la historia o el proceso de creación artístico, sean ciclos que se repiten, sino más bien que los artistas pasan por diversas instancias a través de las cuales crean circuitos, que se perfilan en diferentes ángulos y direcciones que reflejan las manifestaciones del proceso creador como si fueran ciclos; en que el artista por necesidad tiene que enfrentar y superar cada dificultad o problemática que se le presenta, incurriendo en una serie de acciones donde cierra y abre otras perspectivas en la misma problemática, y después vuelve a incidir en el asunto pero desde otro ángulo con lo cual va conformando

---

<sup>21</sup> Adolfo Salazar, "Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música", Alianza Editorial. 1ra. Reimpresión, 1991. Madrid, España. Págs. 244 y 245.

gráficamente el dibujo del ciclo en espiral ascendente en el proceso de creación artística, durante el desarrollo de su madurez frente a la obra y el arte.

Así como la vida transcurre por ciclos en su existencia a través de la experiencia, a través de la historia; así como el crecimiento y desarrollo del ser humano se refleja por las diferentes etapas desde la infancia hasta la vejez; así como la economía se desenvuelve en diversos momentos que marcan fases del desarrollo a través de ciclos económicos. Asimismo el proceso de creación artística, atraviesa por toda una serie de etapas en su desarrollo, que van concluyendo y generando fenómenos que vuelven a desencadenar al proceso de creación hacia el perfil del ciclo en espiral ascendente.

Es como lo que comenta J.F. Lyotard, que *la verdad se revela al término de un retorno por el análisis intencional a la Levenswelt, en el seno de la cual el sujeto constituyente "recibe las cosas" como síntesis pasivas anteriores a todo saber riguroso*<sup>22</sup>; ya que, *la verdad se experimenta siempre y exclusivamente en una experiencia actual (...), se define en devenir como revisión, corrección y superación de sí misma, y esta operación dialéctica se realiza siempre en el seno del presente vivo*<sup>23</sup>

Asimismo la creación en el artista, y su acto creador llegan a la originalidad, como un devenir de su talento en el retorno a los deseos, a la emoción, a su interioridad y retomar su esencia, para proyectarla y hacerla presente en la experiencia actual en la elaboración de la obra.

El proceso de creación artística, es una especie de ciclo en espiral ascendente (normalmente) para los artistas comprometidos con la creación en sí, con el arte; pero puede suceder que por el surgimiento de un problema nuevo, que tiene su origen en la exterioridad o por un problema interno que todavía no habla sido resuelto, se provoquen bloqueos o barreras en la interioridad del artista, que ocasionan la pérdida de soltura en la proyección de su expresión, repercutiendo para que la intuición, los instintos y la imaginación, no puedan

<sup>22</sup> J.F. Lyotard, "La Fenomenología" Edit. Paidós, Barcelona, España 1989. Pág. 52

<sup>23</sup> J.F. Lyotard, *Ibidem* Pág. 51

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

momentáneamente (o permanentemente si no se supera ese problema), estimular progresivamente al talento, para que el sujeto logre plasmar las representaciones de su expresión artística en la obra; perdiendo así fuerza en la expresión y la plasticidad con lo cual la obra pierde valor artístico y estético y por lo tanto las obras que logra terminar el artista en esos momentos son obras rígidas o que no tienen suficiente fuerza expresiva.

Ante esa situación y en esos instantes se puede considerar que el artista está estacionado en un punto de su proceso creativo artístico, pero eso no indica que el artista regresa al principio, a la primera fase en el desarrollo de su actividad como creador.

Un ejemplo cercano a esta problemática, es el caso del artista que por un conflicto (X), deja de trabajar por unos meses o años y cuando regresa a su actividad como creador siente como si estuviera empezando de nuevo, como si estuviera comenzando desde cero; pero no, en el momento en que se enfrenta a la tela, el papel o al instrumento, etc.; y empieza a superar las dudas, las barreras, el miedo, comienza a readquirir su seguridad, su flexibilidad; y de inmediato como un acto de magia su talento, su creatividad, y su expresión afloran en la obra de arte en elaboración. Claro ésto es lógico, el artista logró retomar la soltura de su línea de expresión, a su espontaneidad en la creación.

Ahora, por el hecho de que quede estancado momentáneamente, no quiere decir que tenga que permanecer para siempre en esa situación de círculo vicioso pero para salir de esa fase problemática, tiene que luchar mucho enfrentarse a sí mismo hasta penetrar en la locura si fuera necesario, para desentrañar del inconsciente la fuente de esa causa, analizarla, comprenderla y aceptarla para buscar las alternativas de solución; si logra salir, el salto que puede dar en su desarrollo, puede ser tremendo, depende de su preparación, de su fuerza, de su vocación etc. para enfrentar los nuevos retos en la creación.

Si trasladamos este fenómeno al campo de la psicología podemos deducir que un individuo (un artista) cuando da un paso hacia atrás en su proceso de desarrollo o se detiene en ese punto (donde se encontraba), por enfrentar barreras y conflictos no superados anteriormente; puede suceder que al enfrentar y superar ese caos y contradicciones de su existencia, pueda dar uno,

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

dos o tres pasos hacia adelante (es relativo) porque al solucionar esa problemática vuelve a reestructurar su paradigma mental-emocional, adquiere nuevos esquemas cognoscitivos-afectivos, y al eliminar barreras cuenta con más energía y fuerza (que le dan una base más firme), para avanzar con mayor ímpetu que antes; o sea el individuo está más libre de problemas que distraen y quitan energía, amplió su estructura mental y, por lo tanto cuenta con más recursos que enriquecen a su capacidad para avanzar avasalladoramente.

Por otra parte, es importante aclarar que por el hecho de que un artista durante el desarrollo de su proceso creativo, realice algunas obras donde no logra plasmar con suficiente fuerza su expresión artística y por consiguiente pierdan plasticidad dichas obras; no significa que en el artista se esté dando una vuelta hacia atrás en su proceso de creación, lo que está ocurriendo es que sólo tuvo un desfase momentáneo, un debilitamiento en su acto de creación para elaborar las obras; que puede generarse porque no se haya sensibilizado lo suficiente o concentrado y se produce una distracción que le resta fuerza en el acto creativo, o que no haya precisado bien la idea estética, o las imágenes poéticas visuales, auditivas, etc., que impiden, bloquean la proyección de la soltura y la expresión en las formas, ritmos, movimiento y armonización en la estructura y composición en las obras artísticas.

Aún cuando el artista no haya desarrollado suficientemente un punto o fase del proceso de creación (desde diversos ángulos), por lo cual más adelante, en otra fase de su desarrollo, vuelve a incidir (consciente o inconscientemente) sobre ese mismo punto, sólo que enfrentándolo y desarrollándolo desde otro ángulo o perspectiva en que no había sido tratado. En este sentido el artista no está teniendo un retroceso en su desarrollo, lo que está haciendo es una revisión y exploración desde otro contexto o intención como si estuviera concluyendo una *gestalten*.

El ciclo en espiral ascendente es la manifestación externa que se observa en el desenvolvimiento del proceso de creación; pero en su interior, en su dinamismo intrínseco se presenta una serie de irrupciones, de acciones, de elementos, fenómenos y procesos que se contradicen, se complementan, se combinan (simultáneamente) en diversas redes interconectadas, o relacionándose circunstanciamente por causalidad y casualidad dentro del Inconsciente, con las

reacciones o impactos que vienen de las demás partes del aparato psíquico y biológico; que crean diferentes coyunturas internas que repercuten en una reacción en cadena que activan y orientan al acto y proceso de creación artístico. De ahí lo impredecible de la manifestación del acto y del proceso de creación artístico, porque todo acto de creación artístico es espontáneo porque su origen viene del inconsciente; pero el proceso de creación contempla tanto la espontaneidad, como la manifestación del intelecto (de la conciencia), en el desarrollo de sus diferentes etapas en su desenvolvimiento.<sup>24</sup>

Hay que tener en cuenta que la complejidad del fenómeno de la creación lleva implícito la participación de diversas variables internas (del artista) y demás estímulos externos que hacen impredecible el origen y destino del acto creador, así como la secuencia y resultados de las variadas etapas del desarrollo del proceso de creación; por lo cual dicho proceso no puede ser de una definición absoluta, y más aún si observamos en él la manifestación de fenómenos coyunturales de formación y reformulación continua, que obedecen a las diferentes situaciones de cada momento en el transcurrir del proceso de creación.

Todos los elementos de las diferentes instancias o etapas del desarrollo del proceso de creación de un artista son importantes, cada uno tiene su propia relevancia en el continuo desenvolvimiento del proceso; y como todos forman parte de un todo, del acto creador y del proceso de creación, a cada uno le toca ser significativo en un momento dado.

Otras veces comparten la relevancia con otros elementos, dependiendo de la situación a que se enfrenta; esta característica es propia también de las instancias o etapas del proceso de creación. Y es como el funcionamiento del continuo desenvolvimiento de las actividades orgánicas y psíquicas del individuo, donde todos los órganos y funciones del aparato psíquico, tienen sus papeles y relevancias en el desarrollo de la vida del sujeto dentro de la relatividad de la vida.

---

<sup>24</sup> Cuestión que se puede ver cuando se explicó la importancia de considerar a la semiótica en los ejercicios de la enseñanza artística.



Ahora, uno de los problemas que hemos encontrado en esta investigación es que parece contradictorio todo lo antes dicho sobre el origen y desarrollo del acto y proceso de creación en cuanto que, si el acto y proceso de creación son productos de fenómenos coyunturales, y como los fenómenos coyunturales son impredecibles en su formación y proyección, entonces el acto y el proceso de creación son también impredecibles. Pero esta problemática, consideramos que en realidad lo que nos está señalando es el carácter de la relatividad en la fenomenología del acto y del proceso de creación, en su origen y en su desenvolvimiento, a través de las diferentes instancias en que el artista crece junto con su obra.

#### VII.4. LA APORTACION DE JEAN LAPLANCHE

Nos gustaría ahora traer a colación en este análisis, el planteamiento que realiza Jean Laplanche sobre el ciclo en espiral en el desarrollo del pensamiento científico, para lo cual se basa en las experiencias por las que atravesó S. Freud, a través de sus investigaciones en la elaboración de la teoría del psicoanálisis.

Laplanche en su libro: "La Angustia, problemáticas I", nos comenta que *La filosofía es verdaderamente inseparable de una reflexión y de un retomo incansables sobre sí misma y sobre los sistemas que ha ido elaborando (...) que el descubrimiento freudiano está ligado necesariamente al descubrimiento, por parte de Freud, de su propio inconsciente y de ciertas dimensiones que se vuelven a encontrar en el inconsciente de cada uno*<sup>25</sup> y continúa diciendo que: *Para que adviertan esta dimensión y también esta ilusión cronológica de Freud, los remito naturalmente a la correspondencia de Fliess. Freud escribe allí, en el entusiasmo (también a veces en la depresión): "ya te he revelado tal o cual gran secreto: la histeria es esto, la neurosis es aquello"; o también ese famoso pasaje: <<¿Crees tú verdaderamente que habrá un día en la casa una placa de mármol que diga:>> "Aquí, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al doctor Sigmund Freud el secreto de los sueños?" (...). Pero el monumento escrito es más complejo; permite presentir lo que es la <historia> del psicoanálisis: cómo se va, ciertamente, de descubrimiento en descubrimiento, (...). No obstante,*

<sup>25</sup> Jean Laplanche, "La Angustia, Problemáticas I", Edit. Amorrortu, Buenos Aires-Argentina 1988. Pág. 27

*para Freud, en esta especie de movimiento en espiral que le hace descubrir cosas que en el fondo ya había pensado, se impone la necesidad, en cada espiral, de "fijar la fecha" en el sentido más fuerte en que se puede afirmar esta expresión* <sup>26</sup>

Si comparamos estas ideas de Laplanche, con los argumentos de esta tesis, comprobamos qué tan cerca están los procesos de creación artístico y el científico, como totalidades del desarrollo del ser humano, en el ámbito de la teoría en la tendencia general de desarrollo como procesos de creación. Por otra parte, cuando Laplanche cita, que Freud en sus escritos decidió señalar las fechas en que fueron elaborados, se denota que Freud había percibido el fenómeno del retorno a la esencia del problema, de las cosas; ese sentido de retornar al asunto para reanalizarlo y ampliar su visión sobre el fenómeno, es similar al que ocurre en los artistas con los actos creadores (cuando vuelven a incidir en la misma temática), sólo que reflejan la diferencia de que vienen proyectados con otro tipo de objetivo, bajo el contexto de lo sublime, de lo bello en la recreación del espíritu, y no contemplan la función utilitaria y el sentido con que se elaboran los objetos científicos.

Laplanche al comentar otro pasaje sobre los escritos de Freud, vuelve a recalcar la característica hacia lo cíclico en Freud en el proceso de creación científico, como se puede ver en el siguiente párrafo: *Era el 12 de noviembre, un día dominado por una migraña del lado izquierdo, en que a la siesta Martin se sentó para escribir un nuevo poema y en que a la noche Oli perdió su segundo diente, cuando, tras los atroces dolores de parto que me acosaron las últimas semanas, me nació una nueva pieza de discernimiento. No del todo nueva, en verdad; ya repetidas veces se había mostrado y vuelto a retirar, pero esta vez se quedó, y se hizo la luz. Aun "fijando la fecha" Freud debe otorgar su lugar al aspecto de retorno cíclico; y la comparación con el movimiento astral tiene sus razones profundas.* <sup>27</sup>

De nuevo vemos que Freud realiza un análisis sobre otro análisis, una reflexión de la reflexión, o sea recurre a la conciencia reflexiva, a un regreso sobre sí mismo para reevaluar las anteriores conclusiones, y de esa forma continúa con

<sup>26</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 28

<sup>27</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 29

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

el desarrollo de su teoría del psicoanálisis, cuestión que seguimos notando en la cita que presentamos a continuación:

*Hay un psicoanálisis, una suerte de dialéctica, esta es siempre precaria en su encaminamiento, es aquella de un demasiado temprano: acontecimientos que ocurren demasiado temprano para poder ser entendidos aún, para adquirir verdaderamente su importancia; y la de un demasiado-tarde, con todas las fallas, todos los retornos (nosotros empleamos más bien el término de regresión) posibles. Una historia, entonces, que nunca es tan novedosa como se pudiera esperar, pero que nunca es tan monótona como se pudiera creer.<sup>28</sup>*

Otro comentario de Laplanche donde sigue demostrando el ciclo en espiral en el cual se desarrolla Freud, es cuando dice: *En casi todos los textos encontramos una retrospectiva histórica, un retorno sobre Freud por él mismo, en ese movimiento de espiral. Freud reescribe su historia según una óptica muy particular, donde la verdad de algunas interpretaciones se mezcla íntimamente con la deformación de ciertos elementos fácticos. Retorno sobre sí mismo, en un movimiento en espiral, donde Freud cree descubrir, a veces, cosas que tenía planteadas desde hacía mucho tiempo. En 1920, por ejemplo, cree aportar un gran descubrimiento con la noción del <yo>, cuando esta se encuentra ya enteramente en sus primeros escritos. Vuelve a descubrir cosas como la <defensa>; y aun con la introducción de un concepto tan particular, tan extraño, como el de <pulsión de muerte> nos percatamos de que en realidad hay más bien una redistribución que un verdadero descubrimiento. Por que hay un solo descubrimiento, que los engloba a todos; aquel, evidentemente, de su propio inconsciente.<sup>29</sup>*

Ahí podemos evaluar cómo Freud incide sobre lo mismo en un movimiento en espiral, y cuando cree descubrir lo que ya había planteado anteriormente, nos muestra cómo el proceso de creación científico también no tiene: principio ni fin, al regresar de donde partió en su propia investigación.

Asimismo Laplanche vuelve a demostrar como Freud transitó por un ciclo en espiral en su desarrollo científico, cuando nos plantea el problema sobre el

<sup>28</sup> Jean Laplanche, *Ibidem* Pág. 30

<sup>29</sup> *Ibidem*

super yo, que introduce Melanie Klein a la discusión, y dice: *Lo que aporta Melanie Klein es la comprobación, en primer lugar, de una evidencia clínica que contradice todo paralelismo mecánico entre el padre y el superyó. La severidad del superyó, muestra ella, está a menudo en oposición, en contraste, con la tolerancia y la bondad de los padres. En uno de sus primeros artículos, <Simposio sobre el análisis infantil>, una comunicación donde por primera vez tiene la ocasión de exponer acabadamente su teoría oponiéndola, en lo sustancial (...) Melanie Klein aporta un caso personal que va totalmente en el mismo sentido: el de un niño ciertamente mucho más perturbado que Hans, con un superyó absolutamente feroz y destructor. Lo interiorizado, dice Melanie Klein, no es en consecuencia el padre real (el padre en la relación con el niño, según se presenta en tanto interdicator de la realización del Edipo), sino una imago sobre la cual han sido, ante todo, proyectadas las propias pulsiones destructivas del sujeto. Melanie Klein, en esa época, se atiene aun en lo esencial a una teoría edípica del superyó, pero aportándole ya esta considerable modificación: en definitiva, los personajes del Edipo serían las personificaciones de las propias pulsiones de sujeto. (...) Freud va a tener en cuenta extraordinariamente esta objeción; y en los capítulos 7 y 8 de El Malestar en la Cultura nos percatamos de todos los desvíos, de todos los retornos sobre sí, que se ve obligado a efectuar para conciliar las dos tesis. Estos son capítulos particularmente interesantes, tal vez los más interesantes de toda la obra, que por otra parte deja en descubierto más de un punto débil cuando se trata de describir la vida social. Donde Freud vuelve sobre ese problema del superyó, está en su terreno y, verdaderamente, aborda frontalmente la dificultad".*<sup>30</sup>

Este comportamiento de Freud ante ese problema, viene a ser también una actitud paralela en los artistas cuando enfrentan las dificultades que les plantea el propio desarrollo artístico, donde el entorno, la vida nos hace ver la realidad, y en esa toma de conciencia, en ese darse cuenta realizamos ajustes en nuestros criterios e ideas estéticas-artísticas; entonces un elemento externo, nos hace retomar los viejos asuntos para reflexionar, recapacitar y recontinuar en la labor artística.

<sup>30</sup> Jean Laplanche, *Ibidem*. Pág. 336 y 337

Otro caso que toca Laplanche para analizar el fenómeno del ciclo en espiral, es cuando se introduce a lo referente a la deuda: su circuito en el síntoma, con la problemática del hombre de las ratas; y comienza a analizar los diversos circuitos en que se estructura y se desarrolla dicho conflicto, donde se puede notar un comportamiento semejante a la situación de aperturas de ciclo en espiral, en la vida de un sujeto ante sus conflictos psíquicos, con lo cual refleja que este tipo de tendencia abarca otras esferas de la vida, como se podrá ver en las siguientes citas:

*La deuda constituye el síntoma por el cual el hombre de las ratas llega a consultar a Freud (...), perdió sus quevedos (...). Decide hacerse enviar otros por su óptico de Viena. Por correo se le envían esos quevedos contra reembolso y había que pagar 3,80 coronas. El hombre que le entrega sus quevedos le dice (o más bien el Hombre de las Ratas cree que le han dicho eso: considerable cantidad de malentendidos están presentes ahí, para hacer inextricable el síntoma): (...)*

*El teniente primero A, pagó el reembolso por ti. Debes devolvérselo a él. El paquete contenía los quevedos encargados por vía telegráfica. Pero en ese mismo momento se plasmó una "sanción": No devolver el dinero, de lo contrario sucede aquello (es decir, la fantasía de las ratas se realiza en el padre y la dama). Y según un tipo que le era consabido (esquema habitual, trivial, en la neurosis obsesiva), en lucha contra esta sanción se elevó enseguida un mandamiento a modo de juramento: Tú debes devolver al teniente primero A. las 3,80 coronas (...).*

*Helo aquí atrapado ya en un imperativo contradictorio: formuló el juramento de devolver las 3,80 coronas y al mismo tiempo, si las devuelve, el suplicio alcanzará al padre y a la dama. Pero las cosas se complican aún más, como si todo no fuera ya harto imposible. No sólo hay orden y contraorden, sino que hay una contradicción en el centro mismo del juramento. Es imposible cumplirlo porque acto seguido el Hombre de las Ratas se entera de que no es el teniente A, sino el teniente B, quien adelantó la cantidad, en tanto que él prestó juramento de devolverla a A. Así, en determinado plano de la interpretación posible, tenemos un desdoblamiento, un clivaje del protagonista masculino; pero, en el plano del síntoma, toda una secuencia escénica que es preciso*

*imaginar y tratar de ordenar; el juramento manda devolver el dinero a A, si bien es a B, a quien se debe ese dinero... Y además nos damos cuenta de que esto es todavía más complicado porque no es B quien adelantó el dinero, sino la empleada de la oficina postal... Así, después de un desdoblamiento del partenaire masculino, un clivaje hombre mujer es el que interviene, simbolizando al padre y a la dama (sin hablar por supuesto de la madre). Y luego, aún más lejos, a su vez la empleada resulta desdoblada en dos mujeres... (...)*

*Por lo tanto, un circuito de deuda extremadamente complejo: deuda inextricable y deuda que es imposible restituir, puesto que la obligación supone hacer devolución a alguien que no es el que efectivamente desembolsó el dinero. No se trata entonces de un circuito cerrado, sino de un circuito que es imposible abrochar, de un anillo quebrado, suerte de espiral que recuerda a la espiral esencial del psicoanálisis: el hecho de que el objeto por reencontrar no es el objeto perdido mismo, sino cierto representante de este objeto, desfasado para siempre por relación a él, en bien de lo cual (¡en mal de lo cual!) el objeto perdido -la madre- nunca es reencontrado, porque está doblemente perdido: realmente, y a la vez en la representación. Pero ese circuito de la deuda en el sintoma está abrochado él mismo a otros circuitos.<sup>31</sup>*

También Laplanche cuando señala este caso del hombre de las ratas, nos proyecta la característica de que se plantea un circuito abierto, sin límites, donde se observa lo finito e ilimitado del problema de la deuda. Este es uno de los rasgos esenciales en el origen y destino de los actos creadores y del mismo proceso de creación artística, que proyecta acciones en un espacio-temporal, continuo; Como lo plantea Einstein, en relación al movimiento y su desplazamiento en el espacio y el tiempo, y que además lo encontramos en otros aspectos del ser humano.

Estos comentarios de Jean Laplanche sobre el desarrollo del pensamiento científico de Freud, es para nosotros una aportación, aunque esté ubicada en el terreno científico, porque nos permite ver el paralelismo que existe (en algunos ángulos) entre el proceso de creación científico y el proceso de creación artística, como se puede observar aquí, donde ambos procesos de creación

<sup>31</sup> Jean Laplanche, *Ibidem*. Pág. 272 y 273

reflejan gráficamente la configuración de ciclos en espiral ascendente a través del tiempo.

#### VII.5. LA REALIDAD EXTERNA EN EL PROCESO DE CREACION.

Una de las maneras como la realidad externa influye en el proceso de creación, para estimular la activación del acto creador e ir contribuyendo con el desarrollo del proceso de creación artístico, lo podemos ver en el siguiente comentario:

Anteriormente hablamos señalado diversas formas en que el medio ambiente o la realidad externa influye con sus matices como estímulo para provocar la activación del acto de creación; mencionando una serie de elementos y factores que inciden en diferentes ángulos del aparato psíquico, con lo cual originan y motivan a la creatividad artística en variados campos del arte, de acuerdo con el tipo de estímulo y de la capacidad que está desarrollando el artista en formación.

Pero queremos pasar a reflexionar sobre otros aspectos en que esta realidad externa incide en el artista y contribuye con el desarrollo de su actividad en el proceso creativo artístico. Como podría ser esos momentos durante el desenvolvimiento del proceso de creación, en que la realidad externa con su contexto e impacto en el interior del artista, coincide con la irrupción fenomenológica del pronunciamiento pulsional del inconsciente del artista, y crean una situación coyuntural que proyectan con gran claridad la apertura de este sujeto, hacia una nueva etapa en el desarrollo de su proceso creativo artístico.

Es que la realidad externa e interna simultáneamente nos golpean para que veamos, asimilemos a la experiencia, y reflexionando sobre esa situación actual, tomemos más conciencia y asumamos nuevas decisiones, para lanzarnos hacia una nueva fase en el desarrollo del proceso de creación.

Cuestión lógica, porque la realidad externa con su carga objetiva nos sienta, cuando nos presenta la situación real en que estamos inmersos ante nuestra búsqueda, nuestros deseos y creatividad en el proceso de creación artístico. Pero es que hasta no transitar por las vivencias necesarias, y asimilarias en la

experiencia, hasta que no las vivamos, no podremos visualizarlas, analizarlas integralmente y reflexionar para tomar nuevas decisiones. Esta experiencia es un fenómeno necesario, clave para continuar con el desarrollo del proceso de creación.

Experiencia en que la realidad externa nos invade, nos absorbe, penetra con sus efectos al inconsciente, estimula a los instintos, a la intuición, remueve a la emoción y crea un caos, hasta que nuestra conciencia, nuestro yo consciente percibe esa realidad, entonces entramos a analizarla, y en la reflexión la aceptamos y pasamos a la comprensión de ella, visualizamos la problemática que no hablamos podido darnos cuenta, y ya consciente de su existencia vislumbramos la solución; al resolverla, superamos esa barrera y entramos a otra instancia dentro del desarrollo del proceso creativo.

Parece como si fuera una experiencia mística que nos lleva hacia la autorrealización (de la que habla Abraham Maslow), y es que las características propias de esta experiencia, se ven tan mágico que la sentimos como una experiencia mística.

Este sentido mágico se debe, a que es impactante como la conciencia capta simultáneamente la realidad externa y la realidad interna del ser (en cuanto al ámbito de la creación); y las conjuga conciliando sus contradicciones. Así mismo es impresionante cuando la conciencia, se percata de los cambios que ocurren dentro de la realidad interna del ser, del artista, que se asemeja a un sueño real.

En ese instante el artista abre un nuevo sentido objetivo que ayuda a orientar al proceso de creación, a la imaginación consciente en el proceso de creación; pero como no estamos acostumbrados a la aparición de este tipo de fenómeno a nivel consciente, nos asombramos ante su magia como un hecho sublime de gran excitación.

Duele ver la realidad, sentirla y vivirla, pero después de vivenciarla y asimilarla, nos alegra haberla asumido, porque así podemos retomarla como enseñanza en la vida y en la creación ya que, normalmente la percepción de la visión hacia una nueva realidad dentro del proceso de creación (hacia una nueva etapa en el



#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

desarrollo del artista), surge después de solucionarse la contradicción (de su momento) en el proceso dialéctico entre la realidad externa y la realidad interna en el artista. Sin embargo esta fenomenología se da primero en el plano inconsciente y/o preconscious, y después trasciende a la conciencia, al yo del artista para que perciba la nueva dimensión de su realidad, el aspecto que no había podido anteriormente ver, palpar, y que ahora aparece nitida, clara entre los ojos y la conciencia; y así podrá reorientar su trabajo y su proceso creativo artístico en un plano más concreto, ante las dificultades reales de la existencia y el quehacer artístico.

Pero el proceso dialéctico de este fenómeno requiere de un tiempo necesario, de suficientes vivencias, de esfuerzos y observaciones. Es que la amplitud y matices de la realidad externa, no corresponde siempre a las expectativas, intereses y deseos del artista (de su realidad interna), y esta contradicción produce conflictos internos, que tiene que enfrentar y superar; buscando armonizar a ambas realidades, a través de la complementación, ajuste, o modificación y transformación en cualquier ángulo de ambas realidades, a fin de resolver el conflicto, y buscar reimpulsar a su proceso de creación hacia nuevas fronteras.

Por otra parte, esta experiencia que hemos venido analizando, es a la vez el punto fenomenológico donde también puede coincidir (algunas veces) la apertura a otra etapa del desarrollo global (mental-emocional) del artista en su transitar por la vida como una totalidad (el proceso general de desarrollo como ser humano), que al coincidir con la apertura hacia otra fase del desarrollo de su proceso creativo artístico (como realidad interna), presenta una situación coyuntural, que propicia en el yo consciente del artista, la percepción de la realidad interna y externa como una totalidad, con la cual puede (a partir de ella) redefinir el sentido de su búsqueda: La concepción y elaboración de su obra.

Este fenómeno es coyuntural, sin embargo su gestación obedece a acciones de preparación estructural (inconsciente) de los diversos mecanismos y fenómenos psíquicos-biológicos, que traen consigo secuencias desencadenadas y desencadenantes de efectos que se han venido sucediendo, acumulando y repercutiendo en diferentes ángulos del aparato psíquico y biológico del sujeto. De ahí lo asombroso de su impacto en nuestra conciencia e imaginación.

## EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Como hemos podido observar en este apartado son tres los procesos o realidades que concurren en la generación de la implosión del caos, para así crear la coyuntura hacia la apertura de la conciencia y la imaginación para visionar y penetrar en otra etapa de la creación artística. Dichas realidades consisten:

- Realidad externa.- Considerada como un proceso donde todos los matices que se originan en el medio ambiente, en la vida, pueden ser elementos estimulantes para la activación del acto de creación.
- Realidad interna del individuo.- donde se contemplan todos los aspectos psíquicos y biológicos que afectan a la creación; por lo tanto vendría a ser el propio proceso creativo artístico del sujeto.
- El proceso de desarrollo personal de la vida del sujeto.- o realidad global del individuo, que contempla todos los aspectos de la vida del artista como ser humano.

Cuando coinciden estas tres realidades (o fenómenos) o dos de ellas, abriendo la coyuntura para la creación artística, es tal la intensidad emocional, que la intuición, los instintos y el talento pueden hacer trascender al artista a una etapa superior de la creatividad artística; que podríamos decir como el maestro Juan Acha: El artista alcanza las soluciones mayores en la creación de la obra artística o pasa hacia otra etapa dependiendo de su grado de madurez. En cambio cuando la implosión se da en un punto o etapa en un sólo proceso (como en el proceso de creación), la coyuntura que se genera activa a la creatividad, y puede el artista pasar a otra etapa importante, pero de menor envergadura que en el caso anterior (salvo el caso de que el artista, sea muy talentoso, o que su sensibilidad esté pisando los terrenos de la locura en el inconsciente, y la pulsión de muerte lo lance a la creación con toda la fuerza de su espontaneidad).

De lo anterior también se desprende la necesidad de que al conocimiento teórico adquirido por medio de las lecturas, se tenga que dejar reposar, para que se asiente en la correspondencia con las demás referencias y ángulos de la

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

experiencia, a fin de que se articulen en los puntos cardinales de la objetividad bajo la reflexión, y así poder obtener, conclusiones que reflejan un gran acercamiento (óptimo) al fenómeno de la realidad objetiva.

Ahora, dejar reposar al conocimiento teórico significa, darle el tiempo necesario (que exige cada uno) para que se realicen todos los procesos conscientes e inconscientes, que se requieran para que se logre estructurar como una respuesta ante la vida y la actividad.

Si al conocimiento hay que dejarlo reposar, pero reposar en la labor del inconsciente y del preconscious, para que a su vez sea correlacionado con la participación de los efectos de la realidad externa, y su impacto (de la práctica) lo vaya ajustando; así como también sea revisado (otra segunda correlación) por la ingerencia de la conciencia en la medida que el fenómeno trascienda del preconscious hacia las fronteras de la conciencia, y el yo consciente pueda estructurar, integrar una síntesis, una generalización y/o conceptualización, después de haber depurado las inconsistencias o posibles contradicciones en la medida que se vaya madurando la conclusión. Es que la realidad externa influye correlacionando a dicho conocimiento adquirido, a través de los ajustes necesarios que determinen la objetividad de la vida en conjunto con la realidad interna del individuo.

Ese reposar es lógico porque se requiere de un tiempo idóneo para procesar esa información, analizarla, compararla, correlacionándola con la práctica en la actividad artística, con el desarrollo general de la vida; y en el caso específico del artista, correlacionarlo con esos aspectos de la vida, de la actividad, de los objetos, etc., donde se puede observar el orden oculto que traen en sí mismo, y no con lo superficial, sino como menciona Ehrenzweig con esa dimensión en que se vislumbra la subestructura oculta del arte.

Sería una forma de ir (en el artista) precisando, ampliando la visión, el conocimiento, y con ello los conceptos, criterios, procesos y mecanismos del aparato psíquico en la dinámica de dicho fenómeno. Entonces lo empieza a articular armonizándolos con los demás parámetros, conceptos y elementos ya existentes, con los cuales lo relaciona, retroalimenta y complementa, correlacionándolo, para integrar una nueva totalidad cognoscitiva, a través de la

cual puede lograr la síntesis y generalización globalizante de esa fenomenología en función del arte.

Es que el proceso de creación es una síntesis de la vida: la del artista, una síntesis en su estado más puro y natural en el ser humano. De igual forma la experiencia por sí sola no sirve, se tiene que procesar, analizar, articular, complementar y desarrollar en la conciencia-preconsciente, de lo contrario se pierde archivada en la memoria o en el inconsciente; o a la inversa, el conocimiento por sí sólo también se neutraliza, sino se correlaciona con la práctica, con la experiencia en la vida pasada y presente.

Todo está relacionado, o puede relacionarse, interactuándose a cada instante, vivencia, práctica y/o teoría en la acción correlacionada de cada individuo; ya que ambos factores se correlacionan para proyectar diversas instancias de sentido e intención de la vida del individuo, o del artista en el proceso de creación. Ahí todo se integra en una síntesis: La vida, o la creación artística en específico en el artista y es que el proceso de creación es una totalidad dentro de la totalidad de la vida.

Aquí también es donde se puede observar cómo los diferentes niveles de conciencia están participando con su papel estratégico dentro del proceso de creación, colaborando como puente entre las diversas instancias de la creación para que sea continuo el desarrollo del proceso de creación artístico en el artista.

Basándonos en lo antes dicho, podemos anunciar que el proceso de creación artístico es un multiproceso en constante devenir, en que las instancias de las diferentes variables y procesos que participan (dentro del proceso de creación) para generar la implosión y el desarrollo del acto creador, y el caos (crisis) y activación de una nueva etapa en el proceso de creación (en el desarrollo del artista); viene a ser la interrelación multiprocesal entre las participaciones intempestiva y secuencial de los factores psíquicos-biológicos (internos) y los factores social, económico, político, etc. (externos); que concurren para originar la crisis coyuntural interna (en el individuo), que activa al acto creador y una nueva etapa del proceso de creación.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

De ahí que el acto de creación tenga también su origen en la implosión coyuntural, que proviene de las contradicciones entre los diferentes procesos internos y externos, que concurren en el caos de la implosión creativa tanto del acto creador a nivel específico en la concepción o elaboración de una obra, como en el proceso de creación a nivel general (como totalidad, al complementarse con la simulación de la realidad externa) para activar la siguiente etapa a desarrollar en el proceso de creación del artista.

Cuando este fenómeno, esta crisis coyuntural coincide con la apertura de una de las tres crisis por la que atraviesa el ser humano en su desarrollo general (de las que comenta Didier Anzieu), puede provocar una experiencia tal, que puede sumergir al individuo (al artista) e impulsarlo hacia otra etapa en el desarrollo del proceso de creación artístico, que lo puede hacer pasar a realizar o alcanzar las soluciones mayores en la creación (de los que habla el maestro Juan Acha). De ahí que muchos artistas sorprenden (después de un cierto tiempo) con una nueva producción que ni él mismo la tenía visionada; sino que las pulsiones del inconsciente bajo este contexto fenomenológico, se pronuncian a realizar al artista con soluciones mayores dentro del arte.

Es que el sentido del ciclo del proceso de creación artístico, es intrínsecamente creativo, ya que, sus acciones y manifestación depende de los impulsos, de la espontaneidad, de cómo sean motivados los actos de creación, de qué tipo de estímulos participan en ese momento dado, de cuál estímulo predomine en ese instante, depende de la respuesta y resultado cuando se combinen o se conjuguen las sensaciones, los sentimientos, los deseos, la angustia y fantasía, etc., en ese fenómeno del acto de creación para que se presente un (X) tipo de respuesta. Desde este ángulo pueden surgir una o varias respuestas, e ir expresando (gráficamente) en diversas direcciones e ir estructurando un flujograma del proceso de creación con un cierto tipo de ramificación que aparentemente parecería como un mapa topográfico; pero sin embargo si lo observamos a mediano y largo plazo vamos a ver que el sentido del proceso de creación siempre va acentuando su ruta cíclica, su espiral ascendente; y el artista se vuelve a encontrar en la esencia, en el sentido y dirección en que se proyecta su proceso de creación: el ciclo en espiral ascendente.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Aquí es cuando volvemos a apreciar que todos los elementos y factores o variables son importante, que no hay uno que sea insignificante, ya que, en un momento determinado tendrá la relevancia de acuerdo con las exigencias que vaya presentando el proceso de creación (las obras artísticas en sí, y la propia problemática del artista en sus diversas magnitudes, así como del entorno en que está envuelta su dinámica). Por este motivo, es que el desarrollo de proceso de creación, es un proceso gradual, que va suavemente ascendiendo a diferentes niveles o grado de avance o de la creatividad, porque va poco a poco explorando y conociendo, reconociéndose, valorando, revisando, revalorando, redefiniendo, seleccionando, tomando decisión y empezando por las cosas más simples hasta alcanzar mayores grados de complejidad.

Además como son una multitud de elementos fisiológicos, psíquicos internos del individuo como también de la realidad externa, que participan como estímulos o factores de motivación que pueden activar a la creatividad, al éxtasis o acto de creación, a la imaginación, al acto poético de la creación; y como dice Einstein sobre el caos en la relatividad, que cualquier positrón puede provocar o acelerar la colisión y modificación de la actual estructura del átomo, y dar la apertura al fenómeno, de ahí la incertidumbre en la determinación de saber cuál fué el agente exacto de la provocación de la fenomenología en el acto de la creación y de la continua perpetuación del proceso de creación artístico.

Todos los elementos tienen su momento, su instancia en que proyectan su acción, su función como un elemento importante del proceso de creación; en que influyen predominantemente con su esencia a otros elementos de la totalidad para contribuir a lograr obtener e impulsar el resultado o respuesta ante los estímulos, ante los retos de los problemas en la creación y realización del artista en su quehacer.

Es como si en diferentes momentos, en diversos actos de creación empezáramos a redescubrir de nuevos al proceso de creación. Es que al estar recomenzando con otras situaciones donde varían los elementos predominantes, donde el fenómeno se presenta bajo otra coyuntura interna-externa, o emocional-intelectual, y el artista vislumbra otro aspecto de la creación, de la manifestación de la creatividad, de la imaginación, de la fantasía;

tiende a plantear otras exigencias, otras necesidades, otras soluciones, otras respuestas ante los estímulos.

El proceso de creación es el proceso de desarrollo de la vida del artista, por lo tanto es también su enfrentamiento consigo mismo por lograr su integración, por superar todos sus conflictos y contradicciones en ese explorarse y buscar conocerse, para encontrar su propia identidad. Es realizar todos los contactos posibles en las fronteras de su conciencia, en ese darse cuenta y enfrentar y cerrar las gestalten que vayan surgiendo en el camino de su vida, de su proceso por lograr la autorrealización de la que habla Maslow.

#### VII.6. LA MADURACION EN EL PROCESO DE CREACION

Por otro lado cuando hablamos de proceso de creación, nos estamos refiriendo al proceso de desarrollo a través del cual el artista va madurando en el oficio y en el perfeccionamiento de su concepto y su obra artística en el transcurso de su actividad durante toda su vida; mientras que el acto de creación vendría a ser, el momento en que el artista ejecuta sus acciones en función de la obra, en el instante en que impulsado por la emoción, la intuición, la fé, los instintos, o (X) estímulo externo e interno, provocan a la espontaneidad o al talento para que el artista se sumerja en su actividad creativa.

