

Escuela de Doctorado
Doctorado en Educación



Universidad Autónoma
de Madrid

**EL PAPEL DE LA SUBJETIVIDAD ARTÍSTICA EN LAS
COMPETENCIAS PROFESIONALES DEL/LA ARTETERAPEUTA**

TESIS DOCTORAL

Raquel Navarrete Torres

Directora:

Dra. María del Río Diéguez

Departamento de Educación Artística, Plástica y Visual

Madrid 2022

AGRADECIMIENTOS

A quienes primero debo agradecer esta investigación, es a todas las personas que de forma desinteresada y voluntariamente han participado en ella, sin vuestro valioso testimonio, no hubiera sido posible.

A María, mi directora de tesis, quién ha sabido estirar en cada momento del hilo exacto que desenredaba el enredo.

A las mujeres que hace nueve años conocí en Madrid y a día de hoy siguen acompañando, celebrando y reconfortando. Ascen, Telma, este camino ha sido infinitamente menos solitario gracias a vosotras.

A mis padres, siempre, todo.

Y a ti, que has convertido todos mis <<-no puedo>> en: <<-yo creo que sí puedes>>.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	10
ABSTRACT	11
PRESENTACIÓN	13
1. Hipótesis	15
2. Preguntas y objetivos	15
3. Desarrollo de la investigación	16
4. Estado de la cuestión	18
4.1 El Arte y la creación artística	23
PARTE I. MARCO TEÓRICO	25
CAPÍTULO 1. PRINCIPIOS DEL PENSAMIENTO PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA	26
1. Subjetividad	26
1.1 El sujeto como origen de lo subjetivo.....	26
1.2 El cuerpo como canal para la subjetividad	31
1.3 Un canal para la subjetividad: la creación artística	32
1.4 Empatía	34
1.5 Procesos cognitivos y teoría de la mente: mentalización.....	39
1.6 Empatía y mentalización como instrumento y componente en la creación artística. 42	
1.7 La contemplación.....	44
2. Realidad	52
2.1 Lo real.....	52
2.2 La realidad y la verdad en la creación artística	53
3. Imaginación	57
3.1 Mecanismos o procesos imaginativos a través de la creación artística	60
4. Simbolización y metáfora	64
4.1 El símbolo.....	65
4.2 La metáfora.....	67
4.3 El símbolo y la metáfora desde el pensamiento artístico	68
5. Creatividad	71
5.1 Sobre el desarrollo de la creatividad artística.....	75
5.2 Sobre el sujeto creativo.....	77
6. Estética	78
6.1 La estética y la creación artística.....	79
6.2 El sentido estético-artístico en el sujeto.....	81
CAPÍTULO 2. LA POIESIS	84
1. Una aproximación a la creación artística	84
2. El misterio de Stefan Zweig	85
3. El soplo de vida: intuición e inspiración.	87
4. El paso del no-ser al ser: Poiesis	90

5.	El nacimiento de la voz interna	91
6.	El desarrollo íntimo del proceso creador.	95
7.	El desarrollo del sentir para la creación: la sensibilidad	98
8.	Procesos creadores	99
	<i>CAPÍTULO 5. LA CREACIÓN Y LOS CUIDADOS</i>	101
1.	La significación del cuidar	101
1.1	El cuidado del ánimo	102
2.	Salud, cuidado y arte	104
3.	Arteterapia	105
3.1	Reflexiones en torno a la arteterapia y la creación artística	105
3.2	La mirada del arteterapeuta	108
	<i>PARTE II. INVESTIGACIÓN</i>	110
	<i>CAPÍTULO 6. METODOLOGÍA</i>	111
1.	Esquema de la investigación	112
2.	Cronograma	113
3.	Marco metodológico	113
4.	Sistematización del material documental para la obtención de los resultados	129
	<i>CAPÍTULO 7. RESULTADOS</i>	136
1.	Resultados obtenidos	136
1.1	Artistas	139
1.1.1	Representación de entradas por ideas emergentes.....	143
1.2	Arteterapeutas.....	154
1.2.1	Representación de entradas por ideas emergentes	155
1.3	Pacientes	161
1.3.1	Representación de entradas por temas emergentes pacientes	162
	<i>CAPÍTULO 8. ANÁLISIS RESULTADOS</i>	166
1.	Análisis temático	166
	<i>CAPÍTULO 9. ANÁLISIS CONJUNTO</i>	173
1.	Subjetividad	173
1.1	El sujeto	173
1.2	La empatía.....	175
1.3	La contemplación	178
1.4	Realidad y verdad.....	179
1.5	Imaginación y creatividad.....	180
1.6	La figura del artista	182
1.7	El arteterapeuta	184
2.	Utilidad del arte	187
2.1	Cuidado del ánimo	187
2.2	Estética y cuidados.....	189
2.3	Procesos de creación en Arteterapia.....	191
2.4	La escucha	193
3.	Componentes del proceso de creación	194
3.1	La intuición	194

3.2	Del no-ser al ser.....	196
3.3	La voz interna	197
3.4	Conexión cuerpo-mente: material artístico	198
3.5	Mentalización	200
4.	Reflexiones con respecto al análisis conjunto	203
4.1	Reflexión en relación a la subjetividad.....	203
4.2	Reflexión en relación a los elementos constituyentes del proceso de creación artística.....	204
4.3	Reflexión con respecto a los factores de la creación artística que operan como terapéuticos para la persona	205
PARTE III. CONCLUSIONES.....		208
1.	Conclusiones finales.....	209
2.	Limitaciones	213
3.	Líneas futuras de investigación.....	213
Bibliografía.....		215
ANEXOS		226
1.	ANEXO 1. Investigación documental: De Francisco de Goya a Marina Abrámovic, el hacer artístico en primera persona. Escritos originales.	226
2.	ANEXO 2. Entrevistas originales: Artistas contemporáneos.....	280
3.	ANEXO 3. Entrevistas originales: Arteterapeutas artistas.....	305

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Magritte, René.	48
Figura 2. Magritte, René	49
Figura 4. Allan, David	61
Figura 3. De Arteaga, Matías	61
Figura 5. Böcklin, Arnold	62
Figura 6. Νίκος Αλεξιάκης	63
Figura 7. Fotografía	63
Figura 8. Buonarroti, Michelangelo.	88
Figura. 9. Esquema general de la investigación	112
Figura 10. Cronograma general Tesis	113

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	115
Fuentes de búsqueda documental	115
Tabla 2	116
Codificación textos artistas	116
Tabla 3	121
Codificación entrevistas artistas	121
Tabla 4	123
Codificación entrevistas arteterapeutas	123
Tabla 5	125
Codificación entrevistas pacientes	125
Tabla 6	129
Grandes temas	129
Tabla 7	130
Ideas emergentes: Concepto de Arte	130
Tabla 8	130
Ideas emergentes: Proceso de creación artístico	130
Tabla 9	132
Artistas: Ideas emergentes y etiquetas.	132
Tabla 10	133
Arteterapeutas: Ideas emergentes y etiquetas	133

Tabla 11	134
Pacientes: Ideas emergentes y etiquetas.	134
Tabla 12	136
Número de entradas por idea emergente y gran tema: Artistas	136
Tabla 13	137
Número de entradas por idea emergente y gran tema: Arteterapeutas.	137
Tabla 14	137
Número de entradas por idea emergente y gran tema: Pacientes.	137
Tabla 15	138
Número de entradas por gran tema y grupo	138
Tabla 13	139
Resultados análisis artistas	139
Tabla 14	143
Ideas emergentes artistas: atributos	143
Tabla 15	144
Ideas emergentes artistas: utilidad	144
Tabla 16	146
Ideas emergentes artistas: figura del artista	146
Tabla 17	147
Ideas emergentes artistas: la figura del espectador	147
Tabla 18	148
Ideas emergentes artistas: elementos que componen el proceso de creación	148
Tabla 19	150
Ideas emergentes artistas: Intención para la creación artística	150
Tabla 20	152
Ideas emergentes artistas: procedimientos	152
Tabla 21	154
Resultados análisis arteterapeutas	154
Tabla 22	155
Ideas emergentes arteterapeutas: la experiencia creadora	155
Tabla 23	156
Desglose por ideas emergentes arteterapeutas: momentos del proceso de creación	156
Tabla 24	156

Ideas emergentes arteterapeutas: elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	156
Tabla 25	157
Ideas emergentes arteterapeutas: influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica	157
Tabla 26	158
Ideas emergentes arteterapeutas: el acompañamiento de un proceso de creación artística	158
Tabla 27	159
Ideas emergentes arteterapeutas: educación en arteterapia	159
Tabla 28	161
Resultado análisis entrevistas pacientes	161
Tabla 29	162
Ideas emergentes pacientes: observaciones sobre la propia obra.....	162
Tabla 30	163
Ideas emergentes pacientes: elementos de la creación artística vividos como terapéuticos	163
Tabla 31	164
Ideas emergentes pacientes: tipos de procesos de creación.....	164
Tabla 32	165
Ideas emergentes pacientes: la arteterapia	165
Tabla 33	167
Agrupación de etiquetas en temas emergentes.	167
Tabla 34	168
Temas emergentes comunes	168
Tabla 35	169
Categorías y etiquetas.	169
Tabla 36	170
Número de entradas por etiqueta con respecto a cada categoría.	170
Tabla 37	172
Entradas totales por categorías.	172

RESUMEN

El arteterapeuta debe ser un experto en aquello que implican los lenguajes y la creación artística para que no se sitúe desde un afuera en cuanto a lo que ocurre en el proceso de creación artística de la persona a la que acompaña. Y es que existe una parte del proceso arteterapéutico que hace referencia a una forma de subjetividad que llamamos artística y que solo es transmisible desde lo vivencial.

Esta investigación propone que, solo siendo un profundo conocedor del proceso de creación artístico, el arteterapeuta podrá dar cuenta de cómo y cuándo sucede para poderlo incorporar al proceso terapéutico y que la persona descubra aquello que le es útil y verdaderamente transformador.

Por lo tanto, se propone hacer un estudio acerca de la <<subjetividad artística>> y de su papel en las competencias profesionales del arteterapeuta

Para llevar a cabo este estudio se trabaja a partir de las experiencias subjetivas de tres grupos de expertos; artistas, arteterapeutas artistas y pacientes. Esta investigación se plantea bajo una metodología cualitativa y puesto que se busca partir directamente de las narrativas de las personas <<expertas>>, se han utilizado dos metodologías: la documental y la entrevista.

Siendo el objetivo principal identificar qué factores terapéuticos, involucrados en la interacción terapéutica que habilita la arteterapia, se activan en el marco de la subjetividad artística, puede decirse que aquellos elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística y que se encuentran presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos son: el sostén emocional que procura el proceso de creación artístico, la capacidad de creación artística innata en todo ser humano, el posicionamiento y lenguaje exclusivamente artístico, el juego y lo poético del lenguaje y proceso creador.

Palabras clave: subjetividad; proceso artístico; arteterapeuta; artista; lenguaje artístico; competencias

ABSTRACT

The art therapist must be an expert in what languages and artistic creation imply so that they are not placed from the outside in terms of what happens in the process of artistic creation of the person they are accompanying. And it is that there is a part of the art therapy process, that refers to a form of subjectivity that we call artistic and that is only transmittable from the experiential.

This research proposes that, only being a deep connoisseur of the artistic creation process, the art therapist will be able to account for how and when it happens in order to incorporate it into the therapeutic process and that the person discovers what is useful and serves as a true transformative process.

Therefore, it is proposed to make a study about <<artistic subjectivity>> and its role in the professional skills of the art therapist.

To carry out this study, we work from the subjective experiences of three groups of experts; artists, art therapists, artists and patients. This research is proposed under a qualitative methodology. And since the aim is to start directly from the narratives of the <<experts>>, two methodologies have been used: the documentary and the interview.

Being the main objective to identify which therapeutic factors, involved in the therapeutic interaction that enables art therapy, are activated within the framework of artistic subjectivity, it can be said that those elements of subjectivity linked to artistic action and that are present in the processes art therapy operating as therapeutic factors are: the emotional support provided by the process of artistic creation, the innate capacity for artistic creation in every human being, the exclusively artistic positioning and language, the game and the poetic nature of the creative language and process.

KeyWords: subjectivity; artistic process; art therapist; artist; artistic language; competencies

PRESENTACIÓN

El mundo del Arte, sus misterios y lenguajes, han sido siempre objeto de interés desde que tengo memoria. No recuerdo si existe alguna razón concreta para ello, quizás es que hay amores con los que simplemente nacemos.

Hasta donde me llega la memoria, me recuerdo de la mano de mis padres recorriendo los pasillos de innumerables museos fascinada por aquellos lugares. Más tarde, extraescolares de pintura; bachillerato artístico y la gran esperada entrada en Bellas Artes.

Poco a poco fui descubriendo que formas de crear existían tantas como personas y que los procesos creadores hablaban más del quién, que del cómo. Mis conocimientos plásticos, artísticos y teóricos, iban creciendo al igual que yo misma lo hacía. En mis creaciones artísticas siempre estaba muy presente el espectador, la obra debía ser compartida y no solo mirada, el otro tenía que formar parte de esa creación, ponerla en marcha, activarla. La involucración mutua era necesaria y este enfoque fue forjando una forma distinta de comprender el arte. Mucho más tarde, me daría cuenta de que, aunque nunca renunciaría a la bella tarea de crear, terminaría como *El principito*: abandonando una magnífica carrera de pintora.

Un año antes de terminar la Licenciatura descubrí la Arteterapia. Esta disciplina despertó aquello que iba buscando en el arte y no terminaba de encontrar, así que un año más tarde comencé mis estudios en Arteterapia.

Durante los dos años que dediqué a formarme como arteterapeuta comprendí la importancia de relacionar de algún modo mis dos pasiones: el arte y la arteterapia. Desde esta primera idea nació la investigación con respecto a esta unión: *Arte y Arteterapia como facilitadores de la experiencia artística y acto creador*. Este fue el título del trabajo de fin de Máster, semilla plantada que daría sus frutos más tarde en el inicio de la presente Tesis Doctoral.

Para dar forma a esta primera investigación, analicé los textos escritos por artistas como Kandinsky; Matisse; Duchamp; Dubuffet; Rothko o Joseph Beuys y su reflexión con respecto al acto creador para después, ponerlos en relación con la práctica arteterapéutica.

Años después renació de nuevo una motivación por esta investigación. Fue así como, para el inicio de la presente Tesis Doctoral, me pregunté por lo que puede ofrecer el discurso artístico y sus procesos de creación dentro del campo arteterapéutico.

En esta misma línea de investigación comencé a explorar las competencias que ha de desarrollar quien se dedique a la arteterapia pues, bajo mi propia experiencia, me resultaba esencial que la figura del arteterapeuta también se vivenciara como creador, además de ser un experto conocedor del lenguaje artístico y, por ende, de los procesos de creación.

Pensando en mis propias experiencias artísticas y comprobando como este aspecto pudo favorecer mi relación con la persona y su propio proceso creador, pude partir de una reflexión personal; hay una parte del proceso arteterapéutico que solo es transferible desde lo vivencial. Por lo que, si el arteterapeuta no ha vivido un proceso artístico que de alguna manera le haya trascendido o le haya hecho consciente de su proceso creador, habrá una parte que no podrá llegar a transmitir a la persona con la que trabaje. Si el propio arteterapeuta no es conocedor de lo que acontece en un crear, de lo que sucede cuando se relaciona directamente con el material, de cómo cuerpo y mente fluyen al unísono cuando se crea *poiéticamente*, de lo simbólico del ser o de la metáfora, ¿cómo puede acompañar de forma verdadera?

Bajo estas cuestiones, que parten desde el pensamiento e historia más íntima, da comienzo esta tesis doctoral.

Antes de dar comienzo a la Tesis Doctoral, se anota que, de ahora en adelante, se utiliza el masculino por defecto para facilitar la lectura.

1. Hipótesis

El proceso arteterapéutico deriva de un encuentro intersubjetivo que se produce dentro de un plano experiencial concreto, generado por la creación artística y que contiene unas características que le son propias. Para que dicho encuentro se produzca es necesario que, tanto la persona (paciente/cliente) como el arteterapeuta, ingresen en el territorio de subjetividad que habilita el proceso artístico, que el arteterapeuta no mire desde fuera lo que ocurre en el proceso, sino que sea su presencia la que lo haga posible.

Para que esto suceda debe ser un profundo conocedor de todo aquello que implica la creación, solo así podrá reconocer cómo y cuándo aparece, incorporarlo al proceso terapéutico y dar lugar a que la persona descubra en él cosas que le sean útiles, que le sirvan como vía de transformación y cambio.

Es decir, existe una parte del proceso arteterapéutico que se refiere a una forma de subjetividad, (de percibir, interpretar y representar la realidad) a la que podría llamarse artística, que solo es transmisible desde lo vivencial.

Solo si el arteterapeuta es un experto en ella, si ha desarrollado un trabajo artístico genuinamente propio, le será posible identificarla. De lo contrario ese área del proceso arteterapéutico no le será accesible.

2. Preguntas y objetivos

Teniendo en cuenta lo anterior formulamos la siguiente pregunta de investigación:

⇒ **¿Qué elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística se encontrarían presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos?**

Desde este planteamiento:

El **objeto de estudio** de esta investigación es la <<subjetividad artística>> entendida como una dimensión de la subjetividad que se refiere a una forma de **percibir** (mirar, escuchar, relacionarse), **interpretar** (analógica, simbólicamente) y **representar** (a través del lenguaje y los procesos de creación artística) lo genuinamente propio: emociones, sensaciones, pensamientos, etc.

Y el **tema**: el papel de la subjetividad artística en las competencias profesionales del arteterapeuta.

Objetivo principal: identificar qué factores terapéuticos, involucrados en la interacción terapéutica que habilita la arteterapia, se activan en el marco de la subjetividad artística.

Objetivos específicos

- ⇒ Identificar qué factores, propios de la actividad creadora, están involucrados en las dinámicas subjetivas de expresión y comunicación.
- ⇒ Identificar qué elementos constitutivos del lenguaje y los procesos de creación artística intervienen en los procesos de desarrollo humano.
- ⇒ Identificar qué áreas terapéuticas deja disponibles la actividad artística.
- ⇒ Identificar qué competencias profesionales del arteterapeuta involucran a su subjetividad artística

3. Desarrollo de la investigación

En una primera aproximación al tema, se ha explorado la literatura para ver en qué forma la creación artística aparece vinculada a la práctica arteterapéutica. Se han encontrado distintas posiciones que se refieren al papel que juega el hecho de crear el arteterapeuta, pero ninguna en cuanto a lo que competencialmente aporta en términos profesionales. A partir de aquí, se plantea un marco teórico de referencia que tiene tres bloques de contenido en relación a la creación artística: la subjetividad, que incluye conceptos como sujeto, cuerpo, empatía, mentalización, realidad, imaginación, simbolización, metáfora, creatividad y estética; la poiesis, entendida como capacidad para transformar el no-ser en ser, o <<alumbrar>> lo nuevo, dentro de la cual nos enfocamos en conceptos como intuición e inspiración, voz interna o sensibilidad; y los cuidados, comenzando por un acercamiento a ellos más allá de lo médico y profundizando en las relaciones entre salud, cuidado y arte, para llegar a la arteterapia.

En cuanto a la investigación propiamente dicha, se propone un estudio cualitativo, como no podía ser de otra manera dado la naturaleza fenoménica del objeto de estudio, basado en dos vías de trabajo: una primera, que se adentra en los testimonios de artistas que han escrito sobre cuestiones específicas de arte y creación artística desde una perspectiva subjetiva, y otra que busca explorar esa voz a través de entrevistas a artistas, arteterapeutas y pacientes.

Hemos comenzado por recopilar testimonios de artistas plásticos reconocidos. Reflexiones, en primera persona, en torno al arte y la cotidianidad del crear, ya sea un escrito narrativo, una entrevista, un poema o incluso un vídeo.

Se ha focalizado la búsqueda en aquellos artistas pertenecientes a dos etapas concretas de la historia del arte: la moderna y la contemporánea, por ser más fructíferas en este tipo de auto-reflexiones. Se han incluido artistas pertenecientes al romanticismo, las vanguardias, post-vanguardias, arte contemporáneo, arte conceptual y/o posmoderno. En la mayoría de los casos y salvo algún artista en concreto, los autores pertenecen al contexto europeo.

La búsqueda se ha localizado en occidente porque los acontecimientos históricos (especialmente las 2 guerras mundiales) y su impacto social, económico y cultural, hicieron surgir nuevas corrientes de pensamiento en las que los artistas tuvieron un peso importante. Dieron pie a un cambio en la forma de crear arte, más conectado con la subjetividad del individuo y la autobiografía, que se tradujo en un registro conceptual y teórico mucho mayor sobre el sujeto y su sentir, su cuestionamiento moral, el significado de su existencia y su hacer artístico.

A partir de la Revolución Industrial los artistas adquieren conciencia de su impacto en la sociedad, del valor de la subjetividad, de su individualidad y de su expresión. Se convierten en auténticos revolucionarios que, desde el arte, arrasan con los convencionalismos y proponen la riqueza de la voz subjetiva como valor que está por encima del tema. Desmontan el lienzo del caballete para ponerlo sobre el suelo, dejan los pinceles de lado para utilizar su propio cuerpo, ocupan la calle y el espectador se convierte en co-creador. Postulan que sea la narrativa personal la que conecte con los grandes temas humanos y no al revés. La expresión y el sentimiento se imponen a lo formal, y aparecen nuevos elementos como la mancha, la salpicadura o los objetos encontrados, a modo de correlatos de representaciones internas subjetivas.

Posteriormente se realizaron entrevistas semiestructuradas a artistas, arteterapeutas artistas y pacientes que habían participado en un programa de arteterapia en un hospital de día de psiquiatría de la comunidad de Madrid.

Las entrevistas tienen como finalidad principal conocer, a través de la narrativa singular de cada persona, lo que se considera nuclear de la experiencia del creador y su proceso artístico, a fin de ponerlo en relación con el proceso arteterapéutico.

Se trataba de obtener un punto de vista desde el que comprender la particularidad de cada individuo en su disposición creadora

- Artistas: se buscaba conocer qué aspectos subjetivos consideran como propios de la creación y lenguaje artístico en relación con la vivencia de transformación interna que supone el crear.
- Arteterapeutas artistas: se buscaba conocer su opinión acerca de qué aporta a la intervención arteterapéutica, el haber vivenciado un proceso de creación propio. Es decir, qué aspectos subjetivos, provenientes del trabajo de creación artística, les han dotado de competencias específicas como arteterapeutas y cómo están presentes en los procesos de creación que tienen lugar en un dispositivo de arteterapia.
- Participantes: se buscaba conocer qué aspectos subjetivos, característicos de los procesos de creación y puestos en juego a través de la interacción arteterapéutica, se habían vivenciado como transformadores y terapéuticos.

4. Estado de la cuestión.

Se ha focalizado en aquellas investigaciones que estudian el papel de la creación artística en los propios arteterapeutas y en la influencia en su práctica.

Se han podido detectar cuatro posiciones distintas:

- Compartir la acción creadora mientras la persona se encuentra en pleno proceso de creación, es decir, la persona y el arteterapeuta crean en el mismo espacio/tiempo que es la sesión arteterapéutica.
- El arte-respuesta, ya sea en supervisión del propio trabajo arteterapéutico o como trabajo íntimo post-sesión del arteterapeuta.
- Correlaciones entre la identidad como artista y la identidad como arteterapeuta.
- La creación personal del arteterapeuta.

En primer lugar y en referencia a compartir la acción creadora, se encuentra la investigación de Teoli (2021), quien explora mediante entrevistas en profundidad las vivencias de cuatro arteterapeutas los cuales se involucran en los procesos creadores junto a sus pacientes durante sus sesiones grupales. Teoli (2021) presenta los desafíos que supone este enfoque y propone una serie de habilidades que pueden ser necesarias para el acompañamiento desde esta perspectiva. En la misma línea, Marshall-Tierney (2021) da cuenta de la escasa literatura existente con respecto a este mismo enfoque

arteterapéutico, en el que paciente y arteterapeuta se involucran en sus propios procesos creadores al mismo tiempo.

Por otro lado, Carr (2014) propone un tipo de intervención con base en el término de <<tercera mano>> de Edith Kramer, pero en el que el arteterapeuta no solo facilita la creación al paciente mediante sus habilidades artísticas, si no que directamente realiza las obras. Carr (2014), presenta esta perspectiva desde un caso muy concreto en el que los pacientes se encuentran demasiado enfermos como para realizar su obra, es en ese momento en el que se convierten en los directores de su propio diseño y el arteterapeuta un ejecutor. La obra realizada es un retrato y el paciente lo diseña. Carr (2014) explora esta experiencia desde el desarrollo de la neurociencia y los procesos neurológicos involucrados en la visión, la emoción, la memoria y la cognición.

En segundo lugar, se encuentran aquellas investigaciones que tienen que ver con el <<arte-respuesta>> y la supervisión en arteterapia. Fish (2012), es una de las referencias fundamentales en cuanto a la respuesta artística por parte del arteterapeuta, Fish (2012) reflexiona sobre como la respuesta artística del arteterapeuta es una manera de examinar el propio trabajo y canalizar lo acontecido durante el acompañamiento a la persona. Para la autora, la creación del arteterapeuta supone mantener un diálogo continuo con el poder de la imagen que, al fin y al cabo, es la base de la arteterapia. Fish (2019), en su artículo *Response Art in Art Therapy: Historical and contemporary overview* (Arte respuesta en arteterapia: panorama histórico y contemporáneo) además de realizar una revisión teórica sobre el desarrollo de la respuesta artística desde sus inicios, propone la supervisión e investigación arteterapéutica basada en el arte y la creación.

En cuanto a la supervisión basada en la creación de los propios arteterapeutas, García-Reyna (2019) realiza una valoración sobre el uso de este método en la formación de los arteterapeutas. Su estudio se desarrolla durante dos cursos del máster de arteterapia y emplea la supervisión basada en el arte como método de aprendizaje sobre la práctica clínica desempeñada por los alumnos. García-Reyna (2019) concluye que el incluir la creación artística junto a la supervisión clínica verbal es una experiencia que amplía el autoconocimiento sobre el trabajo desarrollado como arteterapeuta, recalando incluso el desarrollo de capacidades tales como la empatía.

En cuanto a las investigaciones que tratan de crear sinergias entre la identidad como artista y la identidad como arteterapeuta, así como los puentes existentes entre el campo de las Bellas Artes y el de la arteterapia, se encuentra relevante el libro de Catherine

Hyland Moon, *Studio Art Therapy: Cultivating the Artist Identity in the Art Therapist*, (Estudio arteterapia: cultivando la identidad artística en el arteterapeuta). Moon (2002), argumenta que la creación arteterapéutica tiene sus raíces en el entorno del estudio o del también llamado, taller. Moon sugiere que la arteterapia ha sucumbido a las teorías psicoanalíticas, psicológicas, sociales o antropológicas y que, aunque éstas la han enriquecido enormemente, es momento de recuperar la esencia del taller y espacio artístico, ahí donde los procesos de creación son el eje de la intervención. Moon (2002) considera que la acción artística tiene una característica única que no puede ofrecer otro tipo de terapia y que es esta característica inherente al arte lo que no debe perderse de vista en la relación terapeuta-paciente. En su libro, entre otros capítulos, hace hincapié en la creación de un espacio artístico, como el taller de un pintor o el papel del arteterapeuta como artista.

Por su parte, Alfageme de la Fuente (2014) realiza una exploración sobre el proceso creador del propio arteterapeuta como vía para comprender la intervención. Alfageme de la Fuente (2014) sostiene que la elaboración artística puede ser una vía de elaboración y análisis del proceso arteterapéutico, sirviendo como un elemento complementario y enriquecedor de la reflexión verbal, Alfageme de la Fuente (2014) se pregunta: <<Si trabajamos con procesos artísticos que corresponden al paciente ¿por qué no trabajar en nuestro propio proceso creador? ¿Qué cosas son las que nos impactan? ¿Qué nos moviliza como arteterapeutas?>> (Alfageme de la Fuente, 2014, p. 33). La autora advierte el papel de los procesos de creación propios del arteterapeuta, hallando significativo para la práctica de la profesión una vivencia y creación artística subjetiva.

Y López (2021) propone un nuevo contexto y práctica artística basada en la arteterapia entre alumnos de la Facultad de Bellas Artes y la Casa Familiar Dr. Juan Segura, la cual se dedica a personas con diversidad funcional y problemas de conducta. Esta experiencia parte de una hipótesis por la cual, es posible afirmar que los recursos y estrategias de la arteterapia pueden ser empleadas para la enseñanza artística, especialmente en las relaciones entre el docente y el alumnado. López (2021) descubre estas sinergias entre el grado de Bellas Artes y los fundamentos de la arteterapia en las competencias y objetivos del plan de estudios contenidos en la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). En este caso, no se pretende la práctica directa de la arteterapia sino incorporar las estrategias de ésta a unos fines docentes.

Por último, existen investigaciones que se centran en la creación artística de los arteterapeutas desde una experiencia más personal, es decir, ni compartida con el paciente, ni como arte respuesta o supervisión, si no como una opción particular.

En primer lugar, se rescata el posicionamiento de un referente nuclear en cuanto a las competencias del arteterapeuta, Edith Kramer, quien se centra principalmente en el poder transformador del arte y las competencias específicas del arteterapeuta para poder emplear lo que ella misma ha señalado como <<*third hand*>> o <<tercera mano>>. La tercera mano es la forma en la que el arteterapeuta guía a la persona para que encuentre su propia creatividad y voz creadora, es decir, para Kramer es vital que el arteterapeuta sea también un artista, pues no podrá guiar de otra manera en el proceso de creación artística. El arteterapeuta debe cultivar esta <<tercera mano>> con la que ayudar en el proceso del otro sin ser intrusivo, sin redirigir el significado inicial o imponer ideas o técnicas pictóricas ajenas a la persona, los arteterapeutas deben cultivar las competencias artísticas para empatizar con el proceso de los demás, (Kramer, 2000, p. 48)

En esa línea, Hong (2015) trata de revelar, a través de entrevistas en profundidad a distintos arteterapeutas, como afecta la experiencia artística personal al propio autocuidado. Por un lado, se remarca como el autocuidado artístico del arteterapeuta es un elemento esencial para cuidar de forma adecuada de las personas que participen del arteterapia, por otro lado, los arteterapeutas descubren como la vivencia de experiencias profundas a través de sus propias creaciones les otorga cierta estabilidad emocional, y por último, los arteterapeutas entrevistados narran como han podido comprobar que al no abandonar su creación personal, la profesionalidad e intervención arteterapéutica mejora, pues les hace conscientes de la importancia que tiene en la relación arteterapéutica tanto el proceso, como la obra artística.

Malis, (2014), en *Examining the Identity of the Art Therapist: The Voice of Practice and Relational Care*, (Examinando la identidad del arteterapeuta: la voz de la práctica y el cuidado relacional), también estudia cómo la creación artística personal afecta a la identidad profesional y a la práctica de los arteterapeutas. Su trabajo está basado en la entrevista a seis arteterapeutas, y la autora parte de la pregunta: << (1) How does personal art-making impact the professional identity and practice of an art therapist? And (2) how has art-making in graduate studio art therapy courses affected the self-perception, identity, and practice of art therapist? >> [(1) ¿Cómo impacta la creación personal artística en la identidad profesional y la práctica de un arteterapeuta? Y (2)

¿cómo ha afectado la creación artística en los estudios de posgrado en arteterapia a la autopercepción, identidad y práctica del arteterapeuta?]

Bajo el discurso del arteterapeuta creador, Malis (2014), señala que los arteterapeutas viven su propia creación personal como parte del compromiso terapéutico que mantienen con sus pacientes, pues el mantener una relación continuada con su creatividad, les facilita ser canal proveedor de procesos de creación (p. 160). Y como conclusión del estudio del proceso artístico de los arteterapeutas, Malis (2014) señala: <<Participants identified that the process of making personal art held restorative qualities and therapeutic value, which were furthered to their practice with clients.>> [Los participantes identificaron que el proceso artístico personal tenía cualidades restauradoras y valor terapéutico, que se ampliaron a su práctica con los clientes.] (Malis, 2014, p. 160)

Tras esta aproximación al tema, parece que los estudios sobre las competencias artísticas del arteterapeuta apuntan a dos posiciones diferenciadas: por un lado, aquella literatura que explora si el arteterapeuta debe acompañar a la persona en la realización de obra o si debe realizar creaciones artísticas post-sesión a modo supervisión o arte-respuesta; y por otro, aquellas investigaciones que tratan de crear sinergias entre las Bellas Artes y la figura del artista con respecto a la arteterapia y el rol del arteterapeuta. Estas posiciones parecen indicar que cuando se plantean las competencias artísticas del arteterapeuta, se está pensando en un tipo de intervención de carácter artístico, crear o no crear, ser artista o no serlo.

Es en este punto donde se inscribe esta investigación, que sostiene que dentro de un dispositivo de arteterapia no se plantea que el arteterapeuta deba o no deba crear, sino si es necesario que disponga de suficientes competencias artísticas para poder llevar a cabo la sesión. Es una cuestión de qué conocimiento subjetivo (vivencial) posee sobre el lenguaje y los procesos artísticos, no de si lleva a cabo una práctica artística en relación con las sesiones o no, mucho menos de si es o no es un artista.

4.1 El Arte y la creación artística

*Se modela la arcilla para hacer una vasija,
y es en su vacío donde está su utilidad.*
(Lao Tse, 2000, p. 13)

Para poder estudiar aquellos elementos constitutivos de la subjetividad artística se precisa de una aproximación al arte y su posible función. Para Bruno (2019) una de las más importantes es su capacidad para abrir <<mundos dentro de nuestro mundo>>, es una ampliación de la propia experiencia por la que es posible develar aquello que se presenta como oculto al ser, (p. 22).

<<¿Qué es la creación artística?, ¿de dónde viene ese impulso?, ¿hay alguna explicación racional posible para ello?... éstos y muchos otros interrogantes se nos vienen a la cabeza en cuanto nos situamos frente a este maravilloso misterio>> (Muñoz Martínez, 2006, p. 250).

El valor del arte puede ser enfocado desde el punto de vista de lo indecible, desde aquello que afecta más al estado del individuo que a la utilidad material de un objeto, <<Hegel sostiene: «El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta» [...] y Heidegger afirma en una de sus conferencias: «La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente.>> (Muñoz Martínez, 2006, p. 240).

Se entiende el valor del arte como un ejercicio de búsqueda y exploración del individuo a través del lenguaje artístico. El ser humano es creador de acontecimientos, debe vivirse como agente activo frente a su realidad, el proceso creador hace consciente al ser de su realidad al mismo tiempo que facilita su modificación.

Uno de los principales factores de la creación artística es que no es algo que acontece de pronto desde un afuera, sino que el individuo en sí mismo es su generador, la acción

artística sucede porque el ser humano la hace suceder, no es posible que suceda de forma ajena a él.

El papel que hoy en día asumen las prácticas artísticas ante el sufrimiento de las personas señala a uno de lugares posibles del arte y la creación, atendiendo a su función social y su relación con la salud y los cuidados. Es así como las prácticas artísticas, entendidas en la función de cuidado, sitúan al individuo como elemento activo, haciendo patente que no habita frente a lo real, sino que es parte de esa realidad, modificándola y creándola constantemente. La integración de los procesos creadores artísticos en el vivir cotidiano se presenta como facilitadora en cuanto a la creación de la subjetividad del individuo.

Art depends on society and contributes to society...according to the changing historical situation, art contributes to magic, religion, politics, the crafts and many other fields (Edith Kramer, "Art Therapy and Sublimation" Art as Therapy: Collected Papers by Edith Kramer and Lani Gerity).

El arte depende de la sociedad y contribuye a la sociedad... de acuerdo con la situación histórica cambiante, el arte contribuye a la magia, la religión, la política, la artesanía y muchos otros campos (Edith Kramer, "Arteterapia y sublimación" Arte como terapia: Documentos recopilados por Edith Kramer y Lani Gerity).

PARTE I. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1. PRINCIPIOS DEL PENSAMIENTO PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

1. Subjetividad

Dice Plinio que la única verdad es que no hay verdad, cierto, no existe <<la verdad>> sino las verdades siempre efímeras, no existen verdades eternas ni absolutas, lo cual no evita que la relatividad de las verdades no posea algún tipo de permanencia y jerarquización.
(Corral Quintero, 2004, p. 197)

1.1 El sujeto como origen de lo subjetivo

Se encuentra un uso frecuente del término <<subjetividad>> tanto en discursos académicos como en contextos más cotidianos, el reiterado empleo de este concepto lo ha vuelto en cierto modo conocido, aunque su significado sigue siendo hijo de la especulación. El resultado del análisis del constructo de lo subjetivo, es distinto según el momento o la época en el que se aborde. Para Herrera Martínez (2005), el concepto de subjetividad así como el de identidad, es un fenómeno demasiado reciente, un concepto moderno que todavía se presenta fragmentado según el campo que lo estudie.

Capote González (2017), señala que en los últimos años la subjetividad se ha vuelto una categoría científica que da cuenta de <<una dimensión de la realidad susceptible de ser distinguible y estudiada por las Ciencias Sociales>> (p. 1). Por otro lado, D'Angelo Hernández (2004), añade: <<la subjetividad individual y social se construye en la

interrelación entre el hombre y su contexto social y natural>> (p. 3), agregando que la construcción de la subjetividad es consecuencia de lo histórico-cultural del ser humano.

El siglo pasado trajo la sospecha a los pilares que sustentaban la construcción del individuo, la modernidad llenó al sujeto de interrogantes hacia la construcción de su propio ser y sus creencias. Nietzsche anunció la muerte de Dios, provocando un cambio radical en la concepción del individuo, más tarde, Michel Foucault proclamó la célebre <<muerte del sujeto>>. El hombre moderno se quiebra con Nietzsche y muere con Foucault, la llamada pos-modernidad o modernidad tardía, demanda una nueva construcción del sujeto.

1.1.1 La aparición de la cuestión subjetiva

La aparición o construcción de la cuestión subjetiva aparece por primera vez junto al pensamiento dialéctico, procedente del trabajo de Karl Marx, (González Rey 2000). La autonomía del ser, aquella vinculada a la subjetiva experiencia del mundo, viene fraguándose desde el siglo XVIII mediante ideologías y cambios históricos que dan paso a la voz propia y el sentir individual frente a la objetividad del suceso. Como teoriza Karl Marx; la subjetividad se construye en torno a las oportunidades económicas y clase social a la que el sujeto pertenece. Es gracias a este pensamiento que comienza a estudiarse al sujeto y su contexto como origen de la subjetividad.

La subjetividad del sujeto se constituye gracias al conjunto de sus relaciones sociales, su cotidianidad, las producciones culturales de su contexto y la condición de su existencia material, (D'Angelo Hernández, 2004, p. 4).

1.1.2 El sujeto-subjetivo

El estudio de la subjetividad implica un tipo de conocimiento que camina más lejos de lo puramente tangible o empírico, haciendo necesario un recorrido por lo abstracto, lo inexpresable, lo vivencial, lo emocional y lo inconsciente. Para Herrera Martínez (2005) la constitución del sujeto contiene dos lecturas cardinales: la << que tiene que ver con el complejo de Edipo, y aquella otra que versa sobre la constitución del sujeto a partir de lo inconsciente>> (p. 63). Para Freud (2016), el inconsciente es lo constitutivo de la subjetividad del sujeto, pues es aquello que aflora de forma automática. En este sentido Ruiz Martín del Campo (2009), se plantea de qué manera es posible acceder al sujeto, si parte de su subjetividad es inconsciente, es decir, desconocida al propio individuo. Para este autor, descubrir al sujeto significa escucharlo, es preciso empatizar con los procesos

de construcción de la realidad que establece, de qué manera los simboliza y de qué forma se vincula con lo externo, es decir, qué elementos forman parte de la construcción de su propia subjetividad.