La realidad y el tiempo son factores que se complementan mutuamente en el desarrollo del proceso creativo artístico, para proporcionarle al artista o estudiantes, los elementos o herramientas que les permitan observar, analizar y verificar los aciertos y errores durante el proceso de creación, como podrían ser por ejemplo en la concepción y desarrollo de la obra artística; de tal manera que puedan realizar las correcciones o ajustes necesarios a los criterios, ideas (metodológicas), a los proyectos, a las metas, sobre el desarrollo de su método de trabajo, sobre el desarrollo y la forma cómo debe desarrollar su concepto artístico, su lenguaje propio, sobre la manera y qué tipo de materiales y de procesamiento debe ejecutar en la experimentación para concretar su concepto y su obra de arte. Por lo tanto la realidad y el tiempo son partes integrantes del proceso de creación, que normalmente señalan los aciertos y errores que se van sucediendo en el transcurso del desenvolvimiento del proceso de creación, que coadyuvan a comprobar, analizar, ampliar y desechar algunas partes (de los

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

elementos que participan en la actividad del proceso de creación), para así realizar los ajustes requeridos, y volver a continuar con el desarrollo del proceso de creación.

Por lo anterior podemos reafirmar que el desarrollo del proceso de creación, requiere de un cierto tiempo, de un tiempo de maduración, o de un tiempo para experimentar, para reflexionar y concretar un concepto, una obra de arte, un lenguaje propio; y además es inseparable de la realidad (en este contexto), o sea forman un binomio, debido a que se necesita del tiempo para observar si el planteamiento, las ideas y las obras, continúan vigentes, (si trascienden las fronteras del tiempo y la realidad), vigentes pero frente a la realidad.

Este binomio, es el que tiene la última palabra, sobre si la obra de arte trasciende o no, sobre si el desenvolvimiento del proceso creativo ha sido el adecuado, idóneo o no y, si se requiere de una nueva etapa de experimentación y reflexión en cuanto a la obra y al método de trabajo. Pero además en cada etapa del desarrollo del proceso creativo, nos va indicando los aciertos y errores y sugiriendo las correcciones y ajustes, al crearnos las atmósferas pertinentes para que la intuición se abra a las sugerencias en la creación artística en el artista.

El proceso de creación artístico, viene a ser en realidad como el desenvolvimiento del proceso general de la vida: ciclos en espiral ascendentes, en este sentido el proceso de creación es un reflejo exacto de la vida misma en el artista, en el transcurrir por los hechos y las vivencias, en la constante lucha diaria por la búsqueda, la exploración e investigación, y como consecuencia el desarrollo personal o artístico. Es que el desarrollo del proceso de creación del artista, asume transferencialmente al desenvolvimiento del proceso de la vida en general como una unidad; y lo asume más nitidamente cuando el artista alcanza ciertos niveles de congruencia (internamente) consigo mismo, cuando logra concretar mayores correspondencia entre su interior y la realidad de la vida, lo cual le ayuda a objetivar con mayor fuerza a su personalidad; y por supuesto repercutiendo en clarificar más su identidad como artista.

En otras palabras, la vida en la actividad artística (el transcurrir del desarrollo de la creación o del proceso creativo artístico), es asumido por el artista, como el



desarrollo normal de la vida en general, como el desarrollo normal del ser humano, del hombre. De ahí que el proceso de creación artístico sea al igual que la vida (o la historia de la humanidad), un proceso dialéctico de ciclos en espiral ascendentes, que desarrolla al hombre hasta la magnitud que sus fuerzas y capacidades cognoscitivas-afectivas (incluyendo la asimilación de la realidad externa), se lo permitan.

De acuerdo con lo anterior, el artista debe vivir plenamente su tiempo con la mayor claridad posible, abarcarlo, y abarcar al presente con todas las herramientas que tiene, para así buscar trascender a la realidad presente con toda la capacidad de su imaginación y sensibilidad; y entonces elaborar ideas, imágenes que nos reflejen en este presente, ante las nuevas circunstancias de la vida actual.

Es interesante la observación que hace Panofsky sobre Vasari, que dice: *nunca vaciló en su propia convicción de que todas las artes se basan en el mismo principio creador, y se hallan por tanto sujetas a una pareja evolución. (...) Se basa en una teoría de la evolución según el cual el "progreso" histórico de arte y la cultura recorre tres fases predeterminadas (...), una primera, primitiva, en la que las tres artes (arquitectura, la escultura y pintura) están en su infancia, y existen por así decirlo, como un tosco boceto; una segunda, de índole transitoria, comparable a la adolescencia, en la que se han realizado considerables mejoras, pero sin alcanzar por esto la perfección absoluta; y al fin, una fase de plena madurez en la que el arte ha alcanzado tanta altura, que más bien se siente uno inclinado a tener un retroceso en lugar de aguardar nuevos avances* <sup>32</sup>

Entre el proceso general del desenvolvimiento de la vida y el desarrollo del proceso creativo artístico, hay un cierto paralelismo, parece como si se repitiera la historia general de tu vida (del artista) en tu proceso de creación, pero no, más bien se complementan y se retroalimentan; lo cual sería lógico, si observamos que el ser humano cuando ha aceptado en el enfrentamiento y superado, los diversos problemas y contradicciones relevantes de la polaridad de tu personalidad, de tu existencia, empiezas a comprender y ser más

<sup>32</sup> E. Panofsky, "El Significado en las Artes Visuales", Edit. Alianza Forma, España 1983 Pág. 226

tolerante, a comprenderte más a tí mismo y a los demás, y por supuesto a la vida; entonces empiezas a superar una serie de dudas, y puedes lograr mayor coherencia con tu totalidad y con ello una mayor integración en tu personalidad, y puedes comenzar a ser más congruente contigo mismo, a tener más correspondencia entre las manifestaciones de tus expresiones de vida en lo cotidiano con la proyección de tu expresión artística en el quehacer plástico, musical, teatral, etc., es que el proceso de creación, es en sí la vida del artista, el desarrollo de la creatividad, de la cultura y la humanidad

### VII.7. OTRAS PARTICULARIDADES

De acuerdo como ven al proceso de creación Didier Anzieu y otros psicólogos, el acto de creación en el momento oportuno de una crisis interior, se desarrolla a través de una disociación o regresión del yo, o sea dan entender que el artista penetra en esos procesos psíquicos del individuo producto de sus conflictos internos que lo impulsan a la creación artística.

Pero nosotros consideramos que, si todos éstos procesos forman parte de la capacidad psíquica de todo ser humano, de su entidad como una totalidad con todas sus instancias psíquicas y biológicas; porqué no realizar investigaciones encaminadas para detectar la fluidez de éstos procesos a fin de buscar la forma de orientar a los alumnos a que utilice a su capacidad propia (psíquica)..

Parece ser que sólo a través de los conflictos es que el individuo llega al arte, cuando empieza a sumergirse en los procesos de condensación, simbolización, sublimación, etc., es que se desarrolla la creatividad artística; pero esta no es la única forma de entrar en el acto creador y en el desarrollo del proceso creativo.

Sin embargo Didier Anzieu contempla que también se puede dar el despegue del proceso creativo, a través de un intenso trabajo preparatorio, "trabajo de incubación"; lo cual justifica que puede ser sensibilizado al artista, por medio de prácticas o ejercicios que propicien la soltura de la expresión, y estimule a la emoción para que el inconsciente se pronuncie con sus pulsiones en la creación.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Lo que pasa es que por una parte, los conflictos o crisis facilitan que el individuo entre en contacto (que descubra y tome conciencia) de su capacidad creativa artística, posibilitando su uso en la creación, pero no necesariamente tiene que ser crisis patológica, psicótica; puede ser la crisis normal del crecimiento y evolución del ser humano, del individuo como totalidad.

Si normalmente por tener coraje y enfrentar a los miedos, por ser honesto y ver y enfrentar a la culpabilidad, de entrar en la melancolla y vivir nuestras tristezas y frustraciones, inconscientemente nos preparamos para poder trascender a la conciencia y penetrar en los procesos de simbolización, sublimación y demás mecanismos en la creatividad artística. Aquí el artista canaliza la energía reprimida (de los deseos y demás conflictos) al desahogarse momentáneamente al estallar el caos por la melancolla, la tristeza y la angustia en el sufrimiento; y como señala Isabel Paraiso: *Freud no parece contemplar una función "catártica" propiamente dicha de la literatura sobre el creador... en cambio emplea otras como "mitigación" de deseos o "alivio" de tensiones, lo cual implica una descarga parcial.*<sup>33</sup>

Por lo anterior, estimamos que si clarificamos la importancia de la vocación, del coraje, de la libertad, de las vivencias, etc., podríamos ir ejercitando experiencias que conlleven a que el alumno se vaya preparando mejor para penetrar y activar a su creatividad. Cuando la sublimación, la simbolización y conceptualización, por otro lado, viene producto del instinto de vida, sin pasar por el mecanismo de represión y de la vivencia conflictual de la problemática psíquica del individuo; entonces el acto de creación se presenta como una consecuencia del ritual mágico de la espiritualidad del individuo, de la vivencia o experiencia poética del artista frente a la belleza de la vida y de su propia totalidad como ente natural en armonía.

Entonces estamos hablando de dos tipos de creación artística que provienen de diferentes sentidos, o que son procesados en circunstancia y mecanismos diferentes, aunque ambos se pueden dar en un mismo artista o persona.

---

<sup>33</sup> Isabel Paraiso, "Psicoanálisis de la Experiencia Literaria", Edit. Cátedra, España, Madrid 1994. Pág. 242

Cuando los criterios e ideas son creados o adaptados y asimilados por el yo consciente del artista, en el momento de esa reflexión (sobre estas últimas reflexiones mencionadas) simultáneamente pasan al preconscious para formar parte de su amalgama de emociones y recursos, etc., y comienzan a participar como otros elementos de su personalidad, de sus actitudes (consciente, preconscious y /o inconscientes). Pero lo interesante aquí es que estos criterios e ideas llevan en sí mismo un contenido e intención, que cuando se complementan con los demás criterios y motivos análogos ya existentes en el preconscious y/o inconsciente, pasan a ampliar el contenido y fuerza de ese mismo tipo de emociones (en el caso de que si existan anticipadamente algún rasgo de estos criterios), en cambio si es la primera vez que se capta este tipo de criterios e ideas, se empieza a crear otra característica que se puede anexas a la pulsión de vida o de muerte del individuo (dependiendo del contenido de los criterios e ideas, etc.); o sea que éstos criterios, su significado se pueden integrar a la totalidad de los sentidos de las pulsiones del inconsciente, y por lo tanto su orientación y contenido que traigan en sí, tenderán a proyectarse a través de la espontaneidad, cuando la variabilidad de las proyecciones que reflejan las pulsiones de vida o muerte activen al acto creativo artistico en la elaboración de la obra (en el caso del inconsciente) y si vienen a través del preconscious se reflejarán por medio de la visión intelectual de la inspiración. Esta es otra forma de como las emociones se impregnan de (X) tipos de criterios, ideas, y más si fueron adquiridos rapidamente sin la toma de conciencia.

Cabe señalar que en el proceso de creación, sucede lo mismo que con la forma como se desarrolla el aspecto cognoscitivo y afectivo en el ser humano, donde primero se comienza con la sensibilización, asimilación y estructuración de esquemas sencillos, y poco a poco se van haciendo más complejos los tipos de esquemas que se van aprendiendo, organizando como nuevas estructuras.

Siempre comenzamos a estructurar método de trabajo simples y después más complejos en la medida que vamos avanzando, porque el paradigma mental se ha venido enriqueciendo y reestructurando hacia organizaciones más complejas y desarrolladas. Esto vendría a ser la posición de Jean Piaget y de los psicólogos cognoscitivos que coinciden con él, en los aspectos del desarrollo del ser humano..

Esa es la explicación por la cual hay muchos artistas, con diversos ritmos y procesos de aprendizajes, unos van más rápidos que otros, depende de las propias características de cada personalidad; de ahí que algunos requieran de más tiempo, para pasar de una estructura mental simple a otra de mayor complejidad.

Sin embargo, el sentido ascendente cíclico del proceso de creación artística, es una dinámica propia de los artistas que han podido enfrentar y superar todas las barreras conscientes e inconscientes en su aparato psíquico, y que además han tenido el suficiente coraje de penetrar y adaptar al ambiente externo (al público), las proyecciones de sus expresiones artísticas de sus obras. Este es el desenvolvimiento normal (ideal) del proceso de creación artística; pero existe la situación de que muchos artistas se quedan a medio camino, debido a que no pudieron superar una serie de conflictos internos o externos, y en este sentido el ciclo da un viraje en su dirección y en vez de ser ascendente pasa a ser descendente, o se estanca; pero este es un caso que no proyecta ampliamente el desenvolvimiento del proceso creativo, sino una parte de él.

Isabel Paraiso en su libro "Psicoanálisis de la experiencia literaria", hace incapié en lo que dice Freud con respecto a que *La energía necesaria para la creación es de naturaleza erótica (...) la energía que se sublima en la escritura lo hace (...) directamente la energía en el acto sexual o en equivalentes eróticos. La frustración sexual-temporal o definitiva - por lo tanto, conduce al artista hacia la creación* <sup>34</sup>

Nosotros consideramos que existen otras vías de sublimación hacia la creatividad artística que pueden originarse de otros tipos de mecanismos que partan no necesariamente de la libido, de la energía sexual reprimida, transferida y transformada para la creación artística. Porque también de la pulsión de muerte, de los instintos provenientes de deseos no sexuales se generan actos de creación artísticos.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Isabel Paraiso, *Ibidem* Pág. 26

<sup>35</sup> Como vimos en el Capítulo Sobre El Acto Creador.

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

Entonces entre las características del proceso de creación artístico, podemos mencionar a su gran vulnerabilidad en el transcurrir de su dinámica, así como en la fenomenología en su punto de origen en los actos creadores. Esto se puede ver por el factor de la espontaneidad, por la manifestación del nivel de la incertidumbre en la creatividad en cualquier etapa del desarrollo del proceso de creación; por la magnitud y cantidad de variables que pueden participar en las diversas instancias de la creación artística, y la inmensa probabilidad de combinaciones entre elementos y variables que influyen para que se manifieste de (X) forma la intuición y el talento entre los diversos artistas en su actividad.

El proceso de creación es tan aleatorio, diversificado, complejo y particularizado en cada artista, que fué necesario recurrir a la filosofía de la fenomenología, a los principios de la física cuántica, al psicoanálisis y a la medicina para buscar esclarecer sus manifestaciones en el seno de la actividad artística.

El proceso de creación rebasa a la lógica, es como la imaginación que no tiene fronteras, donde se da el juego dialéctico entre el yo y el no yo, para que se dé la transgresión y surja la transformación, la conformación y desarrollo de la idea y de la imagen en función de la creación; y más aún, si lo queremos ubicar (al proceso de creación) en el ámbito de la interrelación o de la interdisciplinariedad de las artes en la enseñanza, tendremos que concatenar diversos ejercicios en la estructura y programas pedagógicos, bajo el contexto de esta fenomenología, considerando los diferentes niveles del pensamiento, y principios de los variados campos del conocimiento y las artes, para buscar desarrollar idóneamente a la educación artística.

Pero el proceso de creación es un ritual, un ritual de la imaginación, del cuerpo; un ritual en la elaboración o creación de las palabras, imágenes poéticas-visuales-auditivas-corporales. Es un ritual porque el artista entra en contacto con su religiosidad, con su espíritu, con su fuerza interior, que impulsan a su creatividad, a su fantasía, a su imaginación, a su sensibilidad y su expresión. Un ritual porque el individuo envuelve su imaginación, a su cuerpo de las atmósferas de la fantasía, de la fuerza de su esencia para trascender a la realidad y profundizar y trastocar los terrenos ocultos del inconsciente, a los mundos ocultos de su sensibilidad, de su emoción, de sus deseos, de su vida. Y hace de ellos una mística de su trabajo creativo artístico, los convierte en

#### EL PROCESO DE CREACION ARTISTICO

parte de su rito en la actividad artística; porque al transferirlos al campo de la creación les asigna funciones que magnifican al espíritu, a la vivencia estética, al goce de la vida con lo sublime.

El arte es un punto espiritual de equilibrio en el ser humano, de la humanidad, pero es el punto de equilibrio más puro, y sublime.

## CAPITULO VIII LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

### VIII.1. PRINCIPALES CARACTERISTICAS

El efecto de la relatividad y su dinámica dialéctica en la observación de los objetos desde sus diversos ángulos, en sus diferentes niveles de interpretación, en el análisis hacia la síntesis, hacia la globalidad de la esencia, hacia la comprensión de su contenido y sustancia en la elaboración del conocimiento en los variados niveles de la conciencia en el análisis, en la reflexión y en la reflexión de la reflexión o conciencia reflexiva, etc. Nos lleva a la obtención de diferentes conclusiones generales y específicas sobre el desenvolvimiento del proceso de creación artístico y del acto creador.

Si este planteamiento lo contemplamos en el contexto de la pedagogía, en la enseñanza artística, podremos decir que:

Los efectos de la relatividad en su dinámica dialéctica con referencia a las actividades de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística, dentro de prácticas con el proceso de creación y el acto creador como elementos de sensibilización para los alumnos; origina que podamos ir de lo general a lo particular y viceversa en diferentes direcciones (tanto desde el origen hacia el destino, como desde el destino hacia el origen, en la práctica general del ejercicio pedagógico y en los propios estudiantes en lo particular como una unidad en diferentes direcciones o proyecciones); ya que, el maestro u orientador partirá del objetivo que persigue, de su capacidad con base a su propia fenomenología para proyectar dicha práctica educativa, y así como también de las características y propiedades de los materiales que utilice en dicha práctica (de acuerdo con el tipo de tema, contenido, objetos y demás elementos con que cuente), de ello dependerá el impacto y reacciones en los alumnos para crear cierto tipo de conclusiones. Pero por otra parte, los resultados dependerán de cómo la práctica sea recibida, sentida, observada, asimilada, relacionada de acuerdo con los gustos, deseos e intereses de los estudiantes, y de igual modo en base a las características de sus historias personales; que en conjunto intervendrán y reflejarán (X) tipo de



interpretaciones en la obtención de los resultados. Todo ello abre otro abanico de posibilidades hacia donde se puede dirigir los efectos y resultados de dicha práctica (desde el destino); y a su vez, puede repercutir en la orientación de las siguientes prácticas educativas.

Observada desde otro ángulo (la misma práctica educativa), podemos decir que los resultados obtenidos por los estudiantes y maestro, dependerán de las perspectivas y creatividad de sus imaginaciones; de los diferentes niveles de conciencia con que se analicen y se procesen en la individualidad de cada quien; de los variados enfoques o posiciones con que se generalice o se particularice dicha experiencia, o del contexto donde se ubiquen los alumnos y maestros, que provocará (X) tipo de reacciones y efectos multiplicadores en los estudiantes y en la enseñanza artística. Debido a que depende de cómo sean recibidos e interrelacionados las diferentes partes de la práctica, y de cómo su capacidad cultural (del estudiante) y su nivel de desarrollo emocional-intelectual (en ese momento), y la variabilidad de la situación que proyecta la práctica, influyen en esos instantes en los estudiantes, provocando (X) tipos de reacciones y conclusiones. En pocas palabras depende de cómo se estimule el comienzo de la práctica educativa, de cómo se continúe desarrollando, y de cómo se concluya en los alumnos y maestro; como una totalidad individual y colectiva, frente a la situación interna (del estudiante) y su relación con la realidad externa de ese momento, para que procese (X) tipo de conclusiones.

Esta relatividad en el origen y repercusión de las prácticas educativas en los estudiantes, puede orientarse en la realidad, bajo el criterio de buscar desarrollar el ejercicio desde dos ángulos y niveles; porque al partir de un contenido y sugerencias basados en el tipo de material que presenta, por el tipo de sensibilización que efectúa, y por el tipo de pregunta y reflexión que proyecta; puede estimular que los estudiantes penetren en su análisis y reflexión hacia lo general, y después hacia lo particular, o viceversa; con lo que cierra y complementa dos tipos de análisis en dos niveles diferentes de comprensión; y al correlacionarse ambos niveles, amplía y ejercita al pensamiento y la imaginación en el campo cognoscitivo y en el vivencial, con cierto grado de correspondencia donde puede articular varios momentos de la práctica y varios niveles de la comprensión, dirigidos ambos aspectos hacia lo general y lo

particular; y de esta forma le da flexibilidad tanto al análisis en la elaboración del conocimiento, como a la adquisición de experiencia por el tipo de vivencia realizada.

La globalidad en la comprensión de la vivencia en la práctica educativa, y la obtención de conclusiones generalizadoras de síntesis a diversos niveles cognoscitivos (en dos ámbitos en el proceso de abstracción y elaboración del conocimiento) en lo general y en lo específico, estimula al estudiante a correlacionar teoría y práctica.

Es que la relatividad de los objetos, de la realidad (situaciones, acciones, hechos y fenómenos) en las prácticas educativas y en la vida, con la proyección de los variados ángulos de la observación y enfoques, por las características del contenido y la forma, etc., que en ese instante desempeñan una (X) función; originan diferentes niveles de sensibilización, de interpretación, de análisis y conclusión; influyendo en el constante movimiento de formular y reformular (proceso dialéctico), agregando, modificando, y realizando ajustes en las ideas, conceptos y comparándolos con las vivencias, y volviendo a realizar el ajuste o reestructuración, etc.; para así desarrollar un conocimiento (en base a esa práctica educativa) más completo sobre esta experiencia orientada con un sentido integral.

Este tipo de práctica pedagógica <sup>1</sup>, beneficia en la enseñanza artística, la implementación y desarrollo de principios y ejercicios de carácter interdisciplinarios entre las artes; porque permite el despliegue y articulación armoniosa de objetivos, de variados elementos y estímulos que provienen de todas las áreas artísticas, con sus diferentes contextos, imágenes, objetos, intención y sentido, etc., que contribuyen a diversificar y proyectar la sensibilización, el análisis y reflexión en la cognición y en la vivencia; enriqueciendo tanto a las mismas vivencias como al proceso de abstracción teórica en el procesamiento de la información, ampliando la visión del estudiante y su integración interna en un contexto interdisciplinario.

<sup>1</sup> CFR. Ver Marla Helena Leal Lucas, Tesis Maestría: "Aplicación Práctica De las Consideraciones Sobre la Interrelación de Las Artes, En Función de La Educación Artística". Tomo II. ENAP/UNAM - 1989- "Experiencia con Maestros", Págs. 54 y 55.

### VIII.1.1.- LOS PUNTOS DE ENLACE

Entre los diversos procesos creativos artísticos existen muchos elementos comunes, así como acciones y fenómenos semejantes que se dan tanto en el proceso de concepción como en la elaboración de la obra de arte, y podríamos señalar: el ritmo, el movimiento, la forma, la estructura y la composición, etc., que son elementos factuales y específicos en cada contexto artístico; y todos ellos puedan trasladarse y convertirse en puntos de enlace entre los lenguajes artísticos; sólo que se tiene que realizar la traducción adecuada del elemento que se traslada hacia el contexto artístico que fue elegido (momentáneamente) como punto de enlace para ejecutar la experimentación deseada, con lo cual se podrían crear ejercicios bajo criterios interdisciplinarios.

Otros elementos que se dan (psicológicos y de la cognición) y que también son comunes en todos los procesos de creación, y que se pueden usar como puntos de enlace en la creatividad entre las artes, son: la percepción, la sensibilización, la emoción, la fantasía, los sueños, los sentimientos, la angustia, los deseos, la creación de ideas, la formulación del sentido e intención en la proyección del significado de la obra, la simbolización o proceso de conceptualización. Estos pueden servir como medio para buscar extrapolar las demás variables entre los diferentes campos artísticos, para así enriquecer a las prácticas interdisciplinarias entre las artes. O sea los aspectos psíquicos y de elaboración cognoscitiva pueden también ser puntos de enlace entre las artes, y servir de vehículo para que a través de ellos, se realice la transferencia o extrapolación de elementos entre las artes en la educación bajo el contexto de la interdisciplinarietà, con lo cual estaríamos ampliando los canales de comunicación entre las artes.

La mayoría de los elementos de las diferentes artes, pueden convertirse en puntos de enlace entre ellas, pero algunos materiales presentan más dificultades para su transferencia y traducción de un campo artístico a otro, como podría ser un instrumento musical; sin embargo por ejemplo un artista plástico o cualquier otro artista, puede sustituir al instrumento musical por un objeto o material sencillo con que pueda producir el sonido musical, el ritmo, y

así realizar el experimento de la creación de un ritmo musical, y a través del mecanismo de sustitución entrar en la experiencia interdisciplinaria en un grupo de artistas diversos. La cuestión está en poder lograr la correspondencia en la transferencia y sustitución, sin afectar al contenido y sustancia que se persigue en el objetivo del ejercicio educativo, sin que se pierda su sentido, salvo el caso de que el artista en formación lo desee.

Por supuesto este tipo de ejercicio tiene que ser con un grupo de estudiante de diferentes disciplinas artísticas, de lo contrario quedaría limitado.

#### VIII.1.2.- INTERRELACION ENTRE ARTES PLASTICAS Y LITERATURA.

Interrelacionar poesía y pintura como ejercicio pedagógico <sup>2</sup> en la interdisciplinaria de las artes, implica que el maestro tiene que orientar a los alumnos (en el caso de estudiantes de artes plásticas), introduciéndolos al aspecto teórico de las ideas y de las imágenes poéticas, haciendo que se acerquen a la vivencia estética que provoca al recrearse en un poema; y de ahí partir para la selección de una palabra, una imagen poética, una idea o tema, para trabajar en la pintura como sensibilización para el proceso de concepción de la obra.

Es beneficioso que los estudiantes ejerciten la elaboración de ideas a partir de la poesía, porque además de permitirles comparar ambas estructuras, formas, ritmos, movimientos, intención y significación entre los dos lenguajes artísticos; tiene también que analizar y reflexionar sobre la manera de cómo debe plantear la relación espacial-temporal entre las formas plásticas y la estructura de las palabras o versos; si las imágenes poéticas y palabras responden a la dirección y calidades de las líneas y el color; si la textura y el color se complementan o hacen contraste con el contenido, forma y sentido de las palabras e imágenes poéticas.

<sup>2</sup> CFR- Ver María Helena Leal Lucas, Tesis Maestría: "Aplicación Práctica De las Consideraciones Sobre la Interrelación de Las Artes, En Función de La Educación Artística" Tomo II. ENAP/UNAM -1989- "Experiencia con Maestros", Págs. 62 y 63.

#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

Después de realizar un análisis relacional entre ambos contextos artísticos, el estudiante tiene que decidir de acuerdo con sus objetivos y deseos el tipo de idea que va a trabajar y experimentar en base al análisis elaborado y a las sugerencias que vayan surgiendo por la intuición y las pulsiones del inconsciente.

Cuando uno piensa en la integración de los dos lenguajes (poesía-pintura), comienza a reflexionar en la esencia de ambos, que el espacio pictórico es reducido para explayarse mucho con las palabras escritas, entonces se puede tomar la decisión que hay que detectar la esencia, buscar las imágenes poéticas que redondean la idea, sin tener que recurrir a una amplia explicación o anécdota, en este sentido pensamos que la obra de arte es producto de la esencia del ser, y que necesitamos sintetizar el contenido y darle la correspondencia más idónea entre los dos lenguajes, ésto nos puede llevar a la conceptualización y valorizar la síntesis o esencia del mensaje (de las imágenes poéticas-visuales), con lo cual se comienza a globalizar y reducir la cantidad de elementos a utilizar en la integración de los lenguajes en una sola obra artística.

Consideramos que esto nos va a conllevar hacia una simplificación para buscar concretar más el objetivo de la integración, esta es una manera de manejar un objetivo o meta orientada por el contenido de la imagen poética, la cual ayuda (sugiriendo) a perfilar la definición hacia donde se deben dirigir la creación de las formas y tonalidades de los colores en la pintura, (suponiendo que primero se generen las imágenes poéticas y de allí se parte para buscar la integración); en el caso contrario partiendo de la pintura, de la imagen visual, aquí los colores, la forma, la ambientación generarán estímulos para la creación de la imagen poética escrita.

Confrontar la palabra y las formas plásticas en un sólo contenido, hacer de ellos una sola estructura y composición, buscando una unidad equilibrada, estrechando sus vertientes en el mundo de las imágenes; implica conjugar las esencias de las diversas voces de la interioridad del ser, en una expresión múltiple, pero bajo una totalidad: la unidad, es como buscar integrar al ser desde sus fuentes de vida.

Si toda percepción o imagen artística tiene una correspondencia con la realidad, con la vida y la naturaleza, con sus formas y dinámica, entonces por qué no buscar lograr una integración armónica más estrecha, sin que una de las partes esté al servicio o de apoyo a la otra, sino compartiendo el espacio y la expresión en igualdad, tanto la poesía como la plástica por ejemplo; si ambos lenguajes tienen en común a las imágenes visuales como una referencia correlacionada con el contenido teórico-abstracto-conceptual de la realidad, para que tanto las metáforas poéticas como la representación plástica a proyectar se concreten en la obra.

Este elemento en común posibilita a que los artistas que laboran con ambos lenguajes experimenten buscar nuevas alternativas hacia la novedad y la innovación; y puede ser aprovechado beneficiosamente en el aprendizaje y en la creación.

El problema va a ser en la actividad factual de la obra a elaborar, ya que tenemos que armonizar dos formas y estructuras diferentes, hacer de dos expresiones artísticas una sola, o de dos lenguajes un sólo paradigma, pero pueden tener contenidos iguales o diversos, dependiendo del concepto o propuesta que se quiera plasmar o combinar en la obra. De esta forma podríamos por ejemplo: regresarle a la letra, al contenido de las metáforas, de las palabras, su carácter pictórico, que la escritura vuelva a ser o tener su valor pictográfico e ideográfico en sus imágenes poéticas.

Nosotros consideramos que el chiste no es utilizar a la poesía como apoyo a la pintura, sino como una simbiosis, donde los dos lenguajes se complementen y se integren en un sólo ritmo sincopado, en una correspondencia múltiple formando una unidad artística; ésta es una de las formas como se puede seguir desarrollando al arte; de esta manera buscamos cómo plasmar la interrelación de las artes a través de la asociación de contenidos, la interconexión de sus ritmos, yuxtaposición de las imágenes, relacionando las dos estructuras (de los dos lenguajes artísticos), y así crear una interdependencia entre los dos lenguajes artísticos, que conjuguen las diversas expresiones de la esencia de ambas imágenes, que produzcan una amalgama poético-plástico, en función de la interacción artística entre diversos lenguajes, para proyectar la concatenación

armoniosa de las expresiones artísticas, en una sola esencia, y el público pueda sentir y gozar más ampliamente la obra artística.

Es muy diferente con (los medios) la tecnología de punta, como la computación, que sí sirve de apoyo para el desarrollo del arte hacia otros ángulos, usado como un medio técnico.

Otra de las ventajas de relacionar a la pintura con la poesía, es que la poesía nos puede permitir profundizar en el contenido de la proyección plástica de la obra (pintura), sumergirla con mayor fuerza en la abstracción del ambiente poético, ampliándole al espectador el panorama o paradigma que se representa en la composición de la obra artística, aumentando la accesibilidad en la apreciación artística..

El problema del estudiante sería cómo captar y proyectar a esas imágenes poéticas, sin que pierdan sus fuerzas expresivas y su contenido; al tratar de globalizar el contexto de las imágenes poéticas en el concepto plástico.

Así como en la poesía, donde las palabras representan a las vivencias a través de las metáforas una de las diferencias entre el artista plástico y el poeta, es que el primero normalmente goza de menos tiempo para pensar y reflexionar en el procesamiento abstracto de las imágenes teóricas, porque el artista plástico tiene que dedicarle una parte importante de su tiempo a la actividad manual, en el oficio de la pintura o cualquier otra técnica; mientras que los poetas, la mayor parte de su tiempo se la pasa procesando, indagando en la imaginación y su espíritu sobre las imágenes poéticas; por ser un quehacer que se ubica dentro del campo teórico-abstracto de las imágenes.

Cuando tratemos de interrelacionar a las expresiones de la poesía y la plástica, es importante tener claro que debemos o necesitamos encontrar la fuerza de las palabras, la música-ritmo de las palabras y versos que permiten elevar al concepto plástico, y darle a la imagen poética la correspondencia visual (esto cuando se parte de la poesía hacia la integración de las artes plásticas); y así provocar que las fuerzas de las imágenes poéticas, de las palabras invadan a la imaginación, al proceso creativo, impulsando a los instintos, intuición y talento.

para proyectar la plasticidad de las imágenes visuales. De tal forma que abramos las puertas desconocidas de la facultad de las palabras, del ambiente poético, de la metáfora de poder transformar lo intangible poético (de la imagen poética) y darle la correspondencia en las formas, estructuras y composiciones plástica de los pintores, grabadores, etc.

Cuando se piensa y deseamos integrar, hay que buscar desarrollar la suficiente experiencia e información o conocimiento, para contar con los elementos cognoscitivos y vivenciales que nos amplíen la capacidad para buscar la complementación entre las diversas variables en función de la armonía a través de las cuales pretendemos estructurar ideas; para además buscar integrar efectos y contenidos en una sola imagen global; de lo contrario parcializaremos la propuesta en un sólo efecto, mensaje o contenido, en una sola idea específica o aislada; pero si queremos algo polivalente, tenemos que recurrir a la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos, ahí es cuando lo sentimos como una necesidad. Si a través de la interdisciplinariedad logramos motivar trabajos o procesos creativos que impliquen la participación de diversos lenguajes artísticos en la elaboración de una obra, podremos entonces buscar provocar o producir en la plasticidad de la obra, en la estructura y composición, algunos signos, símbolos integrados por variados elementos de varios lenguajes artísticos que proyecten una forma multifacética o polivalente que a través del cual podamos o busquemos liberar una pluralidad de efectos estéticos hacia la emoción y el intelecto del espectador.

Hemos estado observando lo indispensable de articular el factor racional o intelectual-lógico en el proceso de búsqueda y logro de la interacción de dos o más lenguajes artísticos; independientemente de que se pueda o no combinar con la espontaneidad o lo emocional en las diversas etapas del desarrollo de la obra artística.

Como cada lenguaje te exige cierto contexto, técnica, materiales, símbolos o elementos, condiciona que en ciertos momentos se deba trabajar por separado y en otros instantes buscando la interacción o trabajo simultáneo; entonces en ambos procesos artísticos por ejemplo: pintura-poesía, podemos ir insertando en relativos momentos a la espontaneidad, y otros fenómenos que son parte



abstracta de la magia de la creación, que no sabemos cómo nace y se expresa en nuestra sensibilidad; pero en el instante de buscar la integración entre ambos lenguajes, tenemos que caer en el razonamiento, aunque lo complementemos con la proyección de la imaginación estimulada por el proceso de sensibilización (hecho conscientemente o por el fenómeno de la magia de la vida); en este instante los aspectos teóricos-lógicos, tienen la predominancia en la toma de decisiones en la valorización de las diferentes formas o elementos que comprenden los dos lenguajes artísticos para ubicar o reubicar, crear o eliminar, reducir o ampliar las formas, líneas, texturas-palabras, versos, etc., que se estén considerando en la composición a crear en la obra en elaboración.

Así como hablamos que la pintura (por ejemplo) es la prolongación de la imaginación en la medida que se plasman las proyecciones (expresivas) de sus elaboraciones; así mismo podemos decir que la imaginación es la prolongación del arte (de la danza, la música, etc.) en la interioridad del ser humano, y en la representación de las imágenes, que abarca o desencadena a través de las vivencias estéticas no sólo efectos reactivos en la imaginación y la sensibilidad, sino también excitación en las funciones sensomotoras del organismo, que a su vez, se conjugan con (imperceptiblemente) el inconsciente y afloran bajo la unicidad de una respuesta ante dichos estímulos artísticos, haciéndose presente en la conciencia como una respuesta cognoscitiva cuando la imaginación procesa dicha información combinada con la conciencia, o una respuesta espontánea-inconsciente cuando se responden sin tener la suficiente claridad del fenómeno.

### **VIII.1.3.- ASPECTOS SOBRE LA MUSICA**

Durante el proceso de creación hay que tener claro que debemos estar constantemente buscando la armonía y correspondencia entre el acto de reflexión teórico (en función del análisis y la posible definición a cada paso en el intervalo entre un acto creador y otro) y la praxis, o la práctica inmediata sobre esas ideas teóricas, o imágenes abstractas-visuales y a la vez, a la inversa o viceversa.

#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

Es una de las maneras como se retroalimenta a la creatividad y como también se retroalimentan el proceso sensoriomotor del organismo y el proceso cognoscitivo-intelectual en la imaginación; en otras palabras, se logra articular momentáneamente un equilibrio entre la mente y el cuerpo frente al caos.

Si en el ejercicio didáctico-pedagógico partimos de la apreciación musical, escuchando, sintiendo a una obra musical, y si logramos penetrar en sus atmósferas, en sus imágenes musicales, y nos dejamos llevar por la sensación en el sonido, en el ritmo y movimiento de la música; podríamos escudriñarlo, gozarlo y conocerlo con cierta profundidad; con lo cual podríamos también buscar sus correspondientes representaciones (traduciéndolos al lenguaje plástico) gráficos, cromáticos, etc.; con lo cual ampliamos la cantidad de elementos con que podemos comprenderlo e identificar la idea estética, su sentido y significado. Además podemos partir de esta situación para propiciar actividades que contribuyan a desarrollar, a concretar ideas para crear imágenes poéticas (poesía), de metáforas correspondientes a dichos sonidos; así como también imaginar su representación en la expresión corporal por medio de la danza y el teatro.

Entonces a través de la sensibilidad, de la creatividad, de las percepciones, de la imaginación, de la memoria, etc., estaríamos vinculando a los variados campos artísticos en el proceso de la creación, donde la fantasía y las vivencias estéticas serían los vehículos de comunicación y articulación ante la creatividad en la creación artística. Es que la imaginación a través de la vivencia estética, proyectaría y activaría al inconsciente para que se refleje por medio de la creatividad en la actividad artística; partiendo de otra obra de arte en otro campo artístico para crear una nueva obra de arte.

Aquí partimos de los efectos estéticos de una obra de arte para crear otra obra, pero, también podemos partir del éxtasis en la creación o del ambiente creativo, de sus efectos artísticos-estéticos; también podemos partir de una simple idea, de un punto del conocimiento, de un hecho histórico, de una palabra, una forma, un signo, un movimiento, un ritmo, etc., o de una idea estética, de un principio o criterio ante la vida y ante el arte, ante la sociedad.

#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

Es que la sensibilidad y sus efectos, así como los instintos y la fantasía cuando se conjugan en la imaginación, proyectan al talento, a la creatividad en función del desarrollo de la obra artística.

Un ejemplo de como la integración de las artes, ha servido para seguir trabajando en el desarrollo de la obra artística, lo podemos ver en el caso de la poesía utilizada en el texto musical, donde ha sido importante para darle apoyo al continuo desarrollo de la música, como serían los casos del italiano Geosefo Sarlino en 1517, y después con Monteverdi; (De acuerdo con la plática del Dr. Ricardo Miranda, el día 9 de diciembre de 1993 en su clase Estética Musical, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) quien considera que la palabra es la patrona de la música, con lo cual equilibra a la imagen poética que le da origen a la música, la balancea con la propia música; ya que, la poesía contribuye a aportarle emoción a la música, con la carga explosiva de las palabras y sus imágenes poéticas, con su significado y su ritmo musical; debido a que la poesía también es música (sonido), y por lo tanto es emoción e intelecto.

Así como un ser humano cuando escucha un sonido, un ritmo musical, o a una palabra, a un verso poético; de inmediato al sentir a la imagen poética o la imagen musical; la emoción lo hace realizar inferencias en su memoria, en su imaginación, traduciendo a este estímulo o percepción al lenguaje visual (plástico); con lo cual a su vez incorpora nuevos esquemas cognoscitivos. Este juego de correspondencias y asociaciones entre el sonido, las palabras o versos (Imagen musical e Imagen poética respectivamente) y las imágenes visuales codificadas con anterioridad, contribuyen a que el individuo continúe ampliando sus esquemas, transformándolos en función de su desarrollo intelectual y creativo frente a la búsqueda en el proceso de desarrollo de sus obras y su concepto artístico; ya que, ahí se puede provocar un juego de correspondencias y transformaciones (con asimilaciones) entre formas y contenidos de los diversos lenguajes artísticos involucrados en dicho fenómeno que se va dando internamente en el individuo.

Escuchas al sonido musical y lo puedes traducir en palabras ubicadas dentro del contexto de la abstracción poética-teórica de la literatura, o la puedes traducir en imagen visual o en expresión corporal en tu propio cuerpo, y darle forma bajo

otro lenguaje artístico, partiendo de la emoción o sentimiento que provoque dicho sonido y por lo tanto, de la inferencia que tenga lugar en la memoria visual, poética o corporal y buscar darle correspondencia al sentido que captas del sonido, reflejando su contenido y sustancia bajo otro signo o forma artística.

Pero en el momento de hacer la traducción cada individuo asume consciente o inconscientemente la distorsión o transformación que le hará a esa percepción del sonido, y esa transformación se ajustará a la articulación de nuevos esquemas (cognoscitivos y emocionales) hasta conformar una nueva estructuración en la forma de percibir y asimilar los estímulos o experiencia estética durante el continuo desarrollo cognoscitivo-emocional del individuo.

Así como se desarrollan esquemas cognoscitivos, también se desarrollan esquemas emocionales o sensomotores en el organismo, los cuales influyen en el desarrollo de la sensibilidad y en todo el funcionamiento psíquico. La manera como se continúen desarrollando afectará a la forma como el individuo a futuro percibirá y gozará al estímulo (sonido) y también como por medio de la imaginación acrecenta su repercusión en la sensibilidad; y como la imaginación hace florecer al espíritu, es como si entregara al cuerpo a la realización de sus deseos, al goce de sus sueños, a la soltura de sus represiones (en el goce) en la trascendencia de los mismos, o en la trascendencia del yo frente a sus sombras, a sus barreras, a sus miedos.

Llevar la música a la pintura es un proceso que suscita problemas similares que en el caso de la poesía a la pintura, debido a que se tiene que seleccionar un instante (una parte) de la composición musical, para buscar reflejar a ese mundo sonoro por medio de las formas y colores; o buscar integrar algunas notas que globalicen a dicha música, o a una escala, fuga, apoteosis, o dos momentos: pausa y fuga.

De la misma manera llevar la danza, o el teatro a la pintura plantea el mismo problema, hay que hacer una síntesis global, o escoger una escena, un acto, una expresión corporal, o posición escultural dentro de la coreografía dancística.

#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

El fenómeno estético provocado por una obra artística, cuando irrumpe en el organismo de un individuo, surge bajo una acción integral en el cuerpo humano, con lo cual se comienza a tener una vivencia o experiencia estética. Ahí simultáneamente cuando percibes el sonido de una música por ejemplo, de inmediato visualizas en la imaginación el ritmo o movimiento gráfico-pictórico (puede ser a través de las líneas del objeto o imagen visual) correspondiente a un sonido, del recorrido del sonido en el espacio, así como también se puede sentir la sensación en el pecho (en los latidos del corazón) de los efectos de la fantasía, de lo fantástico que provoca dicho sonido y su atmósfera en la sensibilidad. Estos dos efectos que impactan al individuo aparecen como una globalidad, como un sólo fenómeno en diferentes planos.

También puede provocar reacciones corporales que pueden ser trasladados hacia la danza, hacia el teatro; así como además puede provocar el surgimiento de una imagen poética o de un poema, todos estos planos o diferentes fenómenos de diversos procesos creativos artísticos se pueden dar simultáneamente en un individuo; el problema es que el ser humano sólo toma conciencia de uno o dos fenómenos en paralelo, debido al nivel de sus intereses, cultura o preferencia, pero en el Inconsciente todos estos fenómenos se dan simultáneamente, y sólo registramos en la conciencia los de mayor interés de acuerdo con nuestros objetivos.

Cuando comenzamos a ver con la imaginación al sonido, a su ritmo, movimiento, y sentimos su tonalidad, su armonía, hasta llegar a visualizar su estructura, su forma; la imaginación se empieza a ejercitar en las atmósferas musicales, en los ambientes y expresiones musicales efímeras. Ahí podemos iniciar un proceso (los artistas plásticos) de dinamismo perceptivo, y poder entrar a otros niveles de la movilidad de la sensibilidad, a nutrir de otras imágenes y ritmos a la memoria, al inconsciente que pueden permitir al futuro (del estudiante del arte o de las artes plásticas) a buscar replantear su búsqueda de su concepto incorporando otros elementos del campo artístico de otras áreas (música) para realizar interrelaciones con su campo específico en el arte, que le pueden enriquecer de material a su actividad.

Estas experiencias al entrar en correspondencia con sus vivencias pasadas, criterios, ideas, y demás elementos de su proceso en las artes plásticas; tanto en el inconsciente como en la imaginación durante el estado de conciencia, van a complementarse, a enriquecerse, y pueden estructurar o reestructurar una nueva visión, una nueva concepción ante el arte, ante la obra de arte, ante la dinámica de su proceso de desarrollo, con lo cual puede crear nuevas ideas para nutrir o cambiar su concepto artístico.

Entonces el estudiante de artes plásticas puede aprender a utilizar los estímulos en el espacio temporal, para motivar o sensibilizarse a través del sonido y sus vivencias estéticas musicales; incorporando aspectos de la realidad efímera o de los efectos estéticos efímeros para acelerar y ampliar su base de apoyo en el proceso de creación en la elaboración de la obra artística y hacer o convertir las vivencias estéticas a través de la música, en otro catalizador en el proceso de su imaginación, en otro elemento de su creatividad, en otro detonador para abrir las puertas de la emoción y llegar a la concepción de imágenes poéticas, musicales y plásticas.

Sería una manera de buscar proporcionarle fuerza, estímulo e impulso para que se manifieste el talento ante el proceso de la creación artística.

#### **VIII.1.4.- IDEAS SOBRE EJEMPLOS INTERDISCIPLINARIOS**

En la interdisciplinariedad o en la realización de un evento bajo ese principio, es importante tener claro por ejemplo que es conveniente para lograr armar una buena estructura y composición de la obra artística, una forma sería manejar adecuadamente el término de jerarquización (su contenido) en los actos o escenas, planos, etc., de la obra en elaboración; o sea es necesario que en la organización, estructuración y composición, se realice bajo el sentido de una jerarquización de los elementos o campos artísticos que participan en el evento dependiendo del objetivo, de la idea estética, etc., de la obra, como si fuera la primera voz, segunda voz, tercera voz, cuarta voz, etc.; o el primer plano, segundo plano, tercer nivel, cuarto nivel, etc.; (como normalmente sucede en la música en el teatro y las artes plásticas), y que además podría hacerse que se haga rotativamente con todas las áreas artísticas participantes, de tal forma que

#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

se logre un equilibrio y movimiento donde todos los campos artísticos puedan predominar en un momento dado (un acto donde obtenga la mayor relevancia); y que después se combine con otros actos donde todas las áreas o expresiones artísticas se presenten en el mismo nivel, rompiéndose dicha jerarquización (momentáneamente), para así proyectar con esto último, otro sentido en el ritmo, en el movimiento, como si fuera otro intervalo, sólo que un intervalo explosivo.

Esta rotación de la predominancia de una expresión artística en diferentes actos o escenas, puede permitirle al creador, concebir todo un ritmo en la obra, perfilar un movimiento diversificado en el desarrollo de la obra o evento. Esto permite abrir un abanico de posibilidades entre las diversas manifestaciones artísticas con un gran sentido de equilibrio, sin que se caiga en la subordinación de las demás expresiones artísticas ante una sólo predominante o hegemónica; permitiendo este equilibrio y rotación, poder jugar con las ideas de Interdisciplinariedad.

Así entendemos (con ese ejemplo), el juego con la interdisciplinariedad, porque de lo contrario podríamos caer en la confusión y el caos (salvo el caso, ese sea el objetivo de la obra), con lo cual podríamos producir en el espectador dudas, desesperación, al no obtener una conclusión clara sobre la obra; podría perderse el hilo conductor del desarrollo de la obra; y el espectador no podría gozar plenamente la obra bajo el criterio de la interdisciplinariedad.

Entonces una forma para lograr un desarrollo equilibrado de un evento artístico o de una obra de arte, bajo el criterio interdisciplinario, sería buscar crear una estructura organizativa con esquemas, actos o planos jerarquizados rotativamente, donde por ejemplo en un primer plano o como primera voz apareciera la poesía (predominante), en segundo plano, las artes plásticas (pintura), en tercer plano o como tercera voz a la música, en cuarto nivel a la danza y en quinto plano al drama del teatro; para después pasar a predominar otra área artística, como podría ser, música, en un segundo plano la danza, etc., y así sucesivamente, hasta que irrumpa el caos, como si fuera una apoteosis ante esa rotación en la predominancia de las expresiones artísticas participantes en dicho evento cultural.

Así podremos lograr estructurar un evento cultural <sup>3</sup> con un gran dinamismo rítmico y armónico, que proyecte conjugadamente todas las expresiones artísticas bajo una misma intención u orientación, que permita plasmar más ampliamente el sentido de la obra y con ello su significado; con lo cual estaríamos coordinando diferentes momentos culminantes de cada expresión artística, que a su vez aumentaría el grado de intensidad de los efectos estético para provocar una gran vivencia estética en el espectador o hacer que vivan una experiencia estética de gran intensidad y emoción, con lo cual quedarían completamente atrapado ante la poética de las artes en el contexto de la interrelación de las mismas.

Con ésto podríamos lograr que el arte continúe globalizándose ante la integración de las expresiones artísticas, de las ideas y configuración de una obra más plural, polifacética.

Si logramos que las diversas expresiones artísticas proyecten una parte de la esencia de la idea; de la imagen poética que se desea plasmar en la obra o en el evento artístico, plural, de una manera tal que logre concatenar una imagen o expresión artística múltiple con ritmos sucesivos, donde cada una irrumpa desde su ángulo hacia el centro de la predominante en determinado momento, mientras las otras se quedan en la periferia, estaríamos creando una dialéctica plural poética en la manifestación artística, que se reflejaría como si fuera el universo, la galaxia, con el sol en el centro, y la rotación y traslación de los planetas en su órbita.

¿Hay que pensar cómo se va a desarrollar el hilo conductor?: ¡la idea! ¡en cualquier expresión!

Como otro ejemplo de interdisciplinariedad podemos ver, si consideramos que el performace, es una síntesis de danza y teatro incorporados en la manifestación artística de artes plásticas, que tiene sus raíces en el "Acción Painting".

C.F.R. Ver a María Helena Leal Lucas "Tesis Maestría: Aplicación Práctica de las Consideraciones Sobre la Interrelación de las Artes, en Función de la Educación Artística" Tomo II. ENAP. UNAM/1989. El Tema: El Indígena. Pág. 65 a 67



Entonces si deseamos seguirlo desarrollándolo tenemos que buscar la forma de introducir más profundamente a la poesía, que puede coadyuvar a desarrollar los aspectos de la idea y del ritmo-movimiento con las imágenes poéticas y su sentido musical; porque proporcionan alternativas ambientaciones poéticas, aunque no se utilice las palabras y los versos, sino su contenido y expresión; que si lo relacionamos con la música nos enriquecerían con más ritmos y ambientaciones para el despliegue de la expresión corporal de las performacistas.

#### VIII.1.5.- ALGUNAS CONSIDERACIONES PSIQUICAS.

En vista de que todo acto de creación es producto de la pulsión del inconsciente, hay que tenerlo en cuenta para partir del sentido del juego en los ejercicios de sensibilización, y también buscar desde nuestra perspectiva consciente, la desconcentración mental (relajación mental-corporal) a través de la estimulación con los diferentes efectos estéticos de los diversos campos artísticos, porque se puede aunar al impacto que tiene el juego en el relajamiento del cuerpo y la mente; y así provocar que el yo consciente o el super yo (considerándolo en las restricciones morales), dejen de estar controlando a las emociones, aunque sea en períodos de tiempo pequeños, para así ofrecerles más oportunidades a que la espontaneidad se proyecte en la creación artística.

Si nos ubicamos en el quehacer teatral, el actor después de conocer e identificarse con la personificación de su papel, cuando va a actuar en la función, si no se sensibiliza antes, corre el riesgo de que el intelecto a través de la conciencia y el preconsciente sean los que canalicen a la expresión corporal y con cierta rigidez; de ahí la relevancia de la sensibilización antes de la escena como lo hacía Stanislavski que antes de entrar a cualquier función, realizaba una sensibilización aproximadamente de 2 a 3 horas en el escenario nutriéndose del ambiente, de la escenografía,<sup>4</sup> (La escenografía en este caso cumple la función de elemento interdisciplinario, porque el trabajo de escenógrafo o del artista plástico, proyecta efectos estéticos en el actor, con lo

<sup>4</sup> "El Sistema" "Stanislavski no fabrica la inspiración: Simplemente prepara el terreno para que se manifieste de una manera natural..." "El Arte Escénico", Konstantin Stanislavski Edit. Siglo XXI. Décima Edición 1985, Pág. 85

que contribuye en su sensibilización), y entregaba su yo a la sensibilidad, a su expresión corporal, a su emoción, era una mejor realización de sus personajes. De lo contrario será el intelecto sólo quien quede coordinando como una guía técnica a la expresión corporal, bloqueando a las pulsiones que son las que nutren al gesto de la expresión artística; esto viene a ser algo parecido con el director de orquesta, que con el intelecto dirige los aspectos técnicos, y con el talento, la intuición, coordina la armonización del ritmo, movimiento y forma de la obra musical.

Consideramos que desde el punto de vista del proceso de concepción y de elaboración de la obra, contemplando tanto el acto de creación como todo el proceso creativo artístico (así como también la necesidad de buscar desarrollar la pedagogía y la didáctica en la enseñanza artística), sería clave profundizar lo suficiente en el análisis y asimilación del comportamiento de los factores y variables de las áreas del conocimiento científico (medicina, psicología, física, etc.); para buscar su incidencia relacional con los aspectos del arte, para tratar de apoyarnos teóricamente (con las técnicas científicas) en la labor de buscar desarrollar otra vía alterna del arte, que sería otro camino diferente a la alternativa del arte fax y de computación, con lo cual podríamos continuar (o tendríamos la oportunidad) investigando y desarrollando elementos o rasgos que pertenecen a nuestra identidad cultural.

Otro aspecto clave, es el acto del yo en el análisis reflexivo sobre el proceso de creación, sobre las experiencias o vivencias técnicas en el transcurso del desarrollo del individuo como ser humano y como artista; es clave porque nos permitiría ir analizando y revalorando a las vivencias, para a su vez, ir las procesando y transformando en ideas; tratando que dicha actividad de conceptualización sobre esa realidad particular (del artista) con sus características propias pueda conllevarnos a replantearnos nuevos enfoques para concebir y elaborar la obra artística.

Esto es clave porque nos permitiría ir clarificando nuestro desarrollo de la creación artística; así como también poder o estar en posibilidad de analizar, redefinir y objetivar la sustentación de nuestros criterios, ideas y valores culturales-artísticos, propios o de detectar elementos o factores que permitan

crear nuevos valores culturales-artísticos que nos reafirmen en nuestra identidad cultural y en la producción artística como seres humanos de Latinoamérica.

Muchos teóricos del arte y artistas, están buscando y recomendando la vía alterna de la tecnología (la computación, con la realidad virtual, el video arte, etc.), como medios viables (que en la actualidad ya lo son) para proyectar y continuar desarrollando al arte; y no ven, que tan importante son estos medios (como instrumentos), como también lo son las bases teóricas de estos campos científicos, así como también las áreas de la psicología, la física, y hasta la medicina y la filosofía; porque debemos darles sus lugares dentro de la interacción en el proceso de la interdisciplinariedad de las artes (en el contexto de los diversos procesos de creación artística, articulados en el proceso de la interdisciplinariedad). En este sentido consideramos que las bases teóricas de todos esos campos científicos, son más importantes que la utilización de la computación, el video arte y el fax, como simples medios, como si fueran aparadores para mostrar a las artes plásticas ante el público. Debido a que si usamos a las bases teóricas de esos campos científicos, en la enseñanza artística para impactar y regenerar nuevas activaciones dentro de las funciones de la imaginación y la creatividad del estudiante de arte, podríamos fortalecer y ampliar a la creación artística, al lograr traducir (sus sustentos teóricos) y darle la correspondencia adecuada a esos valores, conceptos teóricos y teorías en general en el campo de la actividad artística, que tiene que hacerse con la flexibilidad y armonía que exige la actividad artística en el acto y en el proceso de creación.

Por lo tanto, dentro de la dinámica de los procesos de creación, dentro de sus contextos teóricos, hay que articular (con la traducción necesaria) los criterios, principios y teorías (que se consideren necesarios) de los diferentes campos científicos-filosóficos-psicológicos, y darles el lugar que merecen o exige el desarrollo de los propios procesos creativos artísticos; para que apoyemos con mayor eficacia al desarrollo de las artes, para que tengamos o contemos con más recursos teóricos que propicien mayor flexibilidad y soporte teórico-filosófico, para continuar desarrollando nuestros métodos de trabajo, al proceso creativo y por lo tanto a la obra artística; contando así con más argumentos

teóricos para la concepción de la obra (en la formulación de ideas) y para el despliegue de criterios de la práctica y el trabajo manual.

De esta manera no sólo utilicemos los resultados de los campos científicos, como medios de trabajo cumpliendo una función de soporte para proyectar las representaciones en la obra artística; sino también usar su dinámica, su base teórica científica para ampliar a la memoria, a la imaginación y el pensamiento en la interacción científico-artística en la activación y desarrollo de la creatividad y el arte. Así estaremos utilizando a los aspectos teóricos de las ciencias, como cultura científica traducida (con las correspondencias más idóneas) y articulada a la base teórica de la cultura artística.

Por supuesto aquí hay que tener claro y el cuidado de no dejarse (el artista) rigidizar por los criterios o conceptos científicos en los momentos de la elaboración de la obra para que se produzca (como dice Ferreira Gullar) con su expresión de vida.

Otra cuestión que hay que aclarar, es que una cosa es la interdisciplinariedad de las artes, a través de los procesos creativos artísticos en función de la enseñanza artística; y otra cosa es una obra artística interdisciplinaria. Porque la interdisciplinariedad de las artes en la enseñanza, como un factor para el desarrollo de la pedagogía y la didáctica, viene a ser un instrumento que permite realizar adecuaciones en la metodología de la enseñanza artística, porque con ella se incorporan criterios y prácticas que favorecen la comprensión integral (en los alumnos y maestro) de lo que es el proceso de creación artística; porque le daría flexibilidad a los procesos de sensibilización para buscar el desarrollo de la soltura, y expresión artística de los estudiantes.

Una realidad que no debe pasar desapercibida para la pedagogía en el contexto de la interdisciplinariedad, es el hecho de que el cuerpo con todo su complicado y finísimo organismo que contempla toda una constelación de funciones y procesos, para que el ser se realice como una totalidad, presenta límites o fronteras a las exigencias de las ambiciosas pretenciones de los múltiples proyectos de la imaginación, de los deseos, de la mente, del espíritu o del proceso dialéctico del aparato psíquico; porque éstos pueden querer llegar hasta

lo más profundo con simultáneos mecanismos y funciones, pero ellos llegan hasta donde el cuerpo se los permite, hasta donde el organismo responde o puede responder a sus necesidades; ya que, la mente con la imaginación puede trascender fronteras.

Esta situación es uno de los factores que gradúa las acciones y los avances del artista hacia la madurez, de ahí que el avance a veces no sea tan rápido, y que se tenga que digerir pausadamente muchos fenómenos para ser asimilados; y es importante para la pedagogía en la interrelación de las artes a través de la motivación de los procesos creativos artísticos, porque se puede estimular a los estudiantes con todos los estímulos de las artes, pero tenemos que buscar desarrollar una conducta interdisciplinaria utilizando el material con tal corresponsabilidad, que cuando el estudiante lo correlacione con su práctica individual pueda digerirlo con mayor facilidad, sin caer en el atiborramiento y por lo tanto no se embote; es que, si la orientación pedagógica propicia la correlación en el estudiante, se avanza en una comprensión integradora que corresponsabiliza teoría-práctica.

Si logramos que el alumno concrete la asimilación en un nivel de comprensión específico, en un plano teórico-práctico, tiene menos probabilidad de quedar en la sensación de una ambigua vaguedad; porque si correlaciona la teoría y práctica que está recibiendo en ese momento, con su contexto artístico en que se ubica su profesión, complementa ambos sentidos (teoría-práctica) en una conclusión, que en términos gestaltistas sería: logra cerrar una gestalten, la culmina disminuyendo la posibilidad de un embotamiento, para obtener de esa vivencia educativa la satisfacción de una realización personal, o autorrealización del alumno. Y no haría daño que cada estudiante quede en un punto diferente en la comprensión de esa totalidad (del ejercicio educativo), debido a que cada alumno trae sus propias características de acuerdo a su personalidad y profesión que cursa.

## **VIII.2. LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES EN LA PEDAGOGIA.**

Nos gustaría en este apartado, comenzar señalando la opinión del maestro Juan Acha en relación a la problemática de la educación, quien dice que *en la*

*educación primaria, se subestima al niño al introducirlo en el entretenimiento y juego en las actividades manuales del arte; con lo que el niño activa su fantasía, pero no desarrolla su facultad creativa*<sup>5</sup>, con lo cual se comienza desde la infancia a bloquear a los estudiantes.

Mientras que en *la educación secundaria (...) se pone mayor atención en el arraigo de los conceptos y valores occidentales del arte, mediante la enseñanza elemental de la Historia del Arte (...) se descuida por desgracia, la educación de la sensibilidad y la formación conceptual*<sup>6</sup>, continuando con ello, el sentido de estrechar a la creatividad a tal punto que: *Durante el desarrollo de la vocación artística, (...) las aptitudes sensoriales, sensitivas y mentales se enriquecen en extensión y cantidad, pero no en profundidad o radicalidad. ...la mayoría de los jóvenes son dóciles a la modelación ambiental y a la educativa y muy pocos desarrollan una personalidad inconforme que abre camino hacia la creatividad mediante la reflexión y la fantasía...*<sup>7</sup>. Porque *la educación oficial impone conocimiento (...) es fragmentaria y manipula, mientras el aprendizaje permanece en la pasividad*<sup>8</sup>

En vista de lo anterior, vamos a ir planteando una serie de criterios y análisis, con el objetivo de buscar soluciones a diferentes problemas que presenta la educación artística actual, como por ejemplo:

Aunque el estudiante sea un principiante para trabajar en la actividad artística, es necesario que se sienta artista; y es importante porque es una actitud, un hecho, un sentimiento, un fenómeno que nutre a la fé creadora, a la confianza-seguridad en la creación artística; de lo contrario encontrará más barreras e incertidumbre en la realización de la obra, que lo someterán al bloqueo y la rigidez; contrarrestando a su entusiasmo pasional de su vocación, quitándole fuerza a su intuición, y de esta manera no estaremos ayudando a desarrollar a las prácticas artísticas en un contexto más pedagógico.

<sup>5</sup> Juan Acha. "Introducción a la Creatividad Artística", Edit. Trillas, México, D.F., 1992. Pág. 50.

<sup>6</sup> Ibidem

<sup>7</sup> Juan Acha, Ibidem. Pág. 51.

<sup>8</sup> Juan Acha. Ibidem. Pág. 57

Dentro de las prácticas pedagógicas, se pueden realizar ejercicios donde por ejemplo interrelacionemos pintura y poesía, y se podría partir de la idea de buscar conjugar la abstracción de las palabras con la expresión de las formas plásticas; de integrar armoniosamente en una unidad (a través de la imaginación) el contenido y mensaje de las imágenes poéticas con los ambientes y gestos de las imágenes visuales (en el espacio pictórico o en el contexto de la poesía); de armonizar el ritmo y movimiento de la imagen poética con la cadencia del color y las formas visuales; y así lograr una composición u obras, que se articulen con la interrelación de dos lenguajes artísticos: poesía y pintura.

De esa forma estaríamos contribuyendo a que los estudiantes, y las nuevas generaciones sean estimulados para buscar darle otra voz a la pintura, y otro rostro a las palabras, y en sí una nueva expresión. Debido a que el hombre puede visualizar teóricamente, puede lanzar a la imaginación a las profundidades de la creatividad, de la creación y sumergir los ojos hacia nuevas propuestas.

El ser humano tiene todo un sistema de referencia en la memoria sensitiva, que le permite hacer interacciones simultáneas entre las sensaciones. Pero lo importante es aprender viviendo, de ahí lo relevante de una educación vivencial, que mueva a la emoción y nos haga penetrar en la enseñanza a través de ella, de la vivencia.

#### **VIII.2.1.- PEDAGOGIA: NUEVOS CRITERIOS PARA LA FORMULACION DE PRACTICA DIDACTICA**

Es necesario para buscar desarrollar a la imaginación, no sólo hacer ejercicio mental en el campo teórico abstracto del pensamiento o del intelecto en lo conceptual; sino también que a éstos hay que acompañarlos, y relacionarlos con la práctica manual, y ésta con la fenomenología de la realidad externa e interna del individuo, y sus correlaciones con los objetivos y deseos ante la creación artística. Este ejercicio tendría que estar combinado con otra práctica que contemple variables como la libertad, la honestidad en el encuentro consigo

mismo, en un contexto de exploración vivencial (psicoanálisis-gestalt), donde la exploración e identificación conlleven al estudiante a una retroalimentación de su yo consciente con sus antagonismos en el inconsciente, para que busque derribar las barreras de la castración y demás represiones, y así intente soltar más a su expresión e imaginación.

Por tal motivo, lo que se plantea es que se tiene que elaborar ejercicios pedagógicos que cumplan con el desarrollo de un circuito procesal y relacional de funciones y objetivos que conlleven al alumno a una preparación integral de acuerdo con su propia fenomenología en la creación artística, donde se redondee la problemática global del estudiante frente a su entorno y la interdisciplinariedad de las artes.

Por lo tanto, resumiendo ya es tiempo de que las prácticas pedagógicas, se realicen secuencial e integradamente bajo la interrelación de los procesos creativos artísticos, de acuerdo con la propia característica fenomenológica del proceso de creación artístico. De tal forma que dichas prácticas se desarrollen dentro del circuito procesal de los diversos contextos del arte, pero con una visión apoyada del análisis sobre el impacto en la relación entre las diversas variables del arte que participan en esas prácticas.

Consideramos que no sólo es viable, sino también beneficioso que los maestros pueden conscientemente desarrollar prácticas educativas donde la actividad creadora (por ejemplo) de la literatura en el contexto del proceso teórico de la imagen poética, sea incorporado dentro del proceso de creación artístico en las artes plásticas, para interrelacionar los dos lenguajes artísticos en función de la pedagogía en la enseñanza de las artes, con lo cual se concretiza los principios o criterios de la interdisciplinariedad de las artes en la educación. Por ejemplo con el contenido, en el mensaje, en la sugerencia que originan las imágenes poéticas, podemos iniciar un proceso de sensibilización, que nos puede permitir dinamizar a la creatividad, y a su vez, apoyar o enriquecer a la imaginación para que extraiga de la memoria, del preconsciente las vivencias o imágenes visuales que coadyuven a desarrollar una visión de lo que se va a pintar.



Además la poesía enriquecería al artista, de atmósferas poéticas que retroalimentarían a su sensibilidad; y con el sentido y significación de las palabras y los versos, pueden provocar en el artista plástico, un impulso para desarrollar la labor de conceptualización en el procesamiento de las ideas, lo cual puede incidir en un mejoramiento en el desarrollo de su concepto plástico.

Todavía necesitamos romper con una serie de criterios que nos mantienen atados o semiatados a la creatividad. Por ejemplo todos pensamos que las expresiones artísticas o los estímulos externos (del medio ambiente), se perciben por separado por cada uno de los sentidos, pero no, también los estímulos se captan de una manera simultánea, y se integran como un sólo fenómeno dentro del organismo (produciéndose una mimesis de esa representación de la realidad) en nuestro psiquismo. Por ejemplo una música la percibimos por los oídos pero a su vez se siente su impacto en la piel a través del choque de sus ondas con el cuerpo; o la danza que visualmente la captamos pero sentimos en la piel las vibraciones de las expresiones de los gestos y automáticamente reproducimos esos gestos con posturas en nuestros cuerpos (ahí está parte de la esencia de esa magia poética del arte en la vivencia estética), con lo cual quedan registrados en la memoria, porque el desplazamiento de los bailarines producen despliegue de fuerzas o energía que secundan a la masa del vacío, del espacio real entre la escena y el espectador y escuchamos el sonido del desplazamiento del bailarín; entonces como mínimo son tres sentidos por el cual se percibe el fenómeno, o sea es un fenómeno sinestésico.

Después de esta parte del proceso, el cerebro o el sistema nervioso canaliza la información a los demás órganos respectivos de los demás sentidos, y hacen una irradiación hacia todo el organismo provocando un estado emotivo, que se refleja en sentimientos, producto de la transferencia de la sensación a los demás sentidos integrándose en un sólo fenómeno.

Mencionamos el vacío, partiendo de la teoría de Paul Adrien Maurice Dirac, que se apoya en el supuesto de que "el llamado espacio vacío, o vacío simplemente, está en realidad densamente poblado por un número infinito de electrones comunes negativos dispuestos unos junto a otros de manera muy regular y

*uniforme (...) los estados cuánticos de movimiento en los átomos, existe también un infinito número de "estados cuánticos negativos" especiales, pertenecientes a un puro vacío, y que, salvo que uno impida a los electrones ir hacia estos estados de movimiento "más cómodos", abandonarán sus átomos y, por así decirlo, se disolverán en el espacio vacío. (...) Debe uno tener todos estos estados cuánticos en el vacío completamente llenos por una infinidad de electrones distribuidos uniformemente a través de la totalidad del espacio* <sup>9</sup>

En ese sentido George Gamow comenta que Dirac llegó a la conclusión *de que el espacio vacío está espesamente lleno de electrones, distribuidos con densidad uniforme. Pero infinitamente elevada* <sup>10</sup> ; o como dice Alexander Lowen en su teoría sobre la Bioenergética: *Nuestros corazones y cuerpos son sistemas pulsátiles que propagan ondas (...) que puedan afectar a otros cuerpos y corazones* <sup>11</sup>

Por lo tanto, cuando se piensa en incorporar la poesía, a las imágenes poéticas de una forma integral en el contexto del lenguaje pictórico; se tiene que meditar en las formas de las letras, su cantidad, sus diversas posibilidades de ubicación espacial, en el tamaño más idóneo en que se deben presentar.

Si se piensa en la gran importancia del contenido de las imágenes poéticas, se tiene que contemplar (analizar) en la imaginación sus múltiples relaciones o asociación o la orientación que trae consigo su expresión; y así rastrear en la memoria los gestos que deben expresar las líneas, formas y color en la pintura que correspondan a ese contenido de la palabra escrita. Este recurrir constante a la imaginación y la memoria en busca de respuesta para ir concibiendo a la obra, es una dinámica que mantiene activa a la creatividad por medio del preconsciente, y es una forma de ir acostumbrando a la mente y al organismo completo a estar alerta a la ocurrencias de la imaginación, de las manifestaciones de las emociones, a las sorpresas de la memoria, etc., que impulsan al artista a captar e inventar imágenes producidas por las asociaciones

<sup>9</sup> George Gamow, "El Breviario del Señor Tompkins", Edil. F.C.E., 1992, 1a. Reimpresión, México, D.F., Pág. 246

<sup>10</sup> George Gamow, *Ibidem* Pág. 247

<sup>11</sup> Alexander Lowen, "La Espiritualidad del Cuerpo"; Edit. Paidós, Barcelona, España, 1993. 1a. Edición Pág. 39-

(de algunos aspectos de las vivencias en la memoria) e imaginación o inferencias que nos llevan a que el talento o la intuición y/o instintos, nos presenten posibles soluciones que son nuevas variantes para crear composiciones para las obras en elaboración. En la medida que avanzamos, se va extendiendo el campo de la dinámica de la creatividad, el nivel o red de asociaciones, de la estructura mental o paradigma (conocimiento), se va adiestrando a la mente y cuerpo; y así tenemos más posibilidad de ir abriendo puertas a la creación.

A los estudiantes de artes plásticas hay que orientarlos a valorar y comprender a las demás artes, que vivencien sus procesos de creación; para lo cual se debe partir del hecho, de la misma obra de arte, por ejemplo en el caso de la música, con la presencia de la música misma e ir la explicando con los aspectos teóricos, en la vivencia penetrar en el contenido, en su significado. Hacer que sientan a la música, que la escuchen con la atención que requiere esta obra de arte; que la exploren y perciban su sentido, su estructura, etc.

Ver qué fantasía y sentimiento toca en su cuerpo dicha música, y de ahí partir con ejercicios que se identifiquen con esos sentimientos, partiendo de las características propias de los estudiantes. Además debemos apoyar esta acción con los aspectos bio-psicológico-pedagógico<sup>12</sup> para propiciar una mayor asimilación, como por ejemplo:

Existen muchos ejemplos de experiencias donde la enseñanza musical a niños, los conlleva a ir construyendo mentalmente la representación del ritmo musical, a ir adquiriendo una consciencia corporal del ritmo; con lo cual va educando sus reflejos y creando vivencialmente un cierto nivel de comprensión del ritmo, iniciando así un desarrollo de la memoria rítmica, al canto interior y simultáneamente se inicia también el desarrollo del pensamiento musical. Y si a estos tipos de ejemplo y logros, se les anexan los resultados que se pueden obtener con los ejercicios sobre la Danza, el Teatro, la Poesía y las Artes Plásticas; estaríamos extendiendo el área de influencia y de estímulos concretos

<sup>12</sup> C.F.R. Ver a María Helena Leal Lucas "Tesis Maestría: Aplicación Práctica de las Consideraciones Sobre la Interrelación de las Artes, en Función de la Educación Artística" Tomo II ENAP-UNAM/1989. El Tema: Planificación Interdisciplinaria Pág. 51 a 53, Fig. A-2-3-

con los cuales podríamos proporcionar más fuentes generadoras: de estímulos e información; de mecanismos dinamizadores que propiciarían una integración más idónea de las percepciones del individuo, de la memoria, con la cual estaríamos enriqueciendo el espíritu y al desarrollo de la creatividad; así como también estaríamos contando con mayor cantidad de material didáctico para la educación artística.

Al ampliarse la gama de estímulos, mecanismos y criterios para la educación artística, se podrá dar pautas hacia nuevas fronteras en la forma de sentir, integrar sensaciones y crear las obras artísticas; entonces estaríamos acercándonos más a un pleno desarrollo integral y múltiple de las expresiones artísticas del ser humano.

Porque estos ejercicios al igual que *el acto de crear afina todas las facultades. Agudiza la sensación-emoción, pues cuanto más se siente, mejor se puede expresar (...), y cuanto con más fuerza se exprese se es más receptivo, y por lo tanto más capaz de sentir intensamente*<sup>13</sup>

Por medio de los ejercicios (combinando teoría y práctica), el estudiante puede llegar a generar una integración armoniosa en su cuerpo y personalidad, y más aún si va acompañado con la estimulación de los procesos creativos artísticos de las diversas áreas del arte, como elementos de motivación para la enseñanza y el arte; por ejemplo uno de los efectos que se puede lograr, si articulamos a la música en el área de las artes plásticas sería: *La concreción de nociones relativamente abstractas y musicales, que lleva a los niños (...) por asociación de ideas, a vincular esos conceptos con el espacio en el cual se mueven*<sup>14</sup>

El desarrollo de las artes cada día será más compleja al irse enriqueciendo con las diferentes propuestas<sup>15</sup> del avance del conocimiento y la continua

<sup>13</sup> Madeleine Goguard. "Iniciación Musical en la Enseñanza Primaria y Secundaria", Edit. Paidós, Buenos Aires, Argentina 1973, Pág. 72

<sup>14</sup> Madeleine Goguard. *Ibidem* Pág. 52

<sup>15</sup> C.F.R. Ver a María-Helena Leal Lucas "Tesis Maestría: Aplicación Práctica de las Consideraciones Sobre la Interrelación de las Artes, en Función de la Educación Artística" Tomo II. ENAP-UNAM/1989. El Tema: Curso INBA - Interdisciplinariedad 1988 México, D.F. Pág. 96 a 115

transformación de la vida, de la realidad. Estos últimos condicionan y permiten que el desarrollo de las artes, siguen en la posibilidad de continuar incorporando, integrando, armonizando y enriqueciéndose con las nuevas incorporaciones y adaptaciones de elementos, materiales, procesos, métodos, lenguajes, partes de los diversos campos de la realidad y del conocimiento. Esto crea la viabilidad de plantear y concretar nuevas alternativas de desarrollo de propuestas y conceptos.

Esta idea u opinión replantea la experiencia de revisar y asimilar las acciones y procesos de las vanguardias como los impresionistas, futuristas, cubistas, surrealistas, etc., pero en un nuevo contexto, en la realidad contemporánea de la vida y el conocimiento. De ahí que el arte cada día sea más complejo, o con una gran tendencia lo conceptual-simbólico. Pero lo anterior implica una gran preparación, salvo el caso de aquellos que teniendo un gran talento innato que los conlleven a traspasar fronteras y transformar proyecciones y expresiones, interrelacionando (inconscientemente) varios contextos en la concreción conceptual de propuestas novedosas, que requiere de más tiempo de enseñanza, de esfuerzo, tanto del individuo como de las instituciones educativas; para lo cual es necesario la incorporación de clases de medicina y psicología que permitan al estudiante una toma de conciencia y conocimiento en que sea a nivel general sobre el proceso de la percepción, de la creación y proyección de las imágenes en sus variados contextos, que les proporcionen mayor objetividad en su búsqueda, y cuente con más herramientas (conscientes) para activar o reactivar procesos que lo conlleven a resultados satisfactorios. Además se les estarían proporcionando otras herramientas por si dedica parte de su tiempo futuro a la enseñanza artística. Tener conciencia de esto permite acercar al alumno a poder estimular con mayor posibilidad de lograr avances y enriquecimiento en la magia del proceso creativo artístico.

Uno de los problemas es que no debemos verlos de una manera mecanicista, sino con la amplitud de un fenómeno o proceso fenomenológico con su variabilidad en los diversos individuos y circunstancias que lo hace específico en cada creador o artista.

En la enseñanza artística es importante tener claro este tipo de proceso y acciones, porque ayuda a buscar o elaborar actividades donde se ejerciten a los alumnos con trabajo que contemplen este tipo de criterios, que a su vez estimularían esfuerzos para iniciar experimentaciones o investigaciones que los encaminen a ir detectando variables, elementos y procesos que desencadenen acciones de concepción y definición de sus posibles métodos de trabajo, que provoquen incentivos a la iniciativa propia hacia un desarrollo holístico de su individualidad y de sus posibles propuestas artísticas.

Con la interrelación de procesos, no sólo se crean puentes (entre las diversas áreas artísticas), sino también se amplía el campo de acción, se inicia un proceso de unificación o integración sensorial, de estructuración y creación de imágenes; y el proceso de creación comienza amalgamar funciones, efectos y resultados de las sinápsis.

Este proceso y campo no tiene límites, depende de los intereses, criterios, objetivos y capacidad que los individuos comiencen a activar y desarrollar, su potencialidad.