González Rey (2000), afirma que <<el afecto es una dimensión constitutiva del hombre, que encuentra formas específicas de organización en diferentes niveles de existencia humana, todos los cuales se relacionan entre sí y se configuran en diversas formas en los procesos de subjetivación>> (p. 8). Para el autor, lo subjetivo es una serie de emociones que en su conjunto forman la existencia del sujeto, a lo que se refiere como procesos de subjetivación. Estos procesos resultan de un constante encuentro entre lo externo e interno y una constante producción emocional. La personalidad es la capacidad de organizar y sintetizar todos aquellos sentidos y significados de la historia personal de cada sujeto, la subjetividad expresa y da forma a esta narrativa, (González Rey, 2000, p. 19).

Herrera Martínez (2005) apunta que la subjetividad es: <<la expresión individualizada de las posibilidades culturales>> (p. 62) y Mabel Briuoli (2007) concreta que la constitución de la subjetividad, <<implica que el sujeto posee herramientas que le permiten reorganizar sus representaciones acerca de sí mismo, de los otros y de su lugar en la sociedad>> (p. 82), estas herramientas le otorgan la capacidad de simbolizar, pensar y representar su realidad, construyendo de esta manera su propia experiencia vital tanto para sí mismo, como para un Otro/sociedad.

1.1.3 La subjetivación

Con el término subjetivación se hace referencia al proceso según el cual el individuo se constituye como sujeto y manifiesta su subjetividad, (Foucault, 2005). Siguiendo a Morin (1994) Moreno Martínez (2008) plantea unas distinciones en la noción de sujeto necesarias en el estudio de la subjetividad y la subjetivación, entre otras las siguientes:

- a) **El sujeto como individuo.** Morin (1994) hace referencia a la relación entre especie e individuo de la siguiente forma: los individuos producen la sociedad y la sociedad produce a los individuos, convirtiéndose en una relación paradójica. La sociedad es producto de las interacciones entre individuos y estas interacciones se organizan en torno a la cultura y el lenguaje.
- b) **El sujeto como identidad.** Morin establece que un primer principio de la identidad se sitúa en el tratamiento objetivo con finalidad subjetiva, es decir, el

principio de la autorreferencia: << puedo tratarme a mí mismo, referirme a mí mismo, porque necesito un mínimo de objetación a la vez que permanezco como yo-sujeto [...] para referirse a sí mismo hay que referirse al mundo externo>> (Moreno Martínez, 2008, p. 75). Después de la autorreferencia, el segundo principio de la identidad tiene que ver con la no variación del yo-sujeto aun cuando el tiempo unido a la biología, provoca en el sujeto cambios celulares, es decir, nunca se es el mismo que << hace cuatro años>>, el sujeto pasa por niño, adolescente, adulto y anciano y se sigue reconociendo, aunque ya no mantenga ese perfil.

- c) **El sujeto humano.** Morin (1994) establece dos principios subjetivos: principio de exclusión y principio de inclusión. El principio de exclusión hace referencia al hecho de que cualquier persona puede decir <<yo>>, pero que nadie puede decirlo por <<mí>>. Por otro lado, el principio de inclusión, hace posible el poder integrar la propia subjetividad en una subjetividad social; <<nosotros>> (Morin, 1994).
- d) **El sujeto como ser vivo.** Parfraseando a Morin (1994), el sujeto es una cualidad esencial que pertenece al ser vivo y éste no solo se reduce a lo morfológico y psicológico, pues dos gemelos idénticos son dos sujetos diferentes.

Morin (1994) establece una premisa común como algo único y constitutivo del sujeto: la afectividad. En ese mismo sentido, Guattari (1996), también reflexiona sobre la subjetividad tanto a nivel individuo, como a nivel social y cómo ésta es vehiculizada mediante referencias cognitivas, ritualistas, míticas o sintomatológicas y a partir de las cuales el sujeto o la colectividad, se posiciona a través sus afectos y/o inquietudes (p. 22).

1.1.4 El papel de la colectividad en la formación de lo subjetivo

Para algunos autores, <<no existe la objetividad, ni siquiera la subjetividad, sino la trans- o inter- subjetividad>> (Sánchez-Ruiz et al., 2011, p. 12). Guattari (1996), apunta que la construcción de la subjetividad no solo atañe a los procesos o estadios psicogenéticos psicoanalíticos o los caminos del inconsciente, también entran en juego <<las grandes máquinas sociales, masmediáticas o lingüísticas que no pueden calificarse de humanas>> (p. 21). La era moderna y la contemporaneidad introducen nuevas construcciones sociales, nuevos aspectos éticos y nuevas producciones de realidad que forman parte de la comprensión y arquitectura de la subjetividad individual.

Cuando se analiza el concepto de subjetividad se está incluyendo todo un entramado de fenómenos sociales que aportan procesos vinculares en el sujeto. Los comportamientos del sujeto no aparecen de manera espontánea, nacen de una asimilación subjetiva de la realidad con la que se relaciona, realidad que además incorpora subjetividades ajenas. Lo social nace de la interacción y relación de las subjetividades humanas, formando parte de los procesos de subjetivación. El movimiento circular de relaciones humanas, expresiones y representaciones del lenguaje que forman parte de la constitución del sujeto, es resultado de la cultura de cada individuo y su contexto (Moreno Martínez, 2008). La subjetividad se forma además desde un intercambio de discursos que ayudan a <<comprender los significados culturales e individuales que nos constituyen en nuestra particular biografía, que no es algo que exista sino que debe ser escrito>> (Herrera Martínez, 2005, p. 66).

La subjetividad se encuentra estrechamente relacionada con lo vincular que tiene <<lo social>> y con cómo el ser es capaz de relacionar todos estos elementos para cohesionarlos al *yo*. Lo vincular es empleado por el sujeto para tratar de sintetizar lo objetivo y lo subjetivo en una vivencia propia, en palabras de Capote González (2017): <<un contexto de interinfluencias, donde, al mismo tiempo en que se incorpora la realidad a la subjetividad, también se traslada el producto de la subjetividad a la realidad>> (p. 6).

La subjetividad del sujeto también se construye gracias o a partir de <<lo otro>>, es decir, de una alteridad. La subjetividad forma parte de un complejo entramado interno que se encarga de la interpretación particular del mundo, devolviendo esa interpretación de forma objetivizada según la emoción, el contexto o el entorno determinado del sujeto. Este movimiento crea una interacción externa e interna, una tendencia circular que se traduce en un movimiento social, (Capote González, 2017). Con respecto a estas reflexiones entre la subjetividad y lo social, cabe destacar el apunte realizado por Herrera Martínez (2005), cuando recalca que: <<ni la subjetividad es la mera síntesis de lo social ni lo social es una simple suma de individualidades>> (p. 62), más bien se trata de interacciones complejas. De esta misma manera, observar la individualidad expone solo cierto fragmento de la parte social y viceversa. Moreno Martínez (2008), encuentra que la sociedad es <<el producto de interacciones entre individuos que crean cualidades de lenguaje y cultura, estas mismas cualidades retroactúan sobre los individuos desde que nacen>> (p. 95).

1.1.5 El lenguaje en la formación del sujeto

Edgar Morin (1994) expone que somos seres objetivados en el lenguaje y que éste es el facilitador de la autorreferencia y la autorreflexividad, es decir, ayuda a tomar conciencia de sí mismo como sujeto ante otro y ante el mundo. Corral Quintero (2004) también hace referencia al lenguaje cuando afirma que <<existir es lenguaje, socialización, comunicación, interacción subjetiva [...] El lenguaje intenta contener el carácter inacabado de realidades fragmentadas>> (p. 188). Ambos autores hacen referencia al lenguaje como pieza constitutiva de la subjetividad, como herramienta para ordenar y ordenarse y como forma de catalogación de lo interno y de lo externo.

Es habitual el abordaje de la subjetividad desde la tradición filosófica del lenguaje; ésta, tal y como afirma Bentolila (2018), no es tomada en cuenta hasta mediados del siglo pasado, cuando los filósofos comprenden que las propias oraciones del lenguaje son las auténticas responsables de la mediación en las diferentes conductas sociales y sus respectivas acciones. Sociedad y lenguaje son relevantes en la construcción de las subjetividades de los individuos puesto que conectan <<los usos de las palabras u oraciones que empleamos al hablar o escribir con las acciones con las que están entrelazados>> (p. 91)

1.2 El cuerpo como canal para la subjetividad

La subjetividad resulta indivisible del cuerpo, pues los sujetos se expresan, construyen su identidad y se dirigen hacia un otro a través del cuerpo.

Para Bayce (2007): <<el cuerpo y todo lo basado en él ganan espacio simbólico, significan más que lo que materializan>> (p. 53), desde un abordaje similar Cachorro (2008), metaforiza el cuerpo como un mapa, un objeto que va adquiriendo significados y que posee una topografía personal. La subjetividad surge con el cuerpo y se constituye en éste a través de diferentes experiencias. El cuerpo es el instrumento fundamental con el que el ser humano se relaciona con el mundo interno, con el externo y con la alteridad

Hermann Schmitz (1927) reflexiona sobre la relación entre subjetividad y cuerpo sensible, diferenciando entre el cuerpo que siente el cuerpo que se observa. En su traducción sobre la obra de Hermann Schmitz, Jens Soentgen (2016) explica en relación al cuerpo sensible:

[...] el “cuerpo sensible” no es una cosa palpable, es, más bien, un grupo coherente de procesos y sentimientos.

A lo largo de nuestra vida siempre sentimos algo corporal, [...] por ejemplo, una leve presión en la garganta o una punzada en la barriga. Esos sentimientos son frecuentemente indefinidos, ya que no se los puede clasificar con claridad [...] Esta certeza del cuerpo sensible no puede ser substituida por ningún proceso intelectual; un sentimiento corporal difuso siempre está presente en nuestra vida. (p. 218-219)

En vez de centrar la investigación de la subjetividad en el cogito prerreflexivo, Schmitz lo hace en el cuerpo sensible, distinguiendo hasta treinta sentimientos corporales distintos. Para este autor el estar corporal es el centro del análisis de la subjetividad, y nombra <<consciencia del cuerpo>> a la imagen habitual que el individuo tiene de sí mismo, (Soentgen, 2016, p. 223).

La corporalidad se establece como posible epicentro de la subjetividad, tanto de forma individual como social, puesto que tal y como afirma Rodríguez Giménez (2007): <<la subjetividad puede producirse sólo allí donde hay cuerpo>> (p. 15). Parafraseando a Rodríguez Giménez (2007), el cuerpo es como un espejo en el que el ser se refleja e identifica.

La autoimagen de un individuo incluye su subjetividad y corporalidad, responde a la mirada que recibe por parte de los otros y los diferentes discursos institucionales. Así lo expone Bayce (2007): <<las subjetividades, son, sólo en parte, autoimágenes [...] son, también, productos de procesos de interacción de egos con alteres [...] Es signo y símbolo, vinculado a trans-subjetividades y a intersubjetividades>> (p. 32).

Pérez Marc (2011), señala cómo Merleau-Ponty, en su obra *Fenomenología de la percepción*, ya anticipa que <<la percepción -mediada por el cuerpo- es la responsable de todo conocimiento del mundo. Pérez Marc (2011) también apunta que es imposible asumir una subjetividad ajena. Las emociones de otro pueden ser simpatizadas, pero jamás será posible convertir un dolor ajeno en el <<mío>> propio, es decir, no es posible transferirlo de cuerpo a cuerpo.

1.3 Un canal para la subjetividad: la creación artística

El pensamiento, el cuerpo, lo vincular (emoción) y la sociedad (cultura), son elementos implicados en el sujeto y la constitución de su subjetividad. El equilibrio ideal lo representa aquel sujeto capaz de mantener una coherencia entre su pensamiento, emoción y acción.

Recoge Maruottolo (2013): << La expresión (del latín: *expressio*), etimológicamente, se refiere a un movimiento del interior hacia el exterior, es decir, una presión hacia afuera.>> (p. 1), este mismo autor sostiene que la expresión es el resultado de un complicado proceso de transformación de lo psicodinámico y sociodinámico y que se materializa como discurso o lenguaje en el sujeto. Puede decirse que ningún individuo se expresa fuera de su espacio o contexto histórico, sus recursos pertenecen a su entorno social, cultural y cognitivo, así como a su cotidianidad o experiencia personal, construyendo todo ello, su propio discurso y carácter.

De nuevo Maruottolo (2013) afirma que: << toda expresión es discurso y todo discurso es expresado en las prácticas sociales pudiendo ser materializado, ahora sí como sostuvo Winnicott, en una obra de arte como un cuadro >> (p. 8)

Desde una perspectiva psicoanalítica, es de la vida anímica y del deseo, que se nutre la creación artística. El *Yo* encuentra en la creación artística de una manera suficientemente adaptativa de expresarse sin llegar a sentir censura. El psicoanálisis descubre en la creación artística un camino potencial que no censura la expresión subjetiva del individuo, pues incluye en su ejecución factores sociales, anímicos, corporales e inconscientes que dan forma a la creación artística, (Maruottolo, 2013, p. 12)

La creación artística pone en juego la subjetividad de cada sujeto, comprometiendo todos los planos de su ser, cohesionando pensamiento y acción corporal (Di Bella, 2013, p. 136). Esta actividad creadora es resultado de la expresión propia de cada individuo, posee origen en sus deseos y vivencias, tal y como afirma Batlle (2015): << no lleva solo la marca de su tiempo, sino que presenta ese trazo singular del autor, la forma adquiere un estilo propio que lo identifica y que lo nombra >> (p. 1). De esta manera, así como cada individuo es único, también lo es su trazo, su gesto y su identidad.

La razón de la creación artística es la capacidad que ofrece de materializar la identidad subjetiva y el discurso propio en acciones u obras de arte. Por otro lado, su multiplicidad de lenguajes, códigos y configuraciones, permite el acceso a ciertos lugares internos a los que de forma cotidiana no resulta tan sencillo acceder (Taboada Ferrero, 2014, p. 184).

El proceso creador está compuesto, entre otros factores, por ideas abstractas surgidas de forma no lógica en el pensamiento y que se constituyen de una << sustancia preverbal nacida de los recursos sensoriales, emotivos, cenestésicos y empáticos considerados recientemente como modalidades de pensamiento posibles de ser incentivadas y

desarrolladas>> (Di Bella, 2013, p. 131), es decir, formas del pensamiento que no requieren de lo verbal para poder ejercitarse.

El momento de llevar a cabo la acción artística, se encuentra recurrentemente relacionado con el placer y el concepto de la experiencia de *flow*. Este concepto, que alude a un momento de intimidad y absorción en una actividad placentera, fue propuesto por Mihály Csikszentmihályi, profesor de psicología en la Universidad de Claremont, en 1975. El estado de *flow* o fluidez, se relaciona con el nivel de conexión entre la subjetividad del sujeto y la actividad llevada a cabo, en este caso, la creación plástica.

En los escritos del pintor Wassily Kandinsky se encuentra una primera posible referencia a este estado de fluidez o *flow*, a la que el artista se refiere como <<intuición>> e <<improvisación>>, es decir, un estado de máxima conexión entre la subjetividad y el acto artístico. Para este artista, la improvisación artística se encuentra relacionada con la intuición y ambas conectan con los verdaderos procesos internos del individuo artista (Kandinsky, 2016, p. 61). Los fenómenos internos en el sujeto responden a lo que Kandinsky denomina <<necesidad interior>> que responde únicamente a los deseos del sujeto; por ejemplo, para el pintor una obra puede discutirse como válida o buena, sólo si responde a lo que él artista decide en ese momento; si esos colores o formas los requiere ese cuadro o no (Kandinsky, 2016, p. 50). Para Kandinsky la creación artística es una impresión de la naturaleza interna o, en otras palabras, de la verdadera subjetividad. Es una necesidad que requiere de una libertad absoluta. El arte no responde a una creación banal o vacía de objetos dispuestos sobre un plano, más bien es <<una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana>> (Kandinsky, 2016, p. 50).

Como Kandinsky, otros artistas y corrientes artísticas encuentran en la abstracción de la pintura, en el gesto rítmico, improvisado e intuitivo, la verdadera conexión con la subjetividad, con la verdadera identidad que aflora en forma de creación.

1.4 Empatía

La empatía hace principalmente referencia a una capacidad esencial en el ser humano. La primera aparición del término se encuentra en el ensayo sobre teoría estética escrito por el filósofo Robert Vischer: *Sobre el sentimiento óptico de la forma: una contribución a la estética* (1873), bajo la escritura alemana <<*einführung*>> que traduce la expresión “sentirse dentro de”>> (Albelda & Sgaramella, 2015, p. 14). Con referencia a la empatía,

Robert Vischer describe cómo el observador es capaz de proyectar su propia sensibilidad sobre un objeto y potenciar de forma natural la satisfacción de la contemplación de la obra de arte (Albelda & Sgaramella, 2015, p. 14). Por otro lado, se encuentra el concepto de empatía desarrollado por Theodor Lipps, para este autor, la empatía proviene de la naturaleza innata del ser humano, donde por ejemplo, la apreciación de una emoción en otro individuo a través de sus gestos, pone en marcha de forma inmediata esa misma emoción en quién la está percibiendo, (Beatriz López et al., 2013, p. 5) es decir, no existe intervención de la cognición y sus funciones, sino más bien se trata una percepción directa de observación del comportamiento del otro.

Posteriormente, el término *emfühlung* es convertido al inglés como *empathy* por el psicólogo E. B. Titchener para su empleo en el campo de la psicología experimental de EEUU sobre el 1909, (López et al., 2014, p. 38). Albelda & Sgaramella (2015), puntúan que la expresión *empathy* o empatía, hace referencia al término griego *εμπάθεια* <<cualidad de sentirse dentro>> (p. 14).

Edith Stein encuentra en la sistematización fenomenológica de la empatía el tema principal de su tesis doctoral, abordando la empatía como una experiencia de la conciencia ajena. Infante Del Rosal (2013) reflexiona sobre la investigación de Stein recalcando que el objetivo es, por un lado, definir la esencia de este tipo de actos experienciales y por otro, <<determinar cómo mediante la empatía se constituyen en la conciencia objetividades tales como el individuo psicofísico o la personalidad>> (p. 144). Uno de los planteamientos sobre la empatía en Stein, es que a pesar de que el *yo* puede experimentar completamente la alegría de un otro, jamás podrá sentir el origen de esa emoción, por esto niega la fusión absoluta con el otro y se focaliza en presentar la empatía como una vivencia no-original, (Garzón Ariza 2018, p. 145-146).

Se considera a Stein la teórica y pensadora que abrió el camino a la sistematización de la empatía, centrando su investigación en una pregunta: <<¿Cómo me son dadas las vivencias ajenas?>> (Garzón Ariza, 2018, p. 9).

A raíz de las diferentes posiciones teóricas con respecto a la empatía se diferencia dos vertientes: aquellas que apoyan la teoría de Lipps más relacionada con la percepción directa y aquellas teorías que se decantan por hacer hincapié en los aspectos cognitivos <<como la proyección y la imaginación, convirtiendo la empatía en un sinónimo de la toma de perspectiva>> (López et al., 2014, p. 39).

Los modelos teóricos afines a la percepción directa son partidarios de entender la empatía como contagio emocional o imitación, además esto sería común entre diferentes especies. Los modelos teóricos que sitúan el origen de la empatía en funciones cognitivas se decantan por el estudio de la toma de perspectiva consciente, es decir, apuestan por la capacidad del sujeto para atribuir y pensar sobre los estados mentales de sí mismo y de un otro. Sin embargo, con el tiempo ha quedado demostrado que ambas posturas no son incompatibles, sino más bien complementarias (López et al., 2014, p. 39)

G. Musso & A. Enz (2015) encuentran un principio de empatía en la capacidad de vivir en primera persona o <<en carne propia>>, los sentimientos de otro sujeto. Para López et al. (2014), la empatía << es la capacidad de comprender los sentimientos y emociones de los demás, basada en el reconocimiento del otro como similar>> (p. 38), estos mismos autores califican la empatía como una habilidad imprescindible en el sujeto, pues toda su vida transcurre en un entorno y contexto social complejo. Para Ospina (2016) la empatía <<no es una emoción en sí misma, sino [...] la capacidad de “caer” en la emoción del otro>>, es decir, existe conciencia y comprensión de los sentimientos del otro, sincronía entre ambos. Es decir, se llega a sentir lo mismo, puesto que se entienden las sensaciones ajenas. Esta identificación con las razones ajenas y su razonamiento o perspectiva, es a lo que Ospina (2016) se refiere como <<empatía cognitiva>> (p. 13). Por otro lado, Ospina también reflexiona sobre la <<empatía emocional>>, la cual hace referencia a una interpretación de la emoción ajena que no pasa necesariamente por la consciencia o el razonamiento, si no que se trata de una interpretación <<que se hace por medio del cuerpo y de los sentidos, quien observa “cae” en la emoción del otro de manera desapercibida y así siente con él, como si la sensación/emoción fuera propia>> (p. 13).

Varios autores como Chauvie (2013) coinciden en que es posible que, debido a su condición social, el ser humano se ha podido ver <<forzado>> al desarrollo cognitivo de habilidades de adaptación al grupo y al perfeccionamiento de lazos emocionales que favorezcan el entendimiento interno y del otro. Con respecto a su función en la construcción interna y de grupo, apunta hacia ella como elemento fundamental en la construcción del autoconcepto en la etapa infanto-juvenil. (p. 2)

Así mismo, para Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015) la capacidad de identificación de los sentimientos de un otro, no sería suficiente para un verdadero proceso o experiencia empática; en palabras de los propios autores: <<la persona debe tener la habilidad de tomar el rol del otro y realmente ponerse en su lugar cognitivamente para comprenderlo.

Es decir, ser consciente de que lo que siente es debido a otra persona>> (p. 13). En esta misma línea, Audisio (2011) recalca que <<es necesario distinguir las propias ideas y los propios sentimientos de los de los otros. Debe existir esa regulación para que no se convierta en un simple contagio emocional>> (p. 5). En torno a la empatía como habilidad por la que comprender al otro, López et al., (2014) añaden que se trata del reconocimiento como el de un similar y por ello, <<la empatía se erige sobre la base misma de la humanidad: la autoconciencia, desarrollada desde el nacimiento, por medio de la interacción con otros, de la conciencia de otros>> (p. 40).

En términos generales, con respecto a la perspectiva o postura en torno a la empatía se encuentra que: una primera hace referencia a la empatía como <<la conciencia del estado interno de otra persona (sus pensamientos, sentimientos, percepciones e intenciones) por medio de procesos cognitivos; la segunda la define como una respuesta afectiva vicaria a la situación de otra persona>> (Hoffman, 2000, citado en Bernal Ochoa & Calero Gómez, 2015, p. 8). Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015), consideran la empatía como un proceso <<que cumple una función específica a nivel terapéutico>> (p. 7). Estos modelos dimensionales serían aquellos que, además de los aspectos cognitivos y afectivos de la empatía, sumarían a la ecuación aquellos relacionados con la conducta.

1.4.1 La corporalidad en el proceso de la empatía

Desde una perspectiva fenomenológica, Walton (2001) señala que las distintas formas y niveles de la empatía permiten la comprensión y el sentido de las relaciones intersubjetivas del sujeto (p. 409). Este mismo autor también escribe que el fenómeno de la empatía, <<no es una experiencia que pueda producirse por sí sola [...] sin la percepción del cuerpo físico, y tampoco es un agregado externo que se adosa a la experiencia del cuerpo físico>> (p. 414), es decir, el proceso empático es un fenómeno interior abstracto que se expresa a través del cuerpo.

Los cuerpos no se perciben como un mero objeto físico, sino que cuando se sitúan frente a frente y son observados, reflejan la conciencia que los mueve, por lo que no solo se percibe un cuerpo, sino también una psique, (Infante Del Rosal 2013)

De nuevo Walton (2001), señala la importancia de la similitud del cuerpo físico ajeno y del propio para que la empatía se produzca de forma correcta, es decir, el parecido entre el comportamiento y la apariencia de ese cuerpo físico y las del propio cuerpo son fundamentales para el desarrollo del proceso empático en el individuo, (p. 411). En sintonía con Walton (2001), López et al. (2014) también señalan que el cuerpo no se percibe por el otro como un mero objeto inerte, <<sino como algo vivo, análogo al propio

cuerpo>> (p. 40) además, el sentimiento de similitud de cuerpos entre individuos, reside en una <<experiencia común de la acción>> (p. 40) y por lo tanto base de la empatía.

1.4.2 Aproximación al estado actual de los discursos en la empatía

López et al., (2014) afirman que las últimas aproximaciones al desarrollo filogenético de la empatía, apuntan hacia la importancia del vínculo emocional innato que caracteriza a los tipos de animales que conviven de forma grupal y que, en su expresión básica se presenta como <<contagio emocional>> (p. 39). Por otro lado, exponen una perspectiva ontogénica desarrollada por Preston y de Waal, el modelo de percepción/acción: <<el modelo de Percepción/Acción se sostiene en la noción de representaciones compartidas, de acuerdo con el cual el observador experimenta la emoción del observado por compartir con él las representaciones mentales sobre un determinado comportamiento>> (López et al., 2014, p. 39).

Esta perspectiva ontogénica sostiene que la observación del comportamiento de otro sujeto activa las representaciones mentales y esto lanza un tipo de respuesta automática que crea una experiencia emocional en quien observa, es decir, un tipo de percepción directa y automática, un proceso, por lo tanto, no consciente. Por otro lado, desde un estudio psicoanalítico, Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015) remarcan que: <<se considera la empatía como un proceso en el que el sujeto se piensa a sí mismo en el lugar de otra persona>> (p. 12).

Sánchez Sánchez (2014), incluye en la respuesta empática dos habilidades: reconocimiento y respuesta (p. 436). El <<reconocimiento>> tiene que ver con la teoría de la mente y el desarrollo del sujeto y, en segundo lugar, la <<respuesta>>, abarca aquellos componentes de la empatía relacionados con lo afectivo. Como en definiciones anteriores, ambas habilidades de la empatía no son excluyentes la una de la otra. En esta misma línea, Sánchez Sánchez (2014) afirma sobre la empatía: <<la empatía contiene elementos de evocación (de experiencias ya vividas previamente) y otros elementos de anticipación>> (p. 347) además de tratarse de una <<aptitud (capacidad/fortaleza) y una actitud (disposición/inclinación) que se va desarrollando a lo largo de la vida a partir de los aprendizajes almacenados>> (p. 437). Las experiencias de vida propias se presentan como fundamentales a la hora de lograr comprender los comportamientos o emociones ajenas. Esta capacidad de recordar experiencias propias o evocar situaciones pasadas como forma empática de conectar con el otro y entender lo que siente, es lo que G. Musso & A. Enz (2015) denominan <<memoria sentimental>>. En palabras de los propios autores: <<durante la experiencia empática, la situación vivida

por el otro encuentra eco en el mundo interior de quien lo observa y esa conexión se hace posible gracias a ese “trasbordador al pasado” que es la memoria sentimental>> (p. 101), para G. Musso y A. Enz, solo es posible sentir verdaderamente aquello que para el sujeto es reconocible, es decir, aquello que se revive.

Asociada a esta idea, es posible encontrar parte de la investigación de la intersubjetividad de Husserl, pues tal y como subraya Infante Del Rosal (2013), Husserl hace referencia a la empatía como <<una vivencia particular capaz de trazar el camino hacia una fenomenología de la intersubjetividad y también hacia la constitución del mundo objetivo compartido>> (p. 141).

Por último, para G. Musso & A. Enz (2015), la empatía tiene como fin comprender lo que el otro experimenta. Para ello, el acto empático supone una apertura en el reconocimiento de emociones ajenas en un otro y la capacidad para experimentar momentáneamente dichas emociones en uno mismo. Desde este mismo procedimiento, para los autores la empatía también necesita de un último <<distanciamiento>>, siendo éste el último paso antes de poder reflexionar, actuar o decidir, (p. 101)

1.5 Procesos cognitivos y teoría de la mente: mentalización.

Las funciones cognitivas superiores se estudian en las investigaciones que ponen el foco de la empatía en los aspectos más cognitivos del sujeto, encontrando términos como: teoría de la mente, mentalización o toma de perspectiva. Para López et al., (2014) <<cuando se dice que un individuo tiene teoría de la mente, se hace referencia a que atribuye estados mentales a sí mismo y a otros>> (p. 41). Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015), señalan el modelo de Norma Feshman, quien investiga la empatía desde una perspectiva altamente cognitiva y a partir de tres factores: la habilidad para comprender signos afectivos en los demás, la capacidad de adoptar cierta perspectiva y la sensibilidad emocional, (p. 13).

Norma Feshman destaca la importancia de las experiencias vitales del individuo con respecto al desarrollo de la empatía, pues estas experiencias de vida le dan recursos para llegar a comprender verdaderamente la situación del otro, en ese mismo sentido, el desarrollo del lenguaje también se posiciona como factor influyente en el proceso cognitivo de la empatía (Bernal Ochoa & Calero Gómez 2015, p. 14). El modelo cognitivo como base para el desarrollo de la empatía, señala que las respuestas afectivas que nacen con respecto al sufrimiento de un otro, no son instintivas, si no que dependen de los recursos y habilidades para sentir la empatía del sujeto que observa.

Para Chauvie (2013), un déficit en la teoría de la mente produciría la incapacidad para colocarse en la mente o lugar del otro; es decir, las conductas ajenas resultarían algo incomprensible, impredecible o muy complicadas de concebir, dando lugar a una alta probabilidad de inadaptación social. En este mismo sentido, Audisio (2011) apunta a la flexibilidad cognitiva y afectiva como la capacidad que permite adoptar la perspectiva del otro, (p. 5).

Una de las capacidades que define al ser humano y lo distingue del resto de especies, es lo que muchos autores denominan mentalización. Este concepto capta el interés de numerosos campos de investigación, filosófico, psicoanalítico, neurocientífico y evolutivo. Bateman & Fonagy (2018), la definen como <<el proceso por el cual damos sentido a los demás y a nosotros mismos, implícita y explícitamente, en términos de estados subjetivos y procesos mentales>> (p. 1). Y <<según la *Web of Science* que mantiene Thompson Reuters, el uso del término en títulos y resúmenes de artículos científicos aumentó de 10 a 2750 entre 1991 y 2011>> (Bateman & Fonagy, 2018, p. 1)

Según Rodríguez Sutil (2016) la mentalización sirve para <<agrupar todas las ideas intuitivas que cada uno tiene sobre el funcionamiento mental y la naturaleza de la experiencia, memoria, creencias, atribuciones, intenciones, emociones y deseos tanto propios como pertenecientes a los otros>> (p. 6). Así mismo, para Lanza Castelli (2011), <<prestar atención a los estados mentales ya es mentalizar>> (p. 3). Zegarra-Valdivia & Chino Vilca (2017) se refieren a este término como Teoría de la Mente y la consideran decisiva cuando señalan que <<las personas tienen un conocimiento metacognitivo complejo de su propia mente tan bien como el de la(s) mente(s) de otro(s), adicionando aspectos afectivos y cognitivos, además de la distinción entre apariencia y realidad>> (p. 190).

En López et al. (2014) la autora afirma que la mentalización se pone en marcha de forma automática cuando el sujeto se encuentra frente a otro, en ese momento se atiende al rostro, al movimiento corporal y a la dirección de la mirada entre otros. Aunque el verdadero éxito de la mentalización se encuentra en la capacidad de posicionarse desde diferentes perspectivas o puntos de vista (p. 41). Para Chauvie (2013), esta capacidad de perspectiva propia de la mentalización es expresada como:

[...] la capacidad de interpretar el comportamiento propio o el de los demás a través de la atribución de estados mentales, es poder leer en el

comportamiento, lo que está sucediendo en la mente de otros y de esta manera reflexionar la propia experiencia y el propio actuar. (p. 3)

Audisio (2011), habla de la <<flexibilidad mental>> como un proceso necesario para saber adoptar y entender el punto de vista de un otro, refiriéndose a ésta como: <<una habilidad que permite adoptar la perspectiva conceptual del otro y que incluso, es considerada un elemento indispensable para una teoría de la mente completamente desarrollada y madura>> (p. 4). La flexibilidad mental a la que la autora hace referencia es una habilidad que se trabaja y se entrena gracias a experiencias vitales.

El proceso de mentalización es definido por Rodríguez Sutil (2016) como <<una forma de actividad imaginativa mental principalmente preconsciente>> (p. 655). Sutil (2016), incluye la capacidad imaginativa por el hecho de que el sujeto interpreta la conducta del otro (deseos, creencias, razones, necesidades...). En palabras del autor: <<la mentalización es imaginativa porque tenemos que imaginar lo que las otras personas podrían estar pensando o sintiendo>> (Rodríguez Sutil 2016, p. 655)

Gracias a esta capacidad imaginativa es posible deducir que el resto de personas poseen una conciencia independiente a la propia. Esta diferenciación permite que el sujeto comprenda que existen conductas diferentes a la suya y distinga sus procesos internos mentales y emocionales, de la realidad externa; tome conciencia de que el punto de vista subjetivo solo es una perspectiva entre múltiples posiciones posibles (Rodríguez Molano, 2017). El proceso de mentalización no solo implica cierta ganancia de una serie de capacidades, sino que también proporciona la adquisición de actitudes (Rodríguez Sutil 2016, p. 659).

Lanza Castelli (2011) afirma que la mentalización <<es una pieza clave en la constitución y desarrollo del self>> (p. 14), y para Grimalt (2013) la mentalización da cuenta de <<la formación de representaciones psíquicas y símbolos, vinculando sensaciones, percepciones y presiones somáticas hacia redes asociativas cada vez más complejas>> (p. 22).

Otro componente que incluye la mentalización es la capacidad reflexiva, la cual permite al sujeto diferenciar los procesos intrapersonales de los interpersonales, para Lanza Castelli (2013) se trata de un mecanismo interpretativo que tiene como tarea predecir y explicar el comportamiento subjetivo y ajeno mediante la atribución de estados mentales que justifiquen su conducta (p. 1).

1.6 Empatía y mentalización como instrumento y componente en la creación artística.

Cano Martínez (2019) expresa: <<no hablamos del artista y la vida, como si la vida estuviera constituida de inmensidad vacua. La vida son los demás, como nos relacionamos con los demás y cómo influyen en nosotros; como, las relaciones constituyen nuestra vida, la vida>> (p. 94). Para Audisio (2011), <<la base de la comprensión empática implica la actividad imaginativa de identificación con los otros [...] El estado emocional generado por la percepción del estado o situación del otro necesita regulación y control para la experiencia de la empatía>> (p. 5). La imaginación es fundamental en el momento del proceso empático, pues uno <<se imagina>> la manera en la que el otro siente, así como cuando uno se imagina literalmente en el mismo lugar que el otro, (Audisio 2011).

Por otro lado, Rodríguez Molano (2017) también subraya la importancia de los procesos de la mentalización en los distintos tipos de procesos artísticos y medios expresivos (p. 3) y hace referencia al campo de la fantasía como elemento ligado a la creatividad y a la realidad, siendo justamente la mentalización <<lo que hace interpretables las vivencias, las dota de significado>> (p. 3). Cuando el creador se dispone a resolver su proceso artístico, pone directamente en marcha la capacidad de toma de perspectiva y la forma en la que se imagina a sí mismo o a otro, poniendo en marcha procesos mentales como la mentalización, la flexibilidad mental, la regulación emocional o toma de conciencia, la proyección o los afectos. Así es como la mentalización facilita la conexión con los planos del propio comportamiento, <<podemos vincular la mentalización y la creatividad en la medida en la que ambos son procesos de representación simbólica. Ambos procesos emanan del sistema simbólico que media entre la percepción y la conducta>> (Rodríguez Molano, 2017, p. 12). Tanto la capacidad mentalizadora como la creatividad en sí misma precisan de las operaciones simbólicas del pensamiento, la imaginación o la fantasía, puesto que ambas requieren en situaciones concretas, llegar más lejos de lo meramente aparente y proyectar.

La empatía implicada en el trabajo de creación artística supone, para Cano Martínez (2019), dotar a la obra de coherencia y capacidad de transmitir una parte de verdad del sujeto, la aproximación a esa parte de <<verdad>> a la que hace referencia la autora, solo es posible desde el proceso de creación artística, pues éste posee la capacidad de dialogar íntimamente con uno mismo y al mismo tiempo involucrar por identificación o similitud al otro. Los procesos de creación artística pueden llegar a ser una manera no

convencional de trabajo con el componente cognitivo de la empatía, pues tal y como señala Audisio (2011) es un factor decisivo para la promoción de las conductas prosociales en el individuo, además, es totalmente posible el entrenamiento y educación de la empatía través de los procesos de creación artística.

Cano Martínez (2019) alega que el Arte también puede ejercer como amplificador de diferentes realidades, pudiendo comunicar un dolor que, aunque para el espectador no es propio, se vivencia como tal gracias a la empatía. La experiencia del arte, al implicar lo cognitivo, supera el simple <<contagio emocional>>, permite al sujeto comprender o reconocer qué emociones son propias y cuales son del otro. Todos estos procesos involucrados en el pensamiento y la creación artística, proporcionan un significado a las experiencias del individuo.

Edith Stein (2004) denomina <<vivencia originaria>>, a aquello que sucede en el presente y constituye el único dato cierto que el individuo posee de sí mismo y de su mundo (entorno). Martínez Barragán (2019) señala que la experiencia de producción de una obra artística es capaz de poner en marcha esta vivencia originaria <<es en el presente continuo, que se experimenta durante la creación de la obra, en el que el mundo se descubre de una forma inédita y que no es posible de acceder a él de otra forma (...) aquí la vivencia originaria nos interesa porque en ella, el artista deja una serie de rastros y huellas de diferente naturaleza y niveles que permite al espectador (y al creador mismo) tener la conciencia anímica del otro al alcance. Esta conciencia por medio del darse en los signos es la empatía>> (p. 468).

El autor sostiene que la vivencia originaria empática puede ser rememorada a través de lo que llama <<presentificación>>, es decir, la capacidad de poder traer al momento presente elementos que están en la memoria (incluyendo lo relativo a los conocimientos técnicos), ya sea como <<vivencias originarias>> o como fantasías, <<formas no originarias de vivencias presentes>>, que no han ocurrido, pero han sido una realidad para el *yo*. Considera que en el momento de la creación artística ambas formas se conectan produciendo <<un acto empático, de rememoración, de fantasía y culminación de la espera>> por lo que sostiene que la empatía ha de incluirse entre las acciones conscientes propias del acto creativo (p. 468-469).

Cuando el individuo empatiza con la emoción de un otro al que observa, esa vivencia presente conecta directamente con vivencias pasadas sobre las cuales es posible proyectar pensamientos, fantasías o nuevos recuerdos.