Hay que tener claro que en la medida que vayamos estimulando, activando a las neuronas o células asociativas, iremos incrementando la cantidad y nivel de las interrelaciones entre las sinápsis y funciones en la comunicación Interneuronal con sus demás efectos en todo el organismo. Entonces iremos enriqueciendo los mecanismos, abriendo y entrelazando nuevas aperturas asociativas, que activan más canales de comunicación con la memoria y demás partes del cuerpo, con lo cual se aumenta la fluidez del proceso de la percepción y conceptualización en la creación artística; dinamizando y reactivando la incorporación de nuevas neuronas a las funciones de la creatividad. El ejercicio constante de esta actividad irá adaptando y readaptando al organismo a estar constantemente en el ejercicio de búsqueda o hallazgos en el proceso creativo, que lo mantiene en una dinámica e impulso de poder detectar nuevos parámetros en el juego de la transferencia y transformación de la información o percepción obtenidos (registrada) y procesados en los diferentes contextos y niveles, que conducen al estudiante o artista a tener la posibilidad de visualizar y sentir a esos fenómenos (aparentemente imperceptible) que están en la

metamorfosis de la vida diaria, pero que se desarrollan en un estado (situación más allá de la superficialidad), o en una dimensión de niveles de abstracción que hacen intangible y efímero el desarrollo de este fenómeno para el registro consciente de la mayoría de las individualidades, con lo cual unos ojos sin suficiente desarrollo no podría percibir fácilmente.

La interdisciplinarietà o interrelación entre las artes, abre el abanico de posibilidades en el manejo de la asociación y flexibilidad en la preparación y enriquecimiento en la proyección de la expresión; le proporciona una amalgama vivencial-cultural a la dinámica de la sensibilidad y su retroalimentación con la creatividad en función de la consecución del hombre en el arte.

Puede permitir acercar el estudiante a su proyecto de vida con mayor objetividad, para ir concretando su esperanza hacia la realidad, que es encaminar a sus ideales hacia la objetividad a través de los esfuerzos y preparación en la creación. El peligro es que se puede dispersar al alumno pero lo encamina hacia la redefinición.

En la medida que vaya ampliando su paradigma y esas reestructuraciones vayan concretando pasos y nuevos objetivos, hasta que la integración y globalización cultural-vivencial lo orienten a buscar resultados que sinteticen visiones-panoramas, cultura-experiencia que le proporcionen una sintaxis de su expresión y proyección. Quienes estemos en estos parámetros capacitados para perfilar una nueva representación de las manifestaciones artísticas.

Es como darle más libertad al espíritu, abriéndole nuevos espacios, eliminándole fronteras para que se explaye y se exprese, es entregarle más elementos para que el ser suelte su sensibilidad, las alas de la imaginación, su voz interna, a su fuerza interior.

Los criterios no pueden o no deben ser utilizados mecánicamente, ya que, para cada individuo difiere su repercusión o sus resultados, debido a que depende de variados factores, como su personalidad, temperamento, gustos-intereses, valores e ideas o forma de asimilación de sus vivencias y cultura y demás elementos de su propia historia individual.

La traducción de la percepción (de esa información remitida) hacia el lenguaje artístico, lo hace el artista apoyándose en el tipo de valores que ha venido adquiriendo a través de la experiencia y la cultura.

Cabe aclarar, que como normalmente el artista trabaja con los instintos, con la intuición, con la emoción y el intelecto; es imprevisible saber cuál será el siguiente paso que dará en el futuro; eso dependerá de muchas variables y circunstancias; de ahí que no se pueda definir cronológicamente las secuencias regulares de las etapas o fases del desarrollo del proceso de creación artístico. Pero para los efectos que se persiguen en esta investigación, en relación con la psicología y la pedagogía, sería conveniente hacer (para fines didácticos) una enumeración que esquematice convencionalmente el desenvolvimiento del proceso de creación artístico, y así poder ejemplificar ejercicios prácticos ideales para la enseñanza. Sin embargo este objetivo no puede ser posible por el problema del tiempo frente a la amplitud de la problemática abarcada en esta investigación.

Sería conveniente que los maestros de arte tuvieran una noción más amplia sobre los aspectos de la medicina-biología relacionada a las artes y en especial a lo relacionado (por ejemplo) con los cinco sentidos y el sistema nervioso, a fin de que tengan mayor capacidad para ayudar en la orientación, estimulación y preparación de los estudiantes, y proyecten así una mejor manifestación en la pedagogía de la enseñanza artística.

#### **VIII.2.2.- ASPECTOS PSIQUICOS.**

La capacidad psíquica-espiritual es tan potencial, que a veces el aparato orgánico no puede sustentarlo, y no responde a la exigencia de su continua actividad; y en otras ocasiones cuando encierras a la fluidez del aparato psíquico en una actitud cíclica viciosa, es éste quien se agota, aunque el aparato biológico tenga todavía energía para seguirle respondiendo a sus necesidades intrínsecas.



#### LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS ARTES

Si desarrollamos más las ideas y criterios sobre la capacidad multidisciplinaria del hombre, si la apoyamos con bases metodológicas como la interdisciplinarietà de las artes en la educación artística, donde se abarque a la psicología, a la medicina, etc. y las aplicamos con mayor esfuerzo y flexibilidad, con mayor integración y amplitud; qué no se podría hacer en la educación y avanzar en todos los niveles desde la primaria.

Pero entre una de las condiciones indispensables para poder ser maestro en cualquier área de las artes, enmarcada dentro del contexto de la interdisciplinarietà de las artes; es que tiene que haber vivenciado este tipo de experiencia o buscar actualizarlos en cursos donde clarifique a la filosofía de trabajos y las necesidades que plantea dicha metodología.

El objetivo del trabajo no es presentar recetas para que los estudiantes las apliquen mecánicamente, sino mostrar una serie de elementos como herramientas que pueden utilizar tanto los maestros como los alumnos, que puede servir para propiciar experimentos y experiencias que enriquecen y elevan el nivel de conciencia, de análisis y observación, que a su vez permitan dilucidar hacia dónde va el sentido de su expresión, de sus formas, composiciones; para redefinir nuevas metas a lograr, reorientando los criterios e ideas de sus futuras obras.

Si en la enseñanza artística (artes plásticas) se ejercitaran a los alumnos con suficientes prácticas para concebir obras partiendo de la selección y desarrollo de ideas (captadas de la poesía), de un tema específico para proyectar el sentido en la obra que le dé significado a la misma, con todo un contenido; estaríamos preparando al artista en formación con experiencias para que vayan más directo, con más fuerzas a la creación futura.

Es muy diversa la forma de buscar desarrollar la creatividad artística, o de iniciar un trabajo dentro del proceso creativo artístico; se puede comenzar sólo con la parte técnica, desarrollar el oficio en diferentes técnicas, o sea sólo abarcar el aspecto manual con los materiales y las exigencias técnicas en el campo específico del arte donde se comienza a trabajar, por ejemplo en el dibujo, o en la pintura; pero además se puede iniciar sólo abarcando fundamentalmente los

aspectos teóricos-conceptuales que implican intensamente una actividad imaginativa que proyectan otros alcances en el individuo, que lo ayudan a evaluar, comparar diferentes ideas, con las cuales pueden desarrollar el contenido de la obra, concretando e incorporando los elementos que le dan sustancia a la composición, con lo cual pueden lograr precisar las formas, atmósferas, líneas, áreas del espacio pictórico, y a través de ellos darle significación y sentido a la obra de arte en elaboración.

Ahora lo idóneo sería conjugar ambas propuestas para mejorar la didáctica y la magnitud de las prácticas en la educación artística.

Existen personas que por las características de sus propias historias, están condicionadas a desarrollar primero los aspectos técnicos; y otros tienen más facilidades para avanzar primero en los aspectos teóricos conceptuales; lo cual dificulta la armonización.

Sin embargo, si primero vivenciamos el desarrollo normal (general) del proceso de creación artístico con las diferentes especificaciones en prácticas didácticas, y después pasamos a la discusión teórica, entonces los individuos (estudiantes) al conocer y comprender las diversas facetas y diferentes particularidades que se pueden presentar en diferentes fases o momentos del acto creativo o del proceso de creación; podrá con mayor conciencia buscar desencadenar integralmente una actividad que lo impulse a concretar un desarrollo más pleno. O sea buscar desarrollar prácticas pedagógicas donde se busque implementar ejercicios que provoquen una repercusión en los estudiantes, tanto para el desarrollo de la imaginación técnica-manual, como para la imaginación teórica-conceptual, con lo cual se pueda ampliar no sólo la pedagogía artística, sino también el alcance del futuro desarrollo de la cultura y el arte en el país.

Existen maestros que normalmente mandan a los alumnos a realizar copia para aprender, en vez de plantearles cosas nuevas a elaborar para buscar despertar ese sentido hacia lo nuevo, para iniciar acciones que se encaminen a buscar desarrollar transformaciones hacia algo diferente, o ver las cosas con un sentido crítico, como son en la actualidad y en la vida en estos momentos con lo cual pueden comenzar a descubrir otras alternativas u otros ángulos de los

fenómenos o hechos que nos envuelven y nos afectan; así podremos comenzar a abarcar acciones hacia otra visión y realización del arte.

Salvo los casos de estudiantes que por necesidad propia, deseen experimentar ejercitando la copia de los grandes maestros; por el hecho de obedecer a una necesidad interior, emocional o intelectualmente identificada por él mismo, entonces será valioso recurrir a ese tipo de método.

Si se logra implementar la interrelación de las artes en la educación, a través de la motivación con los procesos de creación artísticos de las diversas áreas del arte; estaremos propiciando que los estudiantes valoren y ejerciten su imaginación y toda su interioridad, dentro de una experiencia global, con lo cual estarían conformando un paradigma vivencial-teórico-integral, que puede elevar su capacidad, por ejemplo para la concepción y elaboración de la obra; en cuanto que podrían nutrirse del ámbito de un escultor que piensa en la tridimensionalidad de las formas, o del pintor que abarca los colores, del bailarín con los gestos del cuerpo, del músico y del poeta que le ofrecen el ritmo musical y las imágenes poéticas; representando un abanico de opciones, a través del cual pueden articular la concepción de obras artísticas con sentido múltiple.

Sería interesante que los estudiantes vivenciaran partes de esas experiencias para ampliar no sólo su campo cognoscitivo y vivencial sino también su capacidad de relacionarlos, de asociarlos, que repercuta en su capacidad creativa, al intentar trasladar efectos y sentidos, de un campo a otro. Si se logra ésto con un estudiante de artes plásticas, estaríamos propiciando que cuente con otra herramienta con que puede nutrir su expresión, su estética (sus ideas estéticas y artísticas), con lo cual podría enriquecer su voz interna, podría darle otro tono a su plasticidad, aumentar el lirismo de su expresión, etc., por ejemplo si un pintor logra sentir cómo concebir al sonido, o cómo imaginar un (X) sonido, entonces estaría ampliando su repertorio para enriquecer a sus obras pictóricas de otras atmósferas que podrían ambientar a sus composiciones plásticas, entonces estaríamos haciendo transferencias con las cuales gozaría de un efecto, producto de las acciones de interrelación entre procesos artísticos, que en este caso serían música y artes plásticas.

Ahora este logro en la percepción de la música, del sonido, genera en el organismo del individuo una sensación de seguridad, que de inmediato repercute en él en darle fuerza a su expresión plástica; porque ese sentido, sentimiento de seguridad se articula en su emoción e irradia energía a sus demás actividades o acciones profesionales o cotidianas.

El chiste no es crearles un método para que trabajen, sino propiciar para que se redescubran en la creatividad.

### VIII.2.3.-LA TEORIZACION UNA NECESIDAD EN LA EDUCACION ARTISTICA.

Dentro de los planteamientos considerados para buscar desarrollar la educación artística en el país, sería conveniente evaluar en el caso de las Artes Plásticas, criterios como por ejemplo comenzar a explorar y perfeccionar prácticas educativas donde se contemple, que la búsqueda que emprenden los jóvenes artistas en formación no sea sólo encaminada hacia la experimentación manual con los materiales y la técnica, ejercicios que sólo quedan en la activación de la imaginación pragmática; sino que también incorporen en sus búsquedas (que pueden ser orientadas por los maestros), prácticas que abarquen la estimulación y dinamismo en el funcionamiento de la imaginación teórica-abstracta, cognoscitiva, que impliquen exploración y análisis en la imaginación y en la memoria vivencial y cognoscitiva para buscar desarrollar y crear ideas, crear imágenes teóricas-conceptual; o sea poner a trabajar a la mente para que el intelecto participe dentro del proceso creativo artístico, con mayor objetividad en los momentos que la realidad se los exige, para realizar la tarea de ampliar las acciones complementarias entre la conciencia y el inconsciente en el transcurso del proceso de creación; para que los alumnos de artes plásticas busquen articular en su creación (proceso), parte del proceso de conceptualización de la sustancia de la imagen o de las ideas poéticas de la poesía, enriqueciendo interdisciplinariamente a su proceso de creación y su obra; como lo hicieron a principio del siglo los futuristas y los dadaístas.

Esto repercutirá en acciones para buscar y concretar elementos que le den sustancia, y atributos significativos a las obras, por lo tanto, ésto significa en la

educación artística, abarcar (con ejercicios) el ángulo de la conceptualización de las obras en las prácticas docentes con los alumnos, de asumir la actividad de buscar orientar el desarrollo del contenido de las obras en los estudiantes.

La teorización o el contenido que fundamenta a la elaboración, y sostiene a las ideas estéticas y artísticas de las obras o de cada obra de un artista en formación, son muy importantes en el proceso de creación durante la enseñanza (y de igual forma a nivel profesional); pero cada obra terminada tiene que sostenerse por sí sola con su propio valor plástico, y por el logro de sus efectos estéticos; sin embargo, el contenido definido y plasmado en cada obra terminada, le dará mayor sustancia que será otro pilar para ampliar la expresión y la comprensión de la misma en el espectador, así como contribuir con la fundamentación del concepto artístico.

Ahora ¿Cómo buscar incorporar y desarrollar este elemento en la educación artística en las artes plásticas?, una posibilidad podría ser, pensar y decidir en apoyarnos en el proceso creativo de la literatura, en su manera de como procesa en el pensamiento a las imágenes poéticas, en su sentido de teorización de las ideas, de las metáforas poéticas, en la forma cómo concibe y atrapa a las imágenes poéticas o a los poemas; en la forma cómo concretan en las palabras al significado metafórico y al sentido de las imágenes poéticas y del poema, a través del vocabulario propio del poeta. Este proceso creativo o parte de él, deberíamos trasladarlo con sus facetas o experiencias para buscar experimentaciones en las demás prácticas educativas artísticas, lo cual sería una actividad complementaria que hay que desarrollar para ampliar y mejorar la estimulación y orientación en los futuros artistas del país.

Pero claro, tenemos que adaptarlo (los elementos seleccionados del proceso de creación en literatura) a las prácticas educativas de los estudiantes de las artes plásticas u otras artes, precisando la importancia de incidir en los estudiantes con ejercicios donde infieran en sus propias vivencias, en las ideas o criterios que les son propios, en sus gustos e intereses que los hagan escudriñar en su propia identidad para así buscar activar la esencia que corresponde a su personalidad.

Por otra parte esto es importante porque además permitiría activar en los alumnos (a través de las vivencias y experiencias que se vayan generando con estos ejercicios) un gran sentido u orientación para recurrir con más facilidad al proceso de la reflexión por medio de la literatura; con lo cual a su vez, se estarían interrelacionando los elementos de los procesos de creación artísticos como son la literatura y las artes plásticas, aunque el primero sea utilizado en función del segundo y de la pedagogía en la enseñanza artística en las artes plásticas; pero podría invertirse el fenómeno y beneficiar al proceso de la creación en la literatura o cualquier otra actividad artística, saliendo beneficiado el arte y la cultura en general.

Además para buscar provocar en los estudiantes, a que se sumerjan en acciones reflexivas que incidan en el ámbito del proceso teórico-abstracto de la imaginación (que ha sido algo propio de los escritores, pero que también es una actividad que puede ser desarrollada en cualquier ser humano), se tiene forzosamente que apoyar a estas prácticas educativas con los aspectos cognoscitivos de la psicología, a través del cual se puede armonizar y reestructurar los criterios y ejercicios en la educación artística en las artes plásticas o en cualquier otro campo artístico, anexando por ejemplo lo relacionado a las emociones, a los sentimientos, bajo criterios e incorporando otros puntos de la psicología elementos de la práctica de la gestalt, que proyectan el surgimiento de los diversos grados de conciencia para que los individuos entren en procesos reflexivos, que los conlleven a utilizar y valorar la significación de estructurar dentro de su actividad artística el análisis reflexivo en la consecución de procesar ideas e imágenes teóricas en función de la conceptualización de sus obras, y en apoyo a ciertas acciones dentro del proceso de elaboración de las mismas.

De acuerdo con lo anterior, se puede crear no sólo un hábito hacia la reflexión, sino que además se crearía una consecución de la conciencia en que, en vez de entrar en contradicción con el inconsciente podría pasar a ser su aliada en todos aquellos instantes en que lo requiera el proceso de creación, para relacionar por ejemplo diferentes actos de creación que surgieran y se encuentran dispersos con sus resultados, para que sean integrados (los resultados) en una misma propuesta.

Esta es una actividad complementaria donde la mayoría de los artistas plásticos llegan a abarcar un cierto logro, pero de forma inconsciente. Un caso interesante de un pintor donde se nota (estoy seguro), de que armoniza a estos dos procesos creativos para elaborar sus obras, es Julio Galán, sólo que no se hasta que punto es consciente del manejo de esta fenomenología en su quehacer artístico.

Si estamos de acuerdo con el enunciado de que el proceso de creación artístico, no tiene principio ni fin, entonces sabemos que gozamos de la flexibilidad para insertar prácticas y acciones en cualquier momento o punto del desarrollo del proceso de creación, aunque se vuelva a incidir en los anteriores asuntos explorados, porque podemos abarcar otros aspectos de esa misma problemática para redondear o globalizar aún más a ese fenómeno, al incorporarle nuevas perspectivas de las recientes experiencias.

Es importante estructurar y desarrollar prácticas donde los maestros orienten e impulsen con los ejercicios, a que los alumnos ejerciten a la imaginación (su imaginación para ir aprendiendo a manejar a las formas, líneas, etc. de acuerdo con una idea para concebir una obra artística. Para lo cual los estudiantes requieren de conocer de ciertas técnicas propias del contexto artístico donde trabajan. Si tiene claro el sentido que quiere lograr con (X) idea o imagen, entonces puede buscar proyectar formas, atmósferas, etc., que lo ayuden a concretar una composición que proyecte al significado que persigue.

Hay que desarrollar a la imaginación a través de la ejercitación; pero partiendo de las vivencias propias, de nuestra propia esencia, de nuestra realidad, de la cotidianidad fenomenológica de nuestra cultura e identidad; para que la imaginación y la expresión surjan con la fuerza de lo nuestro, de nuestra propia experiencia. Para que entonces la expresión surja con la carga explosiva de nuestra propia significación, proyectando el sentido de nuestra<sup>16</sup> identidad, entonces estaremos sustanciando al significado de nuestras obras artísticas con

<sup>16</sup> C.F.R. Ver a María Helena Leal Lucas "Tesis Maestría: Aplicación Práctica de las Consideraciones Sobre la Interrelación de las Artes, en Función de la Educación Artística" Tomo II ENAP-UNAM/1989. El Tema: Ejemplo Sobre PRODIARTE. Pág. 55 a 57

nuestro propio verbo, con nuestra valoración existencial, con nuestra propia mística frente a la existencia y la regeneración del espíritu creativo.

Ya es tiempo de que profundicemos en el análisis y reflexión basados en nuestras vivencias, experiencias; valorando nuestro sentir, nuestras sensaciones sobre la percepción de nuestra realidad en el ámbito de la creación artística. Que conjuntemos y asimilemos nuestra fenomenología, aprovechando los frutos de los diversos campos del quehacer humano (del conocimiento), para evaluar, estructurar y armonizar nuestras actividades en la educación artística.

Ya es hora no solamente de valorar, sino de proyectar nuestras reflexiones en acciones que coadyuven a engranar prácticas pedagógicas que actualicen y desencadenen una dinamización de la creatividad en la educación artística.

Si estimamos que el proceso de creación es un multiproceso de funciones y actividades psíquicas, biológicas, donde participa la influencia externa, que colabora para que se manifieste como un proceso coyuntural, como una fenomenología dentro de un universo finito e ilimitado (el arte); y si consideramos como los psicólogos que el ser humano puede tener una personalidad múltiple, que vendrían a ser aquellas personas donde persisten *diversos sistemas de vivencias y conductas en una misma persona*<sup>17</sup> Pero si además recordamos que todo humano es sensible (independientemente que tenga ciertos bloqueos en su sensibilidad), y está en condiciones de percibir efectos estéticos de cualquier área del arte; serían condiciones favorables que facilitan el uso y aplicación de cualquier proceso de creación artístico como punto de enlace con los demás procesos del arte, que enriquecerían al sujeto para desarrollar su sensibilidad en diferentes sentidos del arte.

Uno de los problemas que presenta este tipo de ejercicio, es que al principio tiende a dispersar (momentáneamente) a los estudiantes, por la carga múltiple de efectos estéticos. Pero después que reposen de esa experiencia y empiecen a relacionarlos, reflexionarlos y assimilarlos integralmente en sus esquemas cognoscitivos-afectivos, con lo cual pueden propiciar una nueva transformación

<sup>17</sup> Friedrich Dorsch. "Diccionario de Psicología, Edn. Herder, Barcelona, España, 1985. Pág. 566



de sus estructuras mental-emocional, se estarían preparando para nuevas aventuras en el arte.

Con la instrumentación en las prácticas de la enseñanza artística, de los procesos de creación o fases como elementos de sensibilización o motivación para el desarrollo de la creatividad artística de los estudiantes; estaríamos aumentando el grado de resonancia que se producirá en sus imaginaciones, en sus actividades sensorio-motrices y en todo su cuerpo; y éstos participarían en los alumnos provocando experiencias estéticas que estimularían con su asimilación, una serie de asociaciones o de inferencias en el inconsciente, que los ayudarían a desarrollar más su sensibilidad y aprehensión de lo irreal del arte, para su representación en el objeto artístico.

### **VIII.3. LA IMPORTANCIA DE LO VIVENCIAL EN LA PEDAGOGIA**

Si a los estudiantes de artes, se les da la oportunidad de experimentar en su interior, en sus vivencias, en su sensibilidad, en su imaginación, en su memoria, en su inconsciente, en su conciencia, etc., partiendo de ejercicios pedagógicos encaminados a apoyar a esa labor de conocerse a sí mismo a través de las vivencias en la creatividad artística. Y si ellos logran con cierto grado de conciencia conocer algunas formas de cómo se manifiestan o se reflejan esas variables en su cuerpo, durante la actividad artística; podrán detectar o visualizar algunas de las formas de provocar sus activaciones en función del desarrollo de su proceso creativo.

Aquí es donde entra en la pedagogía la aplicación de la teoría y experiencia de la bioenergética y la gestalt, para ayudar a los alumnos a vivenciar integralmente a la fenomenología de creación en la esencia de su personalidad.

El arte se aprende en la vivencia, "no en la escuela", porque la actividad artística implica un trabajo que va más allá de la habilidad manual del oficio; porque implica compenetrarse más consigo mismo, compenetrarse más con la realidad actual y compararla con el pasado para vislumbrar al futuro: al desarrollo de su concepto y de la obra en sí. Porque implica desnudarse ante sí mismo, ante la tela, ante sus ideas, ante su emoción, sus deseos y obsesiones, enfrentarlos y

conjugarlos en su sensibilidad, en su imaginación y jugar y reflexionar para reflejarse a través de las imágenes pictóricas, auditivas, corporales, etc. Porque implica enfrentarse a sus bloqueos, a sus conflictos internos, para buscar en el inconsciente lo sublime de su interioridad, para detectar los elementos o las características de su sentido de belleza, de su intención ante las formas e imágenes que proyectarán el significado de su propuesta; porque madurar implica todo un proceso que rebasa al tiempo dedicado a la escuela, y se va más allá dependiendo de las características del individuo (del artista). Porque implica conocerse más y evaluar a la realidad externa para buscar transformarla, a través de sus obras. Porque implica desbordar al coraje para rebasar las barreras reales e imaginarias, internas y externas que nos bloquean y nos rigidizan ante la expresión.

En la actualidad podemos comprender que en las academias de artes, existan las materias o talleres dedicados a las prácticas en dibujo, pintura, escultura, gráfica, al análisis de la forma, a la historia del arte, a la teoría del color, etc., en general aspectos manuales y en otros ángulos los elementos teóricos (o todo lo que tenga que ver con la práctica en la elaboración de obras), pero lo que no podemos comprender es que todavía no existan personal docente dirigidos a orientar al estudiante en prácticas y teorías pedagógicas-psicológicas que ayuden al alumno a ubicarse con mayor seguridad en el ámbito educativo, en relación a su propio proceso de desarrollo, o que colabore con las prácticas en talleres para fomentar la exploración en su propia individualidad (bajo una dirección pedagógica y terapéutica pero esta última con la delicadeza que exige dicha disciplina, a fin de orientar más idóneamente a los estudiantes). Porque no les dan la oportunidad a los especialistas psicólogos y pedagogos para que participen coadyuvando a desarrollar las prácticas educativas artísticas; que compartan sus conocimientos y experiencias en función de la pedagogía y del arte en el país; y de esta forma se podría organizar un taller experimental que explore lo conceptual-teórico-vivencial, que sirva para orientar a los estudiantes, en la importancia del análisis teórico para la reflexión y la teorización en la búsqueda del desarrollo de su concepto artístico, en la búsqueda del desarrollo de idea: idea para la composición y selección de imágenes, para la elaboración de la obra; de la idea estética, donde vislumbre lo que quiere provocar en el espectador. O sea donde se combine la práctica artística educativa (el ejercicio

en pintura por ejemplo) y la teorización sobre sus trabajos, sobre el arte, sobre su proceso de creación, sobre su acto creativo, a fin de darle otro alcance a las prácticas educativas en las academias de arte.

Como dice Héctor Salama y Rosario Villarreal, *Aprender es descubrir y sólo cuando se vivencia o se experimenta algo se comprende: Se aprende de la experiencia, en ese caso se comprende. El aprendizaje es un (...) proceso activo, efectivo y emocional, en el que participa el organismo como una totalidad... Este tipo de aprendizaje vivencial significativo, es el que va con la naturaleza por el crecimiento y la actualización de sí mismo en el camino de la evolución humana.*<sup>18</sup>

#### **VIII.4. ELEMENTOS ESTETICOS EN LA PEDAGOGIA.**

##### **VIII.4.1.- EL ACTO POETICO EN LA ESTETICA:**

Consideramos que la manera como los teóricos del arte, de la estética, historiadores, semiólogos, filósofos, etc., han explicado la teoría de la comunicación en el arte, y la generación de la vivencia estética, no ha sido suficientemente amplio o preciso con respecto al espectador, (aunque reconocemos que hemos realizado pocas lecturas sobre este tema), porque ellos creen que sólo el artista produce imágenes poéticas y, que el espectador sólo goza con esas imágenes, recibiendo los efectos estéticos de la plasticidad de la obra artística para obtener una experiencia o vivencia estética. Pues con eso sólo no basta, tendríamos que observar y analizar en el espectador la fenomenología que experimenta al tener una vivencia estética, y notar que el espectador también genera imágenes poéticas en su interior (aunque sean imágenes poéticas inducidas o provocadas por los estímulos de las obras artísticas); pero como el público en general no sabe o no ha descubierto como expresarlas a través de cualquier medio. Es que el espectador no ha reflexionado que en su interior produce imágenes poéticas de la realidad, y de las obras de artes; pero que él (la mayoría) no tiene la suficiente educación

---

<sup>18</sup> Héctor Salama P. y Rosario Villarreal B., "El Enfoque Gestalt", Edit. Manual Moderno, S.A. de C.V., 1992. Págs. 67 y 68

artística para procesarlas como imágenes poéticas en función de una obra de arte, que implica todo un desarrollo.

Los teóricos nada más han valorado el sentido poético de las imágenes creadas por los artistas, y no ven este sentido en el interior del ser humano en general.

En otras palabras cuando los espectadores entran en plena comunicación con las obras de arte, reproducen en su imaginación a las imágenes poéticas plasmadas en el espacio de las obras artísticas que están apreciando; así como también crean en su interior imágenes poéticas propias que fueron estimuladas por dichas obras de artes, sus problemas es que no saben cómo describirlas, cómo representarlas en un espacio bidimensional, tridimensional o en un espacio temporal. A diferencia del artista que sí puede proyectar a sus imágenes poéticas en el contexto del material con que están trabajando.

De ahí que muchas veces el espectador se sienta identificado con dichas obras, y goce plenamente la experiencia estética; de lo contrario si fueran sólo simples imágenes no disfrutarla de la vivencia estética al momento de comunicarse con las obras. Todo ser humano tiene esa capacidad, el problema es que lo siga desarrollando para percibir con mayor amplitud la percepción y apreciación de las obras de arte.

El espectador cuando está viviendo la experiencia estética, entra en una emoción, en una emoción originada en el momento de percibir los efectos estéticos de las obras; en esa emoción afloran los sentimientos estéticos, que en el espectador producen a la vivencia estética. Estos sentimientos estéticos en el instante de surgir en la emoción del espectador, aparecen acompañados de las imágenes poéticas correspondientes (perteneciente a las obras) o afines que complementan en el espectador (en su imaginación), el sentido de la obra, permitiendo captar más ampliamente la intención del artista. Pero esas imágenes poéticas correspondientes o afines, son las imágenes poéticas de las obras de arte reproducidas en la imaginación del espectador, y las imágenes poéticas creadas por el espectador al relacionarse, ayudan (y se complementan) para que se dé o se logre la intensidad en la emoción para que el espectador

obtenga la vivencia estética; y así pueda desarrollar más, en su interior a la obra artística en su imaginación.

Por tal motivo, podemos decir que el espectador goza estéticamente a la obra, tanto por las imágenes poéticas que él ha creado en su interior, aunque hayan sido estimuladas por los efectos estéticos de la obra artística; de ahí que sienta una gran identificación con la misma.

Lo mismo sucede cuando el espectador siente o percibe lo sublime en la obra de arte, pero sin poderla explicar; sin embargo lo sublime todavía nadie lo ha podido definir, sólo acercarse a ese sentimiento estético, a esa vivencia de la creación.

Si para el artista la creación es quitarle el velo a la fantasía sobre la realidad, es reflejar lo cotidiano en su imagen poética, en su profundidad, para que el espectador vea lo poético de la vida, y vaya aprendiendo a gozar de su intuición ante lo bello, ante lo sublime en el arte; porque lo poético, el acto poético en la vivencia estética, es la conjunción de las metáforas, de las imágenes poéticas de las obras artísticas, con las imágenes poéticas creadas interiormente por el espectador, a partir de la obra de arte, en su sensibilidad, en su emoción, en su imaginación, formando una unidad armónica en la vivencia estética, y ve florecer su intuición y su sensibilidad en la experiencia estética

Tenemos que reanalizar o volver a discutir sobre una serie de términos, conceptos, y fenómenos que ocurren normalmente en la actividad artística, así como el mecanismo en la obtención de la vivencia estética.

Tenemos que desarrollar más a la educación artística, a través de los sentidos apoyándose directamente con los aspectos de la dinámica de la gestalt, de la bioenergética y otras técnicas psicológicas; para ir desarrollando nuestra sensibilidad; porque en la medida en que profundicemos en la forma de percibir los objetos y los hechos de la vida, viendo o tratando de ver más allá de la superficie, incidiendo en la esencia de las cosas, en los aspectos poéticos de la vida; incidir en los hechos reales pero viéndolos en sus atmósferas poéticas; en este sentido estaremos abriéndole caminos a la intuición, para que nuestra

sensibilidad tenga más fuerza para despertar a la conciencia y el preconscious, ante el gesto de las metáforas poéticas por lo cual transitamos y muchas veces no las vemos.

Si consideramos que todavía en la etapa adulta, el ser humano sigue utilizando inconscientemente el mismo mecanismo de elaboración de imágenes de su fantasía infantil; entonces podemos decir que esas experiencias del juego en la infancia creadora de mundos imaginarios y de vivencias fantásticas, todavía pueden hacer gozar al espectador de esa frescura poética infantil en la vivencia estética frente a la obra de arte; porque en la percepción de esas imágenes poéticas, unas pasan directamente al inconsciente y otras son identificadas por la conciencia del espectador; y se retroalimenta su sensibilidad y su imaginación con las respuestas emotivas de la manifestación del inconsciente, y su interacción con la entidad consciente del espectador ante dicho fenómeno cultural.

#### **VIII.4.2.- ESTETICA; ANALISIS DE OBRAS ARTISTICAS**

Desde el punto de vista del análisis y asimilación de una obra de arte, en función de la didáctica y la pedagogía en la educación artística; es importante considerar que para apreciar y analizar una obra de arte, no se debe ver con prisa o aceleradamente, porque así no se puede apreciar bien, no se puede captar y vivenciar estéticamente, por lo tanto tenemos que profundizar en la expresión plástica y en su contenido, etc.; ya que para sentirla y saborearla estéticamente, se requiere dedicarle el tiempo necesario que exige cada obra. Debido a que no sólo hay que contemplarla, sino que también tenemos que sumergirnos en ella, en su expresión plástica, en su contenido, en su composición, escudriñarla para entonces analizarla y reflexionar sobre ella; porque al no ser objetos utilitarios, exigen de un tiempo adecuado para que se pueda vivir una experiencia estética idónea y obtener conclusiones en la reflexión.

Sin embargo, hay obras que normalmente de inmediato provocan un impacto en la emoción, en la sensibilidad, que nos hace tener una vivencia estética al instante, por su gran fuerza expresiva, plástica y poética, claro esto lo produce las buenas obras de arte. A estas obras hay que aprovecharlas al máximo para

estimular en los estudiantes, experiencias a desarrollar su apreciación, a su sensibilidad, a identificar y diferenciar las diversas cualidades que traen intrínsecamente, reforzando a su memoria visual, emocional e intelectual a través de las vivencias estéticas en la educación. De lo contrario estaremos produciendo una carrera contra el tiempo, que dificulta y desespera a los estudiantes, agotándolos, confundiéndolos y desorientándolos en la apreciación artística.

Pero hay buenas obras de arte que por su grado de complejidad, por su alto nivel de sintaxis, de contenido, como las obras conceptuales de artistas contemporáneos; son obras que necesitan de más de tiempo, o de tener que verlas varias veces, para poder captarlas y apreciarlas en la dimensión en que se ubican.

## **VIII.5. ANÁLISIS SOBRE ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICOS.**

### **VIII.5.1.- ANÁLISIS DEL CASO HISTÓRICO: LOS FUTURISTAS.**

Desde principios del siglo XX, los artistas plásticos han venido incursionando en prácticas a través de las cuales incorporan en sus actividades elementos o aspectos de otros lenguajes artísticos; como podría ser el género literario<sup>19</sup> del manifiesto artístico como otra herramienta dentro del campo de la creación plástica, con el objeto de ampliar el área de influencia de los efectos de las obras plásticas; o sea se puede considerar como uno de los inicios hacia la integración de los lenguajes artísticos bajo la práctica de la interdisciplinariedad de las artes en este siglo.

Los futuristas con sus manifiestos artísticos, usando elementos del área de la literatura en el campo de las artes plásticas, se dirigen al mundo y comienzan a realizar otra forma de difusión del arte, y de buscar involucrar a todo el público en su nueva toma de conciencia frente a la realidad. Sus manifiestos surgen del análisis de la situación histórica, política y social, del impacto que hizo la ciencia

---

<sup>19</sup> En este apartado agradezco las sugerencias del Maestro Cuauhtémoc Medina, durante sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el 1/er. Semestre de 1993.

en los artistas, cuando valorizan los nuevos objetos creados por la ciencia hacia una nueva iconografía en el arte.

Los futuristas con sus manifiestos pretendían ir hacia adelante, ir con la historia; y se nota que elaboraron sus análisis y reflexión recurriendo a los diferentes niveles de conciencia; y si consideramos al criterio de la física en cuanto al universo finito e ilimitado en el análisis del fenómeno, encontramos que los futuristas abarcaron la realidad finita de su quehacer artístico, y la relacionaron en la reflexión con la realidad ilimitada (general) de la situación histórica, política, social y cultural de la sociedad de ese momento, influenciado por los pensadores de su tiempo; para llegar a la "esencia de las cosas", y así enfrentar la problemática del hombre en la sociedad y la situación del arte y sus protagonistas.

Es importante señalar que en los momentos en que los artistas comienzan a incorporar la utilización de los manifiestos artísticos como proclama y declaración de los principios en que ubican el contexto de sus obras, con lo cual argumentan sus posturas artísticas ante la sociedad; empiezan a realizar acciones que interrelacionan los lenguajes artísticos como serían la literatura y las artes plásticas en función de la última.

Aquí juega un papel relevante Marinetti con su manifiesto futurista que de hecho es toda una obra de arte, además lo que hace con la palabra en su poesía futurista, es toda una poesía visual.

Es curioso ver como las diversas corrientes artísticas, a través de sus enunciados, de sus principios (como se puede observar en los manifiestos artísticos de vanguardia) de sus argumentos estéticos, filosóficos o prácticos, han venido directa e indirectamente a afectar o impactar a la metodología de trabajo del artista contemporáneo.

Si los relacionamos con la antigüedad encontramos que la filosofía, la religión y los mitos influyen a la creación artística, al proporcionar ideas, signos, etc., a través del cual se desarrolla la obra, y con ello se impacta al método de trabajo. Sin embargo en el siglo XX es cuando vemos que la creatividad artística, el



método de trabajo, el proceso de creación y el acto creativo, son tremendamente dinamizados, producto de esa interrelación entre las artes y el conocimiento.

Las corrientes artísticas con sus argumentos filosóficos, en la práctica han sido incorporados a la metodología general de la actividad artística, enriqueciendo al quehacer del artista y a la enseñanza.

Si cuando alguien decide hacer el estudio, análisis sobre el arte, sobre las obras artísticas, y concluye con ideas que conllevan a temas, a tomar orientación para formas, ambientes, estructura y composición; se está aclarando una ruta hacia donde va el sentido de la obra y de su arte.

Es como el caso de los futuristas, que cuando Marinetti escribe el manifiesto artístico y lo discute con el grupo de artistas jóvenes, aclara y perfila hacia dónde podían desarrollar sus obras, el arte, proporcionando ideas para el tipo de obra a elaborar, entonces en la actualidad tenemos que considerar ese criterio de los futuristas, definir hacia dónde vamos, que vamos a pintar, cómo la vamos a pintar, cuál será el recurso estético a considerar, qué vamos a provocar en el espectador, qué queremos de ellos. Aquí está también la importancia de la estética en la educación.

#### **VIII.5.2.- ANALISIS DEL CASO HISTORICO: DADAISTAS.**

Si observamos un poco a la historia del arte en siglo XX, podremos distinguir que en los diversos movimientos artísticos, y en los artistas que han sobresalido de esas manifestaciones del arte; casi siempre encontramos que detrás de cada innovación o nueva propuesta novedosa, existe todo un bagaje de experiencia y conocimiento (cultura, experimentos de transferencias de elementos, de factores y procesos, de una área artística a otra, que posibilitan y crean variadas alternativas de desarrollo), con lo cual buscan y logran transformar a sus obras y al arte.

Dichos cimientos sobre la experiencia y el conocimiento, son aspectos pertenecientes a otros campos del arte o de otras facetas de la cultura en

general, que en el momento de ser incorporados (total o parcialmente) y armonizados en otro contexto artístico, facilitan y contribuyen a ir creando atmósferas y pilares que amplían y enriquecen los paradigmas artísticos donde son articulados. Cuando ésto sucede en la individualidad de un artista o grupo, provoca reacciones que los conllevan a penetrar en otra dimensión de desarrollo, que los prepara y proyecta hacia una nueva apertura en el desarrollo de la manifestación artística. Ejemplos hay muchísimos, artistas plásticos que han incorporado sus nociones y vivencias en la música como Klee, y Jazzamoart en México; otros que insertan a la literatura en el proceso de creación en artes plásticas: los futuristas y dadaístas; artistas que armonizan sus raíces culturales sincréticas como Rubem Valentim (en Brasil) con el Candomblé; Tamayo y Francisco Toledo que incorporan sus herencias prehispánicas en sus obras; o el caso de José Guadalupe Posada que desarrolla los criterios y valores populares en la gráfica mexicana; el artista venezolano Borges, quien utiliza las atmósferas, escenografías y mística del teatro en la obra pictórica; el mismo Picasso con la influencia de la cultura africana; o Wilfredo Lam con la religiosidad del ritual africano; así como el ejemplo de la utilización de la historia y la Ideología en la pintura por parte de los grandes del Muralismo Mexicano, etc.

Todos esos ejemplos nos muestran históricamente, como los artistas han venido realizando acciones que contemplan la interrelación de elementos y procesos de diferentes lenguajes artísticos y del conocimiento en general.

Si analizamos un poco a la actividad y elementos que usaron los dadaístas, podremos notar que ellos lograron transferir un factor esencial de la metodología del proceso creativo literario, hacia el campo de la creación plástica; incorporando tanto el contenido como fases o partes del proceso literario de la abstracción y teorización-conceptualización característicos de la fenomenología de la creación literaria.

Esto fué posible gracias a que Tzara y los dadaístas, a diferencias de los futuristas, se dirigen a lo más inmediato, al objeto mundano, a algo más práctico, y no se alejan hacia el futuro, sino que buscan transformar eso que es más común y está directamente relacionado con el hombre; pero transforman

del objeto, sus funciones de origen, sus propiedades utilitarias, descontextualizándolo y otorgándole otro sentido, expresión, contenido y significación, con lo cual le otorga otra vida; como el caso de Duchamp, quien con su tasa de baño en el contexto del museo, al cambiarla de entorno, le transforma el contenido y proyección signica del mismo, creándole una nueva atmósfera y significación, y desarrollan un proceso de conversión de lo utilitario hacia lo artístico; nutriéndose de las funciones de abstracción y simbolización del proceso de creación teórica de la literatura para intercalar al objeto, integralmente en el proceso creativo de las artes plásticas; interrelacionando los procesos de ambos lenguajes artísticos en la imaginación y la realidad. Cuestión lógica porque en la medicina podemos constatar que el cerebro procesa en cada hemisferio cerebral funciones distintas, por un lado con el hemisferio izquierdo los dadalistas analizan el contenido teóricamente y llegan a la esencia de la sustancia del objeto, buscando su transformación; pero con el hemisferio derecho al estar procesando vivencialmente la forma y expresión del objeto, buscan concretamente su proyección pragmática; y al intercambiar información ambos hemisferios a través del cuerpo caloso, el aspecto del procesamiento abstracto-lógico de lo teórico (del hemisferio izquierdo), se complementa con el proceso del sentido práctico y se articulan en un fin común: la transformación conceptual del objeto, al relacionarse las funciones de los dos hemisferios, se obtiene el resultado de una nueva valorización del objeto; debido a que la imaginación práctica del hemisferio derecho cuando presenta (al artista) la simulación del desplazamiento espacial del objeto, produce en el proceso teórico del hemisferio izquierdo, la radicalización de la función referente-significado, y se da la sustitución del contenido y sustancias del objeto, por el impacto que origina los efectos de la desconceptualización al recontextualizarse dicho objeto en otro entorno, donde se consolida la mistificación del objeto, lo que refleja una nueva simbolización para la vivencia estética.

Lo anterior es obvio, si consideramos que el dinamismo, la amplitud, lo etéreo-intangible del campo de la imaginación y su contexto donde se desarrollan la metaforización de las imágenes teóricas-conceptuales-abstractas; así como el proceso de asignación y valorización sobre los hechos, objetos, realidades e impresiones, al compaginarse (los procesos pragmático-teórico) se conjugan en la reformulación de una nueva representación de la imagen del objeto hacia lo

conceptual, produciendo cambios en el sentido e intención de su forma y esencia, con lo cual proyectan un nuevo concepto artístico.

Por otra parte la flexibilidad, el desdoblamiento y repercusión de las propiedades y funciones del campo de los procesos teóricos-abstractos, sus efectos, su profundidad inmaterial y su permeabilidad, alteran y elevan la capacidad de la creatividad del individuo, en el momento en que se transfieren, se asocian y se compaginan estos efectos con la información y procesos del contexto creativo pragmático, visual de las artes plásticas. De ahí que cuando se transfieren las experiencias a la espacialidad imaginaria, lo efímero del movimiento, los mecanismos de configuración conceptual-simbólico-signico, o los actos de reflexión, asociación y creación de las ideas, imágenes abstractas-teóricas de la literatura, al contexto de los procesos visuales de las artes plásticas, provocan una resonancia frecuencial que a su vez van originando una objetivización y conceptualización sobre las imágenes visuales, creando nuevas imágenes (partiendo de las anteriores) con un contenido o expresión diferentes a las que les dieron origen en un principio; con lo cual el individuo empieza a desarrollar el engranaje paradigmático para la formación de una nueva estructuración metodológica en su interior en función de la creación artística plástica o viceversa; y en cada ejercicio (el individuo) irá extendiendo las fronteras de su creatividad y percepción hacia nuevas configuraciones; este fenómeno de transferencia-asociación-y resonancia, al ser conjugados con otros procesos creativos (de la poesía hacia la plástica) artísticos, pueden abrir nuevas concatenaciones en las funciones de varios campos neuroanatómicos que responderán proporcionando respuestas de nuevas ideas, mecanismos (métodos) para la consolidación de nuevos juegos en la creatividad artística.

Este es el caso de la fenomenología desarrollada por los dadaístas, en cuanto que al insertar un género literario como el manifiesto artístico en el contexto de las artes plásticas, utilizando a la literatura como una herramienta y un elemento metodológico en el proceso de las artes plásticas, pudo producir transformaciones. Utilizó a la literatura, a su proceso de abstracción-teorización, a su proceso de crear, modificar y transformar signos, símbolos, valores o significados. Como antes dijimos aquí la literatura se convirtió en una herramienta metodológica para las artes plásticas; esa transferencia de

procesos y conversión de contenidos, es una interrelación de variables de dos lenguajes artísticos que al conjugarse, los orientan hacia la innovación, hacia una nueva simbolización de la obra de arte, simbiosis que ha transformado al arte.

Con este ejemplo de los dadaístas se puede apreciar como se asocian, se relacionan o se interrelacionan diferentes áreas del conocimiento y de las artes, en función del desarrollo artístico y cultural; ya que, si observamos un poco el manifiesto artístico de los dadaístas escrito por Tzara, encontramos que asimiló y utilizó tremendamente el mecanismo del juego, o contrapunto entre los contrarios o antagónicos, reflejando el alto nivel de la relatividad en la vida, como se puede ver cuando niega o no concibe a los manifiestos artísticos pero lo elabora, o cuando habla de la ciencia y plantea la rebeldía contra las especulaciones, y al mismo tiempo está contra los valores conformistas ya aceptados de la ciencia y al mismo tiempo contra el razonamiento, pero busca otra objetividad dentro de ese ámbito; en este contexto Tzara refleja la influencia del discurso filosófico (de Nietzsche), poético-social que se discutió en la época, a principios del siglo, influencia como la herencia de Baudelaire, Nietzsche, Marinetti, etc.

Sin ir más lejos, cuando al canto se le agrega la expresión corporal, el drama y la personificación del trama a través de los actores, se crea el teatro, o cuando se conjuntan todas las áreas del arte, se crea el cine.

Por lo tanto, hay que crear más fuentes entre los diversos procesos creativos artísticos y demás campos del conocimiento y la acción del ser humano; acercar las variadas valoraciones y conceptualizaciones y demás elementos o factores de la vida y el conocimiento para buscar crear otras estructuras fenomenológicas o coyunturales que propicien perfiles hacia la innovación de las artes; hay que derrumbar las fronteras de las artes y conjuntar los variados paradigmas, globalizando procesos y fases, hacia nuevas posibilidades y alternativas, para entonces buscar generar nuevos ríos culturales en el hombre del nuevo siglo.

De ahí partir a plantear una educación artística integral que aproveche la variabilidad de la fenomenología de la relatividad en los procesos de creación, la amplitud de la heterogeneidad coyuntural de los procesos, la dinámica histórica de la individualidad del artista, y su contexto renovado por los procesos históricos.

Aquí nos gustaría concluir con el planteamiento del maestro Juan Acha, cuando comenta en su libro "Introducción a la creatividad artística", que la mayoría de los artistas plásticos que logran trascender, llegan a las soluciones mayores de una forma inconsciente, gracias a su talento e intuición. Pero en la actualidad tenemos la necesidad de buscar una preparación (educación), lo suficientemente completa, integral con la suficiente interrelación en la praxis de los procesos de creación, que faculte la posibilidad de que el artista pase o alcance las soluciones mayores, dentro de una visión global de la realidad y la cultura, fomentado por la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

#### **VIII.6. ASPECTOS SEMIÓTICOS Y COGNOSCITIVOS EN LA PEDAGOGÍA.**

La teoría sobre la semiótica y la iconografía, son otros de los aspectos a través del cual los maestros pueden ejercitar al intelecto en los alumnos; a fin de que valoren la importancia de definir el contexto, la idea, el tema, el contenido, etc., que desean desarrollar en sus obras, para que los aclaren y los concreten; y con ello adquieran la suficiente experiencia en este aspecto, lo cual podría facilitarles mayor capacidad para concebir y elaborar sus obras en la vida profesional.

Si observamos con cuidado a las teorías de la semiótica, y la iconografía y las comparamos con los aspectos de la medicina y la psicología, notaremos que sus contenidos inciden en nuestro aparato psíquico, en las áreas y procesos que tienen que ver con el funcionamiento y procesamiento de las sensaciones, que estimulan los mecanismos de elaboración del pensamiento en el contexto teórico-abstracto, como por ejemplo en el análisis, después de la concepción de las imágenes teóricas de la poesía; porque siempre después del acto de creación (que es espontáneo), es que entra el análisis y reflexión (el intelecto), y

con ella el apoyo de la teoría de la semiótica en la labor autocrítica del artista; inclusive este análisis también se realiza, después de los actos de creación que van orientados hacia los diferentes momentos en la elaboración de la obra artística. Por lo tanto ayudan a reflexionar sobre el desarrollo del contenido y la plasmación de la intención y el sentido con que se desea concretar a la obra.

De lo anterior, queremos resaltar que la conciencia, junto con la imaginación y el preconsciente, construyen las ideas, porque la imaginación trasciende a la conciencia y penetra en el preconsciente, correlaciona a la información teórica recientemente adquirida con los datos de la experiencia, de las vivencias, y verifica la verdad con esa realidad vivencial del quehacer artístico, y de ahí surge el resultado, una idea objetiva de acuerdo con la realidad.

Entonces la semiótica y la iconografía, son herramientas que pueden apoyar a los estudiantes y artistas, para analizar y reflexionar en relación a, si se está logrando plasmar o no, las ideas y contenidos que se persiguen, en la obra que se está realizando; o sea sirve de apoyo en la evaluación, que nos permite considerar si deseamos redefinir o no los objetivos, si estimamos conveniente o no, realizar cambios o ajustes en la estructura y composición de la obra en elaboración.

Esto además de contribuir a despertar mayor interés en los alumnos para que analicen el sentido de su búsqueda, le entrega una herramienta (teórica) que lo hace reflexionar sobre el tipo de elemento, formas, signo y símbolo que usa en sus obras artísticas; lo hace pensar y evaluar el tipo de trabajo que realiza, el tipo de tema o contenido con el cual labora.

El estudiante al conocer estos aspectos del conocimiento relacionado con la comunicación, puede generar en él mayor curiosidad para explorar en la imaginación y en la práctica manual, otro tipo de juego en el ámbito teórico, que faciliten redefinir hacia dónde perfila su obra y su contenido, y con ello su significación. Y es de gran utilidad, tanto para aquellos que especialmente desean explorar con la elaboración de una obra conceptual, como para aquellos que no han incursionado en ese tipo de corriente artística, porque les permitiría vivenciar otros ángulos de la creación, donde los aspectos teóricos y su análisis,

les proporcionarían experiencias que les podrían ayudar a identificar (conscientizar) y comprender, y desarrollar la intencionalidad que desean expresar en su obra artística; y de esa forma sufrirían menos retrasos en el avance de sus procesos creativos. Ahora en el caso de que el alumno ya esté sumergido en esa labor espontáneamente, lo reafirmaría dándole más seguridad para proseguir en su investigación personal en el desarrollo de su obra artística.

De ahí que sea importante darles a conocer didacticamente las diversas funciones y características de la semiótica, la iconografía y la cognición.

Como se ha podido notar en las citas realizadas de los diversos autores contemplados en el apartado sobre la semiótica, se presentó como un resumen que está orientado claramente hacia las artes plásticas; sin embargo consideramos que si lo relacionamos en la enseñanza de las artes plásticas, con ejercicios que pertenecen al campo de la literatura, danza, teatro y música; podremos observar por ejemplo, que por el hecho de que en la literatura se trabaja con elementos y procesos del campo teórico, de la abstracción en el contenido de las palabras, ideas, y sus proyecciones en la intención y significación que crean al impactar al público, la vivencia estética de esas imágenes teóricas; se convierte en un factor importante, un proceso que debería ser trasladado (sus ejercicios) hacia la educación en las artes visuales a fin de buscar se experimente con otro tipo de experiencia, donde los mecanismos de sublimación, condensación y desplazamientos usados por los poetas, presentan matices diferentes al de los artistas plásticos, para que los estudiantes de la plástica se sumerjan en la vivencia poética de la poesía, y en el análisis teórico de la concepción de ideas y su sublimación en imágenes visuales; relacionando con ello, a dos campos artísticos.

En cambio si trasladamos la experiencia de la pintura a la literatura, los poetas se nutrirían en el sentido (entre uno de ellos) de que enriquecerían a su preconsciente con otro tipo de vivencia: el contenido y sustancia visual de la plástica, con lo cual podrían hacer nuevas correlaciones entre las diversas funciones del aparato psíquico, nuevas combinaciones entre las funciones de los dos hemisferios del cerebro (izquierdo y derecho), que repercutiría en su



creación artística; ésto es algo semejante a lo que sucedería con artistas plásticos.

Ahora después que dejen reposar a estas experiencias, y se asiente la asimilación de esas vivencias, después que el organismo y el aparato psíquico hagan la síntesis, la nueva estructura de su propia realidad interna, tenderá a sufrir cambios el artista; modificando la manera de percibir los objetos y la vida, ya que, su visión será más amplia, más completa. Cuestión que es lógica, porque en su sistema nervioso se comenzará a dar una serie de nuevas interconexiones entre las diversas neuronas asociativas y reactivación de sinápsis, que pueden agregar la activación de otra constelación en su red interconexión neuronal, que amplíe la dinámica del proceso de creación artístico en dichos artistas; lo cual ensancharía la brecha hacia múltiples respuesta (que se nutren mutuamente) para una conclusión más global en la creatividad.

Lo que se propiciará con todo ésto, es que los nuevos artistas tendrán la oportunidad de jugar y experimentar con diferentes formas de concebir obras en los diversos campos del arte. Por lo tanto si logramos que los estudiantes obtengan vivencias y nociones en relación a la concepción de obras de las variadas disciplinas del arte, estaremos preparando a los estudiantes a que conozcan la variedad de formas como se conciben las obras de arte en sus variadas ramas, con lo cual podrán contemplar en sus futuras obras (si lo desean consciente o inconscientemente) un tipo de sentido, intención y significado, donde se articulan (internamente) elementos de los demás campos del arte, o que en "la subestructura oculta de la obra" venga esa intención y significados en un sólo sentido o conjugados en un ámbito múltiples, pero como una totalidad, con lo cual se enriquecería la expresión artística. Este planteamiento va en relación con la idea de que el acto de creación, es un fenómeno que se activa bajo una perspectiva múltiple y complementaria, hacia la concreción de un sentido, de una expresión de vida, ante la necesidad espiritual del creador.

La mayoría de estudiantes y artistas tienen muchas reservas o miedos de penetrar con cierta profundidad en el campo teórico, a las lecturas que nos acerquen a una comprensión más amplia de los demás componentes de la vida,

del ser, y por lo tanto del arte y sus procesos; y así pierden la posibilidad de poderlo ver como una totalidad; porque tienen la creencia de que se va a volver frío su expresión, y que va a intelectualizar su acto de creación y su obra, rigidizándola. Piensan que es una pérdida de tiempo, porque creen que lo manual lo es todo con la espontaneidad, y no se dan cuenta, que eso es sólo otro factor o ángulo dentro del acto y proceso de creación artístico; ya que, inclusive normalmente se supone que el acto de creación, es fundamentalmente espontáneo y que viene o tiene su origen en las pulsiones del inconsciente; y no toman conciencia que el acto de creación tiene varias instancias dentro del proceso de creación, y que unas instancias se proyectan completamente bajo el contexto de lo espontáneo; mientras que otras instancias contemplan tanto lo espontáneo de lo inconsciente, como también los aspectos de lo teórico solo que este último viene sublimado y dinamizado por la fantasía y la imaginación, que con su capacidad creadora, transformadora lo hace trascender, tanto para la conciencia como para el inconsciente, apoyándose el artista en la actividad operatoria del preconscious.

Inclusive la orientación que lleva implícito el acto creador, depende de las características de la instancia que surja en ese momento, si dicha instancia va dirigida a la concepción o elaboración de la obra de arte, de cuál es su sentido y su intención; si dentro de la concepción, predominan las ideas, las imágenes teóricas-poéticas-abstractas; o si predominan en la concepción de la obra, las imágenes visuales (artes plásticas), las imágenes corporales como en la danza y el teatro; sólo que en estos dos últimos, la concepción por una parte puede ir encaminada nada más hacia el aspecto visual del ritmo corporal; o puede también venir la imagen corporal, combinando ese aspecto visual con lo teórico, o sea que en el momento de crear la imagen, y de empezar a concebir a la obra, contemple lo visual-corporal con un sentido que implica una intención y un contenido teórico-abstracto, que es propio del proceso de creación en la literatura). O si en cambio el acto creador va dirigido a la elaboración de la obra, en cuanto a la resolución de los problemas prácticos (manuales) que exige el grado de dificultad de la obra, en relación al color, la línea, las formas y sus gestos o expresión de vida, o si el acto creador en la elaboración de la obra, va canalizado hacia el logro de la intención y sentido que se persigue en dicha obra, con lo cual el acto creador se ubica en el contexto teórico (y su correlación

con lo práctico-manual) del contenido, del tema, de la sustancia abstracta de la idea en la elaboración de la obra de arte.

En esta situación o fenómeno en el acto de creación planteado, también se encuentra el artista plástico, en él se da este fenómeno híbrido de la influencia dinámica de lo teórico y lo práctico, tanto en la concepción como en la elaboración de la obra, ya que todo depende de los criterios con que se maneje dicho artista, de su grado de flexibilidad en su desarrollo mental-emocional, etc., hacia la consecución de prácticas o actividad que conlleven la corresponsabilidad entre la teoría y la práctica, enriqueciendo a su paradigma mental-emocional, al llevarlos hacia un equilibrio, hacia una armonía en la creación artística. Cabe señalar que cada acto creador, proyecta y sostiene siempre una nueva situación ante la concepción y elaboración de la obra.

No olvidemos que independientemente de la intención del artista, él siempre proyecta en su obra "el orden oculto del arte", el cual viene proyectado por la dinámica de las pulsiones del inconsciente; en esta acción los deseos del inconsciente atraviesan al preconscious y hacen resonancia en la conciencia como una experiencia poética, como una vivencia estética, y si el yo consciente le proporciona fuerza (en ese instante) al preconscious para que explore y procese en la reflexión y la apreciación estética a esa manifestación de los deseos inconscientes en función de la concepción de una obra, entonces la imaginación comienza a construir, transformando, articulando a las imágenes bajo esa resonancia, la cual aprovecha para trascender la dimensión presente y penetrar a la esencia de lo intemporal de la existencia (las imágenes del deseo inconsciente); ahí comienza (el individuo) a vivir con gran intensidad una experiencia poética, un goce que nos armoniza con las proyecciones de Eros (con la sustancia de la vida, con la vitalidad de la belleza del espíritu), y nos identificamos con nuestras raíces (desde ese ángulo), y descubrimos parte de nuestro interior, del mundo subterráneo de nuestras ideas, de nuestra razón de existir y nos amamos en nuestro interior. Bajo esas condiciones la imaginación interactúa entre el preconscious y lo inconsciente (y en la labor de concepción de la obra siendo altamente creativo en ese momento), y en ella comienzan a aflorar ideas, imágenes, palabras (se interrelacionan), con que se va construyendo la estructura y composición de la obra artística.

Es que normalmente cuando pensamos en la reflexión, el yo consciente entra en el preconscious y empezamos a laborar con la imaginación; pero dependiendo del grado de excitación, del nivel de sublimación y de las características estéticas con que vengan las imágenes del deseo (si es lo suficientemente estimulante), nos envuelve en una vivencia poética, que nos sumerge en los laberintos de la creatividad.

No sólo los poetas juegan (transitan y gozan en lo cotidiano y la creatividad) con el preconscious, sino también los demás artistas de otras ramas del arte, y toda la gente en general. El problema es que la mayoría de las personas, no se dan cuenta de las diversas instancias psíquicas por la que atraviesa su ser, esto por estar inmersos fundamentalmente en sus necesidades primarias; y creen que sólo reflexionan (que piensan nada más); sin embargo exactamente ahí cuando reflexionamos, analizamos los hechos, los recuerdos, y encontramos las soluciones, estamos procesando en el preconscious precisamente.

Pero en el ámbito de los creadores artísticos por ejemplo, cuando el inconsciente de un compositor musical, o un poeta, son estimulados por los efectos de un paisaje, un sonido, una forma, una palabra, y sus sentidos metafóricos de belleza, y dejan sus resonancias en el preconscious, es posible que de inmediato el preconscious le abra la puerta de la conciencia al inconsciente, produciéndose una interacción entre estas tres instancias psíquicas; que puede motivar la generación de un estado de éxtasis poético, similar a la experiencia mística (de la que habla Abraham Maslow, al compararla con la experiencia o acto de creación artística, en su libro "La Personalidad Creadora") o sea, es ahí cuando la conciencia y el preconscious entran en una simbiosis (en una coyuntura mental) tal, que momentáneamente logran una unidad armónica, con los deseos del inconsciente (situacionalmente se superan las contradicciones entre la conciencia y el inconsciente), y generan en el ser, la experiencia poética de la activación del acto de creación artístico.

Consideramos importante el estudio de la semiótica y la iconografía en la enseñanza artística, porque además de dejar una comprensión sobre el proceso de la comunicación; nos permitiría también enfrentar el problema de que los

estudiantes de primer ingreso de la licenciatura, necesitan de un instrumento como éste, que los ayude a captar el papel que juega la intención y el contenido que le dan sustancia al sentido de la obra.

Se debería realizar ejercicios con la teoría de la semiótica, la cognición y la iconografía, que vayan en paralelo con la enseñanza de la técnica manual, y con las prácticas de sensibilización que están bajo la orientación de la teoría-práctica de la psicología (bioenergética, gestalt), que generen una experiencia más integral en la preparación de los futuros artistas, tanto en el campo técnico, como en el del intelecto relacionado al sentido y significación de la obra de arte. Es que la psicología y la semiótica se pueden armonizar en prácticas integrales, que apoyen el desarrollo del intelecto en cuanto al contenido de la obra; sería conveniente que se reflexionara sobre la utilización de las sugerencias que hace Augusto Boal en su libro: "200 Ejercicios y Juegos para el Actor y No Actor con voluntad de decir algo a través del Teatro", 9a. Edición, Edit. Civilización Brasileña, Río de Janeiro, Brasil, 1989.

Debido a que consideramos importante y necesario que se traslade hacia la educación en las artes plásticas y demás áreas artísticas, la experiencia y conocimiento de las prácticas de exploración en el proceso de sensibilización que se realiza en la enseñanza del teatro, donde se incide directamente en la emoción, en los diversos tipos de sentimientos, y en sí en problemática emocional del ser humano; porque el artista plástico necesita de la sensibilización corporal, de los ejercicios psicofísicos (como se hace en teatro), que implique la concientización de sus conflictos existenciales, y que a su vez, repercute en la acción por superarla; y como ello estimula al inconsciente, que responde ante esa estimulación, puede hacer aflorar a los deseos reprimidos y demás partes de la esencia de su problemática psíquica, con lo cual se comienza a trabajar para que desbloquee a su cuerpo y mente.

Y desde el punto de vista pedagógico, estimamos que la "poética del oprimido" de Augusto Boal, es valiosa para el proceso de sensibilización de los estudiantes de artes plásticas, para que en dichos ejercicios penetren tanto en su problemática interna como en la externa, y busque liberarse de sus conflictos internos, redefiniendo su esencia particular en correlación con su propio entorno.

Aunque para algunos será de gran beneficio, el desarrollar tempranamente los aspectos del contenido de la obra, y de esta forma no se descuida este ángulo del sector estudiantil que requiere de esta experiencia desde el inicio en su preparación; mientras que otros tienden a madurar más tarde en dicha cuestión. Es necesario que los estudiantes jueguen interdisciplinariamente con los diferentes signos y símbolos del mundo de las imágenes, de las representaciones; y más aún si va interactuado con la variabilidad de los sentidos e intenciones de obras de todas las áreas del arte. Debido a que al relacionarlos y buscar sus correspondencias y contrastes, podríamos provocar una estimulación diversificada de la sensibilidad para buscar activar desde variados ángulos al acto creativo. Con esto se aportaría mayor cantidad de material icónico para el procesamiento de la sensibilidad y la imaginación en los estudiantes.

Los psicólogos como Didier Anzieu, Anton Ehrenzweig, Isabel Paraiso y Abraham Maslow, sostienen que el acto de creación tiene su origen en el inconsciente a través de los instintos, de las pulsiones. Pero considerando que las pulsiones se manifiestan por medio de diversos elementos como los deseos, la angustia, la obsesión, la fantasía, etc.; y en vista de que ellos son procesados en el inconsciente, de una forma parecida a los sueños, y sus proyecciones vienen con la espontaneidad del inconsciente, que normalmente los transforma, a los personajes les pone máscaras, disfraces, los confunde o nos confunde; o sea, es cuando el individuo (por ejemplo) dice no, pero lo que desea verdaderamente es decir sí, o con las palabras dice sí (con el Intelecto), pero con el cuerpo (con la expresión corporal) dice no, reflejando otra cosa, una contradicción, la dualidad del individuo ante la realidad, ante su ambivalencia.

Entonces podemos deducir que, si el inconsciente es quien activa al acto creador y proyecta "el orden oculto del arte"; entonces también proyecta con ese orden oculto una intención, un contenido y un sentido oculto, subjetivos dentro de los deseos que proyecta el artista en la obra de arte, porque la realidad subjetiva del artista es propio del deseo inconsciente, de los instintos.

Ahora si esta conclusión es cierta, entonces el sentido de una obra, viene determinada por la subjetividad implícita en el inconsciente, y después del acto creador por la objetividad del artista, característico del yo consciente; o sea que la obra artística tiene dos sentidos, uno objetivo y otro subjetivo, que a su vez, este último es el primordial o el que le da sustancia a la plasticidad, a la expresión artística, y el otro a los aspectos formales de la obra, a la técnica, al oficio y al contenido de sus argumentos filosóficos.

Otra cuestión similar, es la comparación que hace Abraham Maslow, del acto de creación con la experiencia mística de los religiosos y demás personas que tengan conciencia de que la han vivido, donde ambas manifestaciones o vivencias aparecen espontáneamente, pero surgen desde su origen con sentidos diferentes, con intenciones diferenciadas, sólo que la experiencia mística viene con el sentido de crear la armonización del espíritu con la materia, hacia al goce espiritual de la eternidad, el goce de lo divino en lo cotidiano; mientras el acto de creación va orientado hacia la creación artística, hacia el goce estético de la experiencia poética durante la creación, tanto en la concepción como en la elaboración de la obra de arte.

La semiótica y la psicología pueden ayudar también al artista, a tomar conciencia de si su objetivo en cuanto al sentido y la intención en la obra, obedece o no, o tiene correspondencia en el contenido de la "subestructura oculta del arte", antes de determinar, si considera a la obra concluida; entonces en esa reflexión puede perfilarse conscientemente en terminar a la obra, considerando a su orden oculto. Aquí entra la conciencia, a interactuar en el fenómeno aunque en muchos momentos surja espontáneamente las pulsiones para soñar la expresión artística.

La mayoría de los artistas piensan que todo es la espontaneidad, que no requieren de teorías, y no valoran lo suficiente al intelecto; no han reflexionado que el proceso de creación es dinámico, tanto por la espontaneidad, como por la fuerza de las imágenes teóricas, por el sentido de las ideas, por la intención de los objetivos, por la sustancia del contenido, y por la conjunción de todos ellos hacia la síntesis y significación en el procesamiento de la imaginación teórica,

que ayuda al artista en el proceso de conceptualización del concepto artístico y en la elaboración de la obra.

Entonces para aquellos que sólo creen en la espontaneidad, cabría la pregunta: ¿Si el arte, la expresión y el acto de creación vienen del inconsciente con la espontaneidad?, ¿para qué pensar en el sentido?, ¿para qué desarrollar metodologías en la enseñanza artística?, ¿para qué investigar sobre el acto y el proceso de creación?, y ¿para qué desarrollar también el intelecto?; si todo viene de la espontaneidad, del inconsciente, si todo viene sublimado, oculto y disfrazado como un sueño del que habla Freud y sus seguidores.

En el arte, pareciera que sólo requerimos del inconsciente, cuestión que suena lógico; pero sin embargo, si pensamos desde una perspectiva psicológica y pedagógica, encontramos que el acto de creación es espontáneo, pero el proceso de creación comprende tanto lo espontáneo, como los aspectos teóricos del intelecto, de la objetividad ante la búsqueda, de ahí que también hay que valorar la participación de la conciencia, del intelecto en el desarrollo del arte. Tú puedes ser espontáneo, pero si no eres objetivo en la vida, te puedes perder fácilmente, y con ello, tu posibilidad de desarrollarte mejor en el arte.

En la pedagogía sería importante, porque al proporcionarle más herramientas (teóricas) a la didáctica, se contribuiría a impulsar una educación más armoniosa, siendo atendido con más equilibrio los aspectos tanto material e intelectual como el psíquico-espiritual y biológico..

Además los aspectos teóricos-prácticos de la psicología podrían servir, para orientar y apoyar a los estudiantes en los ejercicios de centrar la atención y el interés para desarrollar la objetividad en los puntos claves del proceso de creación; ayuda en la toma de conciencia para enfrentar y cerrar gestalten, etc. También es razonable investigar sobre esos tópicos teóricos, porque nos permitirían ampliar nuestra comprensión sobre el quehacer artístico, y al mismo tiempo sobre la esencia del ser humano, y ésto podría tener implicaciones en el pensar del devenir del hombre, de la humanidad.



Una de las confusiones que se dan en esta situación, es que no hemos todavía delimitado o comprobado científicamente, cuando participa la conciencia, y cuándo interviene el inconsciente en el proceso de creación artístico; para aclarar eso tenemos que reflexionar, que el artista cuando participa conscientemente (en mayor grado) en el proceso de creación, es después de haber concebido a la obra, y empieza a proyectar (o intentar) un sentido objetivo en "la elaboración de la obra; pero siempre el elemento inconsciente de la subestructura oculta del arte", nos sigue proyectando su carácter subjetivo (mágico), que no es más que el sentido oculto en la obra de arte, que se expresa a través de la plasticidad, y nos llega directamente de la emoción, para reflejarse en nuestros sentimientos, en nuestros talentos al plasmarlo en la obra. El propio Anton Ehrenzweig dice que el *intelecto debe ser tenido como un poderoso auxiliar de la espontaneidad* <sup>20</sup>

Queremos a continuación hacer una crítica de arte al pintor Julio Galán, para buscar reflejar lo valioso que es para los artistas en formación, incurrir en esa labor (aunque no sea al nivel profesional), porque podemos a través de ella adquirir más facilidad para efectuar nuestra autocrítica, y nos permite observar, analizar y deducir la forma o método de trabajo, ideas con que trabaja el artista analizado; ver la forma cómo realiza el proceso de abstracción de acuerdo con los elementos que utiliza en la concepción de su obra; y evaluar la manera cómo orientó los elementos de la composición para lograr concretar la intención y el sentido en la obra artística.

Julio Galán<sup>21</sup> hace que la fantasía corra por las formas, que refleje la expresión no verbal, que lo ilógico contenga la respiración, paralizando a los sueños entre el juego y la fantasía. Así golpea a la realidad con lo absurdo y lo ilógico, pronunciando sueños, despedazando a las figuras, donde crea otra realidad para su fantasía. Juega con la ironía, una ironía contra la nostalgia, contra los recuerdos: la melancolía contra los deseos reprimidos; a tal punto que parece un homenaje a los fetiches infantiles para así soltar los sueños y deseos en las telas.

<sup>20</sup> Anton Ehrenzweig, "El Orden Oculto del Arte", Edit. Labor, España 1973. Pág. 179.

<sup>21</sup> Crítica basada en la Exposición "Restropectiva" de Julio Galán, realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, inaugurada el 27 de enero de 1994.

Encontramos que en las maromas del "Retrato de Golondrina" 1984, presenta una sublimación de la fetichización de una actitud, de un sueño infantil frente a la vida; a la manifestación del inconsciente.

La presencia fálica demarcando las fronteras a la ambigüedad, para dejar al narcisismo en el predominio de la plasticidad, conjugado con el contenido y la expresión, con el significado que simboliza una posición ante la vida, ante los objetos. Es reforzado cuando explaya la deformación de las figuras, desproporción que se articula en el juego de los significantes-significados amarrados a la plasticidad de la expresión, deforma las figuras para plasmar el gesto, el contenido y los deseos reprimidos.

Pero el juego consolidado en la ironía, el juego que transforma el significado de los objetos, de las formas, para entonces plasmar el aspecto ilógico de los valores, o la contradicción entre las palabras y la realidad, o los sueños y la objetividad o la fantasía y la represión, origina que la fantasía reine en la simbología; y con la ironía y el juego, rompe el esquema de la simple complacencia. Convierte a la desesperación, a los sueños y a la represión en la energía de su expresión plástica.

Julio Galán armoniza a los sueños, los deseos y los recuerdos en la gesticulación de signos que simbolizan las vivencias bajo un significante, un contenido; parece que a los sueños los proyecta a futuro para así hacerlos presente, entonces idealiza imágenes y sublima a la experiencia para crear una pintura simbólica, conceptual.

Hay toda una congruencia entre las formas, las líneas, el contenido y color, etc.; entre las partes y la estructura como un ente global, entre el recuerdo y su proyección, o sea entre el pasado y el presente, que lo impulsan a lo intemporal.

La obra titulada "sin tí" del año 1993 donde se proyecta como figura central a un oso, y adentro del oso en su lado derecho, se ubica un rostro como en señal de que salió del corazón, donde el cambio de posición parece reflejar que se invirtieron los sentimientos, y de la izquierda pasa a la derecha, indicando que

es señal de cambio. Allí una línea gestual parte al oso, siendo indicador de fractura, de un rompimiento muy fuerte fracciona al cuerpo del oso, que (consideramos) es el propio Julio Galán en la desesperación, en el sufrimiento ante los acontecimientos, antes los deseos, ante la melancolía y el duelo.

Nos atrevemos a decir que Julio Galán trabaja fundamentalmente con las funciones del preconscious, aprovechando su capacidad de síntesis sobre sus experiencias, que las sublima. Y cada vez, que las pulsiones de vida o muerte, lo excitan, y lo impregnan de los instintos y la intuición, motivando a su sensibilidad e imaginación creativa, activa a su acto creador, pero él lo utiliza para dinamizar a su preconscious, para elaborar ideas e imágenes que respondan a los razgos de su identidad (a su problemática emocional) en correspondencia con un contexto pictórico que satisfaga al reino de su fantasía.

## CONCLUSIONES

Queremos comenzar las conclusiones, mencionando que la intención general de realizar esta tesis, fué tratar de hacer una revisión global (aunque en muchos aspectos se partiera de nociones generales) del arte, para reflexionar y buscar desde algunos ángulos, clarificar al acto y al proceso de creación artístico, y de ahí reiniciar la posibilidad de redefinir al arte y nuestra identidad cultural como creadores.

Porque nosotros consideramos que en la actualidad tanto los artistas, como los críticos de arte, filósofos y psicólogos tenemos que hacer una revisión sobre el arte, sobre el contenido de los valores, conceptos, procesos y demás términos a través de los cuales, se pueda redefinir al arte, a las obras artísticas, al proceso de creación y al acto creador artístico; para entonces partir hacia una nueva búsqueda en la exploración y desarrollo de las alternativas del arte y la educación.

Tenemos que analizar al artista como ser humano y creador, reestudiando al proceso de creación artístico y sus actos creadores, como fenomenología en continuo desarrollo; para así buscar ampliar el contexto de la teoría del arte, y entonces poder seguir avanzando con implicaciones que mejoren a la educación artística, y también tener la posibilidad de visionar y abrirle otra puerta al desarrollo del arte.

Por tal motivo, evaluamos y queremos dejar para las conciencias reflexivas, las siguientes interrogantes: ¿Debemos definir qué es para nosotros lo sublime del arte?, ¿en qué consiste la sublimación en nuestro arte, en nuestras obras?, ¿cómo caracterizarlo?, ¿cuál es el sentido estético, la intención que perseguimos?, ¿qué pretendemos con el espectador?, ¿qué queremos provocar, qué queremos resaltar de la vida y de nuestra realidad?. ¿Hacia dónde dirigimos u orientamos nuestro arte y al arte actual?, ¿a dónde pretendemos sumergirnos y sumergir al espectador y cómo lograrlo?: ¿con qué materiales, con qué formas e imágenes; con qué contenido?.

Entrar en la teorización en este campo del arte parece algo utópico, porque el arte es vida y hay que vivirlo; no podemos analizar al proceso de creación, sólo

a través de la asimilación de teorías, sino que simultáneamente hay que vivirlo en el proceso real.

En este sentido nuestros argumentos pueden ser especulaciones, porque no surgen de una experiencia científica (por ejemplo no se realizó experimentos con pacientes como en psicología, para comprobar las hipótesis, con datos estadísticos de un universo lo suficientemente amplio), sino que se basan fundamentalmente de las observaciones de nuestros propios procesos de creación, y su relación con la información adquirida de las publicaciones de diversos científicos, que han aportado algo sobre el proceso de creación y su acto creativo. Por lo tanto, partimos de la subjetividad y del empirismo, el cual consideramos que también es valioso por ser una experiencia real, aunque sea sólo un caso (una muestra muy pequeña del universo estadístico en el campo artístico).

Durante todo el trayecto de la investigación, se estuvo demostrando o se trató de visualizar como se puede desarrollar una pedagogía artística, partiendo de la interrelación de los procesos creativos artísticos, en función de la enseñanza del arte. Y esto a su vez, nos hace pensar y preguntarnos ¿porqué en la Academia no contempla los aspectos pedagógicos dentro de la enseñanza?, para que los estudiantes también obtengan orientación hacia la docencia, si muchos se dedican a dar clases.