En las obras, los contenidos emocionales permiten que el sujeto que observa conecte con la vivencia del creador, es desde este acto empático que el arte se convierte en un acto cognoscitivo, que activa la capacidad de adentrarse en el yo ajeno y comprenderlo, (Martínez Barragán, 2019, p. 470). Es en estos símbolos y configuraciones que se puede identificar parte de la vivencia originaria del artista, además de elementos como su entorno, época, emoción o creencia. Al contemplar la obra, sucede que el espectador experimenta una emoción, gracias a la cual puede empatizar con acontecimientos del siglo XVI o con narrativas que no se encuentran ni cercanas a su tiempo, su cultura, etc. Parafraseando de nuevo a Martínez Barragán (2019), lo único que el espectador es capaz de vivenciar originalmente, es el acto de ser espectador, una vivencia de naturaleza diferente a la originaria del creador.

López et al. (2014) encuentran que empatía y mentalización no son entidades disociadas o contradictorias puesto que aunque <<el reconocimiento de emociones básicas sea principalmente un proceso directo y automático, que no requiere de inferencias ni meta-representaciones, el reconocimiento de emociones más complejas, como las llamadas emociones de autoconciencia, probablemente requiera de un procesamiento cognitivo>> (p. 42).

1.7 La contemplación.

<<Veo un objeto. Veo el mundo que me rodea. ¿Qué implican estas afirmaciones? [...] ¿En qué consiste el acto de ver?>> (Arnheim, 2007, p. 57)

Por un lado, se encuentra el proceso físico que supone <<ver>> y su esencial función cotidiana. Sin embargo, por otro lado, para comprender el mirar como parte de la construcción del sujeto, cabe preguntarse por la experiencia que sucede en el individuo cuando contempla, tal y como se pregunta Arnheim (2007): <<si la visión es una aprehensión activa, ¿qué es lo que aprehende? [...] ¿Qué es lo que vemos cuando vemos?>> (p. 58-59). A pesar de que el ojo no funcione con la precisión de una cámara fotográfica que registra cada detalle para después imprimirlo en una imagen exacta, la información que llega al cerebro es suficiente como para generar en el individuo unos esquemas generales por los que distinguir: objetos, personas, caras, etc. es decir, tal y como afirma de nuevo Arnheim (2007), varios hallazgos experimentales en la teoría de la percepción han podido demostrar que la visión no opera de lo particular a lo general,

sino que las estructuras globales son los primeros datos de la percepción, siendo de esta manera posible apreciar en unos cuantos puntos y líneas, una cara humana. Torralba (2013) escribe: <<Aristóteles consideraba que lo más relevante de la vida humana, [era] la contemplación (la theorein), y entendía que la contemplación era, en esencia, una actividad del alma racional.>> (p. 22)

El acto de ver significa para Arnheim (2007): <<aprehender algunos rasgos salientes de los objetos: el azul del cielo, la curva del cuello del cisne, la rectangularidad del libro, el lustre de un pedazo de metal, la rectitud del cigarrillo.>> (p. 59). Pero en suma a este tipo de observación, es posible añadir la emoción y la empatía, es decir, ver a través de los sentidos y las emociones. La capacidad innata del ser humano para buscar sentido en lo que observa, torna posible la creación e imposición de significados sobre aquello que está siendo observado. Los ojos son una capacidad más para entender. El lenguaje llega entonces para nombrar y catalogar aquello observado.

Los sentidos puestos en juego en el acto de observar son responsables de que el ser humano sea capaz de percibir expresión en aquello que observa, por ejemplo, es más probable que un individuo recuerde a otro por su actitud y semblante risueño, tenso o concentrado, que por un conjunto de líneas y formas rectas o triangulares, (Arnheim, 2007, p. 460). El sentido de la vista en concreto y el resto de sentidos en general, se fueron desarrollando para mantener al sujeto a <<salvo>> y advertirle tanto de situaciones hostiles y de peligro, como seguras. Es por esto mismo que los procesos mentales de empatía y mentalización se encuentran directamente relacionados con la contemplación como forma de aprehender lo externo, el mirar forma parte de la comunicación entre individuos y por ello, de la construcción de la propia subjetividad.

1.7.1 El lugar privilegiado donde detener la mirada: María Zambrano.

Para María Zambrano (1904-1991), la pintura es un lugar privilegiado donde detener la mirada (Chacón, 2015, p. 29). Según Zambrano, el privilegio de esta contemplación en la pintura, reside en que ésta se presenta como un lugar de revelación, una revelación de algo invisible que solo se hace observable gracias a pintura. Esta revelación es posible gracias tanto al pintor, como a quién contempla, es decir, a su predisposición a mirar.

La contemplación no es un acto pasivo, mirar supone un diálogo entre el sujeto y la obra que, otras cosas, desvela el enigma que encierra la obra, (Chacón 2015). Ortega Oyonarte (2017) cuando habla de la obra del escultor Jorge Oteiza (1908-2003), sostiene que el espectador se proyecta sobre la obra, y establece una comunicación directa con el autor,

fomentando la intersubjetividad, (p. 83). Es en este tipo de compenetración de dos tiempos diferentes donde autor y observante coinciden, cuando aquello observado se vuelve productor pues quién observa produce un nuevo significado. La imagen observada incide en otro tornándose transubjetiva, la contemplación incita a pensar, vuelve al individuo cocreador (Sánchez-Ruiz et al., 2011, p. 16).

Volviendo al pensamiento y la mirada poética en Zambrano, es posible encontrar dos características en la contemplación de la pintura y que le sirvieron para teorizar sobre la realidad observada. Por un lado halla que la pintura es un <<medio de mostración de lo oculto en lo real [...] como desvelación, des-ocultación, aletheia>> y por otro lado, la pintura también necesita a quién la mira, pues es <<enigma, realidad que exige de nuestra mirada la develación del misterio que ella misma encierra>> (Chacón, 2015, p. 29). Para Zambrano el arte hace ver al individuo. En este mismo sentido, Arnheim (2007) afirma que: <<nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos>> (p. 15)

Para María Zambrano, aquello que devela el autor con las imágenes de su obra (sea figurativa o abstracta), corresponde siempre a una realidad que trasciende <<lo inmediatamente presente a nuestra vista y lo intelectualmente pensado>> (Chacón, 2015, p. 31). Para Llobell-Andrés (2017) <<el arte, por ser también una actividad contemplativa, puede aportarnos una experiencia más directa de la realidad>> (p. 5).

Por ello, la mirada transforma a quien mira, aquello mirado no se agota al ser creado o en su existir, pues quien lo contempla lo resignifica, proyecta su propia experiencia y dialoga. Ya escribía Zambrano que el ojo observa <<con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón>> (Zambrano, 2012, p. 39). Para esta filósofa, la pintura y su contemplación fue un auténtico medio de conocimiento.

1.7.2 *Ceci n'est pas une pipe* y Michael Foucault.

Ceci n'est pas une pipe es el título de una de las pinturas más representativas de René Magritte (1898-1967), al mismo tiempo, también pone título al ensayo escrito por Michel Foucault (1926-1984) en 1973 en torno a esta misma obra del artista belga. A Magritte le interesa principalmente el problema de la representación y la mirada activa por parte del espectador. Para el pintor, la imagen en sí misma es un acto de contemplación y en sus ideas sobre la esencia de la creación artística y el arte, cuestiona continuamente la relación basada en la semejanza representativa entre la imagen y la cosa (Usó Espinosa, 2009, p. 2).

La semejanza y la similitud son dos conceptos recurrentes en la filosofía del pintor y en diferentes ocasiones hace referencia a la verdadera diferencia que existe entre ambos significados. Estos conceptos se tornan clave para comprender parte de la representación y juego visual de las obras de Magritte. Para Omar & Velasco (2015) por un lado, el pintor trata estos conceptos como reflexión en torno a la imagen y la representación en el arte y, por el otro, da a entender que la semejanza ocurre entre dos cosas que no llegan a ser idénticas, que tienen algo diferente y similar al mismo tiempo, es lo que permite ponerlas en relación.

Las “cosas” no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes [...] Para Magritte ser semejante pertenece al pensamiento. Por tanto la semejanza es invisible del mismo modo que lo son el placer o la pena, pero la pintura entraña una dificultad ya que existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. (Usó Espinosa, 2009, p. 6)

Aquí radica parte del misterio de la representación en Magritte y que <<obliga>> a una contemplación intelectual y filosófica en torno al concepto representado. Magritte ofrece posibilidades entre sus <<cosas>> representadas, el espectador debe interactuar y descifrar la similitud entre ellas, debe abandonar la contemplación pasiva, fija, pues se encuentra ante una realidad que se observa desde múltiples ángulos. Tal y como apuntan Omar & Velasco (2015): <<la ilusión consiste en hacer olvidar la pintura como un mero espacio de tela y su contenido como una imagen de lo real>> (p. 7).

Con su obra, Magritte pretende cambiar la concepción de la realidad y hacer trabajar la mirada y pensamiento del espectador. A su vez, Foucault, trata de hacer ver que las ideas instauradas o consideradas como verdades perdurables, cambian con el paso de la historia. Ambos, coinciden en el estudio del pensamiento, la representación y los significados desde dos disciplinas y corrientes distintas.

Es así como Foucault se sumerge en la interpretación de las dos versiones de la obra de Magritte. La primera versión de <<la pipa>> en 1926, representa una pipa dibujada y en la parte inferior, escrito a mano, es posible leer: <<Ceci n'est pas une pipe>> (<<Esto no es una pipa>>), en una segunda versión, se encuentra la misma pipa junto al mismo texto y tipografía, pero en esta ocasión, texto y pipa se encuentran dentro de un marco y éste sobre un caballete, encima de éstos, una pipa más grande, semejante a la del cuadro. Una tarima inferior sostiene el conjunto. Para Foucault (1993), <<la primera versión desconcierta por su simplicidad. La segunda multiplica visiblemente las incertidumbres voluntarias>> (p. 27).



Figura 1. Magritte, René.

Magritte, René (1928-1929). *Ceci n'est pas une pipe*. [Óleo sobre lienzo, 63 x 93 cm]. Museo de Arte del Condado de los Ángeles, EEUU. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

Para Foucault (1993), esta primera versión, se asemeja a una página de un manual de botánica (p. 30). El hecho de que el texto niegue la imagen hace que la contemplación de la obra exija cierta actividad del pensamiento, que el espectador se posicione desde distintas perspectivas. Y es donde Foucault afirma: <<¿ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa?>> (Foucault, 1993, p. 30)

Es imposible observar dibujo y texto como dos entidades diferenciadas, puesto que, tal y como señala Foucault, el sentido de la palabra pipa y su parecido con la propia imagen, abocan a la tarea de identificar la frase como verdadera, falsa o contraria. Existen dos tipos de semejanzas: aquellas que por compartir cualidades idénticas forman parte de la misma <<cosa>> y aquellas que responden a la imitación (Omar & Velasco, 2015), Magritte aprovecha este tipo de semejanzas y las aplica a las bellas artes, re-produce y re-presenta la <<cosa>>, generando el juego entre el texto (representación) y la imagen de la pipa (reproducción). La imagen es imagen y Foucault lo afirma, <<en ninguna parte hay pipa alguna>> (p. 43).

En la obra existen dos pipas: la representación gráfica y la escritura. La mirada simultánea hacia la representación gráfica y hacia la escritura dificulta la habitual comprensión de lo que se entiende como relación tradicional entre lenguaje e imagen (Foucault, 1993, p. 35). El espectador busca completar la imagen con el texto y viceversa, salvo que en esta ocasión ambas representan la misma cosa. Magritte juega con la representación mental que cada espectador posee al leer la palabra <<pipa>>. Pero para el pintor las palabras también son dibujo, trazos integrados en la obra. Parafraseando a Foucault, son palabras que dibujan palabras, así como la pipa, más que una ilustración, prolonga la escritura (p. 36). De esta manera escritura y dibujo quedan entrecruzados, <<se propone nombrar lo que, evidentemente, no tiene necesidad de serlo [...] Y vemos

que en el momento en que debería dar el nombre, lo da, pero negando que sea aquél>> (p. 36-37).

Este juego de significados propuesto por Magritte, esconde un verdadero acto de contemplación y una particular visión del mundo desde la imagen, una reflexión sobre lo real y el pensamiento. Foucault, por su parte, interpreta esta creación como una señal evidente de una alteración y ruptura en la historia del pensamiento, en la manera de pensar y dar orden a las cosas (Omar & Velasco, 2015, p. 2). Magritte crea <<objetos para pensar, pensamientos hechos imágenes, ideas plasmadas con pinceladas, un estudio que nos introduce en el conocimiento metafísico>> (Usó Espinosa, 2009, p. 5).

Es después de esta primera versión, que Foucault se dispone a pensar y comprender la segunda.

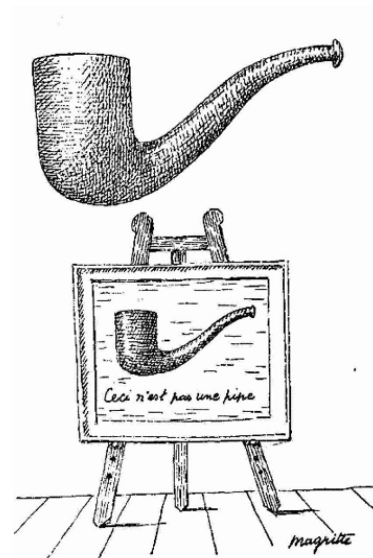


Figura 2. Magritte, René
Magritte, René. (s.f.). *Aube à l'antipode*.
(Foucault, 1993)

Para Foucault, esta versión se encuentra perfectamente encuadrada en un <<espacio escolar>>, pizarra, tarima, escritura y dibujo. La lectura de Foucault es narrada de la siguiente forma:

De la pizarra a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de dedo índice general señala, muestra, fija, señaliza, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único. [...] «esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa», «esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa», «la frase: “esto no es una pipa” no es una pipa»; «en la frase “esto no es una pipa”, esto no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa». (Foucault, 1993, p. 43-44)

Ambas versiones, pueden calificarse como dos obras gráficas capaces de representar el conflicto entre cosa, palabra y representación, tal y como escribe Usó Espinosa (2009) un <<pulso entre lo pictórico y lo lingüístico, entre el artista y el receptor-pensador, entre apariencia-representación y significado>> (p. 6), una representación artística del pensamiento de su autor.

El trabajo de la contemplación pasa por aprender que las re-presentaciones de la vida, no son la vida misma. Pero se necesitan de estas referencias para construir y pensar la subjetividad, la identificación con la cosa, con la persona o el pensamiento semejante, entre otros.

<<obra banal o lección cotidiana>> (Foucault, 1993, p. 45)

1.7.3 La apariencia desnuda y Octavio Paz

Octavio Paz (1914-1998), ensayista y poeta mexicano, realiza un profundo estudio sobre el artista Marcel Duchamp (1887-1968) en su libro titulado: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Paz coincide junto a otros pensadores y admiradores del artista francés, que éste logró empujar el arte hasta su mayor límite, sin llegar nunca, a destruirlo (Farakos, 1984, p. 79).

Tanto con obras como las de Magritte como con las obras de Marcel Duchamp, el acto de ver y la contemplación se transforman en pura operación del intelecto, observar es comprender y comprender es observar. En Duchamp se reflexiona sobre la imagen, sobre la idea implícita, tal y como escribe Octavio Paz (2008), sustituye la <<pintura-pintura>> por la <<pintura-idea>> (p. 16).

Para Paz (2008) la visión no es únicamente aquello que vemos o miramos, es en sus propias palabras <<una posición, una idea, una geometría: un punto de vista, en el doble sentido de la expresión>> (p. 21). Es por ello que no es posible calificar la expresión artística de autores como Duchamp en términos de belleza o fealdad, más bien deben de ser miradas como expresiones del intelecto visibles, realidades y pensamientos del artista manifestados en materia, ideas visuales.

En Duchamp lo que se observa a priori no es el contenido aparente, sino que no dice, es decir, aquello que esconden las formas, los objetos, la composición, introduciendo al observador en un juego de significados. La obra no es una cosa en sí misma, si no todo un muestrario de signos, metáforas, ideas y significados. Este autor crea tal y como decía María Zambrano: <<un lugar donde detener la mirada>>. Para Octavio Paz (2008),

Marcel Duchamp supo crear un juego complejo en el que la combinación no sólo es verbal, sino plástica, (p. 25)

El arte necesita de los sentidos, de la emoción, huye de lo puramente funcional porque apela a cuestiones mucho más abstractas y subjetivas del ser. Las obras de Duchamp son pura interrogación o negación, su interés no es puramente plástico, busca la crítica y el signo (Paz, 2008, p. 31).

Paz (2008) observa en el proceso creador de Duchamp una disolución del llamado <<objeto de arte>>, la contradicción, equivalente a un simple juego de palabras, es la esencia de sus creaciones, los significados implícitos quedan destruidos para significar de nuevo bajo otro punto de vista, es un juego dialéctico. Paz (2008) afirma que la propuesta de Duchamp es la de <<perder para siempre “la posibilidad de reconocer o identificar dos cosas semejantes”>>: las únicas leyes que le interesan son las leyes de excepción, vigentes sólo para un caso y en una sola ocasión>> (p. 28)

La transmutación del objeto es clave en Duchamp, el *ready-made* llama a la metaironía o la ironía de la indiferencia, para Paz (2008), <<es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa>> (p. 19). Básicamente el *ready-made* consiste en que el artista selecciona uno o varios objetos para después presentarlos como una obra firmada sin apenas haberlos modificado, es decir, pueden presentarse tal cual o articulados formando una pieza escultórica. <<La selección de objetos manufacturados no es una expresión de fe en la industria y tecnología modernas (como lo fue para los futuristas), sino una crítica a la indiferencia y anonimidad que la industrialización nos impone>> (Farakos, 1984, p. 80), el *ready-made* es una crítica del gusto, del gesto, de la figura del artista y del objeto de admiración en el arte y definitivamente de la noción de obra. El *ready-made* en palabras de Paz (2008), se enfrenta con su neutralidad y no-significación, a las significaciones y formas de la pintura <<retiniana>>, es decir, a las impresiones, sensaciones, formas, colores, dibujos o texturas (p. 33). Para Duchamp, todo arte es <<retiniano>>, la idea reducida a la contemplación y la sensación que ésta provoque. De esta manera, <<el buen gusto no es menos nocivo que el malo>> pues <<todos sabemos que no hay diferencia esencial entre uno y otro -el mal gusto de ayer es el buen gusto de hoy- pero, ¿qué es el gusto?>> (Paz, 2008, p. 32). Para Paz, Duchamp pinta y construye ideas, su arte es conceptual y racional. Marcel Duchamp no pretende la eliminación de todo arte, sino la eliminación de la idea del arte moderna y la forma en la que éste es contemplado.

La obra de Duchamp recae sobre un origen verbal y ante este hecho Paz (2008) afirma: <<su fascinación ante el lenguaje es de origen intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos>> (p. 19). En ese mismo sentido, Octavio Paz recuerda la declaración de Duchamp en la que afirma que el título es un elemento fundamental en la obra, así como lo es el color o el dibujo, otorgando a su obra un valor tanto lingüístico como visual.

2. Realidad

2.1 Lo real

Afirmar que algo es real es una expresión percibida tanto en la cotidianidad diaria como en el campo de la ciencia, el arte o la filosofía. Rodríguez Jaramillo (2015) afirma:

Lo real no se recoge en el seno armonioso y tranquilizador del discurso, lo real no es dicho por ningún tipo de discurso. Si un discurso pudiera decir efectivamente lo real, ese discurso debería enunciar la verdad no del discurso, sino de lo real, más tal cosa es imposible. (p. 211)

Jean-Paul A. Y. Sartre (1905-1980) apunta al <<yo existo>> como la forma de realidad más inmediata y en el existir como experiencia, por ello, para Sartre <<la toma de conciencia de mi propia existencia o de mi existir es punto de partida del pensamiento. [...] la diferencia entre Sartre y Descartes es que la conciencia sartreana mira al mundo, no solo a sí mismo>> (Gordillo Álvarez-Valdés, 2009, p. 13). La filosofía en Sartre se caracteriza principalmente por la soberanía que otorga a la conciencia respecto a lo real, tal y como apunta de nuevo Gordillo Álvarez-Valdés (2009) para Sartre es fundamental establecer una relación entre conciencia y realidad, <<tratar de comprender ese momento dialéctico de la conciencia, en el cual, supuestamente, capta la realidad tal como nos aparece>> (p. 14).

Desde el pensamiento posmoderno se considera que la verdad es cuestión de perspectiva o contexto, más que tratarse de una verdad universal comprobable u objetivable, es más, desde este posicionamiento tal y como anota Ortega Oyonarte (2017), <<el hombre no accede a la realidad, a la forma de lo que son las cosas, sino solamente a la apariencia que percibe>> (p. 84-85). La propia cultura es fuente de verdades plurales, de subjetividades

dependientes de múltiples factores y sin resignarse al subjetivismo absoluto, parece que todo apunta a una limitada capacidad humana para comprender realmente la realidad absoluta (Ortega Oyonarte, 2017). Sin embargo para Franceschi (1994) lo real corresponde a lo inmediatamente dado, incluso las apariencias y sensaciones pues éstas las entiende como hechos igualmente, dando experiencia tanto interna como externa. <<Antes era real, en cuanto explicativo y substancial; ahora, es real cuando es vivido, cuando corresponde a una experiencia interna [...] lo invisible para los ojos pero visible para la razón, eso sería la realidad>> (p. 161-162).

2.2 La realidad y la verdad en la creación artística

<<Le debo la verdad en la pintura y se la diré.

Su viejo

Paul Cézanne>>

Aix, 21 de septiembre de 1906

(Bernard, 2012, p. 19)

El problema de lo real en el arte se ha considerado en numerosas ocasiones como un valor que toda obra debe cumplir, sin embargo, nunca se ha llegado a un verdadero acuerdo sobre lo que significa verdaderamente la representación de la verdad y lo real, (Sanchez 1953, p. 5).

La posmodernidad, en una constante negación a la modernidad, se debate todavía entre los seguidores de lo real y la verdad en el arte y, los que la niegan. El acto creativo se ha constituido como un catalizador sobre cuestiones que atañen a la pregunta sobre <<la veracidad>> en el ser. Hans-Georg Gadamer (1900-2002), afirma que existen toda una serie de experiencias que demuestran los límites de la conciencia científica, sin embargo, en la experiencia del arte, la filosofía o la historia, se experimenta una verdad, una verdad inaccesible desde la conciencia científica y que tampoco puede darse de otra manera, (Karczmarczyk, 1997, p. 10). Prácticamente la misma reflexión, se encuentra en Lévinas (2016) cuando afirma que en el arte existe un <<fondo de realidad, inaccesible sin embargo a la inteligencia conceptual>> (p. 181).

El abordaje de la realidad y la verdad en el arte son un campo veterano para la filosofía, ya Platón identifica lo bello con la verdad, alegando que lo que es verdadero es bueno y es bello. Aristóteles une la verdad al dominio de la verosimilitud, reclamando que además el proceso de creación artístico se desarrolle como el modelo científico. Por último, también la idea del arte como forma de conocimiento de la realidad aparece en Schelling y Hegel, (Sanchez, 1953, p. 5-6).

Todavía no ha sido suficientemente explicado si es preciso considerar la verdad en el arte como: algo no-artístico que aparece como un añadido de la obra; si esta verdad aparece constitutiva como parte esencial de la obra, de forma o si el sentido de la verdad en el arte es un valor artístico unido directamente a la obra, (Sánchez 1953). Sin embargo, para Sánchez (1953): <<la veracidad en el sentido epistemológico del vocablo interviene en la obra de Arte solamente en dos casos: a) cuando ella es portadora del juicio en sentido lógico o b) cuando la obra misma es un resultado de conocimiento>> (p. 9).

Por otro lado, Marcuse (2005) apunta a que el Arte en su genérico no posee un uso destinado a las ocupaciones típicamente cotidianas, que <<su utilidad es de una naturaleza trascendente, una utilidad para el alma o el espíritu que no se relaciona con el comportamiento normal de los hombres>> (p. 3) quizás por ello Lévinas (2016) alega que <<la obra prolonga y sobrepasa la percepción vulgar. Lo que ésta banaliza y no alcanza, la obra, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Allí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablan>> (p. 181). En la misma línea, Karczmarczyk (1997), afirma: <<el arte tiene una función de autoconocimiento, siendo un lugar apropiado e incluso señalado, para la emergencia de problemas, desafíos, que son en última instancia el núcleo problemático profundo de la existencia humana>> (p. 31). De esta manera es como el arte se inscribe en el terreno de la vida, de lo real, imponiendo al sujeto una tarea propia y una experiencia capaz de modificarlo en su esencia. De nuevo, Karczmarczyk (1997): <<esgrime la pretensión de estar tratando con una realidad en primer orden>> (p. 34). El arte habla y trata con la realidad e inscribe conocimientos con lenguaje propio a unos estudios sobre el sujeto demasiado apegados al desarrollo científico.

El arte es capaz de trascender a toda realidad cotidiana, ello mismo es lo que lo distingue y separa de la misma, el arte, para Marcuse (2005) es una <<mirada radical a la realidad, y una mirada que se aparta de ella [...] el Arte es en sí mismo un “final feliz”; la desesperanza se vuelve sublime; el dolor, bello>> (p. 5). La obra de arte, para Lévinas (2016) se presenta directamente como más real que la realidad (p. 181).

Las propias ideas del artista, los estados de ánimo que le acontecen, las hipótesis y la manera en la que éste expresa su propia realidad, ya supone lo <<verdadero>> en la obra de arte, no una representación imitativa del objeto o una semejanza mímica, sino la voluntad de expresar del propio artista, (Sanchez, 1953, p. 20).

Esta voluntad del artista, esta decisión en la elección de lo representado, transforma el <<tiempo en imagen>> (Lévinas 2016, p. 190). Los elementos representados en la obra no son el objeto, ocupan su lugar, pero no son el objeto real, como ocurre en la paradoja de la pipa de Magritte. Sin embargo, toda obra conduce a una detención del tiempo, a un instante congelado de realidad, el cual, tiene una duración prácticamente impercedera; <<Laocoonte estará preso en el brazo de la serpiente, eternamente la Gioconda sonreirá>> (Lévinas, 2016, p. 188). El arte no conduce más lejos de la realidad, es una representación tanto imitativa como expresiva, una construcción del espíritu, de la esencia del sujeto y una legitimidad de su verdad y su realidad.

La obra es objeto para la mirada, es sensación para quién crea y experiencia para ambas partes, lo particular del arte es hacer la vivencia real a pesar de tener conciencia de que la representación dada y resultante, no está ahí, el objeto no existe, pero sí su esencia.

En el arte griego y belleza clásica impera la creación de un canon único y universal por el que salvaguardar la verdad del arte, la razón geométrica. La estética clásica queda guiada por la idea de lo bello, es más, así como anota Marcuse (2005), en el clasicismo el arte lleva implícita una función cognitiva y apaciguadora, <<la belleza llevará a la verdad: se supone que en la belleza aparecerá una verdad que no había aparecido ni podrá aparecer de ninguna otra forma>> (p. 4). Díez Alvarez (1998) en torno al imperativo de la geometría como verdad en la creación artística, analiza que, <<donde no hay geometría no hay verdad>> (p. 31). De la mano de la geometría se encuentra la similitud entre el objeto <<real>> y el representado, a cuanto mayor verosimilitud, mayor conocimiento de la esencia del objeto representado, la mimesis no solo es la copia exacta, si no una elevación del conocimiento.

El Renacimiento destila una ambición por la representación objetiva de la verdad, autores como Miguel Ángel, Leonardo o Durero, recurren a la matemática, la geometría y la perspectiva como sustento de todo proceso creador, <<lo verdaderamente significativo es que la voluntad de verdad objetiva es el elemento <<catalizador>> y regulador de toda la acción creadora que moviliza el pensamiento artístico de este tiempo>> (Díez Alvarez, 1998, p. 32)

El culto al genio y a su forma y manera, trae consigo un cambio de pensamiento en cuanto a la concepción de lo real, una oposición a la regla clásica y su encasillamiento matemático. Los llamados <<manieristas>> se dejan llevar por su propia verdad sobre la representación, tornándola subjetiva y variada, la verdad matemática queda apartada y lo real se relega a la experimentación. Lo lineal del dibujo pierde terreno con respecto a lo expresivo del color, es decir, el yo subjetivo es más real que la objetividad. Así es como el manierismo abre paso al romanticismo, el problema del sujeto es el problema del mundo, la interpretación propia gana el espacio de la explicación teórica y ahora la <<verdad absoluta>> queda suspendida y abierta a múltiples perspectivas. El creador no atiende a criterio externo, solo es él y su realidad, <<todo lo objetivo se ha convertido en subjetivo, todo lo natural, en humano; todo lo normativo en libertad>> (Sanchez, 1953, p. 20)

El artista como única verdad marca el rumbo de todo el arte venidero. En la modernidad, el arte es un espacio de verdad en sí mismo, no depende de la reflexión o teorización externa, los artistas plantean y resuelven sus propios problemas existenciales, ciencia y arte son capaces de interrelacionarse y combinar procesos. Por ejemplo, es observable en las vanguardias la apropiación de métodos científicos como: <<teorías luminocromáticas en el divisionismo, psicología perceptual en el cubismo, maquinismo en el futurismo, psicoanálisis en el surrealismo, etc.>> (Díez Alvarez, 1998, p. 35), apropiándose del pensamiento científico como una posible vía transversal para la verdad artística. Todo ello, fórmulas que siguen tratando de desenmascarar la verdad y lo real y que la vanguardia trata de sistematizar en una nueva concepción y praxis del proceso creador. Ya en el siglo XIX afirmaba el reconocido cartelista Toulouse-Lautrec: <<Me he dado a la tarea de pintar lo verdadero, no lo ideal>> (Sanchez, 1953, p. 21), siendo significativo la reiteración de la búsqueda de <<la verdad>> en el creador. El artista busca una nueva realidad, una voluntad de interpretación libre.

Más tarde, el cubismo plantea un nuevo modo de observar la realidad, pues consideran que el arte no hace otra cosa que mirar desde un solo punto de vista y esto, no atiende en ninguna forma a la realidad de lo real. Los cubistas rodean el objeto y lo plasman en el lienzo, abren sus dimensiones a un solo plano, a una sola perspectiva, facilitando al observador de un solo vistazo todas las perspectivas del objeto, para Sanchez (1953), la verdad para los cubistas es: <<análisis caracteriológico>> (p. 25).

Para el llamado <<cubismo sintético>>, esta primera representación de lo real del <<cubismo analítico>>, queda fuera la verdad del objeto, la esencia de lo real, aquello que no se ve, pero se percibe. Por este camino de reducción de la forma y búsqueda de la

esencia anti-forma, es que varios artistas, principalmente norteamericanos, llegan a lo que se conoció como arte abstracto. El objeto queda totalmente negado, no hay referencia exacta externa con la que comparar el color, la línea o el gesto, el mundo empírico queda postergado en pro del mundo de la sensación, la intuición y la interpretación, tal y como apunta de nuevo Sanchez (1953): <<“verdad” aquí, equivale a esencialidad>> (p. 26).

En su propio movimiento interno el arte se apodera del espacio cotidiano, se desprende de la institucionalización y la represión del espacio museístico, se salta los límites de su propia forma y busca la vivencia y transformación pura, alejada del goce estético, del <<embellecedor>> superficial. El arte busca la esencia misma, busca lo real y no lo encuentra en el objeto, al cual considera un mero reproductor. Movimientos como el dadaísmo, el fluxus, el happening y la performance ponen el foco en el creador de acciones, de sensaciones, de situaciones efímeras, es decir, la vida misma.

La creación quiere ser realidad, la búsqueda de la esencia se reduce a la propia experiencia del cuerpo del artista y su acción, ahí se reúne la verdad. El artista ya no tiene por qué subordinarse a la forma, al color o al objeto, ni siquiera el gesto pues queda totalmente liberado de lo tangible. De esta manera se llega al arte vivencial, <<entendido como el único auténtico arte. Arte vivencial significa que la obra es expresión de una vivencia y sólo comprensible desde ella>> (Karczmarczyk, 1997, p. 25). La vida y el arte, el arte y la vida, quedan separados por una delgada línea que termina por fundirse en un anti-arte que busca la experiencia en primera persona, huye de la forma que ya no es capaz de representar la verdad.

la auténtica vanguardia de hoy en día no está compuesta por quienes intentan producir desesperadamente la ausencia de Forma y la unión con la vida real, sino por aquellos que no retroceden ante las exigencias de la Forma, aquellos que hallan una nueva palabra, imagen o sonido que sea capaz de “abarcar” la realidad de la manera en que sólo el arte puede comprenderla—y negarla. (Marcuse 2005, p. 7)

3 Imaginación

Es quizás porque la constitución del sujeto es uno de los problemas centrales de la filosofía, que ya desde tempranas reflexiones aparece la imaginación como actividad de la psique humana. Sin embargo, tal y como puntualiza Ferme (2013), el lugar que otorga el campo filosófico a la imaginación y en concreto a su relación con la <<noción de sujeto>>, ha sido y es, objeto de numerosas ambigüedades desde el contexto del

pensamiento moderno, pues que el problema de la imaginación se aborda desde diferentes perspectivas según el autor que se tome por referencia.

Campos como el psicoanálisis, la psicología o el arte han ido estableciendo diferentes criterios por los que la imaginación ha ido teniendo cierta centralidad en el sujeto o, por el contrario, es reducida a una simple función secundaria. De nuevo Ferme (2013) apunta que <<la constitución del sujeto como problema al interior de la filosofía ha surgido de la mano y como contracara de la elucidación de las condiciones del conocimiento verdadero>> (p. 49). Jiménez Hernández (2006), señala el ingreso de la imaginación en el conocimiento epistemológico como una facultad que produce imágenes psíquicas pero que es diferentes a aquellos procesos que se llevan a cabo por la razón y la sensibilidad (p. 21).

En las reflexiones filosóficas en torno al concepto de imaginación, ésta se encuentra estrechamente relacionada con el mundo de la ilusión, la representación, lo engañoso o lo ilusorio. También se relaciona la sensibilidad y el entendimiento como parte del acto imaginativo, pero siempre como procesos separados, así que la imaginación se limitaría a constituirse como un acto perceptivo al margen de procesos de lógica o intelecto, (Suárez Beltrán 2009).

Platón aparece como uno de los primeros filósofos en abordar el tema de la imaginación, relacionándola directamente con el arte y el mundo del engaño. El arte griego es mimético y copia la realidad, por lo que Platón destina la imaginación a un conocimiento de menor escala, inferior, pues ésta es <<falsa>>. Descartes por su lado, reduce la imaginación a una <<facultad ajena al sujeto, entendida como puro pensamiento que se piensa>> (Ferme, 2013, p. 49). Aristóteles otorga al igual que Kant, un lugar a la imaginación dependiente de otras facultades, por lo tanto, secundaria. Aristóteles elabora la imaginación <<en términos de una facultad epistémica, *phantasia*, que junto a la percepción sensible, *aisthesis*, y el pensamiento intelectual, *nous*, conforman el psiquismo, el alma, *psyche*>> (Ferme 2013, p. 25). Para Kant, la imaginación es una forma de aprehender que hace posible el conocimiento (Álvarez Ramírez, 2015, p. 27).

Castoriadis realiza un estudio sobre la imaginación desde el campo psicoanalítico y el conjunto de reflexiones y teorías freudianas, buscando el núcleo y origen de la actividad de imaginar en la propia imaginación y no fuera de ella. Este posicionamiento no niega en ningún momento todos los factores externos que se ven implicados en el proceso imaginativo, simplemente, la actividad de imaginar, no es una facultad dependiente de

otras. De hecho, la posiciona como una condición fundamental humana; <<la tesis fundamental de Castoriadis postula al ser como creación y, en el mundo humano, a la imaginación como fuente de creación de un mundo propio>> (Ungar, 2017, p. 6)

Para Chávez Tortolero (2016) la imaginación deja de ser una incógnita en cuanto se analiza y comprenden sus operaciones, sistematizaciones o composiciones. Existen tres operaciones por las cuales puede sistematizarse la imaginación: 1) cuando la imaginación es capaz de diferenciar ciertas ideas significa que puede separarlas unas de otras, 2) cuando la imaginación percibe varias ideas tiene la capacidad de unir las y relacionarlas entre sí y 3) cuando la imaginación distingue o percibe una idea puede atribuirle existencia, (p. 56)

Por otra parte, Fonseca (1991), presenta la distinción en la imaginación entre aspectos cognitivos y creativos, diferenciándola en grados y formas de operación, como la imaginación *primaria* o *secundaria*. En primer lugar, establece como imaginación primaria aquella no consciente y responsable de la aprehensión externa en el sujeto. En segundo lugar, la imaginación secundaria la establece como aquella que, de manera consciente, <<disuelve, difunde, disipa con el propósito de recrear. [...] Esta es la imaginación creadora del arte, el poder consciente que general el mundo de los valores y la cultura >> (Fonseca, 1991, p. 161). La imaginación secundaria, necesita de la primaria, puesto que sus datos son necesarios para su función.

Bartlett (2010), establece diferentes formas de estudiar la imaginación, las cuales nombra como: imaginación asimilativa, interpretación creativa e imaginación constructiva. La imaginación asimilativa proviene, por ejemplo, de las experiencias tempranas y su asimilación, a partir de éstas, el sujeto puede dar nuevas formas. En segundo lugar, cuando se refiere a la interpretación creativa hace referencia al momento en que se expone el pensamiento de otro, por ejemplo, un cantante que canta otra canción, un actor interpretando, un poeta que lee otras poesías o incluso un filósofo exponiendo teorías que no son propias: << pueden todos mostrar un esfuerzo creativo de interpretación. Aquí también está esa resonancia de sentimientos donde el intérprete y lo interpretado son uno >> (Bartlett, 2010, p. 282). Por último, la imaginación constructiva utiliza toda la información recogida del exterior para organizar una estructura nueva. Este tipo de imaginación, para Bartlett, recoge referencias de infinidad de lugares, interrelacionándose con el mundo externo.

Bartlett (2010) también hace mención en el proceso imaginativo a lo que denomina como sentimiento de resonancia: <<tenemos grandes sistemas de sentimientos, de recuerdos,

de ideas, de aspiraciones que se mueven cuando el objeto preciso aparece; y entonces capturamos estos objetos por completo a través de la imaginación asimilativa >> (Bartlett, 2010, p. 280-281), este objeto al que el autor hace referencia puede tratarse de un poema, una obra pictórica, una escultura, una creencia, una persona o una construcción intelectual, cualquiera de estas puede iniciar el proceso.

La imaginación es capaz de ampliar los límites del conocimiento objetivo del mundo, elevándose a una categoría primordial, ya que participa del crecimiento y desarrollo humano, para Fonseca (1992): <<la imaginación libera al hombre de la sujeción a la realidad objetiva>> (p. 89). Fonseca (1992) encuentra un camino hacia <<la verdad>> en la imaginación, pues ésta estimula tanto la mente como el alma humana hacia una ampliación que va más lejos del plano cotidiano. Existen dos formas esenciales para el conocimiento, la percepción y la intuición, y ambas se reconcilian a través del poder de la imaginación, (Fonseca, 1991, p. 159).

Hayling Fonseca (1997) señala una contribución de Jean-Paul Sartre a la teoría y estudio de la imaginación: <<la diferencia radical que establece entre lo imaginado y lo recordado o rememorado>> (p. 96). Imaginación es para Jean-Paul Sartre un modo mismo de conciencia, no obstante, afirma que la propia imagen contiene contenido sensible prácticamente idéntica a la de la percepción: <<la imagen, que se asimila primero a la percepción, es también pensamiento. Formamos imágenes, construimos esquemas>> pero, <<el hecho de que el pensamiento racionalice los contenidos sensibles no significa evidentemente que esos contenidos sean idénticos al pensamiento>> (Sartre, 1967, p. 92-93).