También estuvimos planteando y analizando, la necesidad de revalorar los demás campos del conocimiento, para que sean mejor aprovechados en el contexto de la interdisciplinariedad de las artes en la educación, y contribuyan a mejorar a la pedagogía artística, y por lo tanto a la preparación de las nuevas generaciones de artistas.

Nosotros evaluamos que de acuerdo con el análisis y reflexión realizados en los diversos aspectos que se tocaron en esta investigación, que la educación artística debería partir del desarrollo global del ser humano, y su relación recíproca con la interrelación entre los diversos procesos creativos artísticos, relacionados a su vez por los diferentes aspectos teóricos contemplados en este trabajo.

De tal manera concluimos que se debe considerar al alumno como un ser integral, y apoyarlo en su desarrollo tanto técnico-intelectual como biopsicosocial, etc., para buscar elevar más el nivel de la preparación de los futuros artistas; y propiciar la posibilidad de que obtengan una comprensión totalizadora (integral) de su interior y exterior permitiendo reestructurar su universo artístico. Para lo cual habría que educar o desarrollar paralelamente al oído, la vista, el tacto, el olfato y el gusto a través de la interrelación de los procesos artísticos; de tal suerte que el estudiante perciba los diversos estímulos, que a su vez permiten formar y manejar una ambientación con un gran ritmo, equilibrio y armonía; que al confluir simultáneamente en el interior de su ser, se genere un momento de gran intensidad creativa, donde la imaginación, el preconscious, el inconsciente y toda su sensibilidad, expresen integralmente a su creatividad artística. De ahí que sería conveniente que se diseñe un sistema (con planes de estudio y programas) donde el alumno se reconozca, se autoevalúe y se retroalimente con sus demás compañeros tanto en las sugerencias como en la crítica.

El proceso de creación es una fenomenología, que tiene muchas rutas, infinitos ángulos y procesos internos que tratamos de descubrir, es todo un universo de fenómenos coyunturales que no hemos podido detectar con precisión; sino acercarnos a soslayar ideas sobre ciertas características generales, de acuerdo con algunos ángulos del quehacer artístico. Por eso el proceso de creación artística es todavía incomprensible. Y como se pudo observar en los análisis basados en los aspectos teóricos de la física, de la psicología, la filosofía y la medicina, que el acto creador y el proceso de creación artística son fenómenos imprevisibles, relativos, propios del dominio del inconsciente y demás fenómenos coyunturales.

En ese sentido queremos señalar lo que dice Didier Anzieu: *Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconscious, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas. El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo*

*imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a todo lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares, las figuras en la trama de su obra* <sup>1</sup>

Entre una de las conclusiones, podemos señalar que las pulsiones del inconsciente son el fundamento del origen de la creación artística; pero antes de la activación del acto creador, se dan una serie de situaciones coyunturales, donde participan las demás instancias psíquicas del artista que también contribuyen para que el inconsciente se pronuncie con los deseos y el talento artístico en la concepción y elaboración de la obra de arte.

Una interrogante que resaltó durante esta investigación, es la idea contemplada en el capítulo sobre el Acto Creador y del proceso de creación, en cuanto hablamos del origen de los actos creadores y vislumbramos que pueden surgir de la pulsión de vida (como lo plantea Freud y demás psicólogos), pero también nosotros deducimos que pueden originarse de la pulsión de muerte, a proyectar la esencia de los conflictos del artista en la obra, o pueden venir ambas pulsiones del inconsciente bajo el juego dialéctico del antagonismo o imbricadas como lo señala el maestro Juan Acha, o en interacción reflejando la ambivalencia del ser en la obra de arte. Sin embargo, esto es un problema que los psicólogos tendrían que comprobar en sus laboratorios.

En el transcurso del desarrollo del trabajo, hemos ido mostrando en el análisis, que en el proceso de creación no sólo es importante el Inconsciente o la espontaneidad, sino también el preconscious y la conciencia, y todas las demás manifestaciones psíquicas, para poder lograr un desarrollo global armónico, de acuerdo con las exigencias que la actualidad plantea, y más aun para hacer frente a los nuevos retos que el siglo XXI vislumbra, en base a las perspectivas que dejan asomar el avance de la ciencia frente a las ya tradicionales vanguardias artísticas.

Así como reconocer que el inconsciente y el preconscious son las instancias claves en el acto creador artístico; pero en otros momentos o fases en el proceso de creación, la conciencia y su análisis reflexivo cumple un papel

---

<sup>1</sup> Didier Anzieu, "El Cuerpo de la Obra", Edit. Siglo XXI, México, 1993, 1ra. edición Trad. Antonio Marquet. Pág. 53.

relevante como otro detonador que marca el camino a seguir por el artista en el desenvolvimiento de la actividad artística.

Cuando la sensibilidad se desarrolla conjugándola con los diversos elementos de los procesos creativos artísticos, se puede propiciar impulsos para la creatividad. En ese sentido consideramos (y volvemos a reincidir) que el arte en la educación es un fenómeno de integración del ser, hacia el porvenir, hacia la creación. Por lo tanto, ahí la pedagogía artística, debería estimular a la imaginación y la fantasía para que transgredan la objetiva profundidad del SER (del artista en formación), y proyecten los murmullos de sus estados interiores hacia la concepción y la elaboración de la obra. Por que allí los deseos levantan muertos, nutren abejas y florecen mañanas.

Otra cuestión que se pudo ver, es como los diferentes aspectos psíquicos como: la depresión, la angustia, los deseos necrófilos, la obsesión, etc., a pesar de que traen todo un contenido que tiene su origen en la pulsión de muerte, de la parte dura de la vida; son también factores que simultáneamente su impacto puede generar en el sujeto una reacción positiva, porque pueden desembocar en situaciones que provoquen al surgimiento del coraje, y con ello el pronunciamiento predominante de la pulsión de vida; es como cuando en lo cotidiano le volteamos el sentido a los conflictos (la relatividad de la vida, como dice la filosofía popular: no hay mal que por bien no venga), y los aprovechamos para activar y desarrollar la creación artística, y por lo tanto, se utilicen para desarrollar lo espiritual del individuo.

En ese sentido esos elementos psíquicos, no sólo te pueden hacer daño, sumergirte en la locura, en fenómenos patológicos, sino que también te pueden proporcionar material y fuerza para el desarrollo artístico. Es que por la dinámica de la fenomenología del proceso de creación, todo se puede revertir; lo malo para el individuo, se puede transformar en bueno al encaminarlo hacia la creación de una obra de arte; y así por ejemplo, podemos encausar a la angustia como fuente y fuerza para la elaboración de una obra artística; porque la relatividad en el desenvolvimiento del proceso creativo artístico, permite que el individuo o artista pueda formar una totalidad, donde interactúen la pulsión de muerte y la pulsión de vida, en función de la obra y del desarrollo artístico-espiritual del sujeto y su sociedad.



Entre unos de los fines de este estudio fue demostrar y revalorar a la conciencia dentro del proceso de creación artístico, clarificando el papel estratégico que juega en dicho proceso, (como se mostró en el capítulo VI).

Con el acto creador el fin no sólo fue desmistificar su comprensión, sino también penetrar en él con la reflexión para aportar elementos que ayuden a los jóvenes artistas en formación a través de la pedagogía en el contexto de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

También se demostró con el análisis sobre el proceso de creación, que es un proceso fenomenológico que no tiene principio ni fin; y que sus variadas manifestaciones obedecen a la implosión de los actos creadores, así como por el fenómeno coyuntural por el que atraviesa el artista normalmente en su proceso de desarrollo como ser humano, como una totalidad finita frente a la realidad ilimitada del arte; con lo cual conforman la relatividad del proceso de creación; y además por otras variables que se mencionan en el estudio.

Otra conclusión que se llegó en la reflexión sobre los procesos creativos artísticos, es que dependiendo del objetivo de la práctica o ejercicio educativo, todos los elementos del proceso de creación pueden ser puntos de enlace y vehículo, con que se pueden transferir elementos de un lenguaje artístico a otro; solo que existen elementos que para poder ser transferido, se tiene primero que realizar su traducción (del lenguaje origen hacia el de destino); y por lo tanto, se tiene que trabajar con sus contenidos, sus formas y demás propiedades para tratar de encontrar y extrapolar su correspondencia con el contexto artístico hacia donde va dirigido, sin que perdamos su significación y sentido.

Este tipo de criterio o idea son los que le dan viabilidad al desarrollo de la interdisciplinariedad de las artes en la educación artística.

En relación al fenómeno o proceso cíclico en espiral ascendente que se da en el desenvolvimiento del proceso de creación artístico; podemos decir que es otro de los enunciados, a que llegamos en el análisis sobre la creación artística. Y esta conclusión es un fenómeno peculiar que también se da en el proceso de creación científico, como lo demuestra Jean Laplanche en su libro: "La angustia

problemáticas I", con la investigación que hace sobre S. Freud y su teoría del psicoanálisis; ahí Laplanche nos dice que la forma como Freud constantemente regresa sobre términos, ideas y planteamientos teóricos como el caso del Yo y del Super Yo para ampliar o corregir o perfeccionar el desarrollo de su pensamiento, de una manera tal, que dibuja gráficamente un ciclo en espiral a través del cual va desarrollando su proceso de creación científico-psicológico. Cuestión que coincide con el normal desenvolvimiento del proceso de creación artístico en esa alternativa de desarrollo.

En ese sentido es interesante el comentario que hace Guillermo Kuitca, en la entrevista que le hizo Lilia Driben en el Semanal de La Jornada, donde este pintor dice: *Ahora trato de aceptar que mi obra es, en ciertos aspectos, una permanente vuelta de las cosas, como si retomara a un punto de partida del que me he alejado. (...) Creo que cada cuadro encierra una historia en sí misma, abre y cierra un capítulo que después se vuelve a abrir en otros. Es como si te cortaran y te cosieran mal y la herida siguiera ahí... (riéndose), como una mala cirugía.*<sup>2</sup>

Como se habrá podido observar en este trabajo sobre la fenomenología de la creación artística, para poder avanzar hacia un logro satisfactorio en crear y desarrollar una filosofía orientada hacia una pedagogía en la interdisciplinariedad en las artes; se debe contemplar tanto el trabajo de investigación teórica del área de la estética y otras disciplinas relacionadas con el proceso creativo artístico, así como también la investigación y prácticas en la actividad artística con los propios artistas; y ambos trabajos requieren de la participación del uno sobre el otro, a fin de complementarse, porque es una necesidad real, es una exigencia que plantea la posibilidad de dar pasos importantes en consolidar la interdisciplinariedad de las artes en función de la educación artística; o sea, hay que seguir investigando teóricamente, pero a su vez inmersos en las propias prácticas y acciones del proceso de creación.

Por lo tanto, estamos consciente de que todavía requerimos de más tiempo y esfuerzos, para revisar y dejar reposar toda la información manejada en esta tesis, para después recomenzar a buscar estructurar nuevas ideas, con el objeto

<sup>2</sup> Lilia Driben, "Los Cuadros, Esas Personas que Hablan Raro", El Semanal, La Jornada, 31-12-95, México, D.F. Págs. 4 y 5

de planificar ejercicios y programas integrales dentro del ámbito de la interdisciplinariedad de las artes; o sea necesitamos volver a estudiar al contexto investigado y reflexionar sobre los pequeños hallazgos, y características con que se manifiestan los actos de creación y el proceso creador artístico, y demás variables del conocimiento, para entonces procurar visualizar posibilidades de articulación de todos esos elementos (de acuerdo con sus contenidos y significación, y el fin que perseguimos con nuestra intención y sentido pedagógico), en enunciados y criterios que permitan idóneamente reorientar a la enseñanza artística hacia una nueva filosofía educativa.

La teoría sobre la semiótica y la iconografía son otros de los aspectos a través del cual los maestros pueden buscar ejercitar a los alumnos en el intelecto, con el objeto de que el Yo consciente de los estudiantes, estimule a su preconsciente para que a su vez, esta instancia psíquica contribuya a desarrollar la concepción y elaboración de la obra de arte, con lo cual se estaría incidiendo en la dinámica del desarrollo del proceso de creación en sí del artista.

Con respecto a la concepción de una obra de arte, algunas veces se realiza completamente en un sólo acto creador; pero en otras circunstancias se necesitan desarrollar varios actos de creación en diversas instancias para poder concluir dicha concepción. Sin embargo, independientemente de lo anterior, normalmente comenzamos a estructurar y elaborar la composición en la mente por medio de la imaginación (y hacemos una serie de simulaciones para buscar armonizar a los variados elementos), sintiendo la expresión, apreciando a la sugerencia de la intuición que proyecta la idea, contenido y formas, que articulamos en la estructura.

Si en la antigüedad los músicos, poetas y demás artistas buscaban con sus obras acercarse a la divinidad; y más adelante se dirigen a lo cotidiano, penetran en el interior de ser, en sus gestos. Ahora en la actualidad seguimos diversas corrientes de las vanguardias artísticas del siglo XX, queremos profundizar más en el ser humano, en su significado; y muchos buscamos más elementos conceptuales, simbólicos. Pero la problemática actual del arte, su manifestación hoy requiere que volvamos a reflexionar y reinterpretar la interioridad del ser y su entorno como una globalidad, para buscar proyectar una nueva representación de la vida y el arte. Tenemos que acercarnos más a

nosotros mismos y precisar los nuevos signos que reflejan nuestra realidad; detectar de la vida actual las características con que perfilar los signos-significados; porque antes buscábamos qué somos, ahora también tenemos que desarrollar qué seremos en el futuro y cuáles valores tendremos que perfilar para continuar alimentando nuestras raíces culturales.

Filosofando un poco podemos decir que lo anterior, es lógico por el hecho de la gran complejidad alcanzada en el conocimiento (la ciencia y la cultura) hasta los momentos, junto con los cambios económicos de globalización en el mundo, la tecnología de punta, las telecomunicaciones, etc., las nuevas necesidades que surgirán en la sociedad ante tantos cambios, tenderán a ser o serán los cimientos para que el conocimiento, la cultura y las artes profundicen en crear nuevos vasos comunicantes.

Por lo tanto, se puede dar una nueva articulación entre las artes que puede redundar en un nuevo significado; entonces la filosofía y la estética se pueden encaminar a detectar las nuevas interrogantes que abrirán las manifestaciones artísticas.

Los Estados al reconocer la importancia y valor de las artes en el desarrollo de la educación en general, y en la dinamización de la creatividad en el ser humano, a través de las vivencias y estimulación con la percepción y experimentación en las actividades de creación artísticas (en todo el contexto educativo), con lo cual se puede ampliar y flexibilizar la estructura mental, el nivel de conciencia y la visión de conjunto de la realidad y la vida; repercutirá en todas las esferas. Entonces la medicina, la educación, el desarrollo social-político-cultural, o la vida en sí; sus dinámicas se pueden apoyar más en la creatividad artística. Esto porque el desarrollo de la educación en general apoyada o cimentada en base a las actividades artísticas y científicas en retroalimentación, acercará a la sociedad, a las nuevas generaciones a que despierten más la curiosidad, el placer del juego perceptivo y creativo, con lo cual podrán darle más fuerza a que se empiece a desarrollar más a la intención y el talento, y así comenzar a realizar experiencias que eleven el nivel de creatividad; y con esas vivencias impulsar al intelecto y al arte; redundando en otras aperturas como vías alternas al desarrollo de la inteligencia y la cultura.

Cuando la sociedad avance en esos ángulos, se crearán más bases para el goce estético, y el hombre podrá dar otro paso hacia un nuevo estadium-mental, un nuevo estado de conciencia y de vida; y el artista podrá ser más completo, pero alargará el tiempo del proceso de madurez o de preparación; a cambio de que podrán o estarán en posibilidad de ejercer una nueva relación entre los ámbitos de la actividad humana, de encontrar un nuevo concepto, un nuevo significado, una nueva realidad; entonces dará pasos en la amplitud de la necesidad y satisfacción espiritual del artista y del público.

Esperamos que este esfuerzo, sirva de estímulo para que se continúe con el gran reto de desarrollar a la enseñanza y al arte.

Y por último agradecemos a todos los compañeros artistas, críticos del arte y público en general, cualquier comentario que pueda generar una reflexión hacia el encuentro del arte con la actualidad y su esencia en el quehacer.

## APENDICE EL CUERPO HUMANO

### I. ANTECEDENTES

Es del conocimiento de todos, que el ser humano está conformado por diferentes células, órganos y sistemas, que al articular e interrelacionar sus partes y funciones, integran la acción del cuerpo; y por lo tanto sus retroalimentaciones permiten la existencia del ser humano.

Con el objeto de desarrollar un poco más esta idea, vamos a ejemplificar, de acuerdo con los planteamientos de los fisiólogos y neuroanatomistas, la forma como el organismo relaciona y combina sus diversas funciones, que concatena e integra en el desarrollo del metabolismo del cuerpo; para esto es conveniente señalar, que *cada célula requiere de nutrición para conservarse viva (...)* Todas consumen oxígeno como una de las sustancias principales de las cuales obtienen energía; el oxígeno se combina con los carbohidratos, grasas o proteínas con el fin de liberar la energía necesaria para la función celular <sup>1</sup>

Esto representa una parte del funcionamiento del metabolismo, que es el conjunto de reacciones químicas que (...) tienen lugar en las células, con la finalidad de poner a disposición de sus diversos sistemas fisiológicos la energía de los alimentos <sup>2</sup>

En el metabolismo energético encontramos que, las necesidades de oxígeno y de elementos energéticos de las neuronas son muy importantes, y tienen que satisfacerse de manera constante por medio de una buena irrigación sanguínea. La circulación sanguínea cerebral esta protegida contra toda variación de presión por un mecanismo muy complejo, que asegura su autorregulación haciéndola, en cierta medida, independiente de la circulación general; esta independencia queda asegurada por unos dispositivos anatómicos de sustitución y una regulación fisiológica <sup>3</sup> Todo aumento de la actividad cerebral acarrea un incremento del consumo de oxígeno, que tiene por consecuencia el desprendimiento intensivo de gas carbónico, arrojado al medio extracelular; ese desprendimiento provoca

<sup>1</sup> Arthur C. Guyton.- "Fisiología y Fisiopatología Básicas". 2a. Edición, Edit. Interamericana, México, D.F., 1979. Pág. 2

<sup>2</sup> Arthur C. Guyton.- Ibidem. Pág. 522

<sup>3</sup> Guy Lazorthes.- "La Mente y el Cerebro". Edit. Castell Mexicana y CONACYT, Traducción de la 9a. Edición Francesa, México, D.F., 1987. Pág. 49

una vasodilatación local y, por tanto, un aumento del flujo sanguíneo cerebral y del suministro de oxígeno a las neuronas que están en actividad <sup>4</sup>

En la mayor parte de tejidos el flujo sanguíneo está controlado, en proporción de las necesidades para nutrición, como necesidad de obtener oxígeno especialmente, glucosa, aminoácidos, ácidos grasos y otros nutrientes. Sin embargo, en algunos tejidos el flujo local ejerce otras funciones: en la piel su fin es transferir calor desde el cuerpo, al aire que lo rodea. En los riñones estriba en mandar las sustancias para su eliminación y en el cerebro en controlar las concentraciones de bióxido de carbono y de ión hidrógeno de los líquidos cerebrales que, a su vez, desempeñan importante papel regulando el nivel de la actividad cerebral <sup>5</sup>

El riesgo sanguíneo del cerebro guarda estrecha relación con el metabolismo del tejido cerebral. Hay por lo menos tres diferentes factores metabólicos que se ha comprobado ejercen una acción muy intensa sobre el riego sanguíneo cerebral, que son:

- 1.- La concentración de bióxido de carbono (...) Este aumenta el riego sanguíneo cerebral, combinándose con el agua en los líquidos corporales para formar ácido carbónico, con la consiguiente disociación para formar iones de hidrógeno (...).
- 2.- Con la concentración de éste último causa vasodilatación de los vasos cerebrales, dilatación que es casi proporcional al incremento de concentración de ión hidrógeno; y (...)
- 3.- Con la concentración de oxígeno, que al disminuir su concentración aumenta el riego sanguíneo (...). Además cualquier otra substancia que aumente la acidez del tejido cerebral, y por lo tanto aumente la concentración de ión hidrógeno, incrementa también el riego sanguíneo. <sup>6</sup>

El sistema nervioso vegetativo y el conjunto de sus fibras nerviosas, aseguran el control nervioso de las grandes funciones orgánicas, como serían la circulación, la respiración, la digestión, la excreción urinaria, etc.

<sup>4</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem. Pág. 50

<sup>5</sup> Arthur C. Guyton.-Ibidem. Pág. 162

<sup>6</sup> Arthur C. Guyton.- Ibidem Pág. 220 y 221

*Este sistema nervioso está en relación con centros vegetativos situados a lo largo del eje (médula, tronco cerebral, cerebro) (...). Estos centros vegetativos están a su vez, principalmente bajo la influencia de la corteza cerebral, rinencéfalo; pero también neocorteza, de manera que las funciones viscerales están integradas a las actividades cerebrales.*<sup>7</sup>

*Las interrelaciones entre la actividad funcional, el metabolismo y el flujo sanguíneo cerebral, investigadas ya en 1890 por Charles Ray y Charles Sherrington y observadas por W. Penfield en los años 1940 a 1950, han quedado absolutamente demostradas por D.H. Ingvar y N. A. Lassen. Sirviéndose de una batería de varios cientos de detectores; D.H. Ingvar mide los flujos sanguíneos de la superficie de los hemisferios cerebrales, pudiendo así establecer mapas funcionales que él llama "ideogramas", y que son el reflejo de las variaciones funcionales.*<sup>8</sup>

### LOS ORGANOS DE LOS SENTIDOS.

Lo que pretendemos con este apartado, es que observemos el funcionamiento sensorial de los diversos órganos de los sentidos, con la finalidad de que al comprender en que sea a nivel global o general, las diferentes facetas de los procesos de percepción y transmisión de sensaciones, y la manera como se integran con el sistema nervioso, para que se origine el pensamiento, la imagen, el símbolo, la concepción de palabras, etc., y se manifieste la sensibilidad creativa. Nos sirva para relacionarlos y ampliar nuestra conciencia sobre la forma como se dan los variados procesos creativos del arte, y así contar con más elementos, que nos permitan buscar desarrollar tanto la metodología en la educación artística, como a la propia obra de arte.

*Los órganos de los sentidos, como lo señalan Testut y Latarjet, son aparatos especiales, productos de diferenciación del ectodermo, que se disponen en la periferia del cuerpo y sirven por función ponernos en relación con el mundo exterior (...), y por la multiplicidad de las nociones que suministran al sensorio común, los sentidos constituyen tal vez el principal origen de nuestras ideas y adquieren, por lo mismo, una considerable influencia sobre los actos llamados psíquicos (...).*

Verlon Jean Michel.- "Psicomotricidad, Elementos de Neuroanatomía Funcional". Edit. Gedisa, 1a. Edición, Barcelona, España, 1985- Pág. 195  
Guy Lazorthes.-Ibidem. Pág. 50



*Las impresiones producidas en las superficies sensoriales por los estimulantes exteriores son transportadas al cerebro, el cual las percibe y las elabora; entonces se convierten en sensaciones. Estas sensaciones completamente especiales, que debemos distinguir de las sensaciones llamadas generales, se dividen, según su propia naturaleza, en cinco grupos: sensaciones táctiles, sensaciones gustativas, sensaciones olfativas, sensaciones ópticas y sensaciones auditivas; a cada uno de estos cinco grupos de sensaciones corresponde un sentido especial: (...)*<sup>9</sup>

- 1.- El sentido del tacto,
- 2.- El sentido del gusto,
- 3.- El sentido del olfato,
- 4.- El sentido de la vista,
- 5.- El sentido del oído.

*Cada uno de los aparatos de los sentidos se compone esencialmente de tres partes:*

- 1).- *Una parte periférica, destinada a ser impresionada por los estimulantes de diversa naturaleza que le envían los cuerpos exteriores, ondas sonoras, ondas luminosas, efluvios odoríferos, etc., éste es el aparato de recepción; (...)*
- 2).- *Una parte central, situada en el neuroeje, que está encargada de percibir la impresión bruta producida sobre el aparato periférico, elaborarla y transformarla; éste es el aparato de percepción; (...)*
- 3).- *Una parte intermediaria o aparato de transmisión, que une las dos partes antedichas y está encargada, como su nombre indica, de transmitir la impresión desde el aparato de recepción hasta el aparato de percepción; está constituida por los nervios llamados sensoriales.*<sup>10</sup>

*La vía de conducción sensorial, exactamente formada como la vía de conducción sensitiva, se compone de dos neuronas cuando menos: una neurona periférica y una neuro-*

<sup>9</sup> Testut y Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana", Tomo II, 8a. Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España. 1947- Pág. 447

<sup>10</sup> Ibidem

central, poseyendo cada una una célula nerviosa, una prolongación protoplasmática o celulipeta y una prolongación cilindroaxil o celulifuga <sup>11</sup>

Por lo tanto, en cada una de las vías sensoriales, se encuentra tres porciones, como se dijo anteriormente: Una porción periférica, que constituye el aparato de recepción; una porción central que corresponde a la corteza cerebral y es el aparato de percepción; y una porción intermedia, formada por conductores que van de uno al otro lado y representada a la vez por la neurona periférica y la neurona central <sup>12</sup>

Según Testut, El aparato receptor periférico de las impresiones está representado en realidad por las fibrillas terminales de los nervios sensoriales o (...) por las prolongaciones externas de las neuronas sensoriales. Estas prolongaciones son muy variables en su longitud, unas son relativamente muy largas (...) y otras cortas, pero siempre son morfológicamente homólogas: son prolongaciones protoplasmáticas de las neuronas correspondientes. <sup>13</sup>

Estas prolongaciones terminan por extremidades libres, (los corpúsculos de Pacini y de Meissner) aparatos especiales y por las células epiteliales, las cuales facilitan la función de estas prolongaciones en la actividad de recepción de las impresiones. Entre dichas células podemos nombrar a las células gustativas, las células auditivas y las células visuales.

Las terminaciones nerviosas sensoriales, con o sin aparatos especiales, con o sin células sensoriales, se instalan en el espesor de las membranas que les sirven de substrato anatómico y en la constitución de las cuales toman una parte más o menos importante. Estas membranas vienen de este modo a ser partes integrantes de los aparatos sensoriales. Estas son: La piel o tegumento externo, para los nervios del tacto; la mucosa bucal, para los nervios del gusto; la pituitaria, para los nervios olfatorios; la retina, para las fibras del nervio óptico; el laberinto membranoso, para las fibras del acústico (...).

Estas membranas sensoriales, que son las partes esenciales de los órganos de los sentidos, vienen a juntarse o añadirse, a título de anexos, cierto número de formaciones accesorias, que tienen por atribución, según los casos: (...)

Testut y Latarjet, Ibidem- Pág. 448  
Testut y Latarjet, Ibidem- Pág. 449  
Ibidem

- 1o. *Proteger las membranas antedichas, de por sí muy delgadas y delicadas. (...)*
- 2o. *Facilitar la llegada a su superficie del estimulante que debe poner en juego su excitabilidad. (...)*
- 3o. *Favorecer la acción de este estimulante, ya reforzándola, ya aumentando su duración. (...)*
- 4o. *Dosificar, por decirlo así, este estimulante, como lo hace el iris para la luz, a fin de hacer la impresión más clara y pura. (...)*

*Estas partes accesorias, que constituyen para los órganos de los sentidos verdaderos aparatos de perfeccionamiento, varían naturalmente, para cada uno de ellos, en su configuración externa y en su estructura. Por esta razón se comprende que se presten difícilmente a un estudio de conjunto* <sup>14</sup>

## **II.1. EL SENTIDO DEL TACTO.**

*En el sentido del tacto encontramos que la piel posee una serie de pequeños aparatos nerviosos destinados a recoger las impresiones llamadas táctiles (...) por su espesor resistencia, protege los órganos subyacentes contra los peligros que podrían afectar a su funcionamiento o bien su constitución anatómica, y en este sentido es un protector.* <sup>15</sup>

*Desde el punto de vista anatómico, la piel se compone esencialmente de dos capas superpuestas:*

1. *La capa profunda, llamada dermis o corión. (...)*
2. *La capa superficial, llamada epidermis. (...)*

*La dermis es la parte fundamental de la piel, a ella se debe su resistencia y elasticidad, a como su cualidad de membrana sensible, (...) Ahí se diseminan los aparatos terminales de tacto* <sup>16</sup>

<sup>14</sup> L. Testud y A. Latarjet.- "Tratado de Anatomía Humana", Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores. S.A. Barcelona, España, 1951.- Pág. 471.

<sup>15</sup> *Ibidem*

<sup>16</sup> L. Testud y A. Latarjet.- *Ibidem*- Pág. 484.

*Las papilas dérmicas forman parte de la superficie exterior de la piel y, son por regla general, perpendiculares a la superficie de la dermis, y algunas son oblicuas. Contienen en su centro o bien vasos o corpúsculo del tacto; y desde este ángulo se pueden dividir en papilas vasculares y nerviosas; las vasculares se encuentran esparcidas por toda la superficie del tegumento externo, y las nerviosas exclusivamente se hallan en la cara palmar de la mano y la cara plantar de los pies, y especialmente se encuentran en gran número de los dedos (...)*

*La epidermis o capa superficial de la piel se extiende a manera de barniz protector por la superficie externa de la dermis y se caracteriza anatómicamente por el doble hecho de estar constituida por células epiteliales y por carecer de vasos canaliculados, tanto sanguíneos como linfáticos.*<sup>17</sup>

Por otra parte tenemos que los nervios destinados a la piel son muy numerosos y terminan de modo muy variable. Algunos se detienen en el tejido conjuntivo subdérmico; otros, y son los más numerosos, penetran en la dermis. Finalmente, algunos atraviesan la membrana basal, para terminar en la epidermis. Hay tres tipos de terminación: 1o. Las terminaciones nerviosas subdérmicas; 2o. Las terminaciones nerviosas intradérmicas; 3o. Las terminaciones nerviosas intraepidérmicas.

#### **1.- Terminaciones nerviosas subdérmicas.**

Las fibras nerviosas destinadas al tejido celular subcutáneo o hipodérmicas terminan por pequeños abultamientos ovalados, que constituyen, unos los corpúsculos de Ruffini, y otros los corpúsculos de Pacini.

a) **Corpúsculos de Pacini.**- *Son pequeños cuerpos ovoideos, opalinos y anacarados, que se encuentran como suspendidos en las extremidades de los ramúsculos de los nervios sensitivos. Se los encuentra en casi todas las regiones del tegumento externo, existiendo especialmente en gran abundancia en los dedos de las manos y de los pies (...)*

b) **Los Corpúsculos de Ruffini.**- *Se hallan situados en el tejido celular subcutáneo, al lado mismo de los corpúsculos de Pacini y de los glomérulos de las glándulas sudoríparas: unos son superficiales, en contacto con la cara profunda de la dermis;*

<sup>17</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Tomo II, 8a. Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España 1947, -Pág. 467

los otros, más profundos, se hallan como sumergidos en el espesor de la epidermis.

18

## 2.- Terminaciones nerviosas Intradérmicas

Las fibras nerviosas destinadas a la dermis se dividen, en el espesor de esta membrana, en ramúsculos más o menos tenues que van a perderse, unos en los corpúsculos especiales denominados corpúsculos de Meissner, y los otros por extremos libres.

a) **Corpúsculos de Meissner.-** Son pequeños aparatos sensoriales afectos al sentido del tacto. Se les conoce asimismo con el nombre de corpúsculos del tacto (...), se encuentran exclusivamente en las extremidades terminales de los miembros, en la mano y en el pie, o sea en los sitios donde el sentido del tacto parece estar especializado en el hombre; son particularmente abundantes en los pulpejos de los dedos de las manos y de los pies. (...)

b) **Terminaciones Libres.-** Nerviosas de la dermis, a excepción de las que se distribuyen por los corpúsculos del tacto, terminan, en gran parte, en las glándulas (nervios glandulares) y en los pelos (nervios de los pelos). Otras de estas fibras motoras, terminan en las fibras musculares, especialmente en los músculos erectores de los pelos; otras, nervios vasomotores, terminan en los vasos sanguíneos o linfáticos; finalmente, otras (fibrillas sensitivas libres) se pierden entre los elementos constitutivos de la dermis, formando comúnmente debajo de las papilas una red de mallas horizontales, la red subpapilar.<sup>19</sup>

## 3.- Terminaciones nerviosas Intraepidérmicas.

Son numerosos fascículos nerviosos, vertical u oblicuamente ascendentes, que después de haber atravesado la dermis, (...), llegan a la base de la epidermis, donde se transforman en fibrillas muy finas verticalmente ascendentes, que terminan en la capa mucosa de Malpighi.<sup>20</sup>

Con el fin de adentrarnos a los aspectos del funcionamiento del proceso sensorial, nos permitimos agregar lo siguiente:

<sup>18</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem Pág. 494

<sup>19</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores. S.A. Barcelona, España, 1951.-- Pág. 517.

<sup>20</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem.- Pág. 518

La sensibilidad exteroceptiva o superficial, es una de las vías ascendentes, que forma parte de la sustancia blanca; la cual sirve de comunicación entre segmentos medulares y centros encefálicos. Esta sensibilidad informa al sistema nervioso sobre las diferentes propiedades del medio exterior, gracias a sus receptores cutáneos, y estos se dividen en tres tipos: 1). Táctil, 2). Térmica, y 3). Dolorosa. La sensibilidad exteroceptiva esencialmente consciente, y sus fibras que constituyen las vías, terminan en la corteza cerebral.

*Los receptores cutáneos son llamados también:*

- a). **Mecano-receptores**, fibras que envuelven cabellos, vellos; discos de Merkel (oblicuos), cuerpos de Meissner (situados en las papilas dérmicas), corpúsculos de Pacini (situados en el tejido subcutáneo) sensibles a diversos tipos de presión (...)
- b). **Termo-receptores**, que están estimulados por las variaciones de temperatura y no por la temperatura absoluta (...).
- c). **Nociceptores**, que están formados por las fibras de pequeño calibre, transportan los influjos correspondientes, sea de un dolor punzante y rápido, o de un dolor menos localizado pero muy durable<sup>21</sup>

De acuerdo con lo anterior, los receptores cutáneos del tipo táctil, forman con sus fibras las vías de sensibilidad táctil, y ésta es transportada por dos vías diferentes: Los influjos de la sensibilidad discriminativa o epicrítica, que permiten la distinción entre dos puntos muy cercanos y que tienen, pues, un elevado poder de resolución espacial (...) por ejemplo sobre la pulpa del índice, el influjo nervioso que parte de él, recorre las neuritas que reciben al nervio mediano, luego (por el plexo bronquial) la raíz dorsal C G (en la que el ganglio raquídeo contiene las somas neurales) y penetra en el segmento medular CG a nivel del surco dorsolateral. Las neuritas de estas protoneuronas (o primeras neuronas de la vía en cuestión) penetran entonces en el cordón posterior homolateral, se enderezan y suben hasta la parte posterior del bulbo, donde se unen con las deutoneuronas (o segundas neuronas de la vía sensitiva). De este modo las vías de la sensibilidad táctil epicrítica son formadas en la médula por los axones de las

ean-Michel Derlon. - "Psicomotricidad, Elementos de Neuro-Anatomía Funcional". Edit. Gedisa. 1a. Edición, Barcelona, España, 1985. Pág. 47

*protoneuronas sensitivas, que recorren el cordón posterior homolateral del hemicuerpo de origen de las fibras: (...)*

*La sensibilidad de la mitad derecha del cuerpo es transportada por el cordón posterior derecho, y la mitad izquierda por el cordón izquierdo; cada cordón posterior es formado por dos haces: haz grácil o haz de Goll (es el más medio), y el haz cuneiforme o haz de Burdach (el más lateral) <sup>22</sup>*

*Según Jean Michel Derlon, La piel puede ser considerada como un conjunto de unidades o dermatomas, de superficies y límites variables, en los que todas las fibras sensitivas (táctiles y termalgésicas) alcanzan un segmento medular preciso (también existen allí, algunos entrecruzamientos entre dos dermatomas contiguos). A nivel del tronco, los dermatomas se organizan en bandas transversales y en bandas longitudinales a nivel de los miembros, (...) se ha podido así establecer mapas precisos de la superficie cutánea, donde cada territorio, bien delimitado, está afectado por el número segmentario que le corresponde <sup>23</sup>*

*Cabe mencionar que el nervio facial, surge del surco horizontal del tronco cerebral, e inerva los músculos cutáneos de la cara y de las papilas gustativas linguales, así como glándulas de secreción externa.*

*En general si examinamos al microscopio un trozo de piel de la yema de un dedo humano, se aprecia que la segunda capa de fuera adentro, la dermis, está nutridamente provista de ramas terminales de nervios cutáneos (...). Estos nervios corren entre las células del tejido conjuntivo de la dermis y se traspasan, como las ramas de un bosque tupido, de suerte que las terminaciones de cada nervio cutáneo cubren determinada área de la piel, y cada área recibe ramas terminales de varios tallos vecinos. Los nervios cutáneos corren (...) por los tejidos subyacentes y se unen, formando la parte sensoria, de la dotación nerviosa de la mano y el brazo con (...) las neuronas sensitivas en la raíz dorsal de la médula espinal, como destino final <sup>24</sup>*

<sup>22</sup> Jean-Michel Derlon.- Ibidem Pág. 48

<sup>23</sup> Jean-Michel Derlon.- Ibidem Pág. 58

<sup>24</sup> Otto E. Lowenstein, "Los Sentidos", Colección Breviarios, F.C.E, 2a. Reimpresión, 1980 Pág. 95 y 96.

## II.2. EL SENTIDO DEL GUSTO.

En el gusto, los aparatos nerviosos terminales, destinados a ser impresionados por los sabores, están diseminados por la superficie exterior de la lengua (...). Esta puede dividirse desde el punto de vista de su dirección en: la porción bucal (porción anterior) y porción faríngea (porción posterior) <sup>25</sup>

Mientras que desde el punto de vista de su constitución anatómica, se consideran tres partes:

- 1.- Una armazón osteofibrosa, esqueleto de la lengua,
- 2.- Los músculos de la lengua, formaciones musculares; y
- 3.- Un revestimiento mucosa, la mucosa lingual <sup>26</sup>

La mucosa lingual, es la porción que reviste en la mayor parte de su extensión el cuerpo muscular de la lengua, (...) en su superficie se encuentran las papilas de la lengua y son de numerosas formas o variedades y, pueden dividirse en cinco grupos:

- 1.- Papilas fungiformes,
- 2.- Papilas caliciformes,
- 3.- Papilas filiformes,
- 4.- Papilas foliadas, y
- 5.- Papilas hemisféricas. <sup>27</sup>

El órgano del gusto, tiene sus calides gustativas principales distribuidas en la superficie de la lengua. Siendo el gusto una función de los botones gustativos en la boca; su importancia depende de que permite seleccionar los alimentos según los deseos de la persona y también según las necesidades tisurales de orden nutritivas. De ahí que cada botón gustativo responde a estímulos primarios múltiples <sup>28</sup>

<sup>25</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores, S.A., Barcelona, España, 1951. Pág. 519.

<sup>26</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem- Pág. 523

<sup>27</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem- Pág. 532 y 533

<sup>28</sup> CFR. Basado en Arthur C. Guyton, "Fisiología y Fisiopatología Básicas". 2a. Edición, Edit. Interamericana, México, D.F., 1979.- Pág. 480.



Los bulbos del gusto, llamados también botones gustativos o corpúsculos del gusto, son peculiares de la mucosa de la lengua. Situados en el espesor de su capa epitelial, constituyen los órganos esenciales del gusto, (...) se parecen bastante exactamente a globos o botellas ligeramente abombadas: en el fondo de la botella corresponde al corión; en tanto que su cuello atraviesa perfectamente los estratos superficiales del epitelio y desemboca en la superficie libre de la mucosa por un pequeño orificio circular, llamado poro gustativo. Por este orificio sale un pincelito de prolongaciones filiformes, las pestañas gustativas (...)

Los bulbos del gusto se encuentran en el hombre en dos puntos solamente: en las papilas calciformes y en las papilas fungiformes. Siendo estos bulbos los órganos esenciales del gusto, su distribución en estas dos clases de papilas nos permite afirmar que el sentido del gusto se encuentra localizado en el hombre en las regiones ocupadas por dichas papilas, es decir, en los bordes de la lengua, en los dos tercios anteriores de su cara dorsal y en la región de la V lingual, donde presenta ciertamente su máximo de finura. -En las papilas calciformes, los bulbos gustativos ocupan las caras laterales de estas papilas, a las que rodean como una especie de cinturón. Se las encuentra también, pero en corto número, en la circunferencia interna del rodete de la papila. En las papilas fungiformes se muestran solamente a nivel de la extremidad libre o cabeza de estas papilas.<sup>29</sup>

Debido a que en la mucosa lingual, es donde están los botones gustativos que son esenciales para el gusto, a continuación entraremos en más detalle en este aspecto:

a). Arterias.- Las arterias destinadas a la mucosa de la lengua proceden del mismo origen que las que van a su porción muscular (...)

Son suministradas principalmente: 1o. por la dorsal de la lengua, que irriga la parte posterior de la mucosa; 2o. por la ranina y por la sublingual, que irrigan la parte anterior. (...)

b). Venas.- Las venillas que descienden de las papilas se reúnen, debajo de la mucosa lingual, con las venas nacidas en las formaciones glandulares y van finalmente a desembocar en la yugular interna<sup>30</sup>

<sup>29</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Tomo II, 8a. Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España 1947 Pág. 516

<sup>30</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem Pág. 518

c). *Linfáticos.- Los linfáticos de la mucosa lingual nacen en el espesor mismo de las papilas, donde constituyen una fina red capilar, la red intrapapilar (...). Los conductos que descienden de la red intrapapilar, en número de uno sólo para las pequeñas papilas, de dos o tres para las grandes, forman en la zona subpapilar del corión una red continua de riqueza extremada, notable a la vez por el número y por la tenuidad de sus mallas. Esta red, llamada subpapilar, ocupa toda la porción de la mucosa lingual que está situada delante de la V lingual. Los conductos que la constituyen son extremadamente finos en la punta de la lengua.* <sup>31</sup>

d). *Nervios y Terminaciones Nerviosas.- Los filetes nerviosos destinados a la mucosa lingual proceden de dos orígenes principales: del lingual y del glosofaríngeo.- El nervio lingual, rama del trigémino (engrosado naturalmente por la cuerda del timpano, lingual mixto), se ramifica por los dos tercios anteriores de la mucosa de la lengua.- El nervio glosofaríngeo se distribuye por las papilas caliciformes y la porción de mucosa lingual que se encuentra situada inmediatamente detrás de la V.- A estos dos nervios principales, conviene añadir un nervio de menor importancia, el laríngeo superior. Este nervio, rama del neumogástrico, envía algunas fibras a la porción más posterior de la mucosa lingual, a la porción inmediata de la epiglótis y de los repliegues glosopiglóticos* <sup>32</sup>

Consideramos necesario indicar que, del tronco cerebral, y específicamente del bulbo (que forma parte del tronco cerebral), emergen cuatro pares de nervios craneales, de los cuales dos tienen que ver con la inervación de la lengua; estos son:

- El XII o Hipogloso mayor, que es el nervio motor de la lengua, está formado por la reunión de raicillas que salen del surco anterolateral hacia el borde interno de la oliva. De allí se dirige hacia abajo y afuera, hasta el canal condileo, orificio perforado en la parte anterior de los condios del hueso occipital (condios que se articulan con el atlas, primera vertebra cervical); atraviesa este canal, enverge en el espacio situado sobre la faringe, luego alcanza los músculos de la lengua por un trayecto en arco de concavidad superior <sup>33</sup>

L. Testut, y A. Latarjet. *Ibidem* Pág. 519  
L. Testut, y A. Latarjet. *Ibidem* Pág. 521.  
Jean Michel Derlon. *Ibidem* Pág. 65

2.- El IX o nervio glosofaríngeo, surge del surco colateral posterior del bulbo; este nervio viene a formar parte de los nervios mixtos, debido a que es, tanto sensitivo como motor, es un nervio que esta situado más alto de los nervios mixtos; con el nervio X y el XI toma el agujero rasgado posterior (...) alcanza el espacio retrofaríngeo, luego se ramifica en la mucosa de la lengua, en los músculos y la mucosa de la faringe y en las glándulas salivares. El IX asegura la inervación de la faringe y una parte de la sensibilidad gustativa y de la secreción salivar <sup>34</sup>

En el sentido del gusto, como ya lo señalamos en el punto anterior, interviene el nervio facial y su conjunto sensitivo; una vez salido del surco bulbo proutuberancial, (...) sigue un trayecto complejo: sus fibras atraviesan el espacio situado entre la cara lateral de la protuberancia y la cara ventral del cerebelo (ángulo pontocerebeloso) y, acompañados de fibras del VIII (o nervio auditivo) penetran en el conducto auditivo interno (excavando en el peñón). Al fondo de éste forman una rodilla, (...) recorren de adelante hacia atrás el fondo de la caja del tímpano y se acodan nuevamente para recorrer la base del peñasco de arriba abajo y salir finalmente del canal óseo que las contienen (el canal de falopio) en la cara inferior del cráneo. Las fibras se dirigen entonces de atrás hacia adelante, hacia los músculos cutáneos de la cara en la que terminan. Este complejo Intermedio facial asegura esencialmente la inervación de los músculos cutáneos de la cara, de las glándulas de secreción externa y de las papilas gustativas linguales <sup>35</sup>

### II.3. EL SENTIDO DEL OLFATO.

Las terminaciones nerviosas destinadas a recoger las sensaciones olorosas están diseminadas en el hombre, por las paredes de las cavidades llamadas fosas nasales. (...)

Estas cavidades se hallan excavadas, a cada lado de la línea media, en la masa ósea de la cara, encima de la cavidad bucal, que contiene el órgano del gusto, y debajo de la órbita donde se aloja el aparato de la visión. Ocupan, como se ve, la porción más elevada de un largo conducto que recorre la columna de aire de la respiración, abriéndose por delante al aire libre y desembocando por detrás en la parte superior de la faringe <sup>36</sup>

<sup>34</sup> Jean Michel Derlon, *ibidem* Pág. 68

<sup>35</sup> Jean Michel Derlon, *ibidem* Pág. 68

<sup>36</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores, S.A., Barcelona, España, 1951.- Pág. 545

Estas cubren las diferentes partes o paradas de las fosas nasales, ahí reproduce todas las eminencias y todas las depresiones.

En el órgano del olfato hay dos clases de nervios, los nervios motores y los sensitivos; los primeros están destinados a los músculos. y los sensitivos que se ramifican por la piel, proceden del trigémino.

*Desde el punto de vista anatómico, la mucosa pituitaria contiene:*

- 1.- Una capa profunda o corión, (...)
- 2.- Otra capa superficial o epitelial, y
- 3.- formaciones glandulares. <sup>37</sup>

En la capa epitelial es donde se ubican, las células especiales que forman los elementos sensoriales de la pituitaria, llamadas células olfatorias. En cambio la mucosa de las fosas nasales recibe dos clases de nervios: nervio de sensibilidad general y nervio de sensibilidad especial.

*Los nervios de sensibilidad especial nacidos del bulbo olfatorio, atraviesan los agujeros de la lámina cribosa del etmoides y se distribuyen exclusivamente tanto por la pared externa de las fosas nasales, como por la pared interna, en la porción superior o porción olfatoria de la pituitaria* <sup>38</sup>

*Las sustancias olorosas llegan a la nariz interna en cantidades muy pequeñas, debido a que las células sensoriales sólo reciben las corrientes secundarias de la corriente principal de aire; y esto por que los procesos nerviosos de las células receptoras olfativas son extremadamente delgadas" (...). Corren en haces muy apretados por una porción cribosa del hueso hasta una parte del encéfalo anterior que se llama bulbo olfativo. En el bulbo están los glomérulos, donde las fibras sensitivas se conectan con los procesos de las células mitrales. Cada célula mitral recibe alrededor de un millar de terminaciones nerviosas olfativas, pero tiene por su lado sólo un prolongado proceso que va por el tracto olfativo al lóbulo olfativo del encéfalo anterior. Hay, pues, abundante entrecruzamiento de*

---

L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem Pág. 562  
L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem Pág. 570

*células sensitivas, ya que las células mitrales recogen información de muy numerosos receptores. Una vez más recuerda esto las conexiones cruzadas de la retina* <sup>39</sup>

Lowenstein menciona que ninguna teoría ha desembocado en un cuadro coherente, en el cual la constitución química de las sustancias olorosas esté en cabal relación con sus distintos efectos sobre el olfato, pero después señala que *probablemente no es la composición química de las sustancias olorosas, sino su forma total lo que reside en la raíz de la discriminación olfativa.* <sup>40</sup>

Enfatiza que *la nueva hipótesis planteada por el Dr. Amoore y sus colaboradores, va más lejos, intentando vincular la forma molecular al olor primario, se encontró que muchas moléculas del mismo olor primario, tenían a grandes rasgos la misma forma total* <sup>41</sup> *Se supone que los siete sitios receptores diferentes de las porciones sensitivas de las células olfatorias, tienen a su vez formas a las que se ajustan las moléculas de las sustancias olorosas. Cuando uno de estos sitios está ocupado por una molécula puede desencadenarse la excitación de la célula olfativa, (...) y se pregunta si habrá siete tipos diferentes de células olfativas, cada una con receptores de sólo una forma, o si en las células podrá haber más de un tipo de sitio* <sup>42</sup>. Lo que indica que las investigaciones y la discusión sobre el tema todavía continúa.

#### II.4. EL SENTIDO DEL OIDO.

El oído es uno de los sentidos por el cual percibimos los sonidos, con las diversas características de tonos, intensidad y timbre, pero la sonoridad está determinada por la amplitud de las vibraciones de la membrana basilar y de los cilios.

Sin embargo el oído no solamente registra las ondas sonoras, que constituyen el estímulo auditivo, sino que además, cumple con el papel de transmitir la información acerca de la orientación de la cabeza en el espacio a través de su porción vestibular.

El órgano del oído; puede dividirse en:

<sup>39</sup> Otto E. Lowenstein, "Los Sentidos"; Colección Breviarios F.C.E., 2a. Reimpresión, México, D.F., 1980.-Pág. 182 Y 183

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Otto E. Lowenstein, Ibidem Pág. 184

<sup>42</sup> Otto E. Lowenstein, Ibidem Pág. 185

- 1.- Oído externo,
- 2.- Oído Medio
- 3.- Oído Interno o Laberinto

El nervio auditivo está compuesto por dos conjuntos de fibras:

- 1).- El nervio coclear que transporta el influjo auditivo, y
- 2).- El nervio vestibular, que transporta los influjos propioceptivos; las fibras de estos dos nervios provienen de los receptores del oído interno, que van por el conducto auditivo externo en contacto con el nervio facial, y atraviesan el ángulo pontocerebeloso hasta el surco bulbo-protuberancial <sup>43</sup>

La función del nervio vestibular y de los núcleos bulbotuberanciales, con quien participa en las vías asociativas intersegmentarias, es el equilibrio.

El oído externo está constituido por el pabellón de la oreja y el conducto auditivo externo o meato. La función del pabellón de la oreja es recibir las vibraciones aéreas que constituyen los sonidos. El sonido recogido, llega al corregor o meato del oído; en la extremidad interna de este, produce vibraciones sincrónicas de la membrana timpánica (actúan como caja de resonancia), estas ondas o vibraciones son a su vez transmitidas por los huesecillos: martillo, yunque y estribo, a la ventana oval. Allí origina un desplazamiento del líquido del oído interno, que van activar el órgano de recepción del órgano de Corti. Del receptor coclear salen los influjos, que terminan en la parte lateral de la protuberancia a nivel de los núcleos cocleares, pasan por las vías auditivas centrales, cuerpos trapezoides, etc., y alcanzan la circunvolución temporal superior, haciendo sinápsis con varias uniones subcorticales <sup>44</sup>

Con relación al oído medio Lowenstein señala, que *La cavidad del oído medio, es un hueco abovedado, cruzado por un puente de tres huesos articulados: Martillo, Yunque y Estribo. El Martillo está ligado al tímpano y el estribo a una membrana igualmente delgada, tendida ante la llamada ventana oval, o fenestra ovalis, que está en el otro extremo de la cavidad del oído medio. El Yunque es el eslabón intermedio de esta cadena de huesos, que*

---

CFR. Basado en Jean Michel Derlon, "Psicomotricidad, Elementos de Neuro-Anatomía Funcional", Edit. Gedisa, 1a. Edición, 1985, España Pág. 68  
CFR. basado en Jean Michel Derlon, "Psicomotricidad, Elementos de Neuro-Anatomía Funcional", Edit. Gedisa, 1a. Edición, 1985, España.- Pág. 82 y 84

constituye (...) un arco curvado hacia arriba y cuyos miembros forman asimismo un ángulo en el plano horizontal... La cavidad del oído medio, está llena de aire, pero no está cerrada del todo. Del fondo sale un angosto canal, la trompa de Eustaquio, que va a la parte posterior de la cavidad oral. Por ella escapa líquido del oído medio, cuyas paredes son de tejidos húmedos. La trompa de Eustaquio sirve también para igualar presiones <sup>45</sup>

Los huesecillos, se encargan de la conducción de las ondas sonoras, del tímpano a la ventana oval. Las ondas alternantes de compresión y descompresión en el aire mueven la delicada membrana timpánica, que oscila hacia adentro y hacia afuera. (...) El puente de tres huesecillos tiene coyunturas entre uno y otro. Estas coyunturas se hacen rígida por acción de dos diminutos músculos. El primero actúa sobre el martillo y se llama tensor Tympani, ya que su contracción incrementa la tensión del tímpano así como la rigidez del puente. El segundo músculo que es el músculo más pequeño del cuerpo se llama stapédius y actúa sobre el estribo. Cuando se contrae, se pone tiesa la juntura yunque-estribo. Normalmente, las contracciones de estos músculos no están sometidas al control de la voluntad, sino que se producen automáticamente, como reflejo en respuesta al sonido (...). No creo, sin embargo, que nos equivoquemos gran cosa si aceptamos que el artesamiento del puente óseo es un truco protector que hace menos efectiva la transmisión del sonido protege así el tímpano y el oído interno de daños debidos a sonidos de gran intensidad. Por tanto, acaso los huesecillos sirvan de regulador automático de volumen (...). Lo interesante es que el ajuste muscular contrarresta la función básica del puente óseo como eficaz transmisor de ondas sonoras del tímpano al oído interno. Cuando las ondas sonoras van por el aire, hallan muy escasa resistencia (...).

Cuando las ondas sonoras llegan al tímpano, hacen que se mueva hacia adentro y hacia afuera, y con él, el largo brazo del martillo, ligado al tímpano. El puente constituido por los tres huesecillos lleva a la ventana oval, detrás de la cual está el oído interno, lleno de líquido. La membrana que cubre la ventana oval es mucho más pequeña y tiesa que el tímpano, y cualquier movimiento que haga hacia adentro, por columparse el estribo encuentra la resistencia inerte del líquido del oído interno. Los huesecillos de nuestro oídos transforman una fuerza relativamente débil, que actúa sobre el tímpano, en una fuerza muchas veces mayor, que actúa sobre la ventana oval. Es un mecanismo para acoplar una transmisión de energía por el aire a una transmisión por líquido (...) la ventana oval. Esta separa la cavidad del oído medio, o cavidad timpánica, de los espacios llenos d

<sup>45</sup> Otto E. Lowenstein, Ibidem Pág. 133 y 134.

lido del oído interno, que contienen el laberinto y su apéndice, el caracol. Cuando las ondas sonoras llegan a la ventana oval, la oscilación del estribo la hace moverse hacia dentro y hacia afuera. El líquido del oído interno, que rodea al laberinto y al caracol, se ama perilinja. Lo atraviesan las ondas sonoras. No perturban a los receptores del laberinto" (...) "ya que las absorbe un recubrimiento esponjoso de tejido conjuntivo" <sup>46</sup>

uando las ondas de presión se propagan por la perilinfa, adelantan por la galería superior, vuelven por la inferior y llegan al fin a la (...) ventana redonda. Esta puede abultarse hacia la cavidad timpánica. Cuando se hunde la ventana oval, la redonda es empujada hacia afuera, y viceversa. La onda de presión conducida por los huesecillos hasta la ventana oval luego por la perilinfa de las dos galerías hasta la ventana redonda, retorna así al aire de la cavidad timpánica, de donde sale de nuevo; por la trompa de Eustaquio y la boca, al aire de la traja (...). Este circuito cerrado asegura el paso libre de las ondas sonoras junto al inducto coclear, que constituyen la galería media" <sup>47</sup>

oído interno comprende dos partes, la cóclea y el laberinto; en la cóclea se encuentran los receptores del sonido. El laberinto es el piloto automático, y es como una bolsa dividida en cámaras, llena de líquido de donde salen tres canales, que se denominan canales micirculares (llenos de líquidos); cada uno tiene un extremo ensanchado, en la cual hay una cámara que se llama ampolla, y contiene cada una, una estructura sensorial sensible al movimiento acelerado. Esta estructura sensorial funciona en coordinación con el canal anexo lleno de líquido.

La ampolla <sup>48</sup> por un lado se comunica con el canal, y por el otro con una de las cámaras del laberinto. En el centro hay, libremente equilibrada en una arista, una estructura gelatinosa y viscosa como una lengüeta, llamada cúpula, y va de la arista del suelo, hasta el techo de la ampolla esférica. Es elástica, y vuelve a su posición original, después de haberse doblado en cualquier dirección, al moverse el líquido del canal, actúa como un péndulo de resorte. Está cubierto de una capa de células ciliadas sensitivas y de células de sostén. En la base, las células están conectadas con terminaciones nerviosas sensoriales en contacto sináptico con la pared celular. Así las células ciliadas median entre el péndulo y la cúpula y el nervio auditivo.

1. Otto E. Lowenstein, *Ibidem* Pág. 134 a 137

2. Otto E. Lowenstein, *Ibidem* Pág. 138

3. FR. basado en Otto E. Lowenstein, "Los Sentidos"; Colección Brevarios F.C.E., 2a. Reimpresión, México, D.F., 1980. Pág. 116, 117, 119



Cuando la cúpula se inclina hacia cualquier lado, los delicados procesos ciliares se doblan lo cual provoca cambios en la célula sensoria, que a su vez generan una señal codificada en el nervio sensitivo. Así se envía información acerca del grado y dirección de la torcedura de las células ciliadas sensibles. Dicha información llega al sistema nervioso central, al convergen los mensajes codificados de los tres canales, registrando la dirección y el grado de los movimientos de la cabeza.

## II.5. EL SENTIDO DE LA VISTA.

*El sentido de la vista tiene como órgano esencial al globo ocular (...) y especialmente a la retina, donde se reúnen los aparatos destinados a percibir las impresiones luminosas* <sup>49</sup>

*La retina es la membrana nerviosa del globo ocular, formada por la expansión del nervio óptico; esta es la porción de ojo sensible a la luz, que contiene los conos, a los cuales corresponde la visión de los colores, y los bastones que siguen principalmente la visión de la oscuridad. Cuando son excitados conos y bastones los impulsos nerviosos transmiten por neuronas sucesivas en la propia retina y, finalmente, por las fibras del nervio óptico hasta la corteza cerebral* <sup>50</sup>

*Cuando se proyecta en la retina una imagen de cuánto vemos. Esta imagen está reducida y, por razones ópticas, de cabeza (...). De algún modo, esta imagen tiene que ser traducida a una pauta de impulsos eléctricos. Estos pasarán al cerebro, donde llegan a los centros ópticos superiores, (...) y el resultado final es nuestra conciencia del espacio tridimensional lleno de objetos.* <sup>51</sup>

*En las palabras de Leo Testut, las impresiones recogidas (...) por los bastoncillos y conos son transportados por la prolongación central de las células visuales (fibras de bastoncillo y fibras de conos) a la capa flexiforme externa. Aquí son recogidas por las prolongaciones ascendentes de las células bipolares y transmitidas por las prolongaciones descendentes de estas mismas células bipolares a las células nerviosas de la capa ganglionar, las cuales (...) las conducen hasta los centros corticales de la visión* <sup>52</sup>

<sup>49</sup> L. Testut, y A. Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana, Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores, S.A., Barcelona, España, 1951 Pág. 683

<sup>50</sup> Arthur C. Guyton.- Op cit. Pág. 458

<sup>51</sup> Otto E. Lowenstein, Ibidem Pág. 41 y 42.

<sup>52</sup> L. Testut, y A. Latarjet, Ibidem Pág. 642

Es importante la información visual para el control definitivo de la postura y del movimiento; (...) Este control recibe el auxilio eficaz del ajuste automático de la posición del ojo en la cabeza, merced a un sistema de reflejos estáticos y dinámicos de los músculos oculares en respuesta al cambio de posición (...). Por supuesto, en los cambios voluntarios de postura y en movimiento voluntario que envuelve la actividad deliberada, la orientación visual puede ser proceso consciente, que interfiere y vence a los mecanismos automáticos <sup>53</sup>

En el tronco cerebral, existe un surco horizontal, que une el bulbo y el puente o protuberancia; de este surco salen varios pares de nervios craneanos, tales como: el VI o nervio motor ocular externo, el nervio VII o nervio facial, y el VIII o nervio auditivo.

El nervio motor ocular externo, que nos interesa en este apartado, es delgado y recorre de atrás hacia adelante el piso posterior, luego medio de la base del cráneo, penetra en la órbita por la hendidura esfenooidal e inerva el músculo derecho externo del globo ocular <sup>54</sup>

En el tálamo encontramos que existen núcleos de uniones sensoriales, como el caso del cuerpo rotuliano lateral o externo. Es la unión de las vías visuales que debemos describir aquí. En efecto, nervios ópticos, quiasma y cintas ópticas, no tienen la misma constitución que los otros nervios craneanos. Así como el núcleo olfatorio es una evaginación de la vesícula telencefálica, que viene a colocarse por detrás del engrosamiento embrionario del cristalino, la placoda óptica. Las vías ópticas son puas, de hecho enteramente centrales (...). Los conos y bastoncillos contienen una sustancia que, transformada por la llegada de un flujo de fotones, induce al nacimiento de un potencial local que se propaga a lo largo de las neuronas visuales (...)

Las células receptoras activan una cadena neuronal: protoneuronas o células bipolares, luego dendritas y soma de las células ganglionares, todas intrarretinianas. (...) Las células ganglionares emiten a su vez un axón que sale de la retina a nivel de la papila (la papila es el lugar de inserción del nervio óptico sobre el globo ocular). El nervio óptico está pues formado por estos axones, que se entrecruzan parcialmente a nivel del quiasma y siguen en las cintas ópticas, les que terminan en los cuerpos rotulianos laterales <sup>55</sup>

<sup>53</sup> Otto E. Lowenstein, Ibidem Pág. 124 y 125

<sup>54</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 68

<sup>55</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 131

*El trayecto de las fibras visuales es a la vez directo y cruzado (...). El cuerpo rotuliano lateral homolateral, de donde parten las radiaciones ópticas destinadas a la corteza occipital del mismo lado. Transportan los inlujos visuales correspondientes a la parte nasal del campo visual del mismo ojo (la imagen retiniana de un objeto es invertida debido a las leyes de la difracción, a través de esta pequeña lente biconverxa que es el cristalino) los axones provenientes del sector retiniano nasal (macular y periférico), estimulados por los fotones que vienen de la parte temporal del campo visual, cruzan en contrario la línea media a nivel del quiasma y, por la cinta óptica opuesta, alcanzan el cuerpo rotuliano lateral en el que las fibras se proyectan a su vez sobre la corteza occipital heterolateral* <sup>56</sup>

*Al lado de las fibras propiamente visuales, la rutina es el punto de partida de las fibras pupilares, su estimulación por los fotones acarrea no ya la formación de una "imagen", sino una adaptación del diámetro de las pupilas a las condiciones de claridad: miosis en claridad intensa, midriasis en claridad débil. Estas fibras son, como las fibras ópticas, a la vez directas y cruzadas. Siguen las mismas vías pero, llegadas al cuerpo rotuliano lateral, lo atraviesan simplemente para ir a terminar en el tubérculo cuadrilgésimo homólogo recibiendo el brazo conjuntival anterior* <sup>57</sup>

### III. EL SISTEMA NERVIOSO

En referencia al sistema nervioso, vamos hacer una descripción sobre las partes que lo integran, así como las funciones que cada una desempeña, con el fin de detectar los diferentes órganos (y procesos), vías, centros nerviosos, etc., que intervienen en cada proceso de percepción, que nos permitan visualizar más ampliamente el fenómeno global de la sensibilización y de la conceptualización del pensamiento, como una respuesta del cuerpo, ante el medio ambiente y ante la situación interna del organismo. De ahí que agreguemos una serie de citas de varios autores que estudian el tema; y comenzaremos con Luis López Antunez, que indica:

*La organización estructural y funcional de los seres vivos depende en gran parte de sistemas de comunicación que aportan una información permanente a todas las células del organismo, lo que permite regular sus actividades desde el nivel molecular hasta la expresión de la conducta en sus formas más complejas* <sup>58</sup>. Aquí el sistema nervioso

<sup>56</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 132

<sup>57</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 133 y 134

<sup>58</sup> Luis López Antunez, *Anatomía Funcional del Sistema Nervioso*, Editorial Limusa 1980.- Pág. 279

cumple un papel muy importante, ya que recibe información de los diversos órganos sensoriales, registra, codifica y analiza dichas informaciones, integrándolas para dar la respuesta adecuada; este proceso se realiza en las partes o estructuras que se extienden desde la periferia hasta la corteza cerebral.

Jean Michel Derlon dice que, *la actividad global del organismo está bajo la dependencia del sistema nervioso, que asume tres funciones: recepción, recolección y análisis de la información, tanto del medio externo, como sobre los diferentes componentes del organismo*<sup>59</sup>

El sistema nervioso se puede dividir en tres partes diferentes, y cada una tiene una función particular, las cuales son:

1.- **El Sistema Nervioso Central**, es donde se da la centralización de las informaciones, de la síntesis y de los mensajes efectores; y está compuesto de la médula (contenida en el canal raquídeo constituida por la superposición de las vértebras) y el encéfalo (contenido en la caja craneana) (...). Existen numerosos niveles de integración y de control en el interior de este sistema nervioso central<sup>60</sup>

2.- **El Sistema Nervioso Periférico** está formado por el conjunto de neuronas que aseguran las conexiones entre la médula y el tronco cerebral por una parte, órganos de la vida de relación por la otra parte (revestimiento cutáneo, receptores gustativos, acústicos y vestibulares, aparato locomotor-esqueleto, músculos estriados, tendones, articulaciones). Estas neuronas forman los nervios craneales cuando están en conexión con el tronco cerebral; y las que están en conexión con la médula forman los nervios raquídeos<sup>61</sup>

El sistema nervioso periférico comprende los siguientes nervios:

- a). Nervios sensitivos, que provienen de la piel.
- b). Nervios sensoriales, aseguran las funciones de la vista, oído, gusto y el olfato.
- c). Nervios motores, controlan la contracción muscular.

<sup>59</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 11

<sup>60</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 11 y 12

<sup>61</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 186

d). Nervios periféricos, constituidos por fibras nerviosas sensitivas y motrices, que a su vez forman los nervios mixtos.

**3.- El Sistema Nervioso Vegetativo**, asegura la unión entre el sistema nervioso central y las vísceras. También él incluye dos tipos de fibras: unas sensitivas, que transportan al SNC informaciones que le indican en todo instante el estado funcional del organismo: grado de llenado gástrico por el bolo alimenticio, distinción vesical por la orina, presión arterial, concentración del oxígeno y gas carbónico en la sangre, etc. Las otras fibras, motrices, van desde el sistema nervioso central a los diferentes órganos, proveyéndolos de los controles correspondientes al mantenimiento del equilibrio interno del cuerpo y a los requerimientos del momento, energéticos en particular del mismo <sup>62</sup>

A continuación vamos a señalar las principales características y funciones, de las diversas partes que comprenden al sistema nervioso:

### III.1. La Médula Espinal.

En relación a la médula espinal tenemos que está contenida en una envoltura osteoligamentosa: el raquis. Este está formado por el conjunto de las vértebras apiladas unas por encima de otras, por diferentes sistemas ligamentarios y por discos que los unen (...), la médula asegura dos grandes papeles: por una parte, se comporta para ciertas actividades llamadas reflejas como un verdadero centro (...), por otra parte, es un sitio de transmisión y de pasaje de influjos nerviosos entre la periferia (o las vísceras) por un lado, y los niveles alejados de la médula o el encéfalo por el otro (y ello en los dos sentidos); es una función llamada de enlace y de vía de conducción <sup>63</sup>

La médula viene a ser un lugar de enlace y de pasaje de las vías nerviosas que aseguran las conexiones entre centros por una parte, entre centros y periferia por la otra, a tres niveles:

Segmentario, intersegmentario y suprasegmentario (...). Los niveles segmentarios aseguran que los reflejos no pongan en juego más que uno o dos segmentos medulares, que

<sup>62</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 13

<sup>63</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 37

constituyen un centro o enlace de las fibras aferentes venidas de la periferia (o de las vísceras) <sup>64</sup>

Las actividades intersegmentarias ponen en juego varios segmentos medulares y los metámeros correspondientes; hacen intervenir varias sinápsis. Este tipo de circuito es ilustrado por el reflejo de Defensa o de flexión (...) y las conexiones suprasedimentarias, entre segmentos medulares y centros ecefálicos, se efectúan por los haces ascendentes (sensitivos) o descendentes (motores) que forman lo esencial de la sustancia blanca <sup>65</sup>

La médula contiene dos sustancias en su periferia está formada por sustancia blanca (es decir, esencialmente por neuritas...), y su centro por una columna continua de sustancia gris (es decir, por un entrecruzamiento de zonas neurales, de dendritas, de terminaciones y orígenes axonales y de innumerables sinápsis) <sup>66</sup>

La sustancia gris central Contiene numerosas células multipolares, las motoneuronas (Alfa o Gamma) cuyo axones forman las raíces ventrales, los axones de las motoneuronas alfa terminan sobre las fibras musculares estriadas, los de las motoneuronas gamma sobre la parte contractil de los husos neuromusculares. La función del cuerno ventral es pues motriz (...) El cuerno dorsal es más delgado y afilado (...) Está constituido por uniones y neuronas colocadas sobre las vías de la sensibilidad (...) su función es sensitiva (...) En la unión entre el cuerno ventral y cuerno dorsal se coloca el cuerno lateral (...) su función es vegetativa. Un puente de sustancia gris que une los cuernos derechos con los izquierdos <sup>67</sup>

Las funciones de la médula espinal se realizan a través de dos vías, las ascendentes y las descendentes que fundamentalmente es motriz, en cambio; en la primera vía se dan diferentes formas de sensibilidad, entre las cuales tenemos:

- 3) La sensibilidad exteroceptiva o superficial, informa al sistema nervioso sobre las diversas propiedades del medio exterior, gracias a sus receptores cutáneos, existen tres tipos de sensibilidad exteroceptiva: táctil, térmica y dolorosa (...), la mayoría de las fibras que constituyen las vías, terminan, en la corteza cerebral <sup>68</sup>

<sup>64</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 44

<sup>65</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 46

<sup>66</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 40

<sup>67</sup> Ibidem

<sup>68</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 46

b). La sensibilidad propioceptiva o profunda, que informa al sistema nervioso sobre el estado en determinado momento, del aparato locomotor, gracias a receptores situados en los huesos, músculos, tendones y articulaciones. Algunas de las vías propioceptivas terminan en la corteza cerebral, y transportan los mensajes de la sensibilidad propioceptiva consciente. Las otras terminan en el cerebelo: transportan los mensajes de la sensibilidad propioceptiva inconsciente. Sensibilidad exteroceptiva y sensibilidad propioceptiva consciente constituyen la Somestesia, o sensibilidad somática general, por oposición a las sensibilidades somáticas especiales que abastecen a los órganos de los sentidos (...)

c). La sensibilidad interoceptiva o visceral, informa al sistema nervioso sobre diferentes parámetros vegetativos: presión arterial, ritmo cardíaco, distensión vesical, tenor de oxígeno y gas carbónico en la sangre, etc. Es esencialmente Inconsciente (...)

Los receptores cutáneos son de tres tipos: los mecano-receptores que comprenden los cabellos y vellos, discos de Merkel, cuerpos de Meissner, corpúsculos de Pacini, sensibles a variados tipos de presión. Los termo-receptores, que son difíciles de identificar individualmente; y los nociceptores, que transportan los influjos nerviosos del dolor rápido-punzante y también del durable. (...)

**Receptores Somestésicos.-** Receptores a nivel de los cuales se efectúa la transformación de energía, que luego va a propagarse en forma de influjo nervioso a lo largo de las dendritas y, luego de los axones de las neuronas sensitivas <sup>69</sup>

En un plano estrictamente anatómico (...) las vías espinales ascendentes son directas para la sensibilidad táctil epicrítica y propioceptiva consciente; y son cruzadas para la sensibilidad termoalgésica y táctil protopática <sup>70</sup>

Es importante mencionar que la médula al relacionarse con la periferia, lo hace además por medio de los segmentos, los cuales representan el lugar de penetración de fibras sensitivas que allí hacen enlace sináptico o simplemente pasan antes de recibir una vía ascendente hacia el encéfalo (...) son el sitio de partida de las fibras motrices sobre las que convergen los axones piramidales y extrapiramidales que modulan su actividad, y el lugar de

<sup>69</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 47

<sup>70</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 62

articulación entre arcos aferentes de reflejos espinales: miotáticos, de flexión o vegetativos <sup>71</sup>

A través de estas tres particularidades de conexiones, de cada segmento medular y sus raíces raquídeas, la médula incorpora bajo su dependencia la inervación sensitiva, motriz, vegetativa y refleja de un territorio limitado, llamándose el conjunto un metámero.

### III.2. EL TRONCO CEREBRAL.

El tronco cerebral está formado por el mesencéfalo, el bulbo y la protuberancia o puente. *Esta verdaderamente fragmentado en un cierto número de masas grises, los núcleos. Al lado de los núcleos de los nervios craneales, que aseguran la inervación segmentaria de la extremidad cefálica del cuerpo, existen centros que sirven de enlace o de lugar de asociación a los circuitos neuronales, sea conectando diferentes pisos del tronco cerebral entre sí, sea el tronco cerebral con otras partes del sistema nervioso central (cerebro, cerebelo, médula). La mayoría de estos centros tienen el aspecto de núcleo. La sustancia gris puede también tomar un aspecto más difuso: Es la formación reticulada la descripción de estos centros obedece necesariamente a circuitos neuronales muy diversos. Sus funciones son múltiples, pero intervienen a niveles diferentes de la organización extrapiramidal de la motricidad* <sup>72</sup>

Las funciones de la formación reticulada en general son: *El reticulado ejerce una acción difusa, no específica, ascendente o descendente, sobre el resto del neuroeje. La acción ascendente es en gran parte asimilada a la del sistema activador ascendente (...), que provoca la activación difusa de las neuronas de la corteza cerebral (correspondiente fisiológicamente a la reacción de "alerta") y modula los diferentes niveles de conciencia (o vigilancia) del cerebro. La acción descendente ejerce un control poderoso, facilitador o inhibitorio, sobre las motoneuronas de los cuerpos ventrales de la médula, y por lo tanto sobre la motricidad espinal (cualquiera sea la modalidad voluntaria, refleja etc.) (...)*

*Esta acción no específica hace intervenir a menudo enlaces del tronco cerebral o del cerebro (tálamo o hipotálamo) y se manifiesta conjuntamente con la actividad de otros centros (núcleo rojo, locus niger, cerebelo) con los cuales esté en conexión (...), paralelamente con esta acción difusa, el reticulado tiene funciones más específicas,*

<sup>1</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 56

<sup>2</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 80



*especialmente en la integración funcional de los núcleos de los nervios craneanos y de los centros vegetativos del tronco cerebral, en este sentido, es el último eslabón entre las estructuras vegetativas cerebrales y las estructuras grises efectoras* <sup>73</sup>

El bulbo raquídeo es el lugar donde emergen varios pares de nervios craneanos: El XII o nervio hipogloso, que es el nervio motor de la lengua; el XI o nervio espinal, que junto con el nervio X, aseguran la inervación de la laringe; y el nervio IX o glosofaríngeo, que asegura la inervación de la faringe, una parte de la sensibilidad gustativa y de la secreción salivar.

Del mismo modo en el surco horizontal, que une al bulbo y el puente o protuberancia, salen otros pares de nervios que participan en los sentidos del tacto, del oído y de la vista, tales son: El nervio VI o nervio motor ocular externo; el VII o nervio facial, y el VIII o nervio auditivo.

### III.3. EL CEREBELO.

El cerebelo tiene tres grandes partes: El arqueocerebelo, el paleocerebelo o espinocerebelo y el neocerebelo.

*El arqueocerebelo o vestibulocerebelo, se relaciona con el vestíbulo y los núcleos vestibulares bulboprotuberanciales, participando en el equilibrio. (...) Por el contrario el paleocerebelo o espinocerebelo está en conexión con la médula: Sus aferentes le llegar directamente (Haz espinocerebeloso) o indirectamente (por la unión de la oliva bulbar o de núcleo reticular lateral); sus aferentes se proyectan indirectamente sobre la médula por la unión del núcleo rojo y de los núcleos reticulares. El paleocerebelo interviene en el control del tono antigravitacional y postural* <sup>74</sup>

*El neocerebelo está en conexión con la corteza cerebelosa: las aferencias hacen unión en el tronco cerebral (a nivel de la oliva bulbar, del núcleo reticular lateral, de los núcleos de puente) antes de penetrar en el cerebelo; las aferencias "vuelven" a la corteza cerebral recibiendo la unión talámica (núcleo ventrolateral); el neocerebelo controla principalmente la coordinación de los movimientos voluntarios* <sup>75</sup>

<sup>73</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 92

<sup>74</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 112

<sup>75</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág. 114

#### 4. EL CEREBRO.

*el cerebro está formado por dos hemisferios (izquierdo y derecho), reunidos por las comisuras. Cada hemisferio está constituido por cinco lóbulos: frontal, parietal, temporal, occipital e Insula; (...) la superficie de cada hemisferio está recorrida por surcos y cisuras, delimitando respectivamente las diferentes circunvoluciones y los diferentes lóbulos.* <sup>76</sup>

*la sustancia blanca (...) está formada por tres tipos de haces: haces asociativos intrahemisféricos, que unen entre sí áreas corticales más o menos alejadas en el seno de un mismo hemisferio; haces de proyección, que unen la corteza a las formaciones grises profundas (núcleos estriados, tálamo), al tronco cerebral, el cerebelo y a la médula; (...) haces interhemisféricos o vías comisurales, que aseguran la unión entre los hemisferios derecho e izquierdo: la más importante es el cuerpo calloso; las comisuras blancas anterior y posterior, la comisura hipocámpica, están menos desarrolladas* <sup>77</sup>

en este punto, nos interesa entrar en mayor detalle sobre los aspectos del tálamo, el neotálamo, los dos hemisferios del cerebro y la corteza neopallial, ya que, para nosotros representan partes importantes en el proceso de percepción, y por lo tanto en el proceso de actividad artística.