3.1 Mecanismos o procesos imaginativos a través de la creación artística

<<El primero era necesario para justificar lo obvio: que los pintores nunca se han conformado con imitar lo que la naturaleza les ofrece, sino que también pintan cosas de su invención>> (Bell, 2017, p. 16).

Ya que Vigotsky denomina <<actividad creadora>> a toda acción humana productora de algo nuevo, es posible encontrar en el proceso creador artístico un fenómeno directamente vinculado a los procesos imaginativos. Como se expone en líneas anteriores, este autor diferencia dos tipos básicos de <<impulsos>> que engloban al resto de combinaciones: la *imaginación reproductora*, aquella vinculada a la memoria,

la que repite y no crea nada nuevo y la *imaginación creadora*, aquella que forma ideas, que no se limita a reproducir, pues crea imágenes nuevas.

Ejemplo del tipo de imaginación reproductora en arte es la acción de dibujar del natural miméticamente, representar lo que se observa de la forma más fiel posible. También, es aquella acción por la que se dibuja recordando algo que se observó con anterioridad, es cuando el sujeto hace empleo de la memoria, de la experiencia vivida, pero con la particularidad de que no se añade nada nuevo, se reproduce tal cual es. Esta forma de imaginación, se denomina también evocación y es una facultad imprescindible del cerebro, pues así es como se llegan a conservar las experiencias vividas facilitando el acceso al recuerdo.

El ser humano se deja fascinar por la imagen creada miméticamente, para Bell (2017), esta imagen satisface al individuo porque la conecta directamente con el objeto al que sustituye, (p. 11). De la misma forma se forma el vínculo durante el proceso creador con aquello que se lleva a cabo, uniendo emocionalmente al creador con su producción.



Figura 3. De Arteaga, Matías

De Arteaga, Matías. (1665). *El origen de la pintura/La invención de la pintura*. [lienzo] © Museo del Prado



Figura 4. Allan, David

Allan, David. (1775). *El origen de la pintura*. [Óleo sobre la madera, 76,2 x 63,5 cm]

Para la doncella corintia, la sombra de su amado proyectada por la vela o la luz del día, no es más que una ficción que la distrae de la realidad, que es su partida, <<para ella, los trazos sobre la pared no eran más que un sustituto, una ilusión>> (Bell, 2017, p. 10). La función reproductora de la imaginación se encuentra directamente relacionada con la noción de *mímesis*. El cuadro *El origen de la pintura*, no es más que una alegoría de esta

función. Gracias a los escritos que formulan tanto Platón como Aristóteles en torno al concepto de mimesis, se ha podido durante siglos debatir y discutir acerca de la génesis del arte.

Señalando la tesis doctoral de Viviana Suñol (2012) titulada *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, se encuentra que la autora halla argumentos suficientes como para permitirle afirmar que la mimesis, se encuentra como una de las habilidades naturales del ser humano y que ésta, se une directamente al aprendizaje. Desde las vías filosóficas, esta actividad ofrece un acceso de las ideas al mundo tangible. <<Mediante la mimesis, [...] la gente recrea la apariencia de otras personas o fenómenos –es decir, “se ponen en su piel”- en un intento por comprenderlos>> (Bell, 2017, p. 12).



Figura 5. Böcklin, Arnold.

Böcklin, Arnold. (1880). *La isla de los muertos III*. [Óleo sobre tabla, 80 x 150 cm]. Tercera Versión. Antigua Galería Nacional de Berlín, Berlín.

Un ejemplo representativo de lo que sucede en la actividad <<combinadora>> de la imaginación creadora es la obra de Arnold Böcklin: *La isla de los muertos*. Las rocas, el agua, la pequeña barca o los cipreses; hay una intención figurativa y de mimesis. Pero la realidad es que este lugar no existe, es una plena invención de su creador. Böcklin, tiene presentes numerosos paisajes mediterráneos a la hora de imaginar su propia isla, López (2020), señala la probabilidad de que el pintor disponga de referencias paisajísticas de Ponza, lugar entre Roma y Nápoles y elementos de los islotes de Pontikonisi, en Corfú, donde curiosamente se encuentra un islote con una capilla en su centro rodeada de cipreses, muy similar a la obra de Böcklin.



Figura 6. Νίκος Αλεξιάκης
Νίκος Αλεξιάκης. (2014).
Pontikonisi. [Fotografía
digital 800 x 338 px]

También es posible observar cierto parecido a la isla de Stromboli, volcán activo cuyos escarpados perfiles se asemejan a los del pintor, concretamente, al cuello volcánico de Strombolicchio. Además, la arquitectura tradicional en Stromboli, se caracteriza por viviendas realizadas con piedra volcánica siguiendo esquemas modulares y elementos cúbicos, algo que podemos observar también en la composición de Böcklin.



Figura 7. Fotografía
Imagen recuperada de:
<https://www.goeolie.com/es/vacanze-transfer/vacaciones-en-stromboli-con-paseo-en->

La estructura rocosa de la fotografía casi coincide a la perfección en cada uno de sus salientes de la composición del cuadro, así como los tonos verdosos cercanos al agua o los matices anaranjados de la piedra volcánica. En este caso, el ejercicio del pintor consiste en seleccionar unos elementos específicos observados y tras disociarlos de su conjunto original, crear un espacio totalmente nuevo, salido única y exclusivamente de su imaginación.

La experiencia anterior es la base de toda actividad combinatoria/creadora, en ese sentido, Vigotksy (2018) establece un mecanismo similar al proceso creador de Böcklin, en lo que denomina <<asociación y disociación de las impresiones percibidas>> (p. 32), es decir, la capacidad de poder disgregar rasgos de un determinado conjunto, para después poder volver a asociarlos en una composición libre y nueva, cristalizando una imagen externa totalmente novedosa. (p. 35).

La combinación y selección de estos elementos que dan como fruto una nueva creación, también van a ser dependientes de lo que el mismo autor denomina, <<enlace emocional>>. Las imágenes de la imaginación también responden a un lenguaje interior que se relaciona directamente con los sentimientos, respondiendo más bien al estado de ánimo propio y no tanto a la objetividad exterior de esa imagen/objeto.

Existen dos posibles enlaces emocionales; por un lado, que los sentimientos influyan en la imaginación y la selección de imágenes o por otro, que la imaginación influya en los sentimientos (Vigotsky, 2018). Una vez el desarrollo de la imaginación es capaz de plantear estos dos mecanismos (reproducción y asociación), aparece un nuevo componente que se pone en marcha en el acto de imaginar: la fantasía.

4 Simbolización y metáfora

Cualquier proceso que pertenezca al pensamiento, es fundamental para el desarrollo cognitivo de los seres humanos, el pensar, <<se concibe como la capacidad que tienen las personas para captar y producir ideas en momentos determinados>> (Jaramillo Naranjo & Puga Peña, 2016, p. 35), teniendo la capacidad de resolver problemas, expresar opiniones, crear, ordenar por categorías o formular conceptos y significados. Es por ello que Gardner (2020) asegura que <<los procesos del pensamiento se caracterizaban por una regularidad y una estructuración considerables>> (p. 27), es decir, la mente humana elabora unos procesos en el pensamiento que corresponden a lo que se denomina estructura simbólica o sistemas de símbolos: <<estos sistemas de símbolos, o códigos de significado, son los vehículos a través de los cuales se produce el pensamiento: por su propia naturaleza, son sistemas abiertos y creativos.>> (Gardner, 2020, p. 29)

El pensamiento funciona tanto en situaciones reales como imaginarias, involucrando como parte del proceso tanto factores cognitivos, como de memoria, visuales, intuitivos, simbólicos o metafóricos. Este proceso del pensar tiene su base, entre otros aspectos, en la necesidad de comunicación del ser humano con otros, necesitando de un proceso que le permita expresarse y ser entendido, involucrando operaciones de carácter cognitivo y metacognitivo, (Jaramillo Naranjo & Puga Peña, 2016). Las funciones cognitivas le permiten manejar el lenguaje de una forma lógica, utilizar y recordar la información aprendida en el momento adecuado, calcular matemáticamente, componer u organizar, entre otras. Por otro lado, aquellas funciones referidas a la metacognición son las responsables de que el sujeto reflexione sobre sus propios procesos cognitivos, evaluar su aprendizaje, monitorearse o juzgar sus propios actos mentales.

Atendiendo a estas consideraciones, estas formas del pensamiento proporcionan información sobre como la mente del individuo es capaz de procesar las diferentes ideas para llevar a cabo una operación o actividad concreta. Boal (2008) sitúa desde prácticamente el nacimiento del bebé la capacidad de retener en su memoria sonidos que asocia a cosas, personas y/o acciones repetidas, esto junto a las palabras, escribe Boal (2008), es el inicio del surgimiento del pensamiento simbólico. Éste mismo autor, afirma que la palabra es la portadora de lo que se denomina conocimiento abstracto, producido por el propio lenguaje. La construcción del lenguaje por medio de las palabras es base del desarrollo del pensamiento humano, pues éstas articulan el pensamiento o hacen referencia a la cosa, sin ser la cosa o sin necesidad de tenerla presente. La palabra, entre otras cosas, facilita en pensamiento abstracto proporcionando conceptos y significados a la realidad experimentada por el sujeto.

<<En estos primeros momentos, las palabras todavía son apenas sonidos: madre es apenas aquella mujer y no un concepto genérico. Están en la transición del pensamiento sensible hacia el simbólico; son la génesis de éste>> (Boal, 2008, p. 43).

El pensamiento abstracto es el encargado de formular conceptos teóricos, para Jaramillo Naranjo & Puga Peña (2016), <<es un nivel elevado del pensamiento en el cual convergen la deducción, la síntesis, la interpretación y el análisis [...] una forma de conocer el mundo más allá de los sentidos>> (p. 43). Entre otras cosas, el pensamiento abstracto también posibilita la deducción, la síntesis, la interpretación o la asociación de ideas, todo ello sin la necesidad de lo tangible o la <<cosa>> delante, basta con la esencia de la cosa: el concepto.

4.1 El símbolo

Costales Flores (2010) afirma que el símbolo es un lenguaje algo menos preciso que el concepto, sin embargo, en palabras del propio autor: <<son capaces de portar mucho más significado que ellos. Los conceptos explican, los símbolos muestran>> (p 103). Para Gutiérrez Pozo (2011) el espíritu configura la cultura, su esencia configura mundos simbólicos en el sujeto, desde esta aproximación escribe: <<las formas simbólicas no son sino el resultado de la verificación efectiva y sensible del espíritu>> y <<precisamente porque el espíritu se desenvuelve en las formas simbólicas, éstas se convierten en el camino que nos conduce a nosotros mismos>> (p. 170-171). Ramos González (1984), define al sujeto directamente como <<animal simbolizante>> (p. 129).

La comunicación de las experiencias humanas depende en parte de esta capacidad de combinación entre símbolos, es decir, la propia realidad del sujeto se configura sobre el lenguaje y sobre las estructuras simbólicas, (Gardner, 2020). Para Gutiérrez Pozo (2011) el verdadero <<hecho simbólico>> sería aquel que facilita la unión entre <<un elemento sensible y un contenido universal, entre mundo y espíritu>> siendo ésta <<la raíz común de todas las formas simbólicas>> (p. 173). El símbolo no es una herramienta del pensamiento, si no que el símbolo es el funcionamiento en sí mismo del pensamiento; << los únicos medios que disponemos para <<hacer>> la realidad y sintetizar el mundo>> (Gardner, 2020, p. 77).

Los símbolos le dan exterioridad al pensamiento aunque no se tratan de abstracciones, la aprehensión de los símbolos supone una experiencia vital e intrínseca al ser humano, además, los símbolos se experimentan mientras se crean, (Fonseca, 1991, p. 160). Ramos González (1984) hace referencia a la necesidad de la subjetividad para la creación o asimilación del símbolo, pues ésta es la encargada de relacionar y recoger la experiencia. Los símbolos sirven para reconocer, son vehículos de enseñanza (Ramos González, 1984).

Para Fernández y González (1974), todos los símbolos comunican en cierta manera el origen del ser humano y del mundo, pues éstos son entidades que remiten a otras entidades (p. 47), es decir, una imagen o símbolo siempre implica una llamada a otra imagen y ésta, a la anterior. Por ejemplo, Bachelard establece ciertas normas de relación entre imágenes o símbolos generando familias o grupos ya sea por parecido, oposición o disposición (Fernández y González, 1974). Así como Bachelard agrupa las funciones simbolizadoras en torno a los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y aire, también la filósofa S. Langer (1967) establece ciertos criterios de organización simbólica. Concretamente distingue dos clases: *simbolismo discursivo* y *simbolismo presentacional*. El simbolismo discursivo implica la expresión de una idea en palabras u otro tipo de <<lenguaje>>, combinándolas de acuerdo a las normas sintácticas adecuadas llegando a un tipo de significado común y compartido. En segundo lugar, el simbolismo presentacional, hace referencia a la idea que se extrae del símbolo de forma pictórica, (S. K. Langer, 1956). Langer busca profundizar en una teoría de la mente por la cual la función simbólica y la búsqueda de significados sea el eje central.

Costales Flores (2010) resalta el símbolo como <<polimórfico y pluridimensional>> pero también como algo <<innato, universal y a la vez particular porque permite la manifestación de las significaciones colectivas y universales inherentes a la especie>> (p.

106). Gutiérrez Pozo (2011) también hace referencia al sentido universal del símbolo, pues afirma que es un contenido de carácter sensible individual con la capacidad de tornarse portador de un significado espiritual y universal (p. 171), pudiendo poseer también cada sujeto sus propios símbolos conforme su contexto cultural, localización o capacidad cognitiva. Por otro lado, cabe tener presente que la imaginación es la creadora del símbolo, pues ella se expresa en lenguaje poético e imágenes, pero para que éste sea algo funcional dentro del desarrollo del sujeto, su realidad y su subjetividad, debe ser capaz de transformar la conciencia, debe cargarse de afectividad, <<el símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático se ponen en consonancia>> (Costales Flores, 2010, p. 108). En ese mismo contexto, Fonseca (1991) también habla de cómo la imaginación deriva una gran parte de su contenido simbólico <<del profundo sustrato del sentimiento humano>>, es decir, imaginación y sentimiento son base de todo símbolo.

4.2 La metáfora.

La metáfora distingue un elemento consciente de un contenido del pensamiento mediante otro análogo, (Gutiérrez Pozo, 2011). La metáfora es una superposición o engranaje de dos ideas o conceptos que ya poseen unos significados definidos, antes de ser metáfora. Una de las definiciones más claras en torno al estudio de la metáfora, es la facilitada por Howard Gardner (2020): << la capacidad de percibir una semejanza entre elementos procedentes de dos dominios o esferas de la experiencia distintos, y de vincularlos entre sí de forma lingüística>> (p. 215). No es cuestión de unir dos elementos cualesquiera, si no de la capacidad imaginativa de asociar elementos que parecen inusuales. Es por esta razón que se relaciona de forma directa a la metáfora con la imaginación creadora y el lenguaje artístico.

Retornando a las palabras de Gutiérrez Pozo (2011), este autor encuentra lo potente de la imaginación creadora en la capacidad metafórica del sujeto, en otras palabras, la metáfora es la capacidad simbólica de configurar una nueva realidad de significados.

Aunque se hable de imaginación creadora, la metáfora no es creadora en sí misma, pues funciona con lo que el lenguaje le suministra, es decir, tal y como puntúa Fernández y González (1974) no posee las raíces profundas y antropológicas del símbolo, no se origina en el preconscious, si no en lo consciente. El fin de la metáfora siempre será el de transmitir un pensamiento, el símbolo por el contrario, los crea (Fernández y González 1974).

Ellen Winner y Howard Gardner, consideran al niño como <<el padre de la metáfora>> y analizan de qué manera la metáfora florece en el desarrollo infantil y va tomando forma en la adultez. En primer lugar, según estos autores, el infante por su falta de experiencia, no es capaz de atribuir semejanzas psicológicas o más profundas entre las cosas, por lo que las metáforas se limitan a semejanzas físicas o visualmente aparentes, siendo hacia los ocho o nueve años de edad cuando los niños comienzan a percibir y unir conceptos o procesos psicológicos, (Gardner, 2020, p. 212). Las metáforas son significativas de genialidad y ocurrencia, el lenguaje espontáneo junto a la inventiva que caracteriza la edad infantil, hacen posible descubrir metáforas muy tempranas. Asimismo, Gardner y Winner se preguntan: ¿cuándo es posible considerar entonces que un niño ha producido una metáfora? Encuentran respuesta a esta cuestión en tanto que a pesar de que los niños hagan numerosas comparaciones de ideas-conceptos-cosas, quizás no haya que confundirlas con metáforas propiamente dichas, pues resulta complicado que un niño posea los mismos significados que un adulto.

Gardner y Winner encuentran que la diferencia entre la intención metafórica entre los adultos y los niños, es que el adulto conoce los significados, y elige o no usarlas. Por lo tanto, decidir que ideas aunar es la verdadera creación de la metáfora.

Muchas de las metáforas en la infancia surgen a partir del juego simbólico, produciendo una acción metafórica tanto verbal como gestual. De forma sintetizada, Gardner y Winner concluyen que la forma de crear metáforas de los niños ya sea desde lo gestual o lo verbal, puede determinar la forma en la que procesan el pensamiento y la información, ello marcará y determinará la manera en la que el adulto futuro enfoque el mundo.

Lo que parece fundamental es la función de la capacidad metafórica para el desarrollo del individuo, pues tal y como afirma Danesi (2004): <<la metáfora está, dicho en pocas palabras, en el centro del moldeamiento simbólico de la experiencia del mundo>> (p. 57).

4.3 El símbolo y la metáfora desde el pensamiento artístico

Si existe un aspecto antropológico común al ser humano, es la capacidad para la creación artística.

A lo largo de la evolución, el sujeto humano ha conseguido desarrollar toda una red y estructura simbólica particular, que pertenece únicamente al lenguaje y universo artístico. El pensamiento artístico se distingue por las formas simbólicas que lo forman, en ese mismo sentido, éstas parecen no perecer al paso del tiempo, pues muchas de las

imágenes simbólicas y símbolos que aparecen en multitud de representaciones artísticas, siguen teniendo a día de hoy una completa validez, importancia y función para la humanidad. Es así como el arte se convierte en un canal fundamental para comprender el desarrollo y la esencia del ser humano a lo largo de su historia.

Para S. Langer (1956), las formas simbólicas artísticas no responden a lo puramente lógico y empirista, más bien forman parte del conocimiento de la vida sensible, no abarcable desde otras formas de simbolización. Estas formas son capaces de afectar a nuestra vida sensible, pero no es posible su descripción mediante sintaxis, palabras o fórmulas, (Gardner, 2020, p. 88). Quizás el hecho de no poder poner palabras a las formas simbólicas artísticas, se debe a que tal y como afirma Fernández y González (1974), no siempre se desarrollan en el plano consciente del creador.

Las primeras imágenes simbólicas relacionadas con el ser humano, se encuentran muy ligadas a la muerte: sepulturas, esculturas con huesos de la época del paleolítico, frescos de la necrópolis, etc., imágenes que como escribe Del Pilar Cifuentes Medina (2009) no tienen tanto que ver con el disfrute de la mirada, sino con el uso <<divino>>. Como ocurre con las construcciones simbólicas del pensamiento, el arte no es mera reproducción, en la obra de arte hay además del goce estético, una <<declaración - simbólica- de sentido>> (Gutiérrez Pozo, 2011). Arnheim (2007) se aproxima a esta misma idea cuando afirma que <<los términos <<expresión>> y <<simbolización>> son intercambiables>> (p. 462), aludiendo en esta teorización, a la tarea del creador. El artista formula sus propios productos simbólicos fuera del común discurso lógico del pensamiento científico, en su lugar, el espacio-tiempo matemático queda relegado por los múltiples sentidos que la representación artística proporciona. El artista no puede escapar de representar y representarse al mismo tiempo, es lo que diversos autores observan como la unión del mundo externo e interno en la obra de arte, Arnheim (2007) lo describe de la siguiente forma: <<la mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia sin el reflejo de las cosas perceptibles>> (p. 466), es decir, en las creaciones es posible percibir elementos subjetivos y objetivos fusionados entre sí.

Gutiérrez Pozo (2011) recuerda que en esto mismo consiste el proceso de simbolización, <<en que un contenido sensible devenía portador de un significado espiritual>> por ello, añade: <<el símbolo artístico, como el resto de formas simbólicas, posee un soporte material que sirve para manifestar algo otro, un sentido que se encarna en lo físico>> (p.

183). El símbolo en el arte trasciende lo puramente material, pues contiene un símbolo universal por medio de una imagen concreta, esto es posible ya no solo mediante esquemas o signos, si no también mediante un tema.

Cuando Rembrandt pinta a Aristóteles contemplando el busto de Homero, tiene sentido preguntarse si el artista ha querido narrar una escena que ha tenido lugar, o podría haber tenido lugar, en un mundo histórico o de fábula, o si la escena pretende ser puramente <<simbólica>> (Arnheim, 2007, p. 462).

En el arte una de las formas de simbolizar es la representación ficticia, ficción que se vive como real. Goodman escribe *Languages of Art* (Los lenguajes del arte) donde instaaura que cada tipo de arte emplea un sistema de simbolización diferente, siendo este sistema un <<conjunto de etiquetas para ordenar, clasificar, representar, describir, un mundo de objetos>> (Sabrina, 2008, p. 4). Para Goodman las categorías de los símbolos o signos del arte, dependen por completo de la interpretación que se le otorgue, es decir, <<el modo en que se <<lee>> [...] depende del contexto en que se encuentra, del marco gráfico que lo rodea y del particular <<contexto mental>> del observador>> (Gardner, 2020, p. 91). El estudio por los símbolos artísticos de este autor, se basa principalmente en los tipos y su función, pero lo más resaltable de su investigación es la cuestión de que para que los símbolos funcionen como artísticos o no, dependerá de qué propiedades se tengan en cuenta.

Ramos González (1984), desde <<cierta concepción hegeliana del arte>>, anota la hipótesis de que <<no se puede saber lo que el arte simboliza si se desconoce su historia; el arte simboliza un momento histórico por su temática y también por su estilo>> (p. 132), pero este tipo de perspectiva genera más conflicto que clarividencia, pues como la misma autora reflexiona, presupone que para todos aquellos que desconozcan la historia el arte carecerá de interés. Así como Goodman habla de la creación de mundos nuevos a través del arte, Ramos González (1984) especula de nuevo con un ejemplo del caso contrario, pues artistas de la talla de Ingres o Delacroix, en un mismo momento histórico han sido capaces de crear mundos completamente diferentes, la variedad de sus obras no es un reflejo de la época, si no de sus cualidades o sistemas simbólicos propios.

El arte puede expresar de forma metafórica y no literal emociones como la pasión, la tristeza, el honor o la alegría, se nutre de recursos tales como el mito, la alegoría, la composición, el color o la forma, por ello las formas representadas en la composición no son arbitrarias, para Arnheim (2007), <<Ni el esquema formal ni el tema representado

constituyen el tema final de la obra de arte. Ambos son instrumentos de la forma artística. Sirven para dar cuerpo a un universal invisible>> (p. 465)

5 Creatividad

Uno de los aspectos que hacen que el abordaje de la creatividad sea tan diverso y multidisciplinar, es que cuenta con un extenso número de factores que intervienen en su proceso. Además, el uso del concepto es relativamente reciente en comparación a la investigación ya realizada sobre otros procesos del pensamiento, el término *creativity* no se incluyó en el diccionario inglés hasta 1875 y hasta 1984 no sería incluido en el Diccionario de la Real Academia Española (Guilera Agüera, 2011). Pero a pesar de que este término apareciese hace relativamente poco tiempo, tal y como señala Rendón Uribe (2009) <<el concepto crear –y sus derivados creación y creativo– han sido utilizados desde la antigüedad y, particularmente, en el campo teológico y el artístico>> (p. 118).

El concepto de la creatividad, a modo genérico, es analizado desde dos extensas líneas de investigación: en primer lugar, aquella que observa la creatividad como una facultad innata al sujeto y en segundo lugar, la que hace referencia a la creatividad como algo <<transubjetivo>>, es decir, <<como proceso constructivo donde intervienen distintos factores, y son las facultades, capacidades, actitudes o motivaciones del sujeto las variables que participan en el proceso>> (Morales Artero, 2001, p. 46).

Guilera Agüera (2011) considera la creatividad como un proceso integrador y complejo que involucra factores tanto perceptivos, como cognoscitivos y emocionales. Puede aparecer en cualquier campo del conocimiento y normalmente se asocia con un pensamiento original o novedoso.

Rendón Uribe (2009) afirma que la creatividad es un componente de la estructura de la personalidad, por ello, puede ser desarrollada. Todos los seres humanos poseen una capacidad creadora, puesto que ésta tiene bases neurológicas, son <<potencialmente creativos>> (p. 119) y gracias a la experiencia y la creatividad, el individuo es capaz de dar soluciones novedosas a conflictos tanto propios, como sociales.

Por otro lado, Ingold (2016) establece que la creatividad, se encuentra principalmente en la capacidad de superarse a uno mismo de una manera continuada. Ingold (2016) afirma que, sin la capacidad de desarrollar ideas creativas en pro de una evolución psicológica y biológica, no habrían existido ni la historia, ni las artes, ni la cultura, pues <<los humanos, como otros animales hubieran estado anclados donde siempre han estado,

haciendo lo que siempre han hecho, confinados en el lento avanzar de la evolución biológica>> (p. 2).

De Prado Diez (1980), en la misma línea que Ingold, apunta al sentido de la creatividad como elemento fundamental en el desarrollo de la evolución humana (en general) y de la personalidad (en particular), puesto que el fenómeno de la creatividad parece algo imprescindible si se trata de la supervivencia tanto individual como colectiva. Para el autor, <<la afluencia mental>>, es decir, la rápida asociación de ideas, símbolos o esquemas, <<es un ingrediente constitutivo de la actividad y proceso creador, que suele ser base de la riqueza, variedad y originalidad del producto creativo>> (p. 6). De Prado Diez (1980) señala también como esenciales dos elementos constitutivos de la creatividad: en primer lugar, la flexibilidad mental, la agilidad con la que la mente es capaz de saltar de una categoría de pensamiento, imagen, figura o idea a otra. En segundo lugar, la originalidad personal, pues en el individuo creativo destaca una cierta predisposición para lo original, aun cuando lo inventado ya se encuentre en el mundo, lo importante en este caso es que la novedad sea para él mismo.

Asimismo, explorando lo que es creativo para la persona individual o lo que lo es para la colectividad, Boden (1994) establece dos tipos de lo que ella misma denomina, <<ideas creativas>> y que están directamente relacionada con la creatividad, estas son: las creativas-históricas y las creativas-psicológicas. Margaret Boden especifica que una idea creativa-histórica es aquella que es novedad para la humanidad en su historia y una idea es creativa-psicológica cuando es nueva para el individuo que la concibe, al margen de que no sea histórica.

Las primeras aproximaciones de la ciencia conductista con respecto al estudio de la creatividad relacionan con frecuencia los conceptos inteligencia y creatividad, señalando grandes figuras de la historia y denominándolos como <<genios>>. Pero tal y como recapitula Gardner (2010) aunque estos rasgos pueden ser relacionados, la creatividad no es inteligencia, puesto que un individuo puede ser más inteligente que creativo y viceversa, (p. 32).

Para González Umeres (2010) también tiene mucho que ver con la sensibilidad interna, con el conocimiento sensible y la capacidad de poder <<salir>> de las rutinas automáticas del vivir, el propio autor escribe hablando de la creatividad: <<una disposición interior diversa, una mirada llena de curiosidad, limpia de rutinas, puede

advertir ese más allá cargado de misterios y plenitudes: estimula la atención de los sentidos externos.>> (González Umeres, 2010, p. 59)

Guilera Agüera (2011) también registra la <<sensibilidad especial>> que precisa el sujeto creativo para poder detectar un problema o un hecho donde el resto sólo detecta normalidad, por este mismo motivo, para este autor, la creatividad <<no es nunca un acto individual. Es un acto sistémico de interacción entre la persona y su entorno socio-cultural>> (p. 49).

Del mismo modo y en relación con el concepto de <<sensibilidad interna>> se encuentra la <<intuición>> como elemento a tener en cuenta en proceso creativo del individuo: <<la importancia de la intuición y de una manera de afrontar la creatividad dándole más primacía al inconsciente que a la mente racional también queda avalada por la psicología>> (Llobell-Andrés, 2017, La intuición y la meditación. El lugar de la imaginación y del arte, párr. 5). Sánchez-Ruiz et al., (2011) con respecto a la intuición, afirman que ésta, <<pone en contacto con la razón del ser, que usualmente cae fuera de nuestro espectro ordinario. El misticismo se basa en la intuición, no en el intelecto. Físicos como Zukay o premios Nobel como Wigner emplean sin reservas la intuición>> (p. 16).

Es a partir de entender la creatividad desde aspectos tan cotidianos como el vivir humano o la experiencia obtenida tanto del aspecto social, educativo, artístico como del cultural, que se asienta la idea de que la creatividad es una facultad cultivable y educable en todos los individuos. Algo que es compartido por Sternberg & Lubart (1997) cuando escriben: <<la creatividad no es un calificativo fijo. El nivel de creatividad de una persona no está grabado en piedra desde que nace, y al igual que cualquier otro talento, es algo que prácticamente cualquiera puede desarrollar en grados variables>> (p. 11).

Es entonces que las investigaciones comienzan a focalizarse en dos aspectos clave: la detección del grado de creatividad en los sujetos y la implicación de la creatividad en rasgos característicos de la personalidad, (Morales Artero, 2001). Desde estos dos aspectos la pregunta se dirige hacia dónde se encuentra esta creatividad en el vivir del individuo. Sternberg & Lubart (1997) encuentran la creatividad allí donde las personas, sumidas en su cotidianidad, encuentran la manera de modificar sus labores, cuando buscan nuevas formas de relación y cuando tratan de cambiar sus vidas, ésta es la clase de creatividad aplicable a cualquier persona y al desafío que el vivir le presente.

Por lo tanto, la creatividad puede encontrarse en la creación de nuevos vínculos, en las nuevas formas de conocer y conocerse, en la relación que el sujeto establece entre lo interno y lo externo, etc. Para Coll Espinosa (2004), dentro de los procesos arteterapéuticos, resulta muy interesante el trabajo con la creatividad en el sentido de motivar las <<potencialidades subjetivas>> (p. 47). Podría decirse que dos de los campos en lo que más se ha trabajado la creatividad como potencial tanto subjetivo como intersubjetivo son el educativo y el artístico.

W. Eisner (2020) relaciona la resolución de problemas con la educación artística desde el desarrollo de la creatividad y cita a Viktor Lowenfeld y Herbert Read, dos de los educadores artísticos más influyentes que compartieron el pensamiento de que uno de los factores que condujeron a Alemania a la guerra fue resultado de un sistema educativo que reprimía los impulsos naturales del ser humano por expresar su creatividad y <<creían que las artes eran un proceso que emancipaba el espíritu y ofrecía una vía de expresión al impulso creativo [...] el impulso artístico residía en el inconsciente y era misión de los enseñantes, y sobre todo de los enseñantes de arte, no interferir con este proceso natural>> (p. 52).

Juanola i Terradellas (1997) analiza la función del arte en el desarrollo del ser humano y lo hace desde la perspectiva por la cual la relación entre mente y creatividad es clave, puesto que la mente no solo funciona en base a la lógica y la creatividad no sólo se restringe al campo del arte, (p. 21)

Gracias a este tipo de propuestas teóricas, a partir de los años sesenta las didácticas educativas que incluían la creatividad y la expresión artística como promotora del pensamiento divergente toman mayor protagonismo y son tenidas en cuenta en los espacios escolares. Como señala Morales Artero (2001), en ella <<se ven posibilidades desconocidas en el incremento intelectual y de desarrollo creativo, hasta entonces ignoradas o dejadas al azar>> (p. 64).

Ingold (2016) trata la creatividad artística como una forma de experiencia, como una práctica. Cuando este autor habla de crear, entiende que cada pieza (obra) es un movimiento único e irrepetible en sí mismo, aunque el alumno (en el caso de que el contexto sea educativo) repita o copie una obra ya realizada, escribe: <<en la ejecución de la caligrafía como en la de la música, no podemos trazar la misma línea dos veces>> (Ingold, 2016, p. 5), por ello añade: Al copiar la interpretación del maestro, el estudiante

no sólo lleva a cabo el trabajo, sino que lo habita, [...] se entrega a una creatividad que no reside en las cosas que hace, sino en lo que experimenta al hacerlo. (Ingold, 2016, p. 5-6)

Desde el enfoque educativo es posible advertir dos lugares para la creatividad: por un lado la actitud creativa se torna universal, es decir, ya no pertenece a unos genios si no que es posible cultivarla y en segundo lugar, la creatividad se traduce como una actitud activa frente a la sociedad y la cultura, (Morales Artero, 2001). El desarrollo de la creatividad en el ámbito educativo, no puede ser comprendido como una adquisición de conocimiento tradicional, de hecho, De Prado Diez (1980) afirma que la cantidad de información o conocimiento no tiene por qué ser relevante en la realización de acciones o actitudes de índole creativas, por lo que añade: <<un sistema educativo como el tradicional, eminentemente centrado en la adquisición de conocimientos, podría considerarse inoperante para el desarrollo de la creatividad>> (p. 7). El aprendizaje en la creatividad o el cultivo de la misma, tiene cabida en la propia acción, en hacer, en manipular y expresar, no en memorizar.

De igual forma, Rendón Uribe (2009) también encuentra que el proceso educativo y las acciones pedagógicas focalizadas en el trabajo de la creatividad, son una forma de ampliar, enriquecer y aprehender el mundo desde múltiples perspectivas, pues la creatividad para la autora, <<es una capacidad de la que puede servirse el hombre y en la cual se ponen en juego procesos intelectuales, afectivos y volitivos>> (p. 119)

5.1 Sobre el desarrollo de la creatividad artística.

Los seres humanos llegan al mundo con diferentes capacidades creativas. Las últimas investigaciones apuntan al entorno y al tipo de educación recibida como favorecedoras o inhibidoras de su desarrollo. De Prado Diez (1980) califica el desarrollo de la creatividad dependiente de factores de índole personal y ambiental y Rendón Uribe (2009) apuesta por las bases neurológicas y características sociales en el desarrollo de la creatividad, siendo la eficacia en materia de creatividad variante en función de <<la estimulación social que reciba un individuo>> y dependiente de <<la motivación personal para transformar el contexto, solucionar problemas y generar resultados o productos que puedan enriquecer a la sociedad en general o al individuo en particular>> (p. 120).

La vida del ser humano parece ser un continuo proceso de creación y autocreación, Gardner (2010), afirma que los primeros años de vida son decisivos en lo que él llama acumulación de <<capital de creatividad>>, es decir, los niños deben tener la oportunidad de descubrir su mundo de múltiples formas y acumular todas las

experiencias posibles, porque si se les impide y <<se les empuja en una sola dirección o se les imbuje la opinión de que sólo hay una respuesta correcta>> (p. 43) o se les impone una única autoridad, las posibilidades de que cultiven una personalidad creativa, aventurera o crítica, se reducen considerablemente.

Los primeros años de la infancia (edad preescolar) suponen tal y como lo califica Gardner (2020), <<la edad de oro de la creatividad>> (p. 127). Estos primeros tiempos en los que todo niño es una fuente inagotable de expresión creativa, parecen apagarse conforme se pasa a la edad adulta, atrofiando hasta casi por completo su habilidad artística. En ese sentido, solo unos pocos continúan su labor artística creadora mientras la mayoría no consigue volver a trazar una línea, esto para Gardner (2020) solo puede significar la existencia de una fuerza corruptora.

Además, con respecto a la etapa de literalidad lingüística y su influencia en el progreso artístico, Gardner (2020) puntualiza: <<esa preocupación por el realismo que caracteriza la etapa literal puede ser una fase decisiva del desarrollo: el tiempo de dominar las normas>> (p. 129). Será entrada en la pre-adolescencia, cuando la sensibilidad artística de los individuos se incline por la preocupación estética y las cualidades artísticas tales como la composición, los esquemas, los estilos, etc., aunque para Gardner (2020), esto tiene poca repercusión en el desarrollo de la creatividad, siendo a partir de este momento, la bifurcación entre los adolescentes que continúan con sus habilidades artísticas y los que se resignan o conforman con ser meros espectadores.

El desarrollo de la creatividad comienza desde prácticamente el nacimiento del individuo y supone un complejo proceso de conocer el mundo de forma activa, de construcción de la propia realidad al mismo tiempo que se experimenta con los objetos y las personas, es decir, al mismo tiempo que se obtiene experiencia. Todos los conocimientos aprehendidos tanto externos como psíquicos, se van almacenando a modo de <<archivo>> integrándose como parte de la propia subjetividad, constituyendo la estructura interna del sujeto.

Existen en el sujeto mayores o menores grados de actividad creativa, incluso mayor o menor dedicación, pero a todos los individuos les corresponde la capacidad creadora. El problema, así como lo afirma De Prado Diez (1980), es que la mayoría de los individuos <<pasa por la vida sin experimentar la fuerza generadora de la creatividad en sus diversas manifestaciones>> (p. 2), todo el potencial creador queda sin uso, atrofiado y adormecido una vez suceden los años infantiles.

Guilera Agüera (2011), reúne en tres ítems lo que entiende como las etapas por las que transita el desarrollo de la creatividad:

1) detectar un problema, una necesidad, una insatisfacción, una insuficiencia o una molestia; 2) presentarlo a la mente con claridad (ya sea imaginándolo, visualizándolo, suponiéndolo, meditándolo, analizándolo o contemplándolo) y luego 3) originar una idea, concepto, noción o esquema para solucionarlo según acciones nuevas no convencionales. Supone estudio y reflexión seguidos de una evaluación y una realización final. (p. 41).

5.2 Sobre el sujeto creativo

La capacidad creativa artística es para Ingold (2016), <<una tensión entre la entrega y la maestría, entre la imaginación y la percepción, entre la aspiración y lo aprehendido, y entre la exposición y la afinación>> (p. 9).

Apunta Gardner (2020) que la mejor forma de averiguar e investigar sobre el sujeto creativo y sus aptitudes, es la de conversar con diferentes artistas para preguntar por el desarrollo de sus obras de arte y la originalidad de las mismas. Pero ante este primer planteamiento, Gardner se tropieza con una limitación, en sus propias palabras: <<en los artistas competentes, las aptitudes se desarrollan con tal fluidez que al lego le resulta muy difícil determinar qué facultades intervienen en la realización artística y cómo se ponen de manifiesto>> (Gardner, 2020, p. 405).

Y aunque sea difícil el concretar unas aptitudes que distingan una creatividad más elevada en según qué sujetos, existen unos lugares comunes en los individuos más creativos. Por ejemplo, para Guilera Agüera (2011) investigar al sujeto creativo pasa por observar una serie de aptitudes, actitudes y acciones relacionadas con la técnica y el método de ejecución: el instinto de curiosidad, el inconformismo, la motivación, la iniciativa, la perseverancia o la autoestima, entre otros, (p. 32-35). En esta misma línea para Morales Artero (2001) el sujeto creador se distingue no tanto por sus acciones relacionadas con la técnica y la ejecución, sino por sus interacciones con el entorno, es decir, si se muestra interactivo en la cultura y la sociedad, si su visión sobre las cosas es amplia y plural o si sus experiencias sobre las cosas se basan en lo sensible, (p. 56) Este autor otorga gran parte de la importancia del desarrollo del ser creativo al entorno

favorable, es decir, a aquellas circunstancias sociales y personales que surgen junto a la cognición necesaria.

De Prado Diez (1980) parece fusionar los planteamientos de ambos autores, pues señala que los factores personales que fomentan la creatividad en el sujeto tienen que ver con la motivación, el interés o la curiosidad acerca de los fenómenos sociales, vitales y del entorno, haciendo que el sujeto se cuestione constantemente por aquello que desconoce, (p. 7).

Por otro lado, en Gardner (2010) es posible encontrar una definición más clara y directa: <<lo que permite distinguir a los individuos creativos son sus modos de utilizar provechosamente las intuiciones, los sentimientos y las experiencias de la niñez>> a lo que seguidamente añade: <<sostengo que el creador es un individuo que sabe afrontar un desafío absolutamente formidable: vincular los conocimientos más avanzados alcanzados en un campo con la clase de problemas, cuestiones, asuntos y sentimientos que caracterizaron fundamentalmente su vida de niño>> (p. 44). También este mismo autor, en su análisis sobre *la creatividad en los años adultos*, encuentra una serie de generalizaciones sobre la vida creativa que bien pueden servir como modelo. En primer lugar, Gardner (2020) establece que las personas creativas tienden a relacionar diversas ideas encontrando coherencia y síntesis entre ellas, en segundo lugar, también domina las imágenes metafóricas del pensamiento, en tercer lugar, las ideas o motivaciones creativas no pueden proceder en su totalidad de aspectos inconscientes, al contrario, existe mayoritariamente una elección consciente de resoluciones al problema planteado, y por último, el creador llega a experimentar un elevado vínculo afectivo con los objetos/ideas que intervienen en su proceso creador, <<el individuo creativo llega a amar su trabajo>> (p. 448).

Continuando en la misma línea de competencias que caracterizan al sujeto creativo, Rendón Uribe (2009) concreta que: <<un individuo se destaca y llega a ser creativo en la medida en que cuenta con una gran capacidad para producir asociaciones remotas o poco comunes>> (p. 118). El enfoque del psicoanálisis aboga por señalar los factores inconscientes del individuo como los encargados de la creación, por ejemplo, en el estudio psicoanalítico de Freud (2016) sobre la vida de varios artistas sitúa el origen del impulso creador en la represión.

6 Estética

6.1 La estética y la creación artística

Existe una diferencia fundamental entre el ser humano y el resto de seres vivos; el ser humano consigue llevar a cabo actos de creación seleccionando aspectos de la realidad y de su propia subjetividad, para reordenarlos en nuevas formas y nuevos significados. Una de las formas por las que el ser es capaz de resignificar lo real, es la creación artística. La creación artística es un conocimiento que parte y funciona desde lo sensible, es más, << puede afirmarse que lo que el arte conoce y expresa no se puede conocer ni expresar de otra manera que mediante el propio arte >> (Gutiérrez Pozo, 2012, p. 203).

La aparente distancia entre el arte y la existencia, no es más que el resultado de un vivir codificado y repetitivo en el que, tal y como afirman Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero (2006), << suspende la experiencia y despuebla de sentido el estar en el mundo >> (p. 31), sin embargo, la unión de la estética y la creación artística, consigue unificar ambas experiencias (significado y existencia) para dotar y renovar el sentido de estar vivo en el mundo, (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero 2006), en otras palabras, establece y concede una nueva forma de conocimiento sobre la realidad. La experiencia estética, a través de la creación artística, crea sus propias referencias, sus propios descubrimientos y el acercamiento a experiencias existenciales.

El lenguaje artístico es una forma de comunicación de ideas, emociones, historias, mitos, etc., que posee sus propios signos, símbolos, metáforas o estructuras. En palabras de Serrano (2002) el lenguaje es: << un producto cultural que proporciona un código para la traducción del pensamiento >>, así como el lenguaje artístico representa por su parte: << el modo más sublime de expresar sentimientos, por lo cual el lenguaje del arte es un diálogo y una comunicación directa y profunda entre todos, aunque se hablen diferentes lenguas >> (p. 3).

La experiencia estética se comprende como una forma de conocimiento sensible, volviéndose fundamental en la construcción de la experiencia cotidiana, (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero, 2006, p. 36), para Sánchez-Ruiz et al., (2011) todos los seres humanos << poseemos habilidades artísticas, racionales, musicales, abstractas, orales, alfabéticas, etc., Cada una de las cuales se puede activar a partir de palabras escritas, habladas, imágenes concretas o fantasía y esto depende de cómo movamos nuestra mente >> (p. 12).

6.1.1 El conocimiento sensible

La experiencia estética es una forma de conocimiento, de <<contacto con el mundo>> y de la experiencia que se tiene con este. El sujeto se encuentra continuamente expuesto a múltiples estímulos que llegan desde lo externo para reunirse y ordenarse en lo interno, provocando en el sujeto situaciones de placer o displacer, (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero, 2006). Para Boal (2008), la estética nace directamente con el bebé, pues éste es expuesto de forma brusca y violenta al mundo exterior en un choque sensorial muy diferente al de los anteriores nueve meses, esto es, tal y como declara el autor, un primer contacto con el mundo exterior de naturaleza sensorial, es decir, estética.

Boal (2008) alude a una <<Ciencia del Conocimiento Sensible>>, un tipo de conocimiento intermediario <<entre la sensación pura, oscura y confusa, y el puro intelecto, claro y distinto [...] es el resultado de una síntesis particular, armonía entre la Cosa y Pensamiento>> (p. 40). Este tipo de Conocimiento Sensible, es para Boal (2008) una especie de <<armonizador de las nuevas informaciones con las anteriormente recibidas y jerarquizadas, y con los deseos y necesidades del Sujeto>> (p. 40). Esta experiencia sensible se sitúa en un lenguaje que escapa de lo verbal, un saber que no posible traducir lingüísticamente, solo puede ser aprehendido mediante la propia vivencia.

Las palabras organizan y estructuran la realidad del sujeto, ayudan a la clasificación y el orden de aquello conocido y criba de lo desconocido, pero incluso antes de poner nombre a su realidad, el sujeto es recibido mediante sonidos, cantos, abrazos maternos y sensaciones iniciales que dan forma a esos primeros momentos de contacto con el mundo, (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero, 2006) y es para algunos autores el comienzo de lo sensible y la configuración con lo real.

La realidad se compone directamente de signos, estos signos contienen significante y significado y en el acto de interiorizar el significado (lo inmaterial) se produce el conocimiento, es decir, la realidad del sujeto se compone de pensamiento y lenguaje, este es su contacto estético con el mundo, (García Asensio, 1996). Podría decirse que la afirmación de García Asensio posee cierta relación con la idea schopenhaueriana del arte, pues para Schopenhauer el arte vuelca su mirada sobre las ideas (Rodríguez, 2011, p. 100), en otras palabras, el arte se compone de puro pensamiento, siendo por consiguiente un medio oportuno para el conocimiento del mundo. En ese mismo planteamiento, López Molina (1989) matiza sobre Schopenhauer: <<la experiencia estética es la vía schopenhaueriana destinada a un conocimiento de la esencia de la realidad>> (p. 149). Esta experiencia estética, que para varios autores es lo más cercano a la realidad y al

contacto con ésta, es el propio existir, el estar en el mundo humano, es la conciencia de sí mismo del sujeto y del otro.

La propia experiencia estética habla de los placeres y displaceres, de la forma sensible que tiene el sujeto de recibirlos e interiorizarlos, por ello, desde esta misma dualidad entre placer y displacer, es que el ser humano ha realizado los juicios entre lo bello y lo no-bello y por ello se relaciona directamente con la creación artística; <<como en el caso del placer, la belleza está íntimamente ligada a la verdad>> (Fonseca, 1992, p. 91), surgiendo así, el sentido estético-artístico en la experiencia del vivir del sujeto.

6.2 El sentido estético-artístico en el sujeto

La estética tal y como escribe Barrera Castañeda (1997), <<no pretende conocer la realidad objetiva, así como tampoco aumentar nuestros conocimientos en un tiempo histórico>> (p. 121), más bien, la experiencia estética <<es el modo de nombrar el momento en que quien atestigua “algo” se conmueve, esto es que toca el nivel en el que comprende que no hay diferencia alguna entre él y lo que observa>> (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero, 2006, p. 37). Por otro lado, con respecto a lo artístico, <<el placer no se encuentra en la cosa misma sino en su representación>> (Fonseca, 1992, p. 92). Es entonces en la comunión entre el placer de la representación y la percepción sensible, que se da lugar la experiencia estética en el sujeto. Significa entonces esto una nueva forma de conciencia, convirtiéndose el propio sentimiento en objeto de reflexión, (Fonseca, 1992).

Cuando se habla de experiencia estética, son varias las confusiones con respecto a conceptos como: bello, feo o bonito, cercando la estética en un círculo de juicios subjetivos por haber sido directamente relacionada con lo artístico. Con respecto a esta tesitura, Boal (2008) afirma que la estética no es <<la ciencia de lo bello>>, más bien se trata de una comunicación y organización de la realidad por medio de lo sensible, lo feo, también es bello, lo bello y la verdad son hijas de la cultura y como son numerosas las culturas y con ellas las verdades, la estética, lo bello y lo feo, nunca podrá ser algo universal, (p. 41).

Cerca de esta reflexión, se encuentra el paradigma estético en el que la verdad es equivalente a la belleza, (Ungar, 2017). Otros autores hablan del instinto estético inherente en el sujeto, una intuición del sentido de lo bello como verdad, un <<principio regulador>> que dependerá en parte, según Fonseca (1992), del grado <<espiritual>> de cada individuo, pues el placer estético es equivalente al <<placer de la verdad, el placer de la creación, el placer de la unidad, el placer del descubrimiento y la toma de conciencia intensa>> (p. 93).

Con respecto a la experiencia estético-artística y la creación, Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero (2006) encuentran dos perspectivas diferenciadas: aquella que observa el momento de creación como una resolución del sentido del vivir y aquella que entiende la creación como un <<vía de escape>> o <<creación de un punto de fuga de la vida>> (p. 32). La experiencia artística de los procesos de creación facilita un tipo de conocimiento que dista del habitual o cotidiano, el cual puede nombrarse como: conocimiento artístico. Este tipo de conocimiento o <<pensar estético del arte>> es un proceso de aproximación a la verdad que no es traducible en conceptos, (Gutiérrez Pozo, 2012), siendo un tipo de conocer, subjetivo-sensitivo. Pero el verdadero valor de lo artístico, del lenguaje de las imágenes es, tal y como sugiere Tamayo de Serrano (2002), <<la capacidad para transmitir una información que no pueda codificarse de ninguna otra forma>> (p. 5).

En cuanto a la experiencia estética referente a una obra artística o a una creación, remite a la propia vivencia subjetiva del creador o del espectador, lo estético es aquello que consigue producir sensaciones. En ese mismo sentido, Blas Galindo (2005) anota: <<enfocar los elementos estéticos de una obra artística visual equivale a realizar una explicación intelectual de la reacción sensible que los destinatarios experimentan entre ellos>> (p. 6). La obra de arte reúne componentes estéticos, temáticos y artísticos. Los componentes estéticos afectan directamente a la sensibilidad y no se destinan a la lógica o la razón; los temáticos son aquellos que tienen relación con el contenido de la representación y por último, los artísticos, hacen referencia a los aspectos más técnicos, (Blas Galindo, 2005, p. 6).

Desde la perspectiva de la psicología, se considera la experiencia estética <<como una reacción que amplifica las emociones o como una percepción específicamente de la belleza en el arte. Sin embargo, para los sujetos-participantes, la belleza tiene un papel secundario en relación con la experiencia estética>> (Alvarado García, 2020, p. 147). Las posibilidades de la experiencia estética con respecto a la creación artística son prácticamente ilimitadas, Blas Galindo (2005), plantea expresiones como:

[...] lo trivial, lo trascendente, lo típico, lo terrorífico, lo sublime (o perfecto), lo siniestro, lo sentimental, lo sensual, lo sarcástico, lo precario (o inestable, frágil), lo placentero, lo patético, lo novedoso, lo nefasto (u ominoso), lo irónico, lo humorístico (o cómico), lo horrendo, lo grotesco, lo grandioso, lo feo, lo dramático (o trágico), lo cursi y lo brutal (o tosco, rudo), por ejemplo. (p. 7)

A fin de cuentas, la experiencia estética abarca tanto al sujeto como a su entorno, significando una forma de configuración de la propia actividad diaria del individuo, así como de su pensamiento y la formación de la subjetividad. En relación con el concepto de subjetividad, Alvarado García (2020) escribe que la experiencia estética es: <<una experiencia personal, es una representación de toda la organización social y psicológica que experimenta el ser. Y cuando es comunicada a otros se vuelve diferente. La experiencia estética entonces tiene esta propiedad de configurar la experiencia humana>> (p. 147), es decir, es posible experimentarla no solo a través de la obra artística, sino en la cotidianidad.

Llobell-Andrés (2017) afirma que es posible experimentar bajo el punto de vista de la estética, cualquier objeto (natural o fabricado) humano, la cuestión es abandonarse al completo al objeto y su percepción. En cada percepción, para Tamayo de Serrano (2002), <<hay una expectativa de cómo podría mirarse el mundo y en esta experiencia se manifiestan y expresan las emociones, los sentimientos, los conocimientos y los pensamientos de quien percibe>> (p. 15). Es indudable que el arte posee una gran capacidad para mirar el mundo y el creador es el responsable de dar forma y traducción a los sentimientos, pensamientos o emociones en símbolos artísticos, la obra pasa a formar parte de una nueva naturaleza. Con respecto a la figura del creador, es posible recaer en el mito del genio-artista como una figura afortunada entre miles y aunque la historia ha brindado a la humanidad con una multitud de figuras excepcionales, más bien hay que recalcar que esta condición <<creadora>> es compatible a todos los seres humanos, siendo posible encontrarla en diferentes grados según sujetos, (López Molina, 1989, p. 161). De la misma manera, Sánchez-Ruiz et al., (2011) también suscriben que: <<poseemos habilidades artísticas, racionales, musicales, abstractas, orales, alfabéticas, etc. Cada una de las cuales se puede activar a partir de palabras escritas, habladas, imágenes concretas o fantasía y esto depende de cómo movamos nuestra mente>> (p. 12).

La experiencia estético-artística es generadora de cambios considerables tanto en el creador como en el espectador, símil a la *Katarsis* de la Poética de Aristóteles, de forma que <<la obra de arte brilla desde su propio-ser-sí [...] (permitiendo) al espectador acceder a su ser-más-íntimo>> (Bonet Cañadell, 2015, p. 48)

CAPÍTULO 2. LA POIESIS

1. Una aproximación a la creación artística

Escribe Robledo (2013): <<crear es más originario que saber, más abismal que comprender, más sutil que investigar>> (p. 1) y es que la facultad de crear y generar procesos creadores, nace con el ser humano. Al mismo tiempo, pocas son las respuestas ante este acontecimiento y muchos los interrogantes sobre el verdadero significado de esta tarea. En torno a este objeto surgen cuestiones como: qué elementos lo diferencian del resto de actos humanos, qué tipo de condiciones deben darse para su realización o por qué en algunos individuos se manifiesta de forma más notoria, entre otras.

En la creación artística son múltiples las posibilidades que se presentan ante la variedad de procesos, resultados o sensibilidades que despliegan los diferentes artistas a lo largo de los siglos. Existen autores como M. Caravaggio, Pierre-Auguste Renoir o Joaquín Sorolla que han basado parte de su trabajo en prestar atención a la luz, otros como Joan Miró, Pablo Picasso o Helen Frankenthaler a la forma, así como Claude Monet o Henri Matisse lo hicieron al color. Algunos presentan procesos de elaboración de años como Antonio López o se bastan de la inmediatez como Jackson Pollock, artistas como Ana Mendieta que emplean únicamente su cuerpo como instrumento y otros como Andy

Goldsworthy o Nancy Holt, encuentran la creación en la propia experimentación con la materia. Este planteamiento parece distar de encontrar alguna respuesta clara que pueda dar pistas sobre qué ocurre cuando el ser humano crea arte, aun así y a pesar de no existir una regla estipulada sobre el proceso creador, es posible diferenciar ciertas constantes.

Figuera Martínez (2010) hace hincapié en remarcar tres hechos encontrados tradicionalmente en la teoría del arte y que resultan fundamentales para comprender el acto creador artístico: <<se trata de la experiencia artístico-creadora, la obra de arte y la experiencia estética>> (p. 41), todos ellos pueden ser entendidos como parte del proceso de creación o como aquello que lo dota de cierta distinción del resto de actos creadores humanos. Figuera Martínez (2010) también realiza cierto análisis a como tradicionalmente la teoría del arte se encontraba mucho más focalizada en el <<hecho creador>> y cómo a partir del siglo XIX y principios del XX, teóricos y artistas como Konrad Fiedler, Adolf Von Hildebrand y Hans Von Marées desplazaron la idea del valor de la experiencia artística hacia el valor por la experiencia estética y el proceso creativo propio del arte, (p. 41). Este cambio provoca que la maestría por la representación quede en cierta manera apartada de la admiración, en pro de un valor en las sensaciones internas que pueda provocar la obra, ya sea en su elaboración o en su contemplación.

Con respecto a este mismo cambio de rumbo en el valor del proceso de creación y la experiencia estética frente a la maestría, si el arte simplemente se basara en una perfecta destreza de ejecución, se estaría hablando de un problema técnico y no tanto estético (Garrido, 1960, p. 85-86). Desde esta tesitura de la experiencia estética y del proceso creador, es necesario elaborar una consideración entre lo que supone una creación de orden reflexivo y expresivo por parte del artista y una creación en la que el creador se limite a una reproducción sistemática o proceso mecánico, (Mendoza Guerrero, 2012, p. 327-328).

2. El misterio de Stefan Zweig

¿Cómo podía un hombre igual a mí, un simple mortal, formar esa obra inmortal con unos pocos colores, con unas pocas notas, con unos cuantos centenares de palabras? ¿Qué sucedió en su interior en esas horas de la creación y cuán misteriosas deben de ser esas horas? (Zweig, 2019, p. 16)

Stefan Zweig (1881-1942), escritor austríaco que en 1949 se encontraba dando una serie de conferencias en varias ciudades de Latinoamérica, pronuncia en octubre de ese mismo año una conferencia titulada *El misterio de la creación artística*, en la que reflexiona

acerca del proceso creador, tratando de desvelar <<el milagro que se oculta>> bajo toda disciplina relacionada con el arte.

Desgranar el acto de creación artística se torna un proyecto ambicioso para Zweig, quien trata de analizar cómo surge la idea y cómo ésta le lleva al artista a su producto/obra final. El milagro de contemplar una nueva creación y que además se torne eterna, puesto que sobrevive tanto a la época del creador como a la posterior, solo es dado, según Zweig (2019), desde la esfera del arte y es que: <<¿en mérito de qué encantamiento, de qué magia, consigue tal hombre superar los límites del tiempo y de la muerte?>> (p. 15), se vuelve a preguntar. Y es que parte del misterio de la creación artística es para Zweig, la manera en la que el ser humano trata de hacer comprensible para sí mismo, lo que en un primer momento le resulta incomprensible, siendo esto su mayor virtud.

Stefan Zweig se encuentra con un obstáculo crucial; el artista no suele observarse a sí mismo desde un afuera cuando crea, se encuentra tan sumamente inmerso en su propio proceso de creación que <<no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima de su propio hombro mientras escribe>> (Zweig, 2019, p. 20) por ello muy pocos artistas han narrado sobre su propio acto creador. Pero al mismo tiempo se pregunta: <<¿De quién habríamos de esperar informes exactos sobre el acto de la creación, sino del propio creador mismo? [...] ¿Por qué no nos explican, pues, la experiencia más importante de su vida? ¿Por qué no nos describen su modo de crear?>> (p. 19). En este punto el escritor metaforiza la creación con el estado mental del autor de un crimen pasional, el cual se encuentra movido por el instinto y el éxtasis, por la no dominancia de su razón, es decir, un primer estadio para el creador artístico sería aquel en el que el autor <<solo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real>> (Zweig, 2019, p. 21). Solo puede existir el mundo de su obra, de su inspiración y su plena concentración, nada puede sacarlo de ese estado y debido a la inmersión en ese mismo estado, es incapaz de observarse a sí mismo mientras crea.

Zweig llega a la conclusión de que la única manera de poder indagar acerca de este misterio, la creación, es partiendo de las huellas y restos que dejan los artistas al descubierto, es decir: bocetos, borradores, garabatos, cualquier trozo de papel, algún alegato, etc., cualquier cosa que facilite la mínima pista, es válido para el escritor. Asimismo escribe: <<es precisamente ese instante breve de la transición, cuando la idea artística pasa a la realización artística, el que a veces podemos observar>> (Zweig, 2019,

p. 25) es así como Zweig pretende acercarse a la génesis de la creación artística, desde el proceso.

Tras observar el trabajo de Mozart, del cual no se conservan manuscritos previos o pruebas en forma de borrador de sus obras, Stefan Zweig concluye que hay artistas para los que la creación supone una inspiración <<divina>>, como si algo superior dictase la obra y el artista supusiera un mero ejecutor, desde una actitud pasiva o incluso de receptáculo. Hay distintos tipos de actividad creadora, por un lado, la que supone una inspiración semi-inconsciente y por otro, la inspiración y proceso creador como resultado de un trabajo de creación consciente. Al mismo tiempo, un estado no es excluyente del otro, pues ambos pueden encontrarse <<misteriosamente>> combinados en el mismo artista, siendo la fórmula de la creación artística más bien una mezcla de <<inspiración más trabajo>> y <<deleite creador más tormento creador>> (Zweig, 2019, p. 33)

Zweig (2019) llega a una primera conclusión, que no existe un patrón que iguale a un artista con otro, es decir, cada artista contiene su propio misterio creador, su personal manera de crear, no hay regla ni ley (p. 33-34). Y repara en el hecho de que el <<estado creador>> es algo que en el creador va y viene, se instala y se marcha. Hay artistas para los que lo creador es un estado permanente y existen otros para los que el crear es algo más disuelto en el tiempo. De forma similar ocurre con los tiempos de creación, por ejemplo, Van Gogh, era capaz de pintar tres y cuatro obras por día, en comparación con Leonardo Da Vinci, quién podía dedicar perfectamente dos y tres años a cada obra. Durero o Holbein, dedicaban meses simplemente para colocar el primer trazo, no menos valioso que el trazo de Goya o Fran Hals, capaces de crear una sola obra en horas, (Zweig, 2019, p. 35)

Stefan Zweig (2019), última: <<cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad>> (p. 39).

3. El soplo de vida: intuición e inspiración.

El artista consigue explorar nuevas posibilidades creadoras y expresivas en el momento que se libera de la copia mimética de la realidad como único fin del arte. Desde ese instante, la propia subjetividad y expresión se suman como fuentes creadoras, el individuo y su impresión del mundo se tornan <<tema principal>> y es desde este

enfoque que las cuestiones ya planteadas en torno al surgimiento de las ideas creadoras o el nacimiento de la inspiración, se nutren de nuevas perspectivas.

El pintor Wassily Kandinsky difunde en sus escritos sus ideas sobre la fuerza interior del artista, la intuición o la libertad creadora. Desde el oficio de pintor en primera persona, afirma: <<la libertad puede llegar hasta donde alcance la intuición del artista>> (Kandinsky, 2016, p. 44). La libertad creadora, tal y como la concibe Kandinsky, pone al servicio del proceso de creación dos elementos: la intuición y la inspiración. La intuición es notable en los inicios creadores, es aquella fuerza que impulsa <<empezar>> y es la sensibilidad, la encargada de guiar a la intuición, (Kandinsky, 2016, p. 31).

La intuición para Kandinsky es literalmente: <<producto del talento del artista>> (Kandinsky, 2016, p. 13). Para el pintor, en el crear siempre queda una parte misteriosa, un <<algo>> inexplicable y responsable del nacimiento de la obra, algo que no necesita de teorías o intelectualidad, algo a lo que llama <<voz interior del alma>>, una <<voz>> que guía durante el proceso de creación: <<el artista que trabaja guiado por su intuición experimenta como una forma escogida de pronto e inesperadamente resulta errónea, y cómo automáticamente surge otra más idónea que ocupa el lugar de la forma rechazada>> (Kandinsky, 2016, p. 127).

Uno de los autores que trató de entender de dónde procede la intuición creadora, tal y como la llama Kandinsky, es Michelangelo Buonarroti en su obra *La creación Adán*, de 1511. Estudios como el de Meshberger (1990), apuntan a que Michelangelo podría estar narrando de forma metafórica y encubierta lo que considera la creación más primigenia del ser: la conciencia humana, advirtiendo que sin ésta no es posible la comprensión de un acto creador. La conciencia y la razón llevarían al individuo a la intuición e inspiración creadora.



Figura 8. Buonarroti, Michelangelo.

Buonarroti, Michelangelo. (1511). *La creación de Adán*. [Fresco. 280cm x 570cm]. Capilla Sixtina, Roma, Ciudad del Vaticano.

La intuición como parte de la creación artística hace que el artista se posicione activamente ante el mundo, la naturaleza externa e interna, poniendo en marcha ciertos mecanismos en la toma de decisiones (consciente o inconsciente) que afectan al desarrollo del fluir creador, al acierto en el movimiento artístico o el reconocimiento del fallo, incluso antes del propio fallo.

Garrido (1960) habla de una dominancia de la inspiración cuando se pone en marcha el estímulo que <<baña>> la obra de espontaneidad estética, (p. 85) y continúa: <<pareciera que invención, e inventar, más tañerían a lo escuetamente mecánico que a lo estético; y que inspiración, e inspirar, fuera símil de lo elocuente de emotividad pasional>> (p. 85). Sánchez Aranegui (2015), plantea la inspiración como el primer soplo de acción en la confluencia de tres fuentes concretas: <<las experiencias de vida de la persona, promovida por la curiosidad e interés, el conocimiento previo del campo y el contexto donde se desarrolla>> (p. 46). La inspiración surge de los sueños, de las vivencias, de los recuerdos y de las intuiciones, <<la inspiración es la chispa que inflama y que precisa combustible para expresarse en un todo armónico inteligible al espíritu>> (Garrido, 1960, p. 85).

Pero la inspiración es un rapto para unos y un arduo trabajo para otros, o así lo afirma el escritor Stefan Zweig (2019), en su conferencia sobre el <<misterio de la creación>>. Si la inspiración no formara parte del proceso del propio artista, éste se convertiría en mero recipiente de un destello <<divino>> y eso para el autor, no es más que una seductora fórmula por la que el artista se convierte en mero ejecutor de una orden. Son los autores más contemporáneos los que para Stefan Zweig dan más pistas sobre su proceso creador, pues éstos parecen especular o reflexionar acerca de su acción creadora con mayor frecuencia. Zweig (2019), realiza una distinción sobre los que juegan con la inspiración, aquellos a los que ésta puede asaltar en cualquier situación cotidiana y aquellos otros artistas para los que la inspiración supone una verdadera lucha. Nombra a músicos como Mozart o Beethoven y a escritores como Rouget de Lisle o Edgar Poe, todos ellos ejemplos de cómo nace un proceso creador, cómo se desarrolla y cómo llega a convertirse en obra.

Parece ser que todo acto de creación artística parte de la concentración y ésta convive con elementos como el inconsciente, la inspiración o el trabajo. Para Zweig (2019) no

basta con la inspiración para crear, si no que la creación es resultado de inspiración más trabajo, (p. 32-33)

4. El paso del no-ser al ser: Poiesis

Para los antiguos griegos, el concepto del poiesis hace referencia a todo aquel movimiento o acción que otorga <<vida>> obteniendo como resultado algo que previamente no era. Como sostiene Crumbaugh (2012) la poiesis hace referencia a <<la experiencia de la creación de aquello que antes no existía>> (p. 42). El empleo de la palabra poiesis para la creación artística, engloba un tipo de <<hacer>> que no siempre devuelve un objeto material/obra tangible, pues comprende que la acción o disposición de estar creando ya puede ser vivida por el poietai/creador/hacedor como un paso del *no-ser al ser*, como una manera de traer presente algo que antes no era, (Halliwell, 1998, p. 57). Existe en la poiesis un sentido de hacer y hacer-se, <<en el banquete de Platón, Diotima habla de poiesis también como acción de cultivar el alma a través de la virtud y el conocimiento. Esta idea de poiesis, raíz de poética, como acción de crear y crearse>> (Dauder, 2016, p. 72-73).

Además de la acción física artística, la poiesis engloba la condición de aprendizaje poético del ser humano, está directamente conectada a los procesos de creación artística.

Crear es dar existencia a algo que antes no estaba presente; a un objeto tangible pero también a un movimiento emocional, a un saber. Genera un nuevo pensamiento, una aparición emocional en el ser que solo puede surgir mediante la disposición al trabajo artístico. La poiesis no pertenece al ámbito de la actividad, en cuanto acción <<manual>>, pues el fin no es producir el objeto, sino al de la experiencia que se obtiene al crearlo.

A diferencia de la *praxis*, el término empleado por los griegos para referirse a la técnica y a la obtención de un objeto final definido, en la poiesis no se trabaja para llegar a un final establecido, no existe un objeto específico a reproducir, no tiene cavida una técnica concreta. Mientras en la poiesis la esencia reside en la disposición artística voluntaria de acontecer y en el libre camino que cada creador establezca, en la *praxis* existen reglas: una técnica y un tipo de conocimiento especializado para hacer un objeto concreto. Parafraseando a Beltrán Peña (2014), la actividad poiética puede ser desempeñada por alguien carente de técnica, porque se ocupa de aquello que teóricamente puede ser de otra manera de cómo es; es flexible y abierta, pues el conocimiento se obtiene del proceso

en sí. La poiesis, escribe Crumbaugh, (2012), deja constancia de una creatividad que no tiene un objetivo concreto y esto no puede reducirse al término de *praxis*.

El primer punto característico de la poiesis o la acción creadora es que no existe una regla o guía específica que el artista pueda seguir para su proceso, no existen pasos numerados que establezcan un orden coherente a lo que llamamos <<acto creador>>. La propia obra y el rumbo que se tome determinarán el proceso o método del creador. Sin embargo, sostiene Mendoza Guerrero (2012), a rasgos generales se encuentra que ciertos métodos o pasos facilitan el desarrollo del proceso artístico. Landau (1987) habla del <<proceso razonado>> o aquel que sigue cierto procedimiento y unas partes lógicas que componen el conjunto, y del <<proceso por inspiración>>, que sería aquel que se ajusta a las acciones instintivas, aquellas que hacen referencia a las emociones y elementos expresivos. Esta misma autora también define cuatro etapas para la creación o poiesis: a) preparación, b) incubación, c) visión y e) verificación, para las que no existe tiempo concreto ni orden, pues pueden combinarse entre sí, obviarse o repetirse.

Por otro lado Labrada (1984) habla del proceso de creación artística como una forma de comprensión, y de la poiesis como elemento cognitivo y por lo tanto organizador (Labrada, 1984, p. 60). Sostiene que, mientras lo está realizando el artista está inventando su propio proceso, en sus palabras: <<en el conocimiento artístico al hacer la cosa aparece el concepto>> (Labrada, 1984, p. 62) Es decir, la experiencia artística es creadora en todas sus dimensiones.

5. El nacimiento de la voz interna

Resulta fascinante observar a un artista luchando de este modo por conseguir el equilibrio justo, pero si le preguntáramos por qué hizo tal cosa o suprimió aquella otra no sabría contestarnos.

No siguió ninguna regla fija. Intuyó lo que tenía que hacer. (Gombrich E.H, 1997, p. 35)

La creación artística materializa, hace tangible el mundo de las ideas otorgando el soplo de vida para que cobren cuerpo y forma. La poiesis es la acción creadora capaz de traer una presencia que antes no existía, tanto física como emocional. En palabras de Labrada (1984); <<se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace>> (p. 62), así que gran parte de la acción artística supone también el encuentro con algo que solo se halla mientras se está haciendo. Es decir, además del pensamiento el contacto con la propia materia es decisivo, ya que el hallazgo también es creación.

<<Cuando se lleva a cabo una obra a partir de éste o aquel material -piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido-, se dice también que la obra está hecha de tales materiales [...] Pero ¿qué elabora la obra?>> (Cortés & Leyte, 1996, p. 12) Lo que elabora la obra es el origen de todo proceso creador: el sujeto. Pero la realidad del sujeto, <<no existe como algo previo al acto perceptivo, sino que más bien se va configurando en la medida que es observada>> (Figuera Martínez, 2010, p. 43), es decir, ya no se trata de reproducir tal cual el fenómeno cotidiano, más bien se trata de extender la experiencia estética vivida por el artista y realizar una imagen/obra/interpretación propia.

El arte es entendido como ejercicio autoimpuesto y voluntario con el que poder conocer el mundo interno y externo, pues sus mecanismos de ejecución proporcionan una experiencia y ésta un aprendizaje. El arte atrae tanto por la experiencia que se obtiene de la contemplación, como de la que deriva de la creación. Una vivencia de la que el sujeto es dueño y creador, dentro de la cual todo gira alrededor de su voluntad, (Fassi, 2012, <<internacional letrista>>, párrafo 1)

Para Kandinsky solo existe una voz que gobierna: la propia. Ésta es la voz del maestro, la única que debe ser escuchada. <<La voz interior del alma le indica entonces la forma que necesita y de dónde debe tomarla>> (p. 127). Labrada (1984) sostiene que <<la coherencia interna de un poema es evidente cuando el poema está escrito: a medida que se escribe, su coherencia debe descubrirse>> (p. 60). Cuando se recurre al concepto de <<voz interior>>, se está explorando el hecho de poner palabras a un movimiento que tiene que ver con el inicio de la creación y con el instante en que el sujeto empieza a vivirse poética y metafóricamente a través del ejercicio plástico.

La voz de la conciencia o necesidad interior surge de lo más hondo del ser. Precisa de una escucha que empieza de dentro hacia fuera, encontrando en el propio proceso de creación, la trascendencia, (Labrada, 1984, p. 57). El arte se nutre de lo sensible, de la percepción y la interpretación que se hace del entorno, y esa voz, ese impulso, es el que sitúa al individuo frente al primer trazo. <<Heidegger lo llamó en Sein und Zeit <<la voz de la conciencia>>, que bien puede ser llamado <<la voz de la creación>> (Muñoz Martínez, 2006, p 243).

La voz creadora interior y la voz de la intuición apelan a aquello que se sabe pero que no puede explicarse mediante una razón lógica. Hugo Mujica lo relaciona con la inspiración: <<la inspiración es un soplo que al atravesarnos nos hace voz [...] es ese tono que inicia en nosotros una respuesta>> (Mujica, 2007, párr. 3). La intuición creadora tiene mucho

que ver con los principios de creación, pues corresponde a un acto de escucha individual. Tal grado de conectividad con uno mismo, requiere de un compromiso y ejercicio constante de introspección y construcción de la propia subjetividad. Este conocimiento sobre la propia subjetividad se ve favorecido por actividades artísticas o poéticas pues la creación artística es la manera de manifestar la interioridad del ser a través de formas que surgen de los propios pensamientos, por ejemplo, <<Zambrano define la pintura como un acto creador que brota de la odisea del artista hacia sus entrañas>> (Micheron, 2003, p. 215). Cuando se puntualiza sobre el conocimiento de la propia subjetividad a través de la poiesis, se habla del dominio sobre los sentimientos, del manejo de lo propio y de la unión con ello, <<el hombre no sólo tiene una interioridad afectiva, como también la tienen los animales, sino una intimidad [...] goza del dominio de su mundo interior, de modo que puede manifestarlo al exterior o no>> (González Umeres, 2010, p. 53).

La creación artística se compone de afectividades, de las relaciones que el sujeto vivencia consigo mismo y con el afuera. La integración de la percepción interna con la externa se produce en el momento en el que tiene lugar el proceso creador; la poiesis consigue conjugar, mediante una acción creadora, la afectividad interior con la exterior, obteniendo como resultado una experiencia artística propia. Como escribe Figuera Martínez (2010) cuando habla del acto creador artístico: <<el hombre se vuelca hacia sí mismo, pero esta vez lo hace con la intención de indagar en las profundidades de su ser individual y colectivo>> (p. 38)

Este proceso creador que consigue materializar lo externo y lo interno se convierte en <<el objeto de estudio más complicado, ya que es el nexo donde <<subjetividad>> y <<objetividad>> coinciden>> (Muñoz Martínez, 2006, p. 249). Es por este movimiento de conciliación entre lo subjetivo y lo objetivo, que la creación artística se convierte en una forma de conocer y componer la realidad, devolviendo el sujeto lo que de ella entiende, pues como plantea Hugo Mujica: <<¿acaso <<hay forma de no ser lo que uno vivió>>?>> (Mujica, 2007, p. 2). No es posible entender una obra final que pueda desvincularse del propio proceso creador, pues cada proceso creador es único, la poiesis distanciada de la *techné*, implica un movimiento libre, no regulado por ninguna ley y de autoexpresión, (Labrada, 1984).

En el momento en que la vida es vivida, el individuo se enfrenta y reacciona a su realidad externa e internamente, dando lugar a lo que se conoce como <<conflictos afectivos>>, los cuales, en la mayoría de casos buscan resolución. Francisca Quiroga afirma que en el momento en el que la persona comienza a vivir de modo consciente lo que ocurre

externamente comienza a afectarle y al reaccionar frente a esto, en ocasiones predomina un sentimiento frente a los demás, pero en otras los sentimientos son contrapuestos y aparece el conflicto, (citado en González Umeres (2010), p. 54).

La forma en la que los conflictos son resueltos por el sujeto pone en juego la inteligencia creativa e imaginativa del sujeto, dando lugar a un ejercicio de crecimiento y desarrollo personal que puede ser llevado a la práctica mediante la poiesis. La acción creadora se nutre de los afectos y éstos dan lugar a los <<conflictos>>, como una paradoja, la creación se alimenta de la vida y la vida se alimenta de lo que se obtiene mediante la creación. La creación artística presenta una nueva verdad sobre algo propio del ser humano, no como subjetividad aislada, sino compuesta por afectividades externas e internas ya que su entorno también es responsable de aquello que le influye o modifica.

Esta necesidad de resolución afectiva del ser humano tiene relación con el deseo natural de compartir con un otro la verdad o novedad encontrada. El artista Guy Debord, <<comprendió ya en sus inicios el carácter revolucionario de la creación artística y el valor del acto creador como ejercicio de la esencia del ser humano>> (Fassi, 2012, párr. 10), pues la poiesis está directamente relacionada con una función comunicativa. Todos los acontecimientos que el ser humano gesta en lo profundo de sus vivencias, son en muchas ocasiones base de futuras creaciones, pues nacen de una necesidad íntima y única, de un deseo propio por armonizar y armonizarse, <<cada artista agrega al gran arcano de la creación [...]: su misterio propio, personal>> (Zweig, 2019, p. 15) es decir, su propia interpretación de la realidad.

Wassily Kandinsky, señala lo siguiente: <<La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que aquí llamamos necesidad interior y que hoy pide una forma general y mañana otra distinta>> (Kandinsky, 1911, p. 30) Bajo esta lectura, se entiende que la creación y la expresión no son una forma artística única y dada, sino que se verán afectadas en tanto que lo esté el sujeto y que serán variables según la necesidad del momento, por ello representa un sin fin de posibilidades. La creación artística amplía el universo de la experiencia humana, por sus infinitas vías y caminos.

Puesto que la poiesis es lenguaje poético, metafórico y/o simbólico, mantiene una esencia ininteligible a lo verbal. María Zambrano llama misterio o entraña a eso que brota de las entrañas del creador, una voz originaria, íntima y propia del sujeto: <<lo originario en el pensamiento zambraniano es la parte necesariamente oculta de cualquier ser o de cualquier cosa, por eso, equivale a las entrañas [...] al lado enigmático, misterioso de las

cosas y de las obras>> (Micheron, 2003, p. 218). Tanto para el creador, como para quién contempla, la creación desvela y oculta al mismo tiempo. La acción creadora trae la presencia de algo desconocido, novedoso, de una intuición e intención, de aquello que se ha querido confesar, compartir o comprender, la creación artística es un viaje que debe recorrerse y que no en todo momento será comprensible, <<Bronowski, considera que el acto creador consiste en el descubrimiento de analogías ocultas o en la imbricación de dos esquemas de pensamiento no relacionados previamente. Acto de imaginación, lo llama el autor>> (González Ochoa, 1991, p. 14).

6. El desarrollo íntimo del proceso creador.

*

El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

De **El espejo de Agua**, 1916
Huidobro, V.

*

El poeta chileno Vicente Huidobro, impulsor del movimiento poético del creacionismo, proclama la absoluta autonomía que debe poseer el poema, es decir, debe estar desprovisto de toda forma de transcendencia, ya sea moral, filosófica o política. La finalidad es la creación en sí misma y se debe huir de lo subjetivo o íntimo, de lo sentimental y de la tragedia (Ramoneda, A. 1990). Los clásicos temas literarios que giran en torno al ser humano y sus afectos, provocan el rechazo de los llamados poetas creacionistas. Es por así decirlo, una forma de deshumanización de la creación poética, <<al desplazarse el centro de atención del poeta al poema>> (Ramoneda, A. 1990, p. 29). Y como ejemplo de este modo de creación, Vicente Huidobro llega a relatar:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza. Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados [...] El poeta aspira a crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola verdad creatriz. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol. (Huidobro, 1976, p. 715)

¿Es realmente esto posible: crear como crea la naturaleza?, ¿puede no apoyarse la creación en ningún tipo de pensamiento previo, afectividad o experiencia?, ¿existe esa emoción pura desprovista de todo? Por ejemplo, Ortega y Gasset hace referencia al impedimento de que el arte y la creación artística puedan prescindir en su totalidad de la propia vida y de la realidad, escribe Ramoneda, (1990). También el pintor Kandinsky tiene su propia alusión al tema, pues éste afirma que <<el artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio de ella>> (Kandinsky, 1911, p. 29); <<Toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma, son la única fuente de cada arte>> (Kandinsky, 1996, p. 114) es decir, el artista y sus afectividades o conflictos, es el punto de partida de su propia inspiración. Por ejemplo, <<aunque la realidad no esté plasmada tal cual en El Guernica de Picasso, al contemplarlo todo el mundo siente el horror y la dureza de la guerra en esa construcción deformada y a la vez real del mundo>> (Muñoz Martínez, 2006, p. 248), las referencias empleadas por Picasso tienen su fuente directa de la observación externa, la diferencia es que están representadas desde lo propio y a su vez, consiguen conectar con sentimientos universales. También es posible observar cómo <<los postulados de los teóricos de la Sichtbarkeit abogan por una estética de la experiencia que, básicamente, se fundamenta en los procesos internos del artista>> (Figuera Martínez, 2010, p. 44).

<<Para Igor Strawinsky: <<El estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso>> (Strawinsky, I. 1977, citado por Muñoz Martínez, 2006, p. 249), pues en el ejercicio artístico entra en juego lo cognitivo, lo experiencial, el recuerdo y los afectos. La poiesis produce <<valores, interpretaciones, artefactos y experiencias que emergen en la tarea misma del comprender, no solamente del hacer>> (Silva-Cañaveral, 2018, p. 141) es a lo que Kandinsky también llamó: necesidad interior. Esa voz interior pertenece al desarrollo íntimo del proceso artístico creador, a la raíz, a las referencias personales, a la propia expresión. Y aunque Kandinsky en sus escritos de *Lo espiritual en el arte* nunca llega a facilitar de forma clarividente de qué se compone esta necesidad interior o intuición creadora, es posible deducir que procede de un mecanismo interno que se pone <<en marcha>> y se activa de forma diferente según cada artista. Es este movimiento interno, impulsado por la propia intuición el que convierte el acto creador en un proceso complejo, incluso místico, pues depende de la subjetividad de quién lo activa y de su particular conexión con el proceso artístico.

En el mismo camino, diferentes teorías se inclinan por describir el desarrollo íntimo creador como un momento de plena libertad para el individuo, <<es el momento en que la conciencia es lúcida y es también un momento ético porque no hay imposición externa, sino que el artista es libre>> (Dauder, 2016, p. 74). El proceso de una elaboración artística incluye capacidades como; voluntad, trabajo, disciplina, voz interna y/o capacidad de diálogo entre lo externo e interno. En el proceso, el creador compromete todo el ser, disponiéndose física y mentalmente en un estado de concentración y atención plena, pues no existen seres humanos que piensan y por otro lado, seres humanos que crean, todo forma parte de la misma estructura humana (González Ochoa, 1991). En el acto de pensar/crear o crear/pensar, es donde se acoge, escucha y recibe aquello que se ha definido como <<originario>> o como escribe Zambrano, aquello que nace de las propias entrañas.

González Ochoa (1991) sintetiza los mecanismos de operación mental que se ponen en marcha en el momento de la creación: por un lado, la elección de un elemento (o varios) seleccionado de forma voluntaria y/o intuitiva y llevado al centro de la conciencia, por otro, la asociación de conceptos que en esencia pueden parecer muy distintos pero que el sujeto creador es capaz de relacionar y llevar conjuntamente a su obra. Este movimiento que se produce gracias a la creación artística, Henri Bergson lo llama *sur le rebord de l'inconsciente* o lo que es lo mismo, <<en el borde de lo inconsciente>>.

(González Umeres, 2010). Otros autores como por ejemplo González Ochoa (1991), se inclina por llamarlo <<pensamiento divergente>> o lo que es lo mismo, <<esa aptitud para encontrar soluciones nuevas que se apartan de los esquemas tradicionales>> y que <<no se produce a un nivel consciente>> (p. 14). Maritain lo llama <<intuición poética>>: <<La intuición poética es un movimiento ascendente que va desde el inconsciente a la conciencia. El artista o el poeta como lo llama indistintamente Maritain, se da cuenta tanto del movimiento ascendente, como del chispazo de luz>> (González Umeres, 2010, p. 65), Maritain hace referencia al <<viaje>> que emprenden las ideas inconscientes hacia lo consciente, transformándose en poesía/obra/creación.

La creación sigue siendo un dilatado objeto de estudio, puesto que se sumerge en las profundidades del ser y en los diferentes planos de conciencia durante la acción creadora. Escribe Muñoz Martínez (2006): <<la creación es el arte de conocimiento del artista>> y que gracias a ésta, podemos mediar entre la vida interior y exterior, cuando esta conjugación se lleva a cabo, <<el artista se remonta al origen más radical de la existencia para dar expresión plena del ser>> (p. 251).

7. El desarrollo del sentir para la creación: la sensibilidad

Existen varias direcciones en torno a la vinculación entre la imaginación y la emoción (o el sentir) en cuanto a procesos creativos se refiere, por un lado, los sentimientos son los que influyen en la imaginación y por otro, es la propia imaginación la que influye en los sentimientos, <<todas las formas de la representación creadora encierran en sí elementos afectivos>> (Vigotsky, L. 2003, p. 23). Por ejemplo, cuando el sujeto siente tristeza por alguna situación, la imaginación se encarga de reunir todo tipo de símbolos y signos melancólicos que acentúan el estado anímico. En un caso distinto, se evoca de una manera intencionada imágenes y pensamientos de carácter afligido con el fin de terminar provocando tristeza, aun cuando ésta no estaba presente anteriormente. Desde el punto de vista de la poiesis, puede plantearse la misma cuestión; en una primera opción, el creador, dominado por un sentimiento de tristeza, crea evocando imágenes y composiciones de significados que responden a su estado anímico, dejando la huella del sentimiento vivido, comienza creando desde el propio e íntimo sentimiento de tristeza que ya siente antes de disponerse a la creación. Diferente camino u opción creadora; queriendo llegar a sentir la tristeza o queriendo evocar en un otro este sentimiento, reúne el creador todo un imaginario de elementos, símbolos o figuras que terminarán provocando la tristeza de forma intencionada. Desde este planteamiento es que se

pueden observar los diferentes matices que diferencian los procesos o los impulsos creadores según el momento o el creador.

La conjunción de la vida sensitiva e intelectual, o lo que es lo mismo el desarrollo de la sensibilidad, es lo que vuelve posible la acción creadora en el ser, los afectos son el resultado de la unión de la realidad interna-externa y material de trabajo para la poiesis. En cuanto a esto, se menciona en líneas anteriores dos caminos posibles para el desarrollo del sentir en la creación: 1) el movimiento creador que comienza desde un sentimiento sentido y 2) aquel que provoca el movimiento creador desde la evocación intencionada o buscada.

Nessuna cosa si può amare nè odiare se prima non si ha cognizione di quella

Esta cita pertenece a Leonardo Da Vinci y se traduce como: <<no se puede amar ni odiar nada si antes no se ha llegado a su conocimiento >> (Freud, S. 2016, p. 19) Lo que plantea Leonardo en su hacer poético o la manera en la que entiende la creación, es aquella que doma los afectos, <<se debía amar reteniendo el afecto, sometiéndolo a un contraste intelectual y no dándole libre curso sino después de haber salido triunfante de tal examen>> (Freud, S. 2016, p. 20). Leonardo ejecuta la impasividad creadora ante el bien o el mal, la belleza o la fealdad, la alegría o la tristeza, para transmutar tales deseos en interés intelectual y ello en estética artística.

Por lo tanto, en el arduo trabajo mental que supone la creación, es posible añadir un tercer sentir que acciona la poiesis: 1) desde el sentir y el fluir de un sentimiento *in situ*, 2) desde la evocación voluntaria de un sentimiento con la intención de buscar los elementos o asociaciones que lo provoquen y 3) partir del conocimiento e indagación intelectual, dominar el aspecto más científico-técnico de ese <<algo>> concreto, para luego como dice Leonardo Da Vinci, amarlo u odiarlo.

En cualquiera de los planos en los que se sitúe el sujeto, dependerá de la imaginación creadora, de su experiencia vital, de las asociaciones que construya su fantasía y de la unión entre sus deseos internos y el entorno que lo rodea, es decir, sus afectos y sensibilidad. La poiesis es una forma de conocer y conocerse, de analizar y aprehender.

8. Procesos creadores

Sánchez Medina (2003), recuerda que para el filósofo Whitehead la creación se encuentra destinada a superar la <<vaciedad>> humana y las dificultades que ésta

ofrece, (p. 81). Y es que a pesar de que la creación es una constante en el ser humano, son los procesos que tienen que ver con la creación artística aquellos que hacen consciente al creador del <<estar-haciendo>> y de la creación nacida de un proceso interno.

Crear es hacer que el vacío se convierte en <<algo>> que ocupa ese espacio-tiempo en el que antes no había nada y ahora existe. Al margen de la perspectiva artística y filosófica del arte, el psicoanálisis también trata de ocuparse de este objeto de estudio de forma que pueda explicar mediante sus propios conceptos y teorías, esta actividad que es esencialmente humana.

Es por ello que bajo las premisas psicoanalíticas la fuente del impulso creador reside en la lucha del sujeto por encontrar una totalidad o superar la <<vaciedad>>, así como una acción sublimatoria: <<para él, el impulso a crear es un factor dinámico aparte de la experiencia y que lo lleva a la unión>> (Sánchez Medina, 2003, p. 82)

Al sujeto creador no le corresponde una mayor capacidad intelectual que al resto, más bien se trata de poner en funcionamiento el pensamiento artístico que se encuentra estimulado tanto por factores externos como por factores internos. La actividad creadora pone en funcionamiento una alta variación de factores emocionales, intelectuales, instintivos, conscientes, inconscientes, simbólicos, incluso aquellos que tienen que ver con el concepto de sí mismo que tiene el propio sujeto. El símbolo, bajo estas premisas, es el vehículo que el psicoanálisis entiende para la concepción de los objetos y hechos, por lo que los símbolos también son creaciones, productos de un proceso de simbolización (Sánchez Medina, 2003, p. 85). Estos símbolos son la forma con la que la vida interna del sujeto creador se relaciona con lo externo, los artistas principalmente modernos, tratan de cristalizar su mundo interno (consciente o inconsciente) en la obra. Es desde este enfoque que los trabajos psicoanalíticos han estado enfocados principalmente en la interpretación y análisis del conflicto interno del artista o en el descubrimiento del trauma <<oculto>> a través de los símbolos pictóricos expresados.

Pero estudiar el proceso de creación artística de un creador, pasa por prestar atención no tanto al conflicto interno oculto en la obra, sino a las diferentes fases que ha ido recorriendo para resolverla, a la organización escogida de los elementos, a las relaciones que establece entre conceptos, a la asociación de ideas, la creatividad o la intuición puesta en juego, entre otros. Todo este proceso que comienza en una <<inspiración>>, idea o impulso y termina en un <<ser-objeto>> u <<obra-acción>>, puede diferenciarse en dos aspectos principales: aquello que pertenece a la psiquis y aquello que pertenece a lo

fáctico y tangible. Lo que ocurre en la experiencia de la creación artística, es que estos dos aspectos se encuentran la mayoría de veces, fundidos

CAPÍTULO 5. LA CREACIÓN Y LOS CUIDADOS

1. La significación del cuidar

<<Kant y Schopenhauer trataron de enseñarnos cómo debería ser un régimen de vida en el que no nos tratáramos por derecho, sino con derecho>> (Honneth, 1998 citado en Martín, 2015, p. 104)

Etimológicamente, la palabra <<cuidado>> proviene del latín *cogitatus*. *Cogitatus* que, por su parte, es el participio de *cogitare*, que tiene por significado: pensar, reflexionar. El concepto de *cuidado* proviene directamente del campo del pensamiento y la reflexión, del interés que un sujeto pone sobre algo. Según la RAE, existen varios significados para el verbo *cuidar*: 1. tr. Poner diligencia, atención y solicitud en la ejecución de algo, 2. Tr. Asistir, guardar, conservar, 3. tr. Discurrir, pensar, 4. prnl. Mirar por la propia salud, darse buena vida y/o 5. prnl. Vivir con advertencia respecto de algo.

La motivación humana por el cuidado puede ser una búsqueda de la salud integral, una acción continuada que devuelve equilibrio físico y emocional para seguir

<<sobreviviendo>>. Aquello de lo que el ser humano huye, es la inestabilidad y la ausencia de salud, por lo tanto, tal y como afirma Siles González & Solano Ruiz (2011): <<lo esencial de los cuidados no radica en el saber hacer sino en los sentimientos que motivan dicha actividad>> (p. 9). Es así como el ser humano ha dado forma al cuidado de diferentes maneras a lo largo de su historia, <<los valores, las creencias, los sentimientos y los símbolos han influido en la forma manifiesta de organizar los cuidados>> (Siles González & Solano Ruiz, 2011, p. 5). El cuidado propio y ajeno se constituye como clave para analizar y entender de una forma ampliada, los cambios en el desarrollo del ser humano y las relaciones que las personas han mantenido entre sí y con su entorno.

El saber cuidar de uno mismo repercute en el *cuidado-amoroso* hacia los demás. En unos niveles de vida primitivos, la supervivencia del individuo se apoya en el cuidado del grupo, en la atención entregada, convirtiéndose esta característica del carácter humano en genuina.

En este sentido, si el cuidado se estudia desde la cosmovisión del contexto cultural, se observa la diversidad y la diferencia de los tipos de cuidados que existen según la época o la geografía, así como el papel fundamental que los artistas y las creaciones artísticas han tenido en la formación del concepto y labor del cuidar a lo largo de la historia.

El cuidado desde la estética se aborda desde la perspectiva de la percepción sensible, reinterpretando el principio platónico de *lo bueno es bello* y enmarcándolo dentro del contexto de los cuidados, (Siles González & Solano Ruiz, 2011). <<Ambas dimensiones pertenecen a la filosofía como disciplinas prácticas, es ahí donde toma sentido este proceso como actividad humana. Estas disciplinas destacan la belleza y la bondad como valores sustantivos que deben desarrollarse en y para el cuidado>> (Rodríguez et al., 2017, p. 196).

1.1 El cuidado del ánimo

Tener presente el aspecto transcendental del individuo es corresponder a la comprensión de las dimensiones cuerpo-alma-espíritu, pues todas ellas se encuentran conectadas e integradas en la constitución del ser.

Además de la necesidad del cuidado físico, existen unas necesidades llamadas, entre otras, <<espirituales>>, que corresponden al cuidado de los afectos, tanto con uno mismo como con el otro. Para Morales-ramón & Ojeda-vargas (2014) <<el bienestar

espiritual es parte integral del ser humano caracterizado por el significado de la vida y la esperanza>> (p. 94). Cuidar del alma humana se sitúa mucho más lejos de sanar una enfermedad, cuidar del alma supone una manera de identificar, explorar y detectar aquello que es significativo en la vida del sujeto, aquello que mueve sus pasiones, decisiones y provoca los diferentes ánimos. En línea con las mismas autoras, Morales-ramón & Ojeda-vargas (2014) caracterizan el cuidado espiritual como <<una armonía interna y sentimientos de satisfacción [...] uno de los elementos que conforman el autoconcepto>> (p. 96).

Con la referencia al espíritu se hace alude a la <<esencia>> inmaterial que posee todo ser vivo, aquello que constituye el ser y que muchos lo atribuyen a la conciencia. Tal y como también lo describen Morales-ramón & Ojeda-vargas (2014), <<al abordar la temática de la espiritualidad, se torna un tanto difícil su explicación, ya que para muchos significa algo alejado de la vida real, algo inútil>> y esto es porque según estas autoras, <<hoy día estamos más interesados en lo concreto, práctico y tangible>> (p. 95).

Si cuidar de un cuerpo supone cuidar solo de la parte tangible del sujeto, cuidar del espíritu implica tener en cuenta la cultura, el pasado, la narrativa, la emoción o los ideales, se trata más bien del cuidado de la subjetividad propia y ajena. Ya en la obra de Platón, *Alcibiades*, el filósofo subraya que para cuidarse, primero hay que conocerse, haciendo clara distinción entre las cosas de las cuales uno se vale y el cuidado de uno mismo, que se dirige al alma, (Casale, 2000). Desde Platón, parte del cuidado del alma tiene su base en la educación y lo que el autor entiende por <<cuidado de sí mismo>> puede reducirse a cuatro características: 1) El cuidado depende del conocimiento de uno mismo, 2) El cuidado de sí mismo no debe confundirse con el cuidado de las cosas de uno, 3) El que cuida de su alma cuida de sí mismo y 4) El alma solamente se conoce a sí misma gracias a otra alma, (Casale, 2000, p. 2-3). Con respecto al primer punto, tal y como plantea Platón, no existe posibilidad de cuidar aquello que no se conoce, a mayor autoconocimiento, mayores condiciones para poder cuidar de uno mismo, así como también el conocimiento sobre aquello a cuidar, otorga la capacidad de anticipar aquello que <<conviene>> para una mejora en las condiciones del cuidado. Con referencia a la confusión entre el cuidado de uno mismo y de las cosas de uno, Platón pretende distinguir aquello que <<pertenece>> al sujeto, pues parece que: <<es perfectamente posible cuidar de las cosas de uno, sin cuidar de sí mismo. [...] puede ocurrir que por cuidar de aquellas cosas que a uno le pertenecen, uno deje de cuidarse a sí mismo>> (Casale, 2000, p. 2). Platón también advierte que las almas son capaces de conocerse a sí mismas, gracias a otras almas y a la relación con éstas: <<el cuidado del alma sólo lo

puede hacer uno mismo, pero no lo puede hacer solo>> afirma Sánchez Cámara (2015, p. 3).

2. Salud, cuidado y arte

Aquellos vestigios prehistóricos que han conseguido llegar al presente, ya sean en forma de pinturas, imágenes escultóricas, objetos o amuletos, han logrado demostrar que el ser humano siempre ha necesitado de un medio o material sanador. El ser humano busca comprender el misterio, su estar en el mundo pasa por la creación de mitos, poesía, teatro, pintura, escultura o danza, interpreta lo extraño y crea para comprender, << El arte es el medio por el cual la imaginación y la materia se unen para formar una obra>> (Hess & Hess-Cabalzar, 2008, p. 84)

De hecho, el empleo de terapias basadas en la expresión artística, es antiguo. En la Grecia pitagórica, así como en la medicina hipocrática, se atendía mediante métodos de expresión artística a enfermos que allí se encontraban por algún tipo de desequilibrio mental, emocional o psicosomático (Gysin Capdevila & Sorín Zocolsky, 2011).

Se encuentra en la creación artística una fuerza armonizadora, <<un bálsamo>> ante el dolor de los demás, como escribe Susan Sontag (2003), pero también ante el dolor propio, pues involucra un trabajo cognitivo, sensitivo y emocional (integrando lo mental, corpóreo y espiritual). Como explica Castellanos (1997), el unir la racionalidad a los sentimientos sería compatible con una vida menos abocada al sufrimiento.

Aun siendo complicado justificar la utilidad del arte dentro del ámbito del cuidado, puesto que no se maneja con parámetros inminentemente mesurables, para Hess & Hess-Cabalzar, (2008) << no hay nada fuera del arte que sea lo suficientemente fuerte para acoger la destrucción del sí-mismo. El arte deber ser testigo del sufrimiento humano. El arte de curar tiene que conllevar sufrimiento>> (p. 90)

Más que <<curar>>, los procesos de creación pueden contribuir a hacer más llevadera la vida, el sufrimiento y el dolor, <<pues ni el arte es prescindible, ni el artista tiene que ser la persona más indicada para mejorar el mundo>> (H. Belver, 2011, p. 12). El tiempo del cuidado pone en juego <<la cultura, la espiritualidad, la sensibilidad, la intuición, el conocimiento, el pensamiento crítico, la creatividad, la belleza y la bondad, lo que conduce a una experiencia estética>> (Rodríguez et al., 2017, p. 194).

El cuidado se define en su etimología como el pensar, reflexionar o discurrir, y el arte nace del deseo intuitivo y genuino de conocer y reflexionar. Los procesos de creación desarrollan un estado sensible del individuo, lo colocan en posición de estar perceptible, alerta, atento, tanto a sí mismo como al entorno. El individuo interpreta la realidad y la devuelve en forma de símbolos, imágenes, metáforas o movimientos corporales, siendo

<<una forma de conocimiento que parte de lo sensible hasta la abstracción; en este proceso se asimilan nuevos datos al esquema previo de conocimiento>> (Rodríguez et al., 2017, p. 194).

Tanto el arte como la medicina tocan lo sensible y transcendental de la experiencia humana, ambas conmueven el espíritu y el cuerpo, relacionando al mismo tiempo vivencias particulares y colectivas. Szczeklik (2010) afirma que Hipócrates consideraba la enfermedad como <<una desarmonía que afea la hermosura>> y que la tarea del médico era <<restituir la hermosura a las formas del cuerpo>> (, p. 24). Gysin Capdevila, (2011) escribe que entonces la medicina integraba el arte en el cuidar del sujeto, y se pensaba que ser una persona creativa tenía mucho que ver con el bienestar del cuerpo y del espíritu, el arte activaba una vía de expresión corporal y anímica, estando directamente relacionado con estados como la alegría, (p. 14).

Para Szczeklik, (2010) tanto la medicina como el arte tienen una raíz común y ésta es la magia: <<Los conjuros que se utilizan para <<deshacer los hechizos y remediar las enfermedades [...] tienen una forma poética llena de aliteraciones y asonancias dignas de la máxima atención de los estudiosos de la literatura>> (p. 23)

3. Arteterapia

3.1 Reflexiones en torno a la arteterapia y la creación artística

la creación artística como algo más relacionado con el ocio también puede facilitar cierto acceso a la vida interior de la persona y a sus emociones, pero si algo distingue a la arteterapia de esto, es que la arteterapia se involucra en la tarea de integración estas experiencias, (Kramer, 2000, p. 37). Para Malchiodi (2005), en la arteterapia existen una serie de características especiales que no pueden ser encontradas en aquellas terapias que estrictamente se nutren de lo verbal y que tienen que ver con una dimensión artística, la autora destaca cuatro: autoexpresión, participación activa, imaginación y conexión mente-cuerpo, (p.9).

Klein (2006), habla de una <<creación como proceso de transformación>> (p. 10), que es acompañada por el arteterapeuta. Un proceso en el que <<las dos personas se comunican a través de un objeto que representa al sujeto y lo concretiza>> (Klein, 2006, p. 11).

Sorín Zocolsky (2011) alude a la experiencia personal, el viaje interior, a estar abierto al acontecimiento, construir nuevas líneas de sentido, <<alimentar un cuerpo vibrátil>> (p. 59) y ennoblecer lo cotidiano.

Marxen (2011) señala que los materiales artísticos facilitan la expresión y la reflexión. Considera que <<la representación simbólica resulta menos amenazante que la comunicación verbal>> y que el fin de la arteterapia es el de <<ayudar a restablecer la capacidad natural del individuo para relacionarse consigo mismo y con el mundo que le rodea de forma satisfactoria>> (p. 14). Una de las mayores fuerzas de la arteterapia, es para Marxen (2011) la ocasión que ofrece a la persona de convertirse en creadora, en sujeto activo de su propio proceso.

López (2021) afirma que <<el arte y los procesos creadores procuran un espacio transicional en el que es posible establecer una relación apropiada con el mundo, y en consecuencia el objeto artístico puede funcionar como un objeto transicional [...] el arte restaura el equilibrio entre lo externo y lo interno, y el artista se coloca en medio de estos dos mundos, implicándose activamente >> (López 2021, p. 93)

En arteterapia se genera <<un espacio para prestar atención al propio Ser, a la percepción diferenciada del propio estado, de los sentimientos y de un enfoque intelectual crítico de uno mismo>> (Hess & Hess-Cabalzar, 2008, p. 105).

No existe la práctica arteterapéutica <<si no se produce un proceso terapéutico vehiculizado por la creación artística [...] hablar de arteterapia es también referirse a un espacio y a una acción específicos>> (del Río Diéguez, 2009, p. 22). Un espacio donde construir representaciones, símbolos, signos o narrativas propias.

Scanio (2004), describe el proceso creador en arteterapia como un <<artear arteando>> (p. 28) y esto es así porque para Scanio (2004) <<hablar de arte “a secas” es hablar de producto terminado [...] pero en ninguno de los casos el arte en su carácter de sustantivo alude a un arte en proceso>> (p. 28). La creación para Klein (2006), <<es una metáfora de la propia terapia: dejarse guiar por los grafismos o por los colores que surgen de la mano y organizar estas producciones espontáneas es una metáfora de la relación con los fantasmas para poderlos dominar progresivamente>> (p. 12).

Gysin Capdevila (2011) se refiere al proceso creador en arteterapia como originario de nuevas resonancias, éstas se despliegan en forma de reflexiones, expresión de

sentimientos, <<y en múltiples “darse cuenta”>> (p. 42), y esto es, lo que caracteriza el proceso arteterapéutico y lo diferencia en parte, de un proceso artístico no encuadrado en terapia. Por otro lado, Gysin Capdevila (2011) también encuentra una afirmación: <<en el proceso creativo imaginativo encontramos la fuente del bienestar>> (p. 42) y para que ese proceso creativo, símbolo de bienestar se revele, Sorín Zocolsky (2011) halla necesario el <<dejarse atravesar por la confusión, por el caos, por la duda>> (p. 61) y es que como anota del Río Diéguez (2009): <<cada proceso de creación incluye al ser humano en su totalidad>> (p. 24) y facilita al sujeto creador una nueva forma de ser en el mundo.

Para Marxen (2011), se torna necesario que el <<paciente>> aprenda a leer e interpretar sus obras, pues él mismo debe entender sus propios mecanismos psíquicos, (p. 34). <<La primera y más importante condición es la aceptación de la obra como un “Tú” al que se le puede hablar. [...] ¿Qué cuenta la obra? ¿Qué me cuenta a mí?>> (Hess & Hess-Cabalzar, 2008, p. 92)

Con respecto a la obra; <<el significado interesa menos que el sentido>> (p. 12) afirma Klein (2006). Para este autor, el crear en arteterapia significa <<declinaciones de la propia identidad a través de formas artísticas>> (Klein, 2006, p. 12), estas declinaciones, forman parte de la transformación terapéutica del creador y del sentido que le atribuye a sus creaciones. El material del que dispone el creador (además del plástico), es él mismo, sus dolores, sus alegrías, sus mitos y leyendas y su propia historia. Para J. Klein (2006) la producción en arteterapia supone para el creador pasar de un discurso en primera persona a un discurso de ficción, en donde crear un tipo de representación de sí mismo de una forma que no es explícita. Estas creaciones van poco a poco transformando a su creador, puesto que éste la carga de sentido, un sentido que tiene su base en la vivencia, el dolor, la alegría o el conflicto, (p. 17).

Este tipo de producciones no son algo capaz de ser forzado, el ser debe dejarse ser, debe aprender a crear las condiciones necesarias para acontecer la creación, para recibirla en la forma en la que se presente, debe entrenar su intuición artística, su mirada, su vivencia estética. El creador puede aprender de su propia inspiración, del momento previo a la creación, del mundo de posibilidades que se presentan. En arteterapia es necesario estar abierto, aceptar lo que se manifiesta en el momento presente, pero para ello, precisa de la mirada y acompañamiento del arteterapeuta.

Según el modelo bodymind, la creación artística involucra al mismo tiempo cuerpo y mente, y lo hace a través de tres vías: 1) la estimulación sensorial de los sistemas emocionales en el cerebro, 2) responde a las imágenes como sucesos reales que despiertan emociones y 3) activa recuerdos de momentos emocionales del pasado, (Czamanski-Cohen & Weihs, 2016, p. 64). De acuerdo con este marco, el sujeto accede a sus emociones a través de un proceso llamado interoceptivo, somatosensorial, por el cual aquella información que se percibe a través del tacto, el dolor, la temperatura o la tensión muscular, son estímulos <<traducidos>> a un significado emocional, (Czamanski-Cohen & Weihs, 2016, p. 64). El empleo de material artístico, junto a las imágenes visuales generadas, facilitan el acceso al material emocional de una forma más fluida y sencilla que si se hiciera desde lo puramente verbal, (Czamanski-Cohen & Weihs, 2016).

El placer, especialmente el directamente conectado con la experiencia táctil, puede favorecer un posicionamiento más proactivo y menos traumático y por lo tanto, proporcionar una mayor capacidad para manejar el contenido emocional difícil. Ofrecer una forma de conseguir mayor conciencia y aceptación de las emociones, lo que tiene una relación directa con la salud psicológica y física, (p. 64).

3.2 La mirada del arteterapeuta

Para Kramer (2000), solo los arteterapeutas realmente expertos en el campo artístico, tienen algo que el resto de arteterapeutas de <<lo verbal>> no pueden ofrecer: la oportunidad de experimentar un tipo de operatividad que solo se inicia desde el proceso de creación artística y de ninguna otra manera, (p. 34).

En la práctica arteterapéutica, la mirada siempre es un estar haciendo, es activa, puede enseñarse y aprenderse, es una forma de conocer, de elegir, (Dauder, 2016, p. 73).

El arteterapeuta ha de alertar el momento el que la producción artística pasa de ser un ejercicio plástico, a una poiesis en la que el sujeto se involucra verdaderamente en un proceso sobre sí mismo. En ese sentido su observación y escucha <<consiste en ayudar a abrir el proceso creativo de la persona, acompañarla en la creación, acoger la producción sin juzgarla, ofrecer para este trabajo un marco confortable y seguro y crear una relación empática triangular -terapeuta, obra, paciente>> (Marxen (2011)p. 14). En la misma línea, Scanio (2004) añade: <<nuestro lugar posible es pararnos a un costado, no como jueces listos para adjudicar un puntaje sino como testigos e interlocutores disponibles>> (Scanio, 2004, p. 51).

Este <<lugar posible>> que recae sobre el arteterapeuta, no corresponde tanto a ser un intérprete de las obras finales, sino más bien un acompañante, un guía, <<ser un eco perfecto>>, (Hess & Hess-Cabalzar 2008, p. 157). El eco del arteterapeuta anima a la creación, a la lectura de la propia obra por parte del creador, a conectar las asociaciones libres o a reflexionar sobre los aspectos de la vida afectiva revelados en el proceso y composición. Aun así, <<todo lo que leemos de un paciente en sesión jamás será todo lo que sucede [...] Nuestro autor es aquí el “sujeto del conflicto” en la búsqueda de su propia interpretación>> (Scanio, 2004, p. 51-52).

Parte de la mirada del arteterapeuta consiste en sostener. Sostiene en el durante del proceso, allí donde el creador lo necesite y sostiene en la lectura de lo ocurrido, que no es la suya subjetiva, sino la indagación del propio registro artístico del creador. El arteterapeuta no alecciona, no pone palabras que no están en la obra, más bien acompaña en la investigación de lo acontecido, invita a la reflexión, al develamiento de los afectos puestos en juego, a tomar conciencia de lo sucedido. Sostiene el silencio cuando la obra habla por sí misma. El arteterapeuta transmite la confianza en el proceso, (Hess & Hess-Cabalzar, 2008, p. 153).

El encuentro subjetivo, la resonancia o la relación que se establece entre el arteterapeuta y la persona, tiene su base en los procesos de creación, es decir, este encuentro entre dos personas tiene como denominador común un <<territorio de arte>> compartido. En el mismo sentido, Malchiodi (2005), señala cuan de significativo debiera ser el trabajo artístico del propio arteterapeuta para poder utilizar de forma suficientemente competente y ética la arteterapia, (p.7).

Esta competencia artística tiene mucho que ver con una mirada que no busca interpretar o descifrar las obras, sino facilitar el descubrimiento del significado que la persona le otorga a cada elemento ya sea durante el proceso de creación o después en la obra; una mirada que facilita un espacio de reflexión dentro del cual la persona tiene la oportunidad de descubrir u otorgar ciertos significados a las cosas, que siempre serán subjetivos, (Malchiodi, 2005).

PARTE II. INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 6. METODOLOGÍA

Al hilo de la pregunta de investigación:

- ⇒ **¿Qué elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística se encontrarían presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos?**

Se propone hacer un estudio acerca de la <<subjetividad artística>> y de su papel en las competencias profesionales del arteterapeuta.

Donde el **Objetivo principal** es: identificar qué factores terapéuticos, involucrados en la interacción terapéutica que habilita la arteterapia, se activan en el marco de la subjetividad artística.

Y los **Objetivos específicos**:

- ⇒ Identificar qué factores, propios de la actividad creadora, están involucrados en las dinámicas subjetivas de expresión y comunicación.
- ⇒ Identificar qué elementos constitutivos del lenguaje y los procesos de creación artística intervienen en los procesos de desarrollo humano.
- ⇒ Identificar qué áreas terapéuticas deja disponibles la actividad artística.
- ⇒ Identificar qué competencias profesionales del arteterapeuta involucran a su subjetividad artística

1. Esquema de la investigación

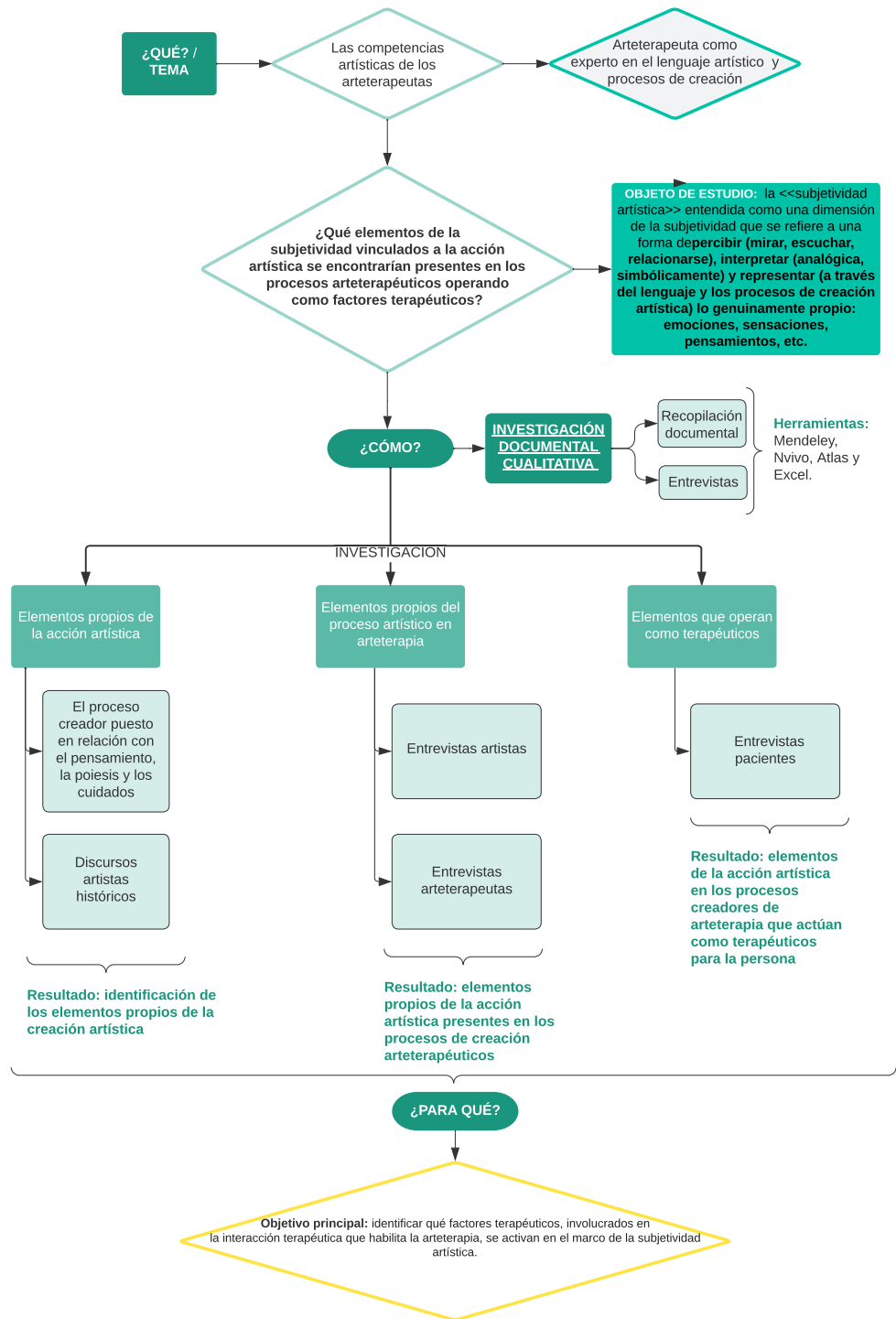


Figura. 9. Esquema general de la investigación

2. Cronograma

Nombre de la tarea	Fecha de inicio	Fecha de finalización	2019	2020	2021	2022
Recopilación textos artistas	2019	2022	■	■	■	■
Realización entrevistas pacientes	2020	2020		■		
Realización entrevistas arteterapeutas	2020	2020		■		
Realización entrevistas artistas	2020	2020		■		
Transcripción de entrevistas	2020	2020		■		
Análisis en Nvivo y comienzo de la categorización de textos de artistas	2019	2021	■	■	■	
Análisis en Nvivo y Atlas de las entrevistas	2021	2022			■	■
Pasar textos de artistas a la tesis final	2022	2022				■
Codificación de textos de artistas	2022	2022				■
Codificación de entrevistas	2022	2022				■
Realización de tablas de resultados por temas y subcategorías	2022	2022				■
Análisis de los resultados obtenidos	2022	2022				■
Triangulación de los datos obtenidos	2022	2022				■
Discusión	2022	2022				■

Figura 10. Cronograma general Tesis

3. Marco metodológico

Por la complejidad que supone trabajar a partir de las experiencias subjetivas de varios grupos de estudio, este trabajo se plantea como una investigación cualitativa. Puesto que se buscaba partir directamente de las narrativas de las personas “expertas”, se han utilizado dos metodologías: la documental y la entrevista.

Desde esta premisa, el estudio se sitúa como una investigación de naturaleza **fenomenológica interpretativista**.

La fenomenología es una corriente que trata la experiencia subjetiva como fuente de información acerca de los fenómenos humanos y la considera base para llegar a conocerlos, (Barbera & Inciarte, 2012, p. 201). Taylor y Bogdan (2000) afirman que <<el fenomenólogo quiere entender

los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como

importante.>> (p. 5) Se trata de acercarse a la realidad de otros, tal y como esos otros la experimentan, atendiendo a las distintas perspectivas como valiosas.

Por su parte, el proceso de interpretación es dinámico, parte de considerar que <<son las interpretaciones y definiciones de la situación lo que determina la acción, y no normas, valores, roles o metas>> (p10). Se pregunta por las motivaciones que llevan a la persona a hacer algo, a la búsqueda de la comprensión de esa conducta, (Barbera & Inciarte, 2012, p. 201).

Para comprender el discurso personal se requiere una perspectiva que tenga en cuenta el entorno, la cultura, el lenguaje o la historia íntima. De esta forma, subrayando a Espitia Castillo (2013): <<los métodos científicos de las ciencias naturales dicen cómo funcionan los objetos no lo que los objetos son>> (p. 29).

Para conjugar ambos enfoques se requiere de una sistematización que aporte coherencia a la interpretación, que sea aplicable (Espitia Castillo, 2013, p. 34), y permita presentar evidencias que verifiquen las interpretaciones formuladas.

Duque & Díaz-Granados (2019) proponen el análisis fenomenológico interpretativo (AFI) para investigadores <<especialmente inclinados hacia aquellas experiencias que adquieren un significado especial, algunas de ellas no muy frecuentes y con un valor experiencial único>> (p. 4). Dado que permite estudiar un acontecimiento determinado desde la descripción al detalle y en profundidad de la experiencia particular de quien la ha vivenciado.

La meta del empleo de esta metodología es la de involucrarse en un trabajo interpretativo que permita develar los significados y el contenido de la realidad subjetiva de los informantes con respecto a los procesos de creación artística.

Se han seleccionado como métodos de recogida de información el análisis documental y la entrevista.

En cuanto al primero, incluye textos escritos publicados que son tomados como fuentes de datos primarias, por cuanto no se tiene acceso de otra forma a las narrativas de los <<expertos>>.

Para recoger los discursos de quienes sí son accesibles se ha optado por la entrevista semiestructurada. La entrevista cualitativa se caracteriza por su flexibilidad y dinamismo. En ella << Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista>> (Taylor y Bogdan, 2000, p. 100)

En una entrevista semiestructurada se plantean unas preguntas previas, pero pueden ser explorados nuevos interrogantes resultantes de las respuestas de los entrevistados,

quedando abierto el encuentro de nuevos planteamientos o hipótesis. El tipo de entrevista semiestructurada parte de temas predeterminados y preguntas abiertas, gracias a este enfoque de entrevista es posible recoger nuevas cuestiones planteadas por los entrevistados y con las que no se contaba en la creación del guion inicial, (Gerrish & Lacey, 2008)

a) **Diseño documental**

Fuentes de búsqueda:

Tabla 1

Fuentes de búsqueda documental

Bases de datos nacionales	Bases de datos europeas	Bases de datos internacionales	Base de datos Universidades
TESEO, Digital CSIC, TDX, BNE	BASE, DOAJ, Taylor&Francis Online, CCCU Research Space Repository, DART-Europe E-theses	Google Académico, LA Referencia, Dialnet, Redalyc, SciELO, REDIB, ERIC, RefSeek, World Wide Science, ScienceDirect, KOAJ, NDLTD, Proquest Dissertation Abstracts, OATD	Compludoc, Educación BD: Bases de datos en Educación (UAM), UPV Gestión (Servicio de Biblioteca y Documentación Científica)

Herramientas para la recopilación documental. Para organizar todos los documentos digitales empleados se ha utilizado el programa informático Mendeley. Este *software* es principalmente un lector de PDF, un sistema que sirve especialmente para almacenar archivos, citar bibliografía en documentos Word, enlazar artículos web y conectar con toda una red social académica en la que compartir datos y/o publicaciones. Se trata de una biblioteca digital propia que crea el propio usuario.

Criterios de selección de los documentos.

- Escritos de artistas reconocidos que han expresado personalmente cuestiones acerca de su hacer artístico, sus procesos y sus propias reflexiones, ya sea un escrito narrativo, una entrevista, un poema o incluso un vídeo.
- Fuente originaria o procedente de otras investigaciones en las que se utiliza la fuente originaria.
- Pertenecientes a las épocas moderna y contemporánea.

- Contexto occidental.

Los textos son codificados de la siguiente manera: las primeras iniciales en mayúscula corresponden al nombre y apellido del artista, en segundo lugar, una ordenación numérica que indica el número de fuente de acceso (si se trata de la primera fuente, la segunda, la tercera, etc.) y por último, una inicial en minúscula que hace referencia al párrafo consultado calificando el primer párrafo con la letra a, el siguiente con la b y así sucesivamente. Ejemplo: **V.G.1. a**. Esta codificación hace referencia a Vincent Van Gogh, Fuente 1, párrafo a.

La tabla siguiente recoge la selección de datos y los códigos asignados:

Tabla 2.

Codificación textos artistas

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Francisco José de Goya y Lucientes	G.1.a G.2.a G.3.a	<<Borrador del Manuscrito del Memorial de Goya>> a la Junta de Fábrica del Pilar de Zaragoza, en marzo de 1781, (López Vázquez, 1994, p. 67)	Carta para la Real Academia de San Fernando, 14 de octubre de 1792, (López Vázquez, 1994, p. 68-69)	Carta fechada a 7 de enero de 1794, dirigida a Don Bernardo de Yriarte, viceprotector de la Academia de San Fernando y publicada en López Vázquez (1994, p. 71)
Paul Cézanne	C.1.a C.2.a C.3.a C.4.a	Entrevista: <i>Conversaciones con Paul Cézanne</i> , (Cézanne, 2018, p. 13)	Escrito en 1902 y publicado en <i>Conversaciones con Paul Cézanne</i> (Cézanne, 2018, p. 21-25):	Carta de Cézanne a Octave Maus, fechada en el 1889 y publicada en Herschel B. (1995, p. 33)
Vincent Van Gogh	V.G.1.a, V.G.1.b, V.G.1.c, V.G.1.d, V.G.1.e, V.G.1.f V.G.2.a, V.G.2.a	Cartas de Van Gogh a su hermano menor Theo, publicadas en <i>Últimas cartas desde la locura</i> , (Van Gogh, 2016)	Cartas de Van Gogh extraídos de Herschel B. (1995)	

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Edvard Munch	M.1.a, M.1.b, M.1.c, M.1.d M.2.a, M.2.b, M.2.c, M.2.d M.3.a, M.3.b	Escritos personales de Edvard Munch extraídos de Miranda C. et al. (2013)	<i>El friso de la vida</i> (Munch, 2015)	Escritos personales extraídos en Werner (1979)
Wassily Kandinsky	K.1.a, K.1.b, K.1.c, K.1.d, K.1.e, K.1.f, K.1.g, K.1.h, K.1.i, K.1.j, K.1.k	<i>Lo espiritual en el arte</i> , (Kandinsky, 2016)		
Henri Matisse	H.M.1.a, H.M.1.b, H.M.1.c, H.M.1.d, H.M.1.e, H.M.1.f, H.M.1.g H.M.2.a, H.M.2.b	<i>Escritos y consideraciones sobre arte</i> (Matisse 2010)	<i>Henri Matisse. Apuntes de un pintor</i> (Fédier 2018)	

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Piet Mondrian	P.M.1.a	<i>Arte plástico y arte plástico puro, 1937</i> y escrito por Piet Mondrian, extraído de Herschel B. (1995)		
Marsden Martley	M.M.1.a	Escritos <<El arte y la vida personal>>, fechados en 1928 y extraídos de Herschel B. (1995)		
Paul Klee	P.K.1.a, P.K.1.b, P.K.1.c, P.K.1.d, P.K.1.e, P.K.1.f, P.K.1.g, P.K.1.h, P.K.1.i, P.K.1.j, P.K.1.k	<i>Teoría del arte moderno</i> , (Klee 2007)		
Hans Hofmann	H.H.1.a, H.H.1.b, H.H.1.c, H.H.1.d, H.H.1.e, H.H.1.f, H.H.1.g	Definiciones escritas por Hans Hofmann y extraídas de Herschel B. (1995, p. 571-573)		
Edward Hopper	E.H.1.a	Carta escrita por Edward Hopper al director de la <i>Addison Gallery of American Art en Andover Massachusetts</i> , 19 de octubre de 1939 (Hopper, 2012)		

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Pablo Picasso	P.1.a P.2.a, P.2.b, P.2.c, P.2.d, P.2.e, P.2.f, P.2.g, P.2.h	Entrevista de Pablo Picasso en 1945 y extraída de <i>Jérôme Slecker</i> , « <i>Picasso explains</i> », <i>New Masses</i> , 13 de marzo de 1945 (Muñoz Martínez, 2006, p. 250)	Entrevistas de Pablo Picasso publicadas por el Museu Picasso de Barcelona, (Picasso, 1999, p. 1-4)	
Max Beckman	M.B.1.a	Escrito de Max Beckman, <i>Sobre mi pintura</i> , extraído de Herschel B. (1995, p. 206)		
Marcel Duchamp	M.D.1.a, M.D.1.b, M.D.1.c, M.D.1.d	<i>El proceso creativo</i> , (Duchamp, 1957, p. 187)		
Giorgio de Chirico	G.C.1.a, G.C.1.b, G.C.1.c	<i>Meditaciones de un pintor</i> , escrito en 1912 y extraído de <i>Giorgio de Chirico</i> de James Thrall Soby (1995)		

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
René Magritte	R.M.1.a, R.M.1.b, R.M.1.c, R.M.1.d, R.M.1.e, R.M.1.f	Extractos de escritos de René Magritte publicados por la Fundación Juan March en 1989 (Magritte, 1989)		
Mark Rothko	M.R.1.a, M.R.1.b, M.R.1.c, M.R.1.d M.R.2.a, M.R.2.b, M.R.2.c, M.R.2.d	<i>Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)</i> , (Rothko, 2007)	Extractos de anotaciones de Mark Rothko extraídas de Gutiérrez (2010)	
Frida Kahlo	F.K.1.a, F.K.1.b, F.K.1.c, F.K.1.d	<i>El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato</i> , (Kahlo, 2001)		
Jorge Oteiza	J.O.1.a, J.O.1.b, J.O.1.c, J.O.1.d, J.O.1.e, J.O.1.f, J.O.1.g, J.O.1.h, J.O.1.i, J.O.1.j, J.O.1.h, J.O.1.i, J.O.1.j, J.O.1.k, J.O.1.l, J.O.1.m, J.O.1.n, J.O.1.o, J.O.1.p, J.O.1.q, J.O.1.r	Entrevistas en video del artista Jorge Oteiza publicadas por La fundación Catalunya-La Pedrera y la Fundación Oteiza, (Oteiza, 2017)		

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Yayoi Kusama	Y.K.1.a, Y.K.1.b, Y.K.1.c Y.K.2.a, Y.K.2.b, Y.K.2.c	<i>Princess of Polka Dots</i> (2012) (La princesa de los lunares) dirigido por Heather Lenz, (Lenz 2012)	<i>Obsesión infinita</i> (2013) dirigido por Martín Rietti, (Rietti 2013)	
Lee Lozano	L.L.1.a	<i>Lee Lozano: Infofiction</i> , documento escrito y publicado en Nova Scotia College of Art and Design, Halifax en 1971 y extraído de Lippard (2004)		
Agnes Denes	A.D.1.a, A.D.1.b, A.D.1.c A.D.2.a	<i>Dialectic Triangulation: A visual philosophy</i> (Triangulación dialéctica: una filosofía visual), en 1969, Nueva York y publicado en Lippard (2004)	<i>Psychographic</i> , continuación de su proyecto <i>Dialectic Triangulation</i> , en 1971, y publicado en Lippard (2004)	
Yoko Ono	Y.O.1.a	Conferencia en la que participa Yoko Ono en la Wesleyan University en enero de 1966, publicada en Lippard (2004)		
Annette Messager	A.M.1.a, A.M.1.b, A.M.1.c, A.M.1.d, A.M.1.e, A.M.1.f A.M.2.a, A.M.2.b, A.M.2.c, A.M.2.d, A.M.2.e, A.M.2.f, A.M.2.g	Entrevista audiovisual realizada a la artista Annette Messager por el museo Marco y publicada en el Canal Marco en 2010, (Canal Marco, 2010)	Publicación del periódico El País con respecto a la obra de Annette Messager donde se extraen fragmentos de una entrevista, publicado por Jarque, (1999)	
Marina Abramovic	M.A.1.a, M.A.1.b, M.A.1.c, M.A.1.d, M.A.1.e, M.A.1.f, M.A.1.g, M.A.1.h, M.A.1.i, M.A.1.j, M.A.1.k, M.A.1.l, M.A.1.m, M.A.1.n, M.A.1.ñ, M.A.1.o, M.A.1.p, M.A.1.q	<i>Manifiesto de la vida de un artista</i> , Bienal de Performance, en Buenos Aires, Argentina, en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNSAM, (Abramovic, 2015)		

AUTORES	CÓDIGOS	FUENTE 1	FUENTE 2	FUENTE 3
Francis Bacon	F.B.1.a, F.B.1.b, F.B.1.c, F.B.1.d, F.B.1.e, F.B.1.f, F.B.1.g	Entrevistas a Francis Bacon extraídas de la publicación de Sylvester (1977)		
Louise Bourgeois	L.B.1.a L.B.2.a, L.B.2.b, L.B.2.c, L.B.2.d, L.B.2.e	Entrevista a Louise Bourgeois extraída de Sánchez Moreno, (2003):	<i>Louise Bourgeois: El Retorno de Lo Reprimido</i> , extractos de escritos personales publicados en Larratt-Smith (2011)	
Jackson Pollock	J.P.1.a, J.P.1.b	Escritos publicados en Herschel B. (1995)		
Joseph Beuys	J.B.1.a, J.B.1.b, J.B.1.c, J.B.1.d, J.B.1.e, J.B.1.f	Documental <i>Jeder Mensch ist ein Künstler. (Todo hombre es un artista)</i> , (Krüger 1979)		
Allan Kaprow	A.K.1.a, A.K.1.b	<i>Entre el arte y la vida</i> (Kaprow, 2016)		
Sol LeWitt	S.L.1.a, S.L.1.b, S.L.1.c, S.L.1.d	Escrito publicado por LeWitt para el Pasadena Art Museum entre 1970 y 1971, recopilado en Lippard (2004)		

b) Diseño biográfico/narrativo: entrevistas.

Grupos de expertos. Se han delimitado tres grupos concretos para las entrevistas, atendiendo a su relación con el fenómeno que quiere conocerse:

- Artistas
- Arteterapeutas artistas
- Participantes de un taller de arteterapia.

Las respuestas de la entrevista son transcritas y codificadas de la siguiente manera: la inicial en mayúscula y entre paréntesis corresponde a la primera y segunda inicial: Artista (A), Arteterapeuta (AT) y Participante (P). La segunda letra corresponde con las iniciales del nombre y apellido de cada entrevistado, por último, la enumeración corresponde al número de pregunta realizada. Y por último, las letras en minúscula hacen referencia al párrafo, a, b, c...como primero, segundo o tercero.

Ejemplo: (A)EL.1. b. Esta codificación hace referencia a que nos referimos a una artista, que su nombre es Erica Landfors, que se trata de la pregunta 1 y el párrafo b (segundo párrafo).

La tabla siguiente recoge la selección de datos resultantes de las entrevistas y su codificación asignada a los artistas, los arteterapeutas y los participantes:

Tabla 3

Codificación entrevistas artistas

ARTISTAS	CÓDIGOS	FUENTE 1
Erica Landfors	(A)E1.a, (A)E1.b (A)E2.a (A)E3.a (A)E4.a (A)E5.a	Entrevista personal

ARTISTAS	CÓDIGOS	FUENTE 1
Cristina Núñez Salmerón	(A)C1.a, (A)C1.b, (A)C1.c, (A)C1.d, (A)C1.e (A)C2.a (A)C3.a (A)C4.a, (A)C4.b (A)C5.a (A)C6.a, (A)C6.b, (A)C6.c, (A)C6.d, (A)C6.e, (A)C6.f, (A)C6.g, (A)C6.h (A)C7.a, (A)C7.b, (A)C7.c (A)C8.a (A)C9.a, (A)C9.b, (A)C9.c, (A)C9.d, (A)C9.e (A)C10.a, (A)C10.b, (A)C10.c (A)C11.a, (A)C11.b, (A)C11.c, (A)C11.d, (A)C11.e, (A)C11.f, (A)C11.g (A)C12.a, (A)C12.b (A)C13.a, (A)C13.b (A)C14.a, (A)C14.b (A)C15.a, (A)C15.b, (A)C15.c (A)C16.a	Entrevista personal
Beatriz Díaz Lúcido	(A)B1.a, (A)B1.b, (A)B1.c (A)B2.a, (A)B2.b, (A)B2.c (A)B3.a (A)B4.a, (A)B4.b, (A)B4.b (A)B5.a, (A)B5.b, (A)B5.c (A)B6.a, (A)B6.b (A)B7.a, (A)B7.b, (A)B7.c, (A)B7.d, (A)B7.e (A)B8.a, (A)B8.b, (A)B8.c, (A)B8.d, (A)B8.e	Entrevista personal

Tabla 4*Codificación entrevistas arteterapeutas*

ARTETERAPEUTAS	CÓDIGOS	FUENTE 1
Nadia Collette	(AT)N1.a, (AT)N1.b, (AT)N1.c, (AT)N1.d, (AT)N1.e (AT)N2.a (AT)N3.a, (AT)N3.b, (AT)N3.c, (AT)N3.d (AT)N4.a, (AT)N4.b, (AT)N4.c, (AT)N4.d, (AT)N4.e, (AT)N4.f (AT)N5.a, (AT)N5.b, (AT)N5.c, (AT)N5.d (AT)N6.a (AT)N7.a	Entrevista personal
Bárbara Long	(AT)BL1.a, (AT)BL1.b, (AT)BL1.c, (AT)BL1.d (AT)BL2.a, (AT)BL2.b (AT)BL3.a, (AT)BL3.b, (AT)BL3.c (AT)BL4.a (AT)BL5.a, (AT)BL5.b, (AT)BL5.c (AT)BL6.a, (AT)BL6.b, (AT)BL6.c (AT)BL7.a, (AT)BL7.b (AT)BL8.a (AT)BL9.a, (AT)BL.9.b (AT)BL10.a (AT)BL11.a (AT)BL12.a	Entrevista personal

ARTETERAPEUTAS	CÓDIGOS	FUENTE 1
Jose Juán Fernández	(AT)JJ1.a (AT)JJ2.a, (AT)JJ2.b, (AT)JJ2.c, (AT)JJ2.d, (AT)JJ2.e (AT)JJ3.a, (AT)JJ3.b (AT)JJ4.a, (AT)JJ4.b, (AT)JJ4.c, (AT)JJ4.d, (AT)JJ4.e (AT)JJ5.a, (AT)JJ5.b, (AT)JJ5.c, (AT)JJ5.d (AT)JJ6.a, (AT)JJ6.b, (AT)JJ6.c (AT)JJ7.a, (AT)JJ7.b, (AT)JJ7.c, (AT)JJ7.d (AT)JJ8.a	Entrevista personal
Montse Cortés	(AT)M1.a (AT)M2.a, (AT)M2.b, (AT)M2.c, (AT)M2.d, (AT)M2.e, (AT)M2.f, (AT)M2.g (AT)M3.a (AT)M4.a, (AT)M4.b, (AT)M4.c (AT)M5.a, (AT)M5.b, (AT)M5.c (AT)M6.a, (AT)M6.b, (AT)M6.c, (AT)M6.d (AT)M7.a (AT)M8.a (AT)M9.a, (AT)M9.b, (AT)M9.c, (AT)M9.d, (AT)M9.e (AT)M10.a, (AT)M10.b, (AT)M10.c, (AT)M10.d (AT)M11.a, (AT)M11.b, (AT)M11.c, (AT)M11.d	Entrevista personal

Tabla 5*Codificación entrevistas pacientes*

PACIENTES	CÓDIGOS	FUENTE 1
P.	(P)P1.a (P)P2.a (P)P3.a (P)P4.a (P)P5.a (P)P6.a (P)P7.a (P)P8.a (P)P9.a (P)P10.a (P)P11.a (P)P12.a (P)P13.a (P)P14.a (P)P14.a (P)P16.a (P)P17.a (P)P18.a (P)P19.a (P)P20.a (P)P21.a (P)P22.a (P)P23.a	Entrevista personal
J.	(P)J1.a (P)J2.a (P)J3.a (P)J4.a (P)J5.a (P)J6.a (P)J7.a (P)J8.a (P)J9.a (P)J10.a (P)J11.a (P)J12.a (P)J13.a (P)J14.a (P)J15.a (P)J16.a (P)J17.a (P)J18.a (P)J19.a (P)J20.a (P)J21.a (P)J22.a (P)J23.a (P)J24.a, (P)J24.b, (P)j24.c (P)J25.a (P)J26.a (P)J27.a	Entrevista personal

PACIENTES	CÓDIGOS	FUENTE 1
R.	(P)R1.a (P)R2.a (P)R3.a (P)R4.a (P)R5.a (P)R6.a (P)R7.a (P)R8.a (P)R9.a (P)R10.a (P)R11.a (P)R12.a (P)R13.a (P)R14.a (P)R15.a	Entrevista personal

Criterios de selección por grupo:

- **Artistas: Variabilidad.**
En cuanto a la selección de las artistas se seleccionan tres expertas diferentes entre sí que puedan aportar diferentes puntos de vista desde sus distintas formas de expresión artística. De este modo, se cuenta con una artista de la performance, una escultora y una artista experimental la cual entremezcla la instalación, la fotografía y la técnica mixta.
- **Arteterapeutas artistas: Grado de experticia.**
Se busca principalmente expertos tanto en lo referente a la arteterapia como en lo referente a la expresión artística y el trabajo plástico, de esta manera, uno de los principales requisitos es la dilatada práctica en ambos campos.
- **Participantes: Conveniencia y accesibilidad.**
La selección de los participantes de arteterapia está motivada por una razón de acceso y de participación voluntaria por su parte. Por otro lado, también se seleccionan aquellos participantes que, por su tipo de trabajo artístico, producen un mayor interés y sintonía con la investigación.

Diseño de la entrevista. A continuación, los guiones predeterminados desde donde se ha partido para cada una de las entrevistas según el grupo de expertos. A partir de éstos, la entrevista queda abierta a nuevas preguntas que surgen en el transcurso de la entrevista.

Las entrevistas completas se encuentran en el **Anexo 2 y Anexo 3. Las entrevistas transcritas de los pacientes no se publican.**

- **Artistas**
 1. *¿Qué te impulsa o te lleva al proceso y disposición de crear?*
 2. *¿Podrías describir tu propio proceso ante una nueva obra/creación?*
 3. *Qué te aporta la técnica o forma de expresión que empleas que no te aportan otras.*
 4. *¿En qué medida aplicas el arte a tu experiencia cotidiana? ¿De qué manera se funden? (si lo hacen)*
 5. *¿Qué ha significado para ti poder encontrar tu forma de arte o creación?*
 6. *¿Qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿consideras que tiene alguna función determinada?*

- **Arteterapeutas artistas**

1. *A lo largo de tu vida ¿Qué te ha impulsado o te ha llevado al proceso y disposición de crear? (Motivaciones, inspiraciones, sentido del arte y la creación en tu ser...)*
2. *¿Podrías describir tu propio proceso o disposición ante una nueva obra/creación?*
3. *¿De qué manera han sido significantes tus propios procesos creadores artísticos para poder transmitir y acompañar a tus pacientes como arteterapeuta, en el verdadero valor transformador del arte/creación?*
4. *¿Consideras que sería importante para los futuros arteterapeutas en lo que a enseñanza se refiere, que se hiciera más hincapié en la vivencia y creación de un proceso/proyecto artístico propio?, ¿Crees que influiría en la forma de comprender y transmitir la Arteterapia posteriormente como profesionales?*
5. *¿Qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿Consideras que tiene o debería tener alguna función determinada?*
6. *¿Crees que el ser humano sigue teniendo una parte innata a la hora de conectar con la creación? ¿Has podido observarlo en tus sesiones?*

- **Participantes**

1. *Lo primero que me gustaría preguntarte sería si durante todo lo que ha sido el trabajo dentro de la actividad de arteterapia en el Hospital de día, has encontrado dificultades para poder realizarla y si las has tenido, en ese caso, cuáles han sido y si has encontrado también, de alguna manera, fortalezas tuyas o habilidades especiales que quizás no sabías que tenías...*
2. *¿Qué crees que te ha ayudado a poder sortear la dificultad? Cuando por ejemplo no sabías que hacer, ¿qué te ha permitido continuar?*
3. *¿Qué cosas has encontrado dentro de la actividad que te han resultado útiles? Que te hayan servido para alguna cosa.*
4. *¿Te sentías bien por acabar algo?*
5. *¿Crees que ha habido alguna diferencia entre las expectativas que tenías el primer día que llegaste a Arteterapia y los logros que has alcanzado, si en algún área concreta has notado diferencia?*
6. *¿Crees que hay alguna diferencia entre expresar algo hablando o expresar algo dibujando? Es decir, entre una terapia que sea verbal y una terapia que se base en el arte.*
7. *¿Consideras que cuando ves tu obra has conseguido desarrollar algún estilo personal o algo que reconozcas como tuyo?*
8. *¿En qué crees que podríamos mejorar?*

Método de recogida de datos. Las entrevistas realizadas a los grupos de artistas y arteterapeutas se realizan íntegramente por videollamada, grabadas con el consentimiento de los entrevistados y posteriormente transcritas.

Las entrevistas correspondientes a los participantes de arteterapia, se realizan en persona en las instalaciones del centro en el que se ha realizado el taller (un hospital de día de psiquiatría). El método para recoger la entrevista es el de la grabación por voz y transcripción. Las entrevistas realizadas a los pacientes son llevadas a cabo por la psiquiatra del centro hospitalario siguiendo un modelo de consentimiento informado por el que los pacientes son notificados del posible uso de sus respuestas y obras con fines investigativos y siempre como personas anónimas. Por ello, la autorización para el uso de las entrevistas de los pacientes se gestionó desde el propio hospital.

Instrumento para la transcripción y de las entrevistas. Las transcripciones de las entrevistas son realizadas mediante el programa informático Nvivo, gracias a éste, se han extraído citas, creado nodos o etiquetas, relacionado ideas y organizado los archivos multimedia.

Instrumento para el análisis de los datos. Una vez las citas principales son exportadas del programa Nvivo, se realiza un trabajo de categorización y relación de contenidos mediante tablas Excel y Word.

4. Sistematización del material documental para la obtención de los resultados

En una primera lectura de los escritos definitivos y de las entrevistas, se detectan a modo general dos grandes temáticas: el concepto de Arte, que es abordado por los autores desde un enfoque principalmente teórico y el proceso de creación artístico, que se trata desde lo experiencial (**Tabla 6**).

Tabla 6

Grandes temas

TEMA	COMENTARIO INICIAL
Concepto de Arte	Perspectiva más teórica
Proceso de creación artístico	Discurso experiencial

En una segunda lectura, ambas temáticas (Concepto de Arte y Proceso de creación artístico) se analizan desde los diferentes grupos de análisis y se detectan unos aspectos característicos en cada uno, que se conceptualizan como **ideas emergentes (Tablas 7 y 8)**

Tabla 7

Ideas emergentes: Concepto de Arte

TEMA	Concepto de Arte		
GRUPO	ARTISTAS	ARTETERAPEUTAS	PACIENTES
IDEAS EMERGENTES	Atributos	La experiencia creadora	Observaciones de la propia obra
	Utilidad		
	Figura del artista	Educación en Arteterapia	
	La figura del espectador		

En esta tabla observamos que, los artistas abordan el concepto de Arte desde una serie de atributos o particularidades, desde su utilidad, desde lo que supone ser artista y desde la recepción. Los arteterapeutas hablan del Arte desde su propia experiencia creadora y sobre lo que supone el discurso artístico en la formación de los arteterapeutas. Y, por último, los pacientes hablan del Arte desde su experiencia en el taller.

Tabla 8

Ideas emergentes: Proceso de creación artístico

TEMA	Proceso de creación artístico		
GRUPO	ARTISTAS	ARTETERAPEUTAS	PACIENTES

IDEAS EMERGENTES	Elementos que componen el proceso de creación	Momentos del proceso de creación (disposición, impulso y acción)	Tipos de procesos de creación (inicio)
-------------------------	---	--	--

TEMA	Proceso de creación artístico		
GRUPO	ARTISTAS	ARTETERAPEUTAS	PACIENTES
IDEAS EMERGENTES	Intención para la creación artística	Elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	Elementos de la creación vividos como terapéuticos
		Influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica	La arteterapia
IDEAS EMERGENTES	Procedimientos	El acompañamiento de un proceso de creación artística	

Los artistas se refieren al proceso de creación principalmente desde el pensamiento que involucra las intenciones que impulsan a la acción y en menor medida, desde los medios artísticos.

Los arteterapeutas hablan del proceso de creación desde cuatro perspectivas: la performativa, que incluye la disposición, el impulso y la acción; la profesional, que alude a los aspectos comunes entre los procesos de creación de los artistas y los observados en las sesiones de arteterapia; la biográfica, que habla de las influencias que su propia creación artística ha tenido en su práctica profesional; y la instrumental, cuando su propia creación pasa a formar parte de la intervención.

Los pacientes se han enfocado en cómo ha sido su propio proceso y, particularmente, en la acción inicial emprendida, por otro lado, también han relacionado sus procesos con la práctica arteterapéutica.

En un nivel más concreto de análisis temático y a partir de las ideas emergentes obtenidas, han surgido conceptos específicos desde dónde se ha podido examinar estas ideas en un mayor plano de concreción. Estos conceptos específicos serán denominados de aquí en adelante como <<etiquetas>> y cada etiqueta tendrá un número determinado de entradas (citas), estas entradas son las que corresponden a la codificación vista en el apartado de metodología (ver **Tabla 2**, **Tabla 3**, **Tabla 4** y **Tabla 5**).

En las siguientes tablas se recogen las <<etiquetas>> (**Tabla 9**, **10** y **11**):

Tabla 9

Artistas: Ideas emergentes y etiquetas.

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Concepto de arte	Atributos	Inefable
		Comprensión profunda del mundo y del artista
		Comunicativo
		Cristalizador de ideas y sentimientos
		Armonioso
	Utilidad	Un salvavidas
		Otorga un plan y sentido a la vida
		Una forma de estar en el mundo
		Desarrolla la sensibilidad
		Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico
		Facilita emociones inexploradas
		Fin del arte
		Creación de sujeto
		Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad
		Vivencia de una experiencia única
		Transformación interna y externa
		Inefabilidad
		Sensación de continuidad y adherencia
		Sensación de libertad y de posibilidad
		Una protección
Concepto de arte	Figura del artista	Creador de ideas
		Libertad para ser
		Oficio
		La propia vida como contenido
		Presencia de lo inconsciente y lo intuitivo
	La figura del espectador	Triangulación artista-obra-espectador
		Transcender la forma
		Provocar resonancia en quien contempla
		La validación de la obra
		Transmitir paz
Inconsciente		

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Proceso de creación artístico	Elementos que componen el proceso de creación	Incertidumbre y azar
		Intuición-libertad
		Reflexión intrapersonal
		Transformación interna
		La propia identidad
		Permeabilidad con el entorno
		Emoción
		Materialización de una acción
		Realidad y verdad
		Cognición
		Opuestos
		Novedad y encuentro con algo inesperado
		Imaginación
	Observación	
	Intención para la creación artística	Comunicar una experiencia interna
		La necesidad de bienestar
		Lo social
		La búsqueda y el encuentro con una novedad
		La experimentación
		El dolor
		La propia intuición
Como parte de una revelación		
El entorno		
La búsqueda de lo real		
Procedimientos	Escultura	
	Objetos cotidianos	
	Fotografía	
	Documentación y recopilación	
	La escritura	
	Pintura	
Investigación de la materia y sus soportes		
El espacio/vacío		

Tabla 10

Arteterapeutas: Ideas emergentes y etiquetas.

GRUPO: ARTETERAPEUTAS	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Concepto de arte	La experiencia creadora	Continuidad del propio proceso de creación
		El arte como parte del vivir cotidiano
		La no función del arte

GRUPO: ARTETERAPEUTAS	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Proceso de creación artístico	Momentos del proceso de creación (Disposición creadora, impulso y acción)	El impulso
		La disposición
		El fluir, el juego y la experimentación
		La relación creación/vida
	Elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	El sostén que procura el proceso
		Lo innato
		Posicionamiento y lenguaje puramente artístico
	Influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica (Empatía con el paciente)	El juego y lo poético
		Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística
		Conexión con el material
		El tipo de escucha
	El acompañamiento de un proceso de creación artística	Saber conectar el arte con la vida como una experiencia única
		Resonancia y empatía
Despertar lo innato		
La cristalización y visibilidad de lo inconsciente		
Educación en arteterapia	Empleo de lo presente como material para la creación	
	Acompañamiento artístico	
	Experienciar un proceso de creación artística durante la formación	
	Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal	
	Falta de investigación en arteterapia	
	Lo que proporciona la creación como aprendizaje	

Tabla 11

Pacientes: Ideas emergentes y etiquetas.

GRUPO: PACIENTES	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Concepto de arte	Observaciones sobre la propia obra (Autorreflexión)	Prioridad del concepto/tema
		Expresión
		Primeras obras
		Ejecución y maestría
		Dificultades encontradas

GRUPO: PACIENTES	IDEAS EMERGENTES	ETIQUETAS
TEMA		
Proceso de creación	Elementos de la creación artística vividos como terapéuticos	Sentimiento de satisfacción y superación Sensación de poder terminar algo Reflejo de los estados internos Relajación y desconexión Encuentro con algo propio e inesperado Expresión libre Creatividad
	Tipos de procesos de creación	Sin idea o tema previo Como retroalimentación de diferentes formas creadoras Desde una idea previa
	La arteterapia	Primeros contactos con la creación en arteterapia Propuestas Sesiones grupales

CAPÍTULO 7. RESULTADOS

1. Resultados obtenidos

En las tablas siguientes (**Tabla 12, 13 y 14**), y diferenciando grupos de análisis se observa el número total de entradas que componen las ideas emergentes, así como el número total de entradas que contiene cada gran tema:

Tabla 12

Número de entradas por idea emergente y gran tema: Artistas

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	TOTAL TEMA
TEMA			
Concepto de arte	Atributos	19	90
	Utilidad	43	
	Figura del artista	18	
	La figura del espectador	10	
Proceso de creación artístico	Elementos que componen el proceso de creación	58	116
	Intención para la creación artística	35	
	Procedimientos	23	

Tabla 13

Número de entradas por idea emergente y gran tema: Arteterapeutas

GRUPO: ARTETERAPEUTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	TOTAL TEMA
TEMA			
Concepto de arte	La experiencia creadora	13	13
Proceso de creación artístico	Momentos del proceso de creación (Disposición creadora, impulso y acción)	12	43
	Elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	10	
	Influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica (Empatía con el paciente)	13	
	El acompañamiento de un proceso de creación artística	8	
Educación en arteterapia	Experienciar un proceso de creación artística durante la formación	6	12
	Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal	4	
	Falta de investigación en arteterapia	1	
	Lo que proporciona la creación como aprendizaje	1	

Tabla 14

Número de entradas por idea emergente y gran tema: Pacientes.

GRUPO: PACIENTES	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	TOTAL TEMA
TEMA			
Concepto de arte	Observaciones sobre la propia obra (autorreflexión)	11	11
Proceso de creación	Elementos de la creación artística vividos como terapéuticos	7	34
	Tipos de procesos de creación	12	
	La arteterapia	15	

Desde este recuento de entradas y señalando las más significativas por superar al resto en número, es posible comprobar que cuando se hace referencia al concepto de arte, los artistas (**Tabla 12**) lo hacen desde la utilidad, los arteterapeutas (**Tabla 13**) desde su propia experiencia creadora y los pacientes (**Tabla 14**) desde los comentarios que realizan de sus propias obras.

Con respecto al tema del proceso de creación, los artistas destacan por sus referencias a aquellos elementos del pensamiento que lo componen.

Los arteterapeutas aluden al proceso de creación artístico desde la influencia que éste ha supuesto en su propia práctica profesional. También en el grupo de análisis de los arteterapeutas hay que tener en cuenta un tercer tema que se aborda que tiene que ver con la educación en arteterapia, donde principalmente se observa un mayor número de entradas en aquella idea que tiene que ver con la importancia de que los alumnos de arteterapia experimenten durante su formación un proceso de creación artístico.

Por último, los pacientes abordan el tema de los procesos creadores a partir de los diferentes tipos de procesos artísticos que han llevado a cabo en el taller, es decir, desde su propia experiencia en arteterapia.

Como último paso de del análisis temático, se suman todas las entradas por gran tema y grupo. Los resultados de este total quedarían de la siguiente manera (**Tabla 15**):

Tabla 15

Número de entradas por gran tema y grupo

	CONCEPTO ARTE	PROCESO DE CREACIÓN
ARTISTAS	90	116
ARTETERAPEUTAS	13	43
PACIENTES	11	34

En los tres grupos, el tema más recurrente ha sido el de los **procesos de creación artística**, por encima del concepto de arte.

En las siguientes tablas de resultados, se exponen todos los códigos pertenecientes a cada etiqueta y tema emergente. Se divide el análisis por grupo de expertos y se muestra una entrada representativa de cada etiqueta.

1.1 Artistas

Tabla 13

Resultados análisis artistas

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Concepto de arte	Atributos	19	Inefable	V.G.1.c, M.2.a, P.K.1.a, E.H.1.a, P.1.a
			Comprensión profunda del mundo y del artista	M.2.a, (A)E5.a, V.G.2.a, P.K.1.f, M.R.2.a, F.B.1.a
			Comunicativo	(A)B8.b, M.2.a, P.M.1.a, J.B.1.a
			Cristalizador de ideas y sentimientos	M.2.d, P.K.1.c, P.K.1.d, M.R.2.c
			Armonioso	C.2.a
	Utilidad	43	Un salvavidas	(A)C14.a, (A)B5.a, J.O.1.j
			Otorga un plan y sentido a la vida	(A)E3.a, V.G.2.b, A.M.2.b
			Una forma de estar en el mundo	(A)C14.a, M.1.a, A.M.2.g
			Desarrolla la sensibilidad	K.1.d, J.O.1.p
			Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico.	H.H.1.g
			Facilita emociones inexploradas	G.C.1.a
			Fin del arte	J.O.1.e
			Creación de sujeto	J.O.1.a
			Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad	H.M.1.b, M.M.1.a, M.B.1.a, P.2.h, L.L.1.a, A.D.1.a, A.D.1.b, A.D.1.c
Vivencia de una experiencia única	E.H.1.a, M.R.2.d, M.2.c, Y.K.1.b, S.L.1.b, S.L.1.c			

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Concepto de arte	Utilidad	43	Transformación interna y externa	(A)B5.b, (A)E1.b, L.B.2., J.O.1.q, M.A.1.d
			Inefabilidad	(A)B1.c, C.3.a, C.4.a, J.P.1.b
			Sensación de continuidad y adherencia	(A)C9.a, (A)B4.c
			Sensación de libertad y de posibilidad	(A)C6.c, (A)E1.a
			Una protección	J.O.1.k
	Figura del artista	18	Creador de ideas	H.H.1.b, K.1.f, P.M.1.a, J.O.1.f, J.O.1.i
			Libertad para ser	(A)E1.b, K.1.h, K.1.i, A.M.1.e
			Oficio	C.2.a, VG.1.a, MR.1.e, JO.1.o
			La propia vida como contenido	M.3.b, K.1.g, K.1.h
			Presencia de lo inconsciente y lo intuitivo	MD.1.a, MD.1.b
	La figura del espectador	10	Triangulación artista-obra-espectador	M.D.1.c, M.D.1.d, A.K.1.a
			Transcender la forma	P.M.1.a, K.1.k
			Provocar resonancia en quien contempla	M.2.c, K.1.j
			La validación de la obra	M.D.1.a, M.D.1.b
			Transmitir paz	H.M.1.g
Inconsciente	E.H.1.a, M.D.1.d			

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Proceso de creación artístico	Elementos que componen el proceso de creación	58	Incertidumbre y azar	(A)C2.a, (A)C3.a, (A)C4.b, (A)B2.c, F.B.1.f, (A)E2.a, F.B.1.g
			Intuición-libertad	(A)C2.a, G.2.a, K.1.e, H.M.1.d, P.K.1.e, E.H.1.a, F.B.1.e
			Reflexión intrapersonal	FB.1.e, (A)B4.a, (A)E2.a, E.H.1.a, Y.O.1.a, M.A.1.j
			Transformación interna	(A)C7.c, (A)C8.a, (A)C10.a, (A)B4.a, (A)B4.b, A.M.1.a
			La propia identidad	(A)B4.a, (A)C12.a, (A)C12.b, (A)C6.f, M.1.c, Y.K.2.b
			Permeabilidad con el entorno	(A)C10.b, (A)B2.b, (A)C10.c, (A)E2.a, M.1.b
			Emoción	M.2.b, M.2.d, K.1., M.D.1.d
			Materialización de una acción	(A)C8.a, (A)E2.a, J.O.1.m, S.L.1.a
			Realidad y verdad	A.D.2.a, F.B.1.d
			Cognición	E.H.1.a, M.3.a
			Opuestos	R.M.1.e, P.M.1.a
			Novedad y encuentro con algo inesperado	(A)B2.c, (A)C7.b
			Imaginación	G.1.a, H.M.1.f
Observación	H.M.1.e			

GRUPO: ARTISTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Proceso de creación artístico	Intención para la creación artística	35	Comunicar una experiencia interna	(A)E1.b, EH.1.a, MB.1.a, LB.1.a, Y.K.1.a, P.2.f, J.O.1.h
			La necesidad de bienestar	H.M.1.c, L.B.2.d, Y.K.2.a
			Lo social	(A)B7.a, J.B.1.f, (A)C6.c, (A)C6.e
			La búsqueda y el encuentro con una novedad	RM.1.c, Y.O. 1.a, P.2.e, F.B.1.c
			La experimentación	(A)B7.a, P.1.b, A.M.1.b, (A)B3.a
			El dolor	(A)C6.a, (A)C6.b, A.M.2.f, (A)C13.a
			La propia intuición	(A)C9.e, (A)C9.d
			Como parte de una revelación	G.C.1.c, G.C.1.b
			El entorno	(A)B1.b, J.B.1.b
			La búsqueda de lo real	M.B.1.a
			Construcción del pensamiento	Y.O.1.a
	Procedimientos	23	Escultura	(A)E4.b, J.B.1.d, J.O.1.j, J.O.1.b, J.O.1.c
			Objetos cotidianos	A.K.1.b, A.M.2.a, A.K.1.b, A.M.2.d
			Fotografía	(A)B6.a, A.M.1.c, A.M.1.d, (A)C11.c
			Documentación y recopilación	J.O.1.n, S.L.1.d, (A)C13.b
			La escritura	J.O.1.d, J.O.1.r, S.L.1.c
			Pintura	J.P.1.a, F.B.1.b
			Investigación de la materia y sus soportes	(A)B2.a
			El espacio/vacío	J.O.1.l

1.1.1 Representación de entradas por ideas emergentes

Tabla 14

Ideas emergentes artistas: atributos

Atributos	
Atributos	Inefable
	Comprensión profunda del mundo y del artista
	Comunicativo
	Cristalizador de ideas y sentimientos
	Armonioso

Inefable.

*Me pide que haga algo que posiblemente sea tan difícil de hacer como pintar: esto es, que explique la pintura con palabras. **E.H.1.a***

Comprensión profunda del mundo y del artista.

*El arte para mí es una herramienta para hacer pensar. Tanto a los espectadores como a la artista. Para mí una buena obra de arte hace eso: te hace preguntarte cosas, de verte por dentro y a veces te obliga a posicionarte. **(A)E5.a***

Comunicativo.

*[...] el arte surge de la necesidad de un ser humano de comunicarse con otro. **M.2.a***

Cristalizador de ideas y sentimientos.

*El arte no reproduce lo visible, hace visible... **P.K.1.c***

Armonioso

*¿No cree usted que pintar significa crear una impresión armoniosa? **C.2.a***

Tabla 15

Ideas emergentes artistas: utilidad

Concepto de arte	
Utilidad	Un salvavidas
	Otorga un plan y sentido a la vida
	Una forma de estar en el mundo
	Desarrolla la sensibilidad
	Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico
	Facilita emociones inexploradas
	Fin del arte
	Creación de sujeto
	Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad
	Vivencia de una experiencia única
	Transformación interna y externa
	Inefabilidad
	Sensación de continuidad y adherencia
	Sensación de libertad y de posibilidad
Una protección	

Un salvavidas.

Bueno a mí me ha salvado la vida, me la ha salvado literalmente. (A)C14.a

[...] quizás esto sea lo que más me ha marcado a nivel vital, el ser capaz de enfrentar una situación como si tuvieras un salvavidas al lado. (A)B5.a

Otorga un plan y sentido a la vida.

Lo que constituye mi vida, el poder de crear. V.G.2.b

Una forma de estar en el mundo.

Esto ha dado sentido a mi estar en el mundo y a mis relaciones con los demás, conmigo misma. Para mí la vida sería horrible sin mi arte, no sin el arte, sin el mío. (A)C14. a.

Desarrolla la sensibilidad.

Hay una crisis en la sociedad por lo que sea y entonces esa crisis hace que intervenga el arte, ¿para qué interviene el arte?, para crear un nuevo tipo de sensibilidad para la sociedad. J.O.1. p.

Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico.

El propósito del arte, hasta donde es posible hablar de propósito, ha sido siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico. H.H.1.g

Facilita emociones inexploradas.

¿Cuál será el propósito de la futura pintura? El mismo que el de la poesía, de la música y de la filosofía: el de crear sensaciones previamente desconocidas; despojar al arte de todo lo rutinario y aceptado. G.C.1.a

Fin del arte.

Para mí el arte a concluido y ha concluido del modo más terrible que puede concluir una fase, una cultura artística. J.O.1.e

Creación de sujeto.

[...] hoy el arte no está en los museos, el arte tiene que estar en el hombre, no aquí, aquí no pinta nada... J.O.1.a

Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad.

He querido, a través del dibujo y del color, ya que éstas eran mis armas, penetrar siempre más allá en el conocimiento del mundo y de los hombres, para que este conocimiento nos libere cada día más. P.2.h

Vivencia de una experiencia.

Me interesa sobre todo el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa ni la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana. E.H.1.a

Transformación interna y externa.

Tenemos por un lado esta transformación en materia, en obra y por otro lado la que se produce a nivel interno, dentro de ti, algo ha cambiado de tu percepción, de tu idea o tus pensamientos. (A)B5.b

Inefabilidad.

Quiero expresar mis sentimientos antes que explicarlos. J.P.1.b

Sensación de continuidad/adherencia.

Continuamente en cambio, también he cambiado de compañero, he cambiado de todo, pero, mis proyectos artísticos son siempre los mismos. (A)C9.a

Sensación de libertad interna, de posibilidad.

[...] me sentía mucho más libre, serena...un aumento de la autoestima, digamos que así fue cómo empecé. **(A)C6.c**

Yo era una niña tranquila y casera y esta actividad, igual que la lectura, me permitía crear un mundo paralelo en el que me sumergía y donde me sentía bien. **(A)E1.a**

Una protección.

Con las esculturas se fabrica hombre, cuando esta fabricación ha concluido, la protección se concluye y las esculturas quedan como subproductos, como páginas del diario de una exploración y una aventura humana. **J.O.1.k**

Tabla 16

Ideas emergentes artistas: figura del artista

Concepto de arte	
Figura del artista	Creador de ideas
	Libertad para ser
	Oficio
	La propia vida como contenido
	Presencia de lo inconsciente y lo intuitivo

Creador de ideas.

El artista: un agente en cuya mente la naturaleza se transforma en una nueva creación.

El artista se aproxima a sus problemas desde un punto de vista metafísico. Su facultad intuitiva para captar las cualidades inherentes a las cosas domina su instinto creador.

H.H.1.b

Libertad para ser.

*Creo que intuía que los y las artistas de alguna manera tienen el <<permiso>> de la sociedad de ser <<diferentes>>, más libres. Pueden permitirse demostrarse tal cual son y ser aceptados/as. **(A)E1.b***

Oficio.

*Yo he hecho esculturas, mientras no era escultor. Las esculturas me han hecho escultor, al ser yo escultor ¿para qué quiero hacer esculturas, repitiendo cosas, fabricando como están haciendo todos los demás artistas? **JO.1.o***

La propia vida como contenido.

*No puede ignorar que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la frágil, intocable, pero fuerte materia de sus obras. **K.1.h***

Presencia de lo inconsciente o lo intuitivo.

Si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. MD.1.a

Tabla 17

Ideas emergentes artistas: la figura del espectador

Concepto de arte	
La figura del espectador	Triangulación artista-obra-espectador
	Transcender la forma
	Provocar resonancia en quien contempla
	La validación de la obra
	Transmitir paz
	Inconsciente

Triangulación y conexión artista-obra-espectador.

El artista, el espectador y el mundo exterior se ven atrapados en la obra en un intercambio de papeles constante. (Y si nos asusta la dificultad de una comprensión completa es que esperamos muy poco del arte.) A.K.1 a.

Transcender a la forma.

El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro [...] Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos. K.1.k

Provocar resonancia en quien contempla.

De una manera u otra tiene que haber conmovido [a una persona] y hay que conseguir que los espectadores se conmuevan de la misma manera. No es la silla lo que hay que pintar sino lo que ha sentido una persona al verla. M.2.c

La validación de la obra.

En último análisis, el artista puede gritar a todos los vientos que él es genial, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y para que finalmente la posteridad le cite en los manuales de historia del arte. M.D.1.b

Transmitir paz

Un cuadro colgado en la pared debe transmitir paz. No tiene que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca dulcemente a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo.

H.M.1.g

Inconsciente

En todo arte hay tanto de la expresión del subconsciente que creo que la mayoría de las cualidades importantes se plasman de forma inconsciente y que pocas son el resultado de un proceso intelectual consciente. **E.H.1.a**

Tabla 18

Ideas emergentes artistas: elementos que componen el proceso de creación

Proceso de creación artístico	
Elementos que componen el proceso de creación	Incertidumbre y azar
	Intuición-libertad
	Reflexión intrapersonal
	Transformación interna
	La propia identidad
	Permeabilidad con el entorno
	Emoción subjetiva
	Materialización de una acción
	Realidad y verdad
	Cognición
	Opuestos
	Novedad y encuentro con algo inesperado
	Imaginación
Observación	

Incertidumbre y azar.

El hecho de no saber qué es lo que va a pasar te hace estar en continua alerta, te hace sentir dónde tienes que ir sin saberlo. **(A)C3.a**

Y en cuanto a mí, siento que todo lo que me gustó, aunque sea poco, era el resultado de un accidente sobre el que fui capaz de trabajar. **F.B.1.f**

Intuición-libertad.

Cuando trabajas estás en realidad siguiendo esa especie de nube de sensación en ti mismo, pero no sabes lo que es en realidad. Y se le llama instinto. Y el instinto de uno, sea acertado o no, se fija en ciertas cosas que han pasado en esa actividad de aplicar la pintura al lienzo. **F.B.1.e**

Reflexión intrapersonal.

*Yo creo que una parte muy grande de la creación procede, también, de la autocrítica del artista, y muy a menudo yo creo que probablemente lo que hace que un artista parezca mejor que otro es que su sentido crítico es más agudo. **FB.1.e***

Transformación interna.

*Es un poco difícil de responder esa pregunta, porque, al contrario, cuando voy a crear algo, trato de vaciarme completamente, de ser neutra, de olvidar todo, pero al mismo tiempo encontrarme conmigo misma. **A.M.1.a***

La propia identidad.

*Con respecto al transcurso del tiempo, me he dado cuenta de que, por ejemplo, soy capaz de ver los primeros trabajos como que hablan desde la concepción de la herida, de la experiencia en primera persona. **(A)B4.a***

Permeabilidad con el entorno.

*Cuando estás en un proceso de creación, [...] por ejemplo, te vas a comprar el pan y la señora de delante ha dicho una frase que justo te ha recordado a un texto que tú tienes, no habías caído en esa forma o esa justa palabra y tu cabeza está ya funcionando, así que lo bonito del proceso de creación es un ejemplo muy directo de lo que es la vida, es un resumen. **(A)B2.b***

Emoción.

*Entonces no basta con sentarte a mirar cada objeto y pintarlo exactamente como lo ves hay que pintarlo tal y como debe ser, tal y como era cuando el motivo te conmovió. **M.2.b***

Materialización de una acción.

*Las líneas en la pared son el residuo de este proceso. Cada línea es tan importante como las demás. Todas se convierten en una sola cosa. El que observa las líneas sólo ve líneas en la pared. No tienen sentido. Eso es el arte. **S.L.1.a***

Realidad y verdad.

*Así que uno no sabe qué es lo que hace que una cosa parezca más real que otra. La verdad es que yo quería que esos retratos de Michel se parecieran a él [...] Pero lo cierto es que esa cabeza, al ser más bien larga y delgada, no tiene nada que ver con cómo es realmente la cabeza de Michel, y sin embargo se parece más a él. **F.B.1.d***

Cognición.

*He buscado comprender la vida y explicar su sentido. También he querido ayudar a otros a explicársela. **M.3.a***

Opuestos.

*La primera quiere representar la realidad del modo objetivo; la segunda, de modo subjetivo. [...] estos dos elementos opuestos (universal-individual) son indispensables si la obra ha de despertar alguna emoción. **P.M.1.a***

Novedad y encuentro con algo inesperado.

*El proceso creativo, de forma inconsciente saca algo nuevo, con lo cual, es algo que era desconocido para ti, te das cuenta de que esta nueva imagen es <<otro>> ...y ante esto, las personas, te aseguro que siempre cambian su percepción. **(A)C7.b***

Imaginación.

*La fuerza de la imaginación sólo la explica el pintor con la ejecución. **G.1.a***

Observación

*La elección de mis colores no descansa en teorías científicas, se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensualidad. **H.M.1.e***

Tabla 19

Ideas emergentes artistas: Intención para la creación artística

Proceso de creación artístico	
Intención para la creación artística	Comunicar una experiencia interna
	La necesidad de bienestar
	Lo social
	La búsqueda y el encuentro con una novedad
	La experimentación
	El dolor
	La propia intuición
	Como parte de una revelación
	El entorno
	La búsqueda de lo real
Construcción del pensamiento	

Comunicar la experiencia interna.

*Sólo he querido realizar mi concepción del mundo tan intensamente como he podido. Pintar es algo muy difícil. Absorbe todo el ser humano, cuerpo y alma. **MB.1.a***

La necesidad de bienestar.

Diría que las motivaciones eran por un lado que me atraía la actividad en sí, porque me sentaba bien. (A)E1.b

Lo social.

Podríamos decir que ahora se trata de mi relación con el mundo, de cómo me relaciono con él. No me gusta lo que veo, mayoritariamente no estoy de acuerdo con lo que pasa en el mundo, así que tengo toda una serie de ideas. (A)C6. e

La búsqueda y el encuentro con una novedad

*Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado, y no lo que busco. P.2.e
¿Estás buscando un algo inesperado? ¿Estás queriendo sorprenderte a ti mismo también? Naturalmente. ¿Para qué ibas a seguir pintando si no? F.B.1.c*

La experimentación.

Yo nunca me he planteado <<voy a hacer un trabajo sobre esto>>, no, siempre he trabajado primero con lo físico en la búsqueda de materiales y técnicas. (A)B3.a

El dolor.

[..]el dolor por no crear, tampoco quiero calmarlo, porque claro yo produzco con ese dolor. Entonces cuando estoy mal porque no creo, creo más y mejor. Entonces de alguna manera eso mismo se resuelve, porque de alguna manera ese dolor es muy útil. Al trabajarlo lo saco enseguida y enseguida me hace efecto. (A)C13.a

La propia intuición.

Entonces, ¿cómo es mi propio proceso? Bueno te he descrito que son proyectos que llevo desde hace muchos años porque de alguna manera esa es la metodología, no tengo que ponerme a pensar mucho, simplemente sigo mis ganas creativas y mi intuición. (A)C9.d

Como parte una revelación.

Si en vez del nacimiento de ideas originales, extraordinarias, inmortales, imaginamos el nacimiento de una obra de arte (pintura o escultura) en la mente del artista, tendremos el principio de la revelación en la pintura. G.C.1.b

El entorno.

*No se trata de mistificaciones que yo escogí, sino de experiencias concretas, tal vez experiencias fundamentales de contactos que desempeñaron un papel definido en mi biografía. **J.B.1.b***

La búsqueda de lo real.

*Lo que yo quiero mostrar en mi obra es la idea que se esconde detrás de la llamada realidad. Por esta razón, raramente necesito abstraer las cosas, pues cada objeto es ya lo bastante irreal, tan irreal que sólo puedo hacerlo real gracias a la pintura. **M.B.1.a***

Construcción de pensamiento.

Mi interés radia en hacer <<cuadros para construir dentro de la propia cabeza>> [...] Este método pictórico se remonta a tiempos de la Segunda Guerra Mundial, cuando no teníamos nada que comer y mi hermano y yo intercambiábamos menús por el aire.

Y.O.1.a

Tabla 20

Ideas emergentes artistas: procedimientos

Procedimientos	
Procedimientos	Escultura
	Objetos cotidianos
	Fotografía
	Documentación y recopilación
	La escritura
	Pintura
	Investigación de la materia y sus soportes
	El espacio/vacío

Escultura.

*[...] en la escultura no hacen falta medios, en el hueco de la mano, en el microcosmos del hueco de la mano, con un poco de barro y unas tizas, un alambre, una lata, un cartón, unas tijeras...nacen las esculturas, la arquitectura, las cosas más monumentales. **J.O.1.j***

Objetos cotidianos.

*Son mis pequeñas cosas de casa. Objetos insignificantes que entran en un diálogo entre ellos y cuentan su historia [...] Juego mucho con tejidos y retales, con imágenes de trozos del cuerpo que a veces resultan violentas. **A.M.2.a***

Fotografía.

En mis talleres lo que hacemos es usar el poder de la fotografía para desencadenar un proceso creativo de forma inconsciente. Esto no lo podría hacer con ningún otro medio. La fotografía es relativamente fácil, respecto a la pintura, me da la sensación de que no crea tanto miedo. En la cámara aprietas y se produce una imagen. (A)C11.c

Documentación y recopilación.

Yo grabo muchísimos audios, filmo con mi teléfono continuamente cosas, lugares, personas...sobre todo a mí misma pero también otras cosas [...] De pronto pienso, bueno me muero y van a encontrar toda una serie de cosas...es interesante, como un mensaje en una botella. (A)C13.b

La escritura.

Yo la única felicidad que necesito es cuando veo la página en blanco y dejo dos palabras, tres y empiezo a combinarlas, lo mismo es he hecho una escultura, combinaciones binarias, ternarias, surge una metáfora, surge todo, iyo soy feliz! ¿Quién ha hablado del terror de la página en blanco? Es el único sitio que vivo, es el dios mío de papel.

J.O.1.r

Pintura.

Pienso que la textura de un cuadro aparece de manera más inmediata que la textura de una fotografía, porque la textura de una fotografía pasa, según parece, por un proceso ilustrativo para ir hasta el sistema nervioso, mientras que la textura de una pintura parece alcanzarlo inmediatamente. F.B.1.b

Investigación de la materia y sus soportes.

Para mi conocer algo, implica intentar investigar todas sus posibilidades, quizás el día de mañana ni lo llego a utilizar para ningún proyecto, pero bueno es como que tengo esa inquietud y he de desarrollarla tanto a nivel de materiales físicos, de técnica como a nivel intelectual. (A)B2.a

El espacio/vacío.

Yo con lo que creo son con nada, es decir, creo espacios con nada, activos, absolutos, de transcendencia, de sacralidad, sagrados, para la protección del hombre. J.O.1.l

1.2 Arteterapeutas

Tabla 21

Resultados análisis arteterapeutas

GRUPO: ARTETERAPEUTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Concepto de arte	La experiencia creadora	13	Continuidad del propio proceso de creación	(AT)BL10.a, (AT)N1.a, (AT)JJ4.d, (AT)M6.d, (AT)BL3.c
			El arte como parte del vivir cotidiano	(AT)M5.c, (AT)JJ7.C, (AT)N4.g, (AT)BL1.b, (AT)JJ6.bv
			La no función del arte	(AT)M10.d, (AT)M10.c
Proceso de creación artístico	Momentos del proceso de creación (Disposición creadora, impulso y acción)	12	El impulso	(AT)BL1.c, (AT)JJ1.a, (AT)M3.a, (AT)M4.c
			El fluir, el juego y la experimentación	(AT)BL2.a, (AT)JJ2.b, (AT)JJ2.c, (AT)JJ2.e, (AT)M4.b
			La relación creación/vida	(AT)BL1.a, (AT)JJ7.c
			El sostén que procura el proceso	(AT)M2.b, (AT)M2.e, (AT)N4.f
	Elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	10	Lo innato	(AT)M8.a, (AT)N4.a, (AT)JJ7.d
			Posicionamiento y lenguaje puramente artístico	(AT)M2.d, (AT)M8.a
			El juego y lo poético	(AT)M2.f, (AT)M6.a
			Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística	(AT)M7.a, (AT)M10.a, (AT)N4.d, (AT)N1.b
	Influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica (Empatía con el paciente)	13	Conexión con el material	(AT)JJ4.c, (AT)JJ4.e, (AT)BL3.b
			El tipo de escucha	(AT)M6.a, (AT)JJ4.b
			Saber conectar el arte con la vida como una experiencia única	(AT)BL2.b, (AT)JJ8.a
			Resonancia y empatía	(AT)JJ4.a, (AT)BL3.a
			Despertar lo innato	(AT)N1.f, (AT)M11.a, (AT)M11.b
El acompañamiento de un proceso de creación artística	8	La cristalización y visibilidad de lo inconsciente	(AT)N6.a, (AT)N4.f	
		Empleo de lo presente como material para la creación	(AT)M11.c, (AT)M11.d	
		Acompañamiento artístico	(AT)BL11.a	

GRUPO: ARTETERAPEUTAS	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	CÓDIGOS
Educación en arteterapia	Experienciar un proceso de creación artística durante la formación	6	(AT)BL4.a, (AT)JJ5.d, (AT)JJ5.d, (AT)M9.c, (AT)M9.d, (AT)N1.h
	Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal	4	(AT)M10.b, (AT)JJ5. B, (AT)JJ5.c, (AT)JJ5.a
	Falta de investigación en arteterapia	1	(AT)N2.b
	Lo que proporciona la creación como aprendizaje	1	(AT)M9.b

1.2.1 Representación de entradas por ideas emergentes

Tabla 22

Ideas emergentes arteterapeutas: la experiencia creadora

Concepto de arte	
La experiencia creadora	Continuidad del propio proceso de creación
	El arte como parte del vivir cotidiano
	La no función del arte

Continuidad del propio proceso de creación.

Realmente es muy difícil ser arteterapeuta si no has tenido la experiencia de la creación, incluso, si no sigues con ella, creo que no vale ser arteterapeuta y dejar de lado tu propio proceso, sería muy recomendable continuarlo y no abandonarlo.

(AT)BL3.c

El arte como parte del vivir cotidiano.

A la vista está, en los tiempos de crisis surgen movimientos artísticos, esta situación está volviendo a demostrar que el Arte lo que hace es brindar sostén a la experiencia de la vida. (AT)JJ6.c

La no función del arte.

En cuanto a la función del Arte, el Arte no tiene que tener nunca una función, la función gloriosa que tiene es que no sirve para nada y por eso es tan valioso. (AT)M10.c

Tabla 23

Desglose por ideas emergentes arteterapeutas: momentos del proceso de creación

Proceso de creación artístico	
Momentos del proceso de creación (Disposición creadora, impulso y acción)	El impulso
	La disposición
	El fluir, el juego y la experimentación
	La relación creación/vida

El impulso.

Lo que me impulsa a crear sea una necesidad de conectar mi mundo interno con el externo, concretamente es en la acción misma de crear donde se produce esa conexión, porque aquí si es dónde pongo el foco, en el proceso. (AT)JJ1.a

A veces tiene mucho el disponer del espacio, del lugar, del hacer y la experiencia de comprender qué cosas empiezan a funcionar y a trabajar. (AT)M4.c

El fluir, el juego y la experimentación.

Ahora mismo, personalmente, suelo tratar la creación como un juego, como un <<vamos a ver lo que me sale>> pero me acuerdo cuando era más joven que este comienzo de la creación, me provocaba mucha ansiedad. (AT)BL1.d

La relación creación/vida.

[...] encuentro que surge en el ir y venir de las dos direcciones, donde coexisten la realidad interna y la externa, de esta manera lo personal y profesional, confluyen en la creación para dar forma a experiencias expresadas con y desde el cuerpo. (AT)JJ7.c

Tabla 24

Ideas emergentes arteterapeutas: elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia

Proceso de creación artístico	
Elementos comunes entre la creación artística y la creación en arteterapia	El sostén que procura el proceso
	Lo innato
	Posicionamiento y lenguaje puramente artístico
	El juego y lo poético

El sostén que procura el proceso de creación.

En Bellas Artes estudiamos procesos artísticos que luego, como arteterapeutas, sí creo que podemos poner en marcha para favorecer sobre todo que la persona, con la máxima confianza posible, pueda mirar de frente al miedo a lo desconocido de la obra...

(AT)N4.f

Lo innato.

*Por supuesto es algo que he podido observar en mis sesiones, hay una acción innata en el ser humano, que te conecta y eso se da solo. **(AT)JJ7.d***

Posicionamiento y lenguaje puramente artístico.

*Diríamos que después de las vanguardias si observamos los lenguajes artísticos, es como hablar de una funcionalidad poética, de ciertos modos del discurso. Eso es algo muy específico que permite un trabajo donde es mucho más fácil, relativamente, trabajar con muchas partes de uno mismo. **(AT)M2.d***

El juego y lo poético.

*Para mí, creo que sí que existe este marco del campo artístico, en el que los lenguajes permiten una libertad de códigos y un terreno de juego en el que la intencionalidad no tiene por qué estar clara. **(AT)M6.a***

Tabla 25

Ideas emergentes arteterapeutas: influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica

Proceso de creación artístico	
Influencias de la creación artística personal en la práctica arteterapéutica (Empatía con el paciente)	Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística
	Conexión con el material
	El tipo de escucha
	Saber conectar el arte con la vida como una experiencia única

Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación.

Yo tengo que poder dominar este tipo de cosas para acompañar a la persona con la que trabajo, pues en general no suele tener conocimiento previo de este tipo de trabajo y yo debo acercarla lo máximo posible al proceso artístico [...] Gracias a saber lo que ocurre en un proceso creador soy capaz de introducir mejor en el proceso a quién acompaño.

(AT)N1.b

Conexión con el material.

También está la manera en la que conozco los materiales artísticos, soy capaz de sentirlos, porque yo también los utilizo, incluso el movimiento de un pincel sobre el papel...considero fundamental el haber tenido estas vivencias en mis propios procesos y poder sentirlos en el otro, creo que al final el paciente también percibe que estás entendiendo su proceso. (AT)BL3.b

El tipo de escucha.

Mi proceso de creación en este caso, me ha servido para comprender la realidad de estas personas, me llevó a conectar con toda esa parte no tangible del acompañamiento, con esto que se dice muchas veces de “escucha flotante”. (AT)JJ4.b

Saber conectar el arte con lo cotidiano como una experiencia única.

Crear a partir de lo que hay, con lo único que tiene la persona, conectar con esa acción tan propia. (AT)JJ8.a

Resonancia y empatía.

Pienso que se han complementado (los procesos de creación propios) de manera que ha influido en mi empatía y en la resonancia, porque es una manera de sentir lo que está ocurriendo en el otro y entender cómo se encuentra vivenciando su propio proceso de creación, sus incertidumbres, sus momentos de dudas o su miedo sobre el papel. (AT)BL3.a

Tabla 26

Ideas emergentes arteterapeutas: el acompañamiento de un proceso de creación artística

Proceso de creación artístico	
El acompañamiento de un proceso de creación artística	Despertar lo innato
	La cristalización y visibilidad de lo inconsciente
	Empleo de lo presente como material para la creación
	Acompañamiento artístico

Despertar lo innato.

Pero tiene mucho de hacer el gesto, de representarse en el mundo, de lo que no es solo comer, reproducirse y dormir, es algo de intentar inventarse la vida. En ese sentido sí que es algo que llevamos propio los humanos, nos pertenece, eso sí lo creo. (AT)M11.b

La cristalización y visibilidad de lo inconsciente.

En los estudios de investigación de arteterapia en cuidados paliativos que llevo en el hospital, he oído de algunos pacientes que su creación les había ayudado a visibilizar mejor sus miedos inconscientes. (AT)N4.f

Empleo de lo presente como material para la creación.

Es lo que intentamos escuchar en las sesiones, buscar lo vivo en esa persona partiendo de lo que trae, sean problemas o síntomas o lo que traiga y normalmente lo vivo, es una creación. (AT)M11.d

Acompañamiento artístico.

Hace años trabajé con un grupo de mujeres inmigrantes y en estas sesiones desde el primer momento opté por hacer algo yo, porque entendí que su vida ya estaba marcada por la vigilancia. (AT)BL11.a

Tabla 27

Ideas emergentes arteterapeutas: educación en arteterapia

Educación en arteterapia	
Educación en arteterapia	Experienciar un proceso de creación artística durante la formación
	Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal
	Falta de investigación en arteterapia
	Lo que proporciona la creación como aprendizaje

Experienciar un proceso de creación artística durante la formación

Por supuesto, creo que es una parte fundamental. El mismo acto de observar tu propia obra, es una parte muy importante de la Arteterapia, separarte de ella, ver cómo te relacionas con esto...pasar por todo este proceso me parece importantísimo. Por ello claramente debería incluirse en la formación de arteterapeutas. (AT)BL4.a

Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal.

Si queremos caminar hacia un reconocimiento de la Arteterapia como disciplina sin necesidad de beber de otras fuentes, si no del Arte per se, es primordial esto, porque el Arte de siempre es una disciplina transversal, atraviesa muchas otras y yo creo que el camino de la Arteterapia como disciplina, es este. (AT)JJ5. a.

Falta de investigación en Arteterapia

Lo que nos falta a las arteterapeutas en España, es tener bien afianzado el paso previo a la investigación. Es decir, antes de lanzarnos a investigar, habría que tener más leído y recorrido el corpus de evidencia científica ya existente sobre la eficacia y los mecanismos de acción de la arteterapia. [...] Parece que, en nuestro país, todavía pensamos que la única teoría válida es la que está escrita en los libros, sin atender a lo más actual que se está descubriendo. (AT)N2.b

Lo que proporciona la creación como aprendizaje.

Es este saber ver de una manera poética el mundo, porque uno obtiene conocimiento de sí mismo y de aquello que le rodea, de cómo relacionarse con las cosas. (AT)M9.b

1.3 Pacientes

Tabla 28

Resultado análisis entrevistas pacientes

GRUPO: PACIENTES	IDEAS EMERGENTES	Nº TOTAL DE ENTRADAS	ETIQUETAS	CÓDIGOS
TEMA				
Concepto de arte	Observaciones sobre la propia obra (Autorreflexión)	11	Prioridad del concepto/tema	(P)J23.a, (P)J6.b, (P)J25.a, (P)J4.a, (P)J7.a
			Expresión	(P)P22.a, (P)R10.a, (P)J15.a
			Primeras obras	(P)J20.a, (P)J21.a
			Ejecución y maestría	(P)J6.a
			Dificultades encontradas	(P)J17.a, (P)P1.a
Proceso de creación	Elementos de la creación artística vividos como terapéuticos	7	Sentimiento de satisfacción y superación	(P)J21.a, (P)J20.a, (P)P16.a, (P)J22.a
			Sensación de poder terminar algo	(P)J26.a, (P)R4.a
			Reflejo de los estados internos	(P)J19.a
			Relajación y desconexión	(P)P13.a, (P)R4.a
			Encuentro con algo propio e inesperado	(P)R9.a
			Expresión libre	(P)P18.a
			Creatividad	(P)J10. a
	Tipos de procesos de creación	12	Sin idea o tema previo	(P)P3.a, (P)P7.a , (P)P11.a, (P)P12.a , (P)P8.a, (P)R2.a, (P)R11.a, (P)P4.a, (P)R1.a
			Como retroalimentación de diferentes formas creadoras	(P)J9.a, (P)J8.a
			Desde una idea previa	(P)J8.a
	La arteterapia	15	Primeros contactos con la creación en arteterapia	(P)J12.a, (P)J16.a, (P)R7.a, (P)R8.a
			Propuestas	(P)R13.a, (P)R15.a, (P)R12.a
			Sesiones grupales	(P)P20.a, (P)P21.a

1.3.1 Representación de entradas por temas emergentes pacientes

Tabla 29

Ideas emergentes pacientes: observaciones sobre la propia obra

Concepto de arte	
Observaciones sobre la propia obra (Autorreflexión)	Prioridad del concepto/tema
	Expresión
	Primeras obras
	Ejecución y maestría
	Dificultades encontradas

Prioridad de concepto/tema.

En algunos me gusta mucho más el concepto que quise darles que la ejecución en sí.

(P)J4.a

*Me refiero a que no son situaciones identificables en la vida cotidiana. Son la representación de ideas, más que de objetos. **(P)J7.a***

Expresión

*Claro, totalmente. Lo que se ve aquí, es mi mundo personal. Es un mundo que está en continuo cambio, en continua evolución. En el futuro probablemente irá en otra dirección, seguramente. [...] Y aquí está un poco mi mundo reflejado, este soy yo, en cierto sentido. **(P)J15.a***

Primeras obras

*La verdad que los primeros, se asemeja mucho al proceso de un niño pequeño cuando se encuentra un dibujo de pinta y colorea, que es simplemente la pulsión de coger el rotulador y rellenar de forma muy automática. Muy atávico. **(P)J19.a***

Ejecución y maestría

*Pues a nivel de ejecución, por ejemplo, los últimos dibujos los veo más nítidos, más definidos, como si fueran fotografías y los primeros parece que tengan partes más abstractas, me parecen como flashes de algo más difuminado, en cambio los últimos son ilustraciones que muestran objetos o cosas mucho más concretas. **(P)J6.a***

Dificultades encontradas

*Pues en la creatividad e invención de hacer cosas nuevas cada semana, el tener algo que pintar o que pensar, suponía una dificultad. [...] había días que se me ocurrían más cosas y otros que no. **(P)P1.a***

Tabla 30

Ideas emergentes pacientes: elementos de la creación artística vividos como terapéuticos

Proceso de creación	
Elementos de la creación artística vividos como terapéuticos	Sentimiento de satisfacción y superación
	Sensación de poder terminar algo
	Reflejo de los estados internos
	Relajación y desconexión
	Encuentro con algo propio e inesperado
	Expresión libre
	Creatividad

Sentimiento de satisfacción y superación.

Yo lo veo como montar en bicicleta, al principio te caes, pero tienes que seguir intentándolo y disfrutas del hecho de montar en bicicleta. (P)J20.a

Las expectativas han mejorado. Al principio pensaba que iba a ser algo más pesado y al final pues no lo ha sido tanto, me ha ayudado a soltarme y a relajarme (P)P16.a

Sensación de poder terminar algo.

Luego también me sentía bien por acabar algo. [...] Sí, por empezar y acabar algo... (P)R4.a

Reflejo de los estados internos.

Pero si, como dices básicamente responden al estado en el que me encontraba. (P)J19.a

Relajación y desconexión.

Pues sobre todo para relajarme y no pensar en muchas cosas. (P)P13.a

Pues me servía para olvidarme de todo lo demás, cuando estaba dibujando, entonces me relajaba y me distraía. (P)R4.a

Encuentro con algo propio e inesperado.

En el arte por ejemplo pueden surgir cosas que no esperabas que surgieran, es decir, tu buscas algo, pero a partir de buscar ese algo, pueden surgir otras cosas y les aportas un significado que antes no tenían. (P)R9.a

Expresión libre.

Yo creo que dibujando puedes expresarte de una manera más directa y diciendo más cosas, porque al igual al hablar te puedes cortar más al decir ciertas cosas, ciertos sentimientos o sensaciones...y dibujando te puedes liberar mucho más y no hay que contarlos. (P)P18.a

Creatividad.

Primero me ha servido para darme cuenta que había un potencial creativo en mí, que yo desconocía o estaba larvado, dormido. ¡Ha sido como ponerse delante de un espejo y darte cuenta de que –¡Oye Tampoco estoy tan mal! (P)J10. a

Tabla 31

Ideas emergentes pacientes: tipos de procesos de creación

Proceso de creación	
Tipos de procesos de creación	Sin idea o tema previo
	Como retroalimentación de diferentes formas creadoras
	Desde una idea previa

Sin idea o tema previo.

Si, pues poniéndome a pensar. Alguna vez me ponía a pensar en formas, en colores o estructuras, para que me quedara encuadrado dentro de lo que es el folio. [...] por ejemplo en este (selecciona dibujo), empecé haciendo formas como haciendo el encuadre y de repente se me ocurrió esta