##### 4.1. EL TALAMO

Como Michel Derion comenta, que el tálamo es una estructura muy subdividida y con conexiones tan complejas, que su función no es simple de definir; y hace un resumen de sus tres grandes funciones:

*El tálamo es la unión de todas las vías sensoriales (con excepción de las vías olfatorias) entre la superficie y la corteza. Desempeña un papel de transmisión de los influjos específicos, pero también un papel de filtro, de analizador y de selector, es decir un papel parcial de integración sensitiva. (...)*

*"El tálamo es un integrador de las funciones motrices, a nivel de dos grandes rizos de control extrapiramidales corticales de la motricidad. (...)*

---

Michel Derion, *Ibidem* Pág. 121  
Michel Derion, *Ibidem* Pág. 126 y 127

3.- Por sus núcleos no específicos, intervienen en el control de la vigilancia, de la atención del alerta cortical (...)

*El tálamo participa en las conexiones entre corteza por una parte, rinencéfalo e hipotálamo por la otra interviniendo, pues en la elaboración de los estados afectivos y emocionales.* <sup>78</sup>

#### III.4.2. EL HIPOTALAMO

Es el mayor centro y la unión esencial del control de las funciones viscerales, es la unión por donde pasan prácticamente todas las vías que enlazan: los centros del retículo mesencefálico, los núcleos vegetativos bulbotuberanciales, el rinencéfalo, la ínsula, corteza fronto-orbitaria y otras estructuras centrales con el sistema nervioso vegetativo extra-axial (cadenas simpáticas y vías parasimpáticas). Su acción la ejerce por vías multisinápticas, y recibe aferencias de todas las vías sensitivas y sensoriales. <sup>79</sup>

*El hipotálamo tiene un papel vital, a pesar de sus pequeñas dimensiones (...), interviene en la génesis de nuestras emociones y desempeña un importantísimo papel en el equilibrio (en la regulación térmica y las funciones metabólicas, las necesidades biológicas de base y los actos estereotipados indispensables para la supervivencia (hambre, sed, reproducción, impulsos sexuales...))* <sup>80</sup>

Entre las funciones del hipotálamo podemos decir que interviene en la circulación sanguínea, a través de la vasodilatación y la vasoconstricción, acelerando o desacelerando la actividad cardíaca o la presión arterial; en la termorregulación del cuerpo, asegurando la producción del calor; en el control del comportamiento alimentario, en el caso de la sed y el comportamiento emocional donde interviene en todos los fenómenos vegetativos de emoción.

*En conclusión el hipotálamo interviene (...) en la puesta en juego coordinada y terminada muchas funciones elementales integrándolas en una respuesta global a una situación interna (metabólica) o externa (stress por ejemplo) dada. Esta integración está acoplada*

<sup>78</sup> Jean Michel Derlon, *Ibidem* Pág.- 137

<sup>79</sup> CFR. basado en Jean Michel Derlon, "Psicomotricidad, Elementos de Neuro-Anatomía Funcional", Edit. Gedisa, 1a. Edición, 1985, España. Pág. 136 y 139

<sup>80</sup> Guy Lazorthes.- Op cit. Pág. 70

anera estrecha con el mesencéfalo por una parte y con el rinencéfalo y el lóbulo prefrontal y la otra. <sup>81</sup>

#### 4.3.- LOS HEMISFERIOS DEL CEREBRO.

Los dos hemisferios del cerebro son simétricos, pero cada uno tiene su especificidad, el lado izquierdo coordina los aspectos: Verbal, analítico, abstracto, racional, temporal, alerta y lógico; en cambio el lado derecho lo pre-verbal, sintético, concreto, emocional, espacial, relajador y libre-asociación. <sup>82</sup> O sea que el hemisferio derecho controla el pensamiento analítico, la imaginación mental o dirige las actividades relacionadas con la entonación, la melodía, la musicalidad, etc., mientras que el hemisferio izquierdo coordina el pensamiento analítico lógico, la comprensión de los conceptos abstractos, las actividades asociadas al habla, con la formación y la percepción de las palabras <sup>83</sup>

El aprendizaje y la memoria pueden ocurrir en los dos hemisferios, aunque separados, cada uno puede sentir, percibir y conceptualizar independientemente uno del otro. <sup>84</sup> Sin embargo, Los dos hemisferios cerebrales que funcionan como un todo, están enlazados entre sí por punto por las fibras contenidas, en una formación mediana que se conoce como cuerpo Calloso (...) este órgano de enlance, formado de sustancia blanca, transfiere las formaciones de un hemisferio al otro, de tal manera que quedan integradas a la vez a ambos, se ha probado experimentalmente: que si a un gato, al que se le ha seccionado el cuerpo calloso se le somete a un aprendizaje, consistente en hacer entrar por una mitad del campo visual, un estímulo, que no vaya más que al hemisferio cerebral opuesto, y se presenta luego el mismo estímulo en la otra mitad del campo visual, es decir dirigido al otro hemisferio, no se produce nada de lo aprendido anteriormente, lo que prueba que no se ha transmitido nada al segundo hemisferio <sup>85</sup>

En las funciones motoras y sensitivas (...) cada zona cortical motriz tiene el mando del lado opuesto, y todo lo que percibimos del espacio por medio del tacto, la vista, el oído, lo percibe el hemisferio opuesto (...) primeramente ambos hemisferios reciben las

Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 144

Waldemar de Gregori. Cibernética Social II, Pág. 18

CFR. Basado en Guy Lazorthes.- "La Mente y el Cerebro". Edil. Castell Mexicana y CONACYT, Traducción de la 9a. Edición Francesa, México, D.F. Pág. 88

Waldemar de Gregori. Cibernética Social II, y este párrafo es una traducción de Waldemar sobre Ton Hon Ten Warren (More on Split Braid Research Culture and Cognition). En el Brasil 1984.- Pág. 19.

Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 85

*informaciones procedentes del medio ambiente, y luego cada uno extrae lo que corresponde de manera particular, lo trata en función de su especialidad y comunica al otro hemisferio la información tratada, cada hemisferio tiene su propia memoria, sus propios archivos; uno percibe el mundo en su riqueza, su diversidad, y al otro le corresponde el análisis; de ese modo cuando los dos mecanismos, imaginación mental y pensamiento abstracto, están conectados, los fenómenos quedan captados por completo*<sup>86</sup>

#### III.4.4. LA CORTEZA NEOPALIAL.

Con respecto a la corteza cerebral, Jean Michel Derlon destaca que *La corteza neopalial es el apoyo anatómico de las funciones más complejas del cerebro, pero sus funciones pueden elaborarse y expresarse sin que las conexiones entre corteza y centros subyacentes, sean conservadas y, los centros subcorticales asuman sus propios papeles de unión y de integración*<sup>87</sup>

De ahí que considera que, *el cerebro en relación a las funciones corticales, está formado por tres grandes unidades: Unidad de activación, unidad de recepción y unidad efectora*

- 1.- *La unidad de activación está representada anatómicamente por la formación reticular mesencefálica, sus prolongaciones diencefálica (especialmente los núcleos talámicos específicos) y la cara media de los hemisferios cerebrales; tiene por función activar las células corticales, asegurar el "alerta" y el mantenimiento de la vigilancia, necesarios para todas las funciones corticales; no tiene especificidad receptora o efectora. (...)*
- 2.- *La unidad de recepción y de integración de los datos externos y propioceptivos es constituida por toda la parte de cada hemisferio situada hacia atrás de la cisura de Rolando: Lóbulos parietal, temporal y occipital. (...)*
- 3.- *La unidad de previsión, programación, elaboración de las actividades motrices, puede funcionar si no reciben permanentemente los datos integrados por la unidad receptora; ella está formada por los lóbulos frontales.*<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Guy Lazonthes.- Ibidem Pág. 89

<sup>87</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 162.

<sup>88</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 163

<sup>89</sup> Ibidem.

En cuanto a las correlaciones anatomofisiológicas, Derlon dice que, *se pueden distinguir en la superficie de las dos últimas unidades tres categorías histológicas y fisiológicas de áreas corticales; áreas primarias, secundarias y terciarias* <sup>90</sup> En este sentido Guy Lazorthes, coincide en lo mismo, sólo que divide a la corteza cerebral en cuatro niveles que difieren por su estructura, sin embargo sus dos primeros niveles los agrupa bajo las mismas funciones, y a su vez, éstas están incluidas, en las áreas primarias corticales señaladas por Derlon, y los dos restantes niveles (3o. y 4o.) son equivalentes a las áreas secundarias y terciarias indicadas por Derlon.

A continuación describiremos las tres áreas corticales:

1.- *Áreas primarias. son áreas que corresponden a las proyecciones sensitivas y motrices, reciben (áreas receptoras) o envían (áreas efectoras o motrices) fibras que las unen a los centros profundos: Tálamo y cuerpos rutilianos en el primer caso, tronco cerebral o médula espinal en el segundo. Tienen una especificidad funcional muy estrecha, una organización elemental (no integrada) y presenta una somatotopía precisa,* <sup>91</sup> lo que significa que cada punto de revestimiento cutáneo y cada músculo, están representados en ellas de manera precisa

2.- *Las áreas secundarias, es donde se forman las síntesis y el reconocimiento de las sensaciones, y la programación de los movimientos, vienen a ser las áreas de integración*

*En el caso de las áreas receptoras, reúnen los datos elementales proporcionados por el área primaria correspondiente, a fin de permitir una percepción de conjunto del agente estimulante, percepción integrada y significativa a la que se da el nombre de gnosia. Las áreas secundarias tienen una especificidad modal: el área visual secundaria, por ejemplo solo es activada por los estímulos ópticos. Para las áreas efectoras son el sitio de síntesis de actividades globales, coordinadas y terminadas que expresarán, en parte por la salida del área motriz primaria (...) su especificidad funcional es relativamente amplia y su organización no es somatotopía (...).*

3.- *Las áreas terciaria, asociativas, no tienen ya ninguna especificidad funcional (...) ellas tratan (...) datos plurimodales (a la vez somestésicos, auditivos, etc.) que les son*

<sup>90</sup> Ibidem

<sup>91</sup> Jean Michel Derlon, Ibidem Pág. 164

*proporcionados por diferentes áreas secundarias y son el fundamento de las actividades intelectuales superiores, puramente simbólicas. Lenguaje, cálculo, pensamiento conceptual, esquema corporal, etc. En el caso de la unidad efectora, el área terciaria constituye (...) el lugar de concepción, de programación de las actividades matrices complejas, que puede criticar y corregir* <sup>92</sup>.

Guy Lazorthes comenta que *Las zonas corticales sensitivas. Los mensajes captados por los órganos de los sentidos, y transmitidos por los nervios se integran y se transforman en una percepción elaborada en las zonas sensitivas primaria y secundaria* <sup>93</sup> (Las primeras áreas mencionadas por Derlon) de la corteza cerebral, para ser reconocidas y diferenciadas en las zonas terciarias (áreas secundarias, Derlon), y plantea que la superficie del cerebro es un mosaico de representaciones sensoriales.

La identificación táctil del mundo exterior, se efectúa en el *lóbulo parietal* recibe en la zona primaria (...) los mensajes procedentes del hemicuerpo opuesto; la representación cortical es proporcional, no a la extensión de la superficie cutánea, sino a su riqueza en receptores sensitivos, por lo que la cara y la mano tienen una amplia representación. En la zona sensitiva secundaria se realiza la síntesis de las sensibilidades superficial y profunda de un punto particular de la piel; en dicha zona, situada en la parte posterior del lóbulo parietal, se realiza el conocimiento del esquema corporal (...).

En el *lóbulo temporal* se recibe los mensajes auditivos. En el centro de la primera circunvolución temporal se encuentra la zona auditiva primaria, auditosensorial, que registra los sonidos sin interpretarlos; en torno a ella están las zonas llamadas auditopsíquicas o euditognósticas, que reconocen los mensajes lingüísticos e identificar las manifestaciones sonoras. Tanto para el lenguaje como para el aprendizaje musical <sup>94</sup>.

En cambio en el *lóbulo occipital* recibe las aferencias visuales. Una zona primaria, llamada visuosensorial, registra la luz y el calor; a su alrededor, las zonas llamadas visuopsíquicas y visuognósticas permiten la percepción y el reconocimiento de los objetos <sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Ibidem

<sup>93</sup> Ibidem

<sup>94</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 73

<sup>95</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 74

Independientemente de lo dicho anteriormente, consideramos interesante citar el comentario que hace Guy Lazorthes sobre A. R. Luria (1902-1977), quien propuso científicamente una versión de conjunto de la organización del cerebro que revolucionó las nociones clásicas. *Según Luria, todo acto mental depende de la cooperación de tres unidades funcionales: La primera está representada por formaciones centrales; la formación reticular mantiene en un estado de vigilia a la corteza, haciéndola apta para recibir las informaciones y para organizar los procesos mentales; el tálamo le impone a la acción de la formación reticular un tono de alerta que va dirigido particularmente hacia las zonas corticales especializadas (...), la formación límbica, cuya parte más importante es el hipocampo, activa la corteza por medio de la sustancia reticular, cuando se presenta una señal emocional; finalmente, el lóbulo frontal, en el que se programan nuestras actividades conscientes, telecomanda todas las actividades cerebrales por medio de la información reticular, sobre la que obra directamente* <sup>96</sup>.

*La segunda unidad está encargada de la recepción, del análisis y del almacenamiento de la información. A diferencia de la primera, que no tiene especificidad -ya que la alerta cortical es la misma tanto si se trata de una operación visual como motriz- está formada por grupos especializados, grupo de la visión, grupo de la audición (...). La llegada de las informaciones, así como de la salida de las órdenes motrices se produce a partir de tres zonas diferentes: una zona primaria recibe los mensajes específicos; en las zonas secundarias se ordenan y almacenan las informaciones; las zonas terciarias, situadas en los confines de las zonas sensitivas y sensoriales, integran y combinan las excitaciones procedentes de los analizadores visuales, auditivo, etc., este trabajo de síntesis de informaciones de modos diferentes concluye en la formación de un elemento nuevo, de un símbolo verbal: La palabra, gracias a la cual existe el pensamiento abstracto. Al pasar de las zonas primarias a las secundarias y luego a las terciarias las informaciones van sufriendo operaciones de síntesis de creciente complejidad, y cuya especificidad va disminuyendo; por ejemplo, el córtex visual primario no funciona más que con mensajes visuales; las zonas secundarias contienen ya neuronas asociativas en relación con sistemas diferentes, pero su respuesta sigue siendo específica; las zonas terciarias más importante del hombre sirven para todo género de trabajos, ya que cuanto menos específica es una función, más tiende hacia lo general, es decir, hacia el concepto* <sup>97</sup>.

<sup>96</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 95  
<sup>97</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 95 y 96.



La tercera unidad, responsable de las actividades de programación, de regulación, o comprobación, es la zona en la que se organiza el pensamiento. En efecto el ser humano obra por actos exteriores o con el pensamiento, bajo dos tipos de impulsos: o bien reacciona ante una información, o bien forma programas de acción y vigila su realización. Este encadenamiento está ya esbozado en todo reflejo que comprende una entrada y una salida y un bucle o loop de servocontrol, pero todo ello es automático; por el contrario, en la realización de intenciones todo puede, constantemente ponerse en tela de juicio, por lo que hay que vigilarlo todo, y corregirlo incansablemente. El acto libre es de una enorme complejidad, en comparación con el acto automático o reflejo. Las zonas de la tercera unidad varían según se trate de acciones exteriorizadas o de acciones mentales. La zona terciaria prefrontal, que no existe más que en el hombre, está formada por células asociativas y está en relación con todas las partes del cerebro; es la sede de la programación: tiene conexiones preferenciales con el conjunto de la primera unidad en que se encuentran los sistemas de alerta que, a su vez van a activar las zonas cerebrales que el programador frontal necesite; ésta es, por excelencia, la zona sin especificidad, porque es capaz de todos los aprendizajes, es, en suma, el lujo supremo de la humanidad (...)

En conclusión, las actividades mentales exigen la participación de todo el cerebro, la corteza es indispensable al nivel operacional, pero el centroencéfalo es indispensable para su alerta; sin embargo, esta condición no es suficiente para hacer de él el "centro regulador" de la vida psíquica, ya que, inversamente el funcionamiento del centroencéfalo depende de la corteza cerebral. La concepción actual del sistema nervioso central cibernético en un sentido dinámico y funcional, más que un sentido anatómico; así, la idea de un efecto de reverberación permite plantear más correctamente el problema del campo de la conciencia y particularmente de los estados de sueño y de vigilia, según el cerebro funcione o no a un régimen de alto nivel polarizado por la corteza, o a un régimen de bajo nivel polarizado por el centroencéfalo.<sup>98</sup>

También consideramos necesario indicar que Waldermar de Gregori, en su libro "Cibernética Social II", utiliza con respecto al cerebro, la propuesta hecha por Mac Lean en el 1970, en la cual éste plantea la concepción triúnica del cerebro, a través del cual sienta las bases para concebir los mecanismos de polintegración, policentrismo y poca jerarquía entre los subconjuntos que son al mismo tiempo complementarios y antagonistas.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Guy Lazorthes.- Ibidem Pág. 96

<sup>99</sup> Waldermar de Gregori. Ibidem Pág. 20

Waldemar de Gregori al igual que Guy Lazorthes y Jean Michel Derlon, incorpora en su libro el enfoque de A.R. Luria de la Universidad de Moscú, y (del mismo modo que estos dos personajes) se basa para considerar el encéfalo<sup>100</sup> como un sistema unitriáico, en un todo que está estructurado, y se proyecta en tres dimensiones o subgrupos:

- En la Vertical = reptilico - límbico y neocortex.
- En la Horizontal = Hemisferios izquierdo y derecho y la estructura común a los dos.
- En la transversal = Los centros o lóbulos.

*De acuerdo con las características de un sistema unitriádico, cada subgrupo se desdobla en tres, por lo tanto, cada subgrupo o lado es potencialmente polivalente y, puede hasta cierto punto, asumir funciones vicarias (...). Hay una jerarquía y un juego triádico entre los tres lados (...) parece haber una rotación, que para saber cuál de los tres subgrupos de un encéfalo adulto ocupa la posición oficial (central, coordinadora o controladora), depende del desarrollo diacrónico del encéfalo, vía espontánea o vía académica<sup>101</sup>. De aquí que Waldemar de Gregori se considere un interaccionista trialista.*

<sup>100</sup> CFR, Basado en una Traducción que hicimos del Libro "Cibernética Social II", de Waldemar de Gregori. Págs. 23 y 24

<sup>101</sup> Waldemar de Gregori. Ibidem Pág. 23

## BIBLIOGRAFIA

## I. LIBROS CITADOS

Abraham Maslow, "La Personalidad Creadora", Edit. Kairós, Barcelona, España 1990, 4a. Edición. Trad. Rosa María Rourich.

Adolfo Salazar, "Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música", Alianza Editorial. 1ra. Reimpresión, 1991. Madrid, España.

Alasdair MacIntyre, "El Concepto de Inconsciente", Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1982 Trad. José Luis Etcheverry, (Ed. original 1958) Routledge & Kegan Paul, Londres).

Alexander Lowen, "La Espiritualidad del Cuerpo", Edit. Paidós, 1a. edición, Barcelona, España, 1993.

Anibal Puente, Lisetti Paggioli, Armando Navarro y Colaboradores, "Psicología Cognoscitiva" Edit. MacGraw Hill, Caracas-Venezuela 1989, 1a. Edición

Anna Freud, "El Yo y los Mecanismos de Defensa", Edit. Paidós, México, 1993.

Anton Ehrenzweig, "El Orden Oculto del Arte" Edit. Labor, S.A. España 1973

Antonio Ziri6n (Compilador) "Actualidad de Husserl", Edit. Mexicana, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Fundaci6n Gutm6n. M6xico, 1989

Arthur C. Guyton.- "Fisiología y Fisiopatología Básicas". 2a. Edición, Edit. Interamericana, México, D.F., 1979. (1a. Ed. en inglés 1971, S.L.)

Augusto Boal, "Teatro Del Oprimido 2", Edit. Nueva imagen, México, D.F., 1980, 4a. Edición. (1a. Ed. 1978, París, Francia, Francois Maspero)

Augusto Boal, "200 Ejercicios y Juegos para el Actor y No Actor con Voluntad de Decir Algo a Través del Teatro", 9a. Edición, Editorial Civilización Brasileña, Río de Janeiro, Brasil, 1989.

Barry Wadsworth, "Teoría de Piaget del Desarrollo Cognoscitivo y Afectivo", Edit. Diana, México, D.F., 1992, 2a. Reimpresión. (1989, por Logman Publishing)

Berlon Jean Michel.- "Psicomotricidad, Elementos de Neuroanatomía Funcional". Edit. Gedisa, 1a. Edición, Barcelona, España, 1985 (Presses Universitaires de Frances, París 1982)

Didier Anzieu, "El Cuerpo de la Obra" Edit. Siglo XXI, México, D.F., Trad. Antonio Marquet, 1993. (1a. Ed. 1981, Editions Galimard, Francia)

## BIBLIOGRAFIA

Eduardo Pavlosky, "Proceso Creador, Terapia y Existencia", Ediciones Ayllu, 1991, 2a. Edición, Argentina, Buenos Aires (1a. Ed. 1982, Buenos Aires, Argentina)

Erwin Panofsky, "El Significado en las Artes Visuales", Edit. Alianza Forma, Madrid, España, 1983, Tercera Edición.

Erving y Miriam Polster, "Terapia Gestaltica" Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 3ra. reimpresión, 1994. (1a. Ed. en Inglés 1973)

Ferreira Gullar, "Argumentación contra la Muerte del Arte", Edit. Revan LTDA, 2a. Edición, Río de Janeiro, Brasil, 1993. (1a. Ed. fue 1991/92 en el Jornal Do Brasil)

Friedrich Dorsch "Diccionario de Psicología", Edit. Herder, Barcelona, España 1985

Gerhard Funke, "Fenomenología: ¿Metafísica o Método?", Trad. Mario Caimi, Edit. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1991. (1a. Ed. 1966, Boon, Alemania)

Guy Lazorthes.- "La Mente y el Cerebro". Edit. Castell Mexicana y CONACYT, Traducción de la 9a. Edición Francesa, México, D.F., 1987. (De la 9a. Ed. París Francia, Flammarion)

Héctor Salama P. y Rosario Villarreal B. "El Enfoque Gestalt", Editorial Manual Moderno, 2a. Edición 1992 México, D.F. (1a. Ed. México 1988).

Herbert Read. "Educación por El Arte", Traducción de Luis Fabricant. Supervisión de Ida German de Butelman, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1982.

I. Blauberg "Diccionario de Filosofía" Edit. Ediciones Quinto Sol, S.A. de C.V., México, 1992 Trad. Alejo Méndez Garcla, 4a. Reimpresión.

Isabel Paralso, "Psicanálisis de la Experiencia Literaria" Ediciones Cátedra, Madrid-España, 1994.

J.F. Lyotard, "La Fenomenología" Edit. Paidós, Barcelona, España 1989. (1a. Edición 1954, Presses Universitaires de Frances, París, Trad. Aída Aisenson de Kogan).

Jean Laplanche, "La Angustia, Problemáticas I" Amorrortu Editores, Buenos Aires-Argentina, Traducido de la 2a. edición Francesa por Carmen Michelena. 1988. (1a. Ed. Presses Universitaires de France 1980)

Jean Laplanche, "Castración, Simbolizaciones, Problemáticas II" Edit. Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2a. Edición, 1988. Trad. de Silvia Bleichmar (1a. Ed. 1980, Presses Universitaires de France)

Jean Laplanche, "La Sublimación, Problemáticas III", Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina, 1987. Trad. de Silvia Bleichmar (1a. Ed. 1980, Presses Universitaires de France)

## BIBLIOGRAFIA

- George Gamow, "El Breviario del Señor Tompkins", Edit. F.C.E. México, D.F. 1992, 1a. Reimpresión (1a. Ed. en Inglés 1940, Londres, Cambridge University Press)
- Juan Acha, "Introducción a la Creatividad Artística", Edit. Trillas, México, 1992.
- Konstantin Stanislavski "El Arte Escénico", Edit. Siglo XXI, Décima Edición 1985. (Traducción Julieta Campos)
- L. Testut y Latarjet, "Tratado de Anatomía Humana", Tomo II, 8a. Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España. 1947-
- L. Testud y A. Latarjet.- "Tratado de Anatomía Humana", Vol. 3, 9a. Edición, Salvat Editores, S.A. Barcelona, España, 1951.-
- Luis López Antunez, Anatomía Funcional del Sistema Nervioso, Editorial Limusa 1980.
- Madeleine Goguard, "Iniciación Musical en la Enseñanza Primaria y Secundaria", Edit. Paidós, Buenos Aires, Argentina 1973,
- María Helena Leal Lucas "Tesis Maestría: Aplicación Práctica de las Consideraciones Sobre la Interrelación de las Artes. en Función de la Educación Artística" Tomo II ENAP-UNAM/1989.
- María Noel Lapoujade, "Filosofía de la Imaginación". Edit. Siglo XXI, México 1988, Edición al cuidado de Carmen Valcarce.
- Mario de Micheli, "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX", Alianza Forma Editorial, 9a. Reimpresión 1992, Madrid, España. (1a. Ed. 1966, Milán, Italia)
- Nayla Farouki, "La Relatividad", Edit. Debate, S.A., España 1994. Trad. Martín Sacristán. (Flammarion 1993)
- Octave Mannoni, "Freud El Descubrimiento del Inconsciente". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1987. (1a. Edición 1968-París, Francia)
- Octavio Paz, "El Arco y La Lira", Edit. F.C.E., México, D.F. 1993, Novena reimpresión. (1a. Edición 1956 México, D.F.)
- Otto E. Lowenstein, "Los Sentidos"; Colección Breviarios F.C.E., 2a. Reimpresión, México, D.F., 1980. (1a. Ed. en inglés 1966, Penguin Books L.T.D., USA)
- Pierre Guiraud. "La Semología" 13a. Edición, Edit. Siglo XXI, México, D.F. 1986. (1a. 1971, París, Francia, Presses Universitaires de France).
- Rudolf Arnheim, "Hacia una Psicología del Arte y Entropía", Edit. Alianza Forma, 1980, Madrid, España.

## BIBLIOGRAFIA

Serge Ginger y Anne Ginger "La Gestalt una Terapia de Contactos", Edit. El Manual Moderno, S.A. de C.V., México, D.F., 1993, Traducido de la 2a. Edición Francesa por Ma. Angélica Verduzco de R. (1a. Ed. 1987 París, Hommes et Groupes Editeurs)

Sigmund Freud. "Interpretación de los Sueños, Tomo I, Editorial Planeta y Artemisa, México, D.F. 1985.

Teresa Del Conde, "Las Ideas Estéticas de Freud", Edit. Grijalbo, 2a. edición, México, 1994. (1a. Ed. México 1985).

Waldermar de Gregori. "Cibernética Social II", Ed. Cortéz en el Sao Paulo, Brasil 1984.

Werner Wolff, "Introducción a la Psicología". Edit. F.C.E., México, 1986, Vigésimasegunda reimpresión. Trad. Federico Pascual del Roncal. (1a. Ed. en Inglés 1947, New York)

## II. REVISTAS, PERIODICOS, CATALOGOS E INVITACIONES DE EXPOSICIONES.

Alberto Blanco "La Música de la Ritmia".- Revista Nexos - 192, Diciembre 93.- Pág. 11

Angel F. Suárez S., "Chungtar Chong López y Su Universo de Imágenes", Catálogo de Exposición "En la Piel el Mundo", Div. de Estudios de Posgrado, ENAP-UNAM. 24-09-91 México, D.F.

Antonio Espinoza, El Nacional, Sección Cultural: Dominical, Art.: Chungtar Chong López: "En la Piel El Arte", México, D.F., 20 Oct. 1991. Pág. 36

Antonio Espinoza, "Las Tantas Vidas de Vicente Rojo" El Nacional, Sección Cultural: Dominical, del día 14 Nov. 93, México, D.F.

Carmen García Bermejo, "Escenarios de Vicente Rojo" El Financiero" Sección Cultural Comala- 17 Oct. 93

Carlos Blas Galindo, El Financiero, Sección Cultural, 22 Oct. 93 "Escenarios de Vicente Rojo", Pág. 58

Ikram Antaki, "Einstein no lo sabía", El Azar y La Economía", El Nacional,, (Cultura), México 13-6-95. Pág. 36.

Ikram Antaki, "Einstein no lo sabía, El Azar y su papel en la Historia", El Nacional,, (Cultura), México 6-6-95. Pág. 35.

Jerzy Pelc "La Semiótica: Ciencia a la Cognición y la Comunicación", La Jornada, 25 Sept. 93, Sección Especial, en el 9o. Aniversario, Pág. II

## BIBLIOGRAFIA

John Horgan, "Tendencias en Neurociencias, ¿Puede explicarse la conciencia?", Y Revista: Investigación y Ciencia, Sept. 1994, Barcelona España. Pág. 70

Lilia Driben, "Los Cuadros, Esas Personas que Hablan Raro", El Semanal, La Jornada, México 31, Dic. 95, Págs. 4 y 5.

Miguel Moragas, "Semiótica y Comunicación de Masas" La Jornada, 25 Sept. 93, Sección Especial en el 9o. Aniversario: Medios, Lenguaje y Sociedad, Pág. XII.

Román Gubern "Nueva Mirada a la Iconosfera Contemporánea", La Jornada, 25 Sept. 93, Sección Especial en el 9o. Aniversario: Medios, Lenguaje y Sociedad, Pág. VII.

Silvia Lemus "El barco donde estaba el paraíso".- Revista Nexos - 192, Diciembre 93.- Pág. 33

### III. CONFERENCIAS Y MESAS REDONDAS

#### Conferencias:

"Los Fundamentos Neurobiológicos de la Mente", Organizadas por el Colegio Nacional en el Instituto Mexicano de Psiquiatría en la Ciudad de México, Coordinadas por el Dr. Ramón De La Fuente durante el mes de julio de 1993.

**Mesa Redonda** Sobre "La Creatividad Artística", en la Asociación Psicoanalítica Mexicana, S.C. el 3 de diciembre de 1993 en la Ciudad de México, con la participación de la Dra. Teresa Del Conde y Varios Psicoanalistas.

### IV. OBSERVACIONES Y VIVENCIAS DESDE EL 1986 AL 1991 EN LOS TALLERES DE LA ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS, ENAP-UNAM.

- Taller de Pintura del Maestro Francisco de Santiago Silva.
- Taller de Pintura del Maestro Luis Pérez Flores
- Taller de Litografía del Maestro Leo Acosta.

### V. VISITAS E INTERPRETACION A EXPOSICIONES.

- Vicente Rojo, "Escenarios 1990-1994", en el Museo Jose Luis Cuevas, del 2 Junio al 17 de Julio de 1994, México, D.F.
- Julio Galán, "Exposición Restropectiva", en la Galería Fernando Gamboa del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, Del 27 de Enero al 27 de Abril de 1994.
- "Martín Ramírez 1885-1960", en el Centro Cultural de Arte Contemporaneo, Mexico, D.F., Del 16 de Marzo al 11 Junio de 1989.

## VI. LIBROS CONSULTADOS

Adolfo Sánchez Vázquez. Antología. Texto de Estéticas y Teoría del Arte, Lecturas Universitarias No. 14, UNAM, 1991, 4a. Reimpresión.

Alberto Dallal. Como Acercarse de la Danza, México, S.E.P. Gobierno del Estado de Querétaro, Plaza y Janes Y/o Plaza Valdes, S.A., 1988.

Alonso, Martín. Manual del Escritor, Edit. Aguilar, 1981, Madrid, España

Arneheim, Rudolf. Arte y Percepción Visual, Psicología de la Visión Creadora.- Buenos Aires, Edit. Universitaria. 1962.

Bruno Munary. Diseño y Comunicación Visual. Versión Castellana: de Francesc Serra: Cantarell. Revisión Bibliográfica: Joaquín Romanguera; Ramio Spain, Barcelona, Gustavo Gilli, S.A., 1985.

Celedonio Castañedo Secadas. Terapia Gestalt. Sapin, Barcelona, Herder, S.A., 1988.

Copland, Aarón. Como Escuchar La Música. Breviarios del Fondo de Cultura Económica No. 101, México.

Cristian Caballero. Introducción a la Música. México, Edamex, 2a. Edición, 21 Marzo, 1987

Galia Seifchovich y Gilda Waisburd. Hacla una Pedagogía de la Creatividad- Expresión Plástica. México, Trillas, S.A. de C.V., 1985.

Gino Stefani. Comprender La Música - Instrumentos Paidós/3. Traducción de Rosa Premat. Supervisión de Augusti Fancelli. Cubierta de Julio Vivas. Colección dirigida por Humberto Eco, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1987.

Gillo Dorfles. El Devenir de las Artes. Traducción de Roberto Fernández Balbuena y Jorge Ferreiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Gombrich Ernst Jus. Josef. Arte e Ilusión: Estudio sobre La Psicología de la Representación Pictórica. Barcelona, Gilli, 1979

Hauser Arnold. Fundamentos de la Sociología del Arte. Traductor Ramón G. Cotorelo y Vicente Romano Villalba. Spain-Barcelona-Calabria, Labor, S.A. 2a. Edición 1982.

Hauser Arnold. Historia Social de La Literatura y del Arte. Barcelona, Labor 1983.

Herbert Read. Educación por El Arte. Editorial Paidós, 1991. Barcelona-Buenos Aires-México.



## BIBLIOGRAFIA

Ivan Illich. La Sociedad Descolarizada. Versión castellana de Gerardo Espinosa. Revisada por: Valentina Borremans. México, Planeta 1985.

Jean Piaget. La Formación del Símbolo en el Niño. Traducción de José Gutiérrez, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Jesús Palacios. La Cuestión Escolar - Críticas y Alternativas. Sapin, Barcelona, Laia, S.A., 1984.

Johannes Pfeiffer. La Poesía. Traducción de Margit Frenk Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Juan Acha. Las Operaciones Sensoriales en el Consumo de las Artes Visuales. México, ENAP-UNAM, 1986.

Juan Acha. Arte y Sociedad Latinoamericana: El Producto Artístico y su Estructura. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

Juan Acha. Arte y Sociedad Latinoamericana: El Producto Artístico y su Estructura. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1979.

J.P. Guilforty y Otros. Creatividad y Educación. Traducción de Ines Parda. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1983.

Marcelo Pagnini. Estructura Literaria y Método Crítico. Traducción de Carlos Mazo del Castillo, Sapin, Madrid, Catédra, S.A., 1982.

Paul Matussek. La Creatividad. Versión Castellana de M. Villanueva. Sapin, Barcelona, Heder, 1984.

Rosa Puente J. Dibujo y Educación Visual. México, Gustavo Gilli, 1988.

Rudolf Arnheim. Hacia Una Psicología del Arte - Arte y Entropía. Spain, Madrid, Alianza Forma, 1988.

Schneider, Daniel Eward. El Psicoanalista y El Artista. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Stanislavski Constantín. El Actor se Prepara. Diana, México, 1988.

Victor Lowenfeld. El Niño y Su Arte. Traducción de Alfredo M. Ghioldi. Buenos Aires, Edición Argentina, 1973.

Wassily Kandinsky. La Gramática de la Creación. El Futuro de la Pintura. Traducción de Caterina Molina/Cubierta de Mario Es Kenazi, Francia, Denoel, París, 1970. Buenos Aires, Paidós Estática/20, 1987.



## CURRICULUM VITAE

**CHUNGTAR CHONG LOPEZ** nace en Cd. Bolivar, Edo. Bolivar, Venezuela, el día 31 de mayo de 1948, y desde 1979 tiene residencia permanente en México en la dirección: Calle Boston No. 17, Depto. 07, Col. Nápoles, C.P. 03810 en el Distrito Federal, con el teléfono 563 0134.

### ESTUDIOS PROFESIONALES.

- Licenciatura en Economía: 72-74, ENE-UNAM, México, D.F.
- Maestría en Artes Visuales, Orientación Pintura, Antigua Academia de San Carlos, ENAP-UNAM 86-88, México, D.F.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1991 **EN LA PIEL EL MUNDO**, en la Antigua Academia de San Carlos, México, D.F.
- 1991 **LITOGRAFIAS** en la Escuela Superior de Educación Física, México, D.F.
- 1992 **GRISIS: SOMBRAS Y MITOS** en la Universidad de Colima, Col. México.
- 1992 **SUEÑOS QUE MUEVEN SOMBRAS**, Galería Libertad; Querétaro, Qro. México
- 1995 **1a. ARTE PURA** Hotel Catre Saisons, Pico de Itapeva, Campos de Jordão - S.P. - Brasil.
- 1995 **IIa. ARTE PURA** Centro de Eventos do Colegio São Luiz São Paulo-S.P. Brasil
- 1995 **BANCO DO BRASIL** Agencia Brooklin São Paulo-S.P. Brasil

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

Ha participado en varias exposiciones colectivas desde 1987, por ejemplo en México: En el Museo Universitario del Chopo, en la Antigua Academia de San Carlos, Galería Frida Kahlo, Galería de Arte y Promoción, en el Museo Nacional de la Estampa, Galería "Casona II", en el Centro Cultural San Angel, etc., en el México, Distrito Federal; en el Instituto de Artes Visuales de Bellas Artes de Puebla, Galería "La Casita" en Mexicali, B.C., Exconvento del Carmen en Guadalajara, Jalisco; en Colima, Querétaro, Guanajuato; asimismo en otros países como Venezuela, Hawai, España y Brasil.

## DISTINCION.

- Delegado en el **II Encuentro Latinoamericano sobre Enseñanza Artística**, Habana, Cuba. 1988
- **Mención Honorífica** en el Segundo Salón Anual de Mini Estampa, Museo Nacional de la Estampa, México, D.F. en 1989.
- Seleccionado en el **Mini Print Internacional Cadaqués**, Barcelona-España en 1990 y 1991.
- Seleccionado en **Primer Salón Universitario de Artes Plásticas Latinoamericano**, Universidad Federal de Mato Grosso Do Sul-Brasil, 1992.
- Seleccionado para la Exposición: **Arte y América Latina**, en el 1er. Congreso de la Educación para la integración de América Latina en Paraná, Brasil, 1992.
- Seleccionado en **Pacific Rim International Print Exhibition 1993**, University Of Hawai AT Hilo, Hilo Hawaii.
- Seleccionado por el Seminario de Estudios de la Cultura, para el **Programa de Apoyos a Proyectos de Investigación Sobre Cultura 1994**, con el Proyecto: **Consideraciones sobre la Interrelación de las Artes, en Función de la Educación Artística**, México, D.F.

## EXPERIENCIA LITERARIA

Desde 1973 comienza a participar en el Taller de Poesía dirigido por el maestro **Oscar Oliva**, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en cuya revista, **Tercera Imagen**, publicó los interesantes trabajos poéticos titulados **Escándalo y Entregándose**, permaneciendo en este Taller hasta finales de 1974.

Interviene en diversos eventos literarios en la ciudad de Zacatecas, en la Casa de la Cultura de Toluca, Estado de México, y en el Encuentro de la Literatura Joven Iberoamericana, efectuado en México, D.F., en 1973.

Al siguiente año, en 1974, se incorpora al Grupo Literario Xilote y colabora en diferentes actos en la Casa del Lago de la UNAM, en la Casa de la Cultura de Juchitán, en la Casa de la Amistad México-Cuba, en la Alianza Francesa de México, D.F. y en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Entre sus publicaciones literarias figura un cuento titulado **Señores, en esta Batalla sólo ha participado un Soldado**, revista **En ancas**, Caracas, 1979.

Para 1985, se incorpora al taller de poesía orientado por el maestro Juan Bañuelos en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, desde 1985 hasta el primer semestre de 1986.

En 1991 publica el poemario **"En la Piel El Mundo"**, el cual ilustra con litografías propias, donde empieza a buscar un acercamiento entre ambas áreas artísticas en función de la creación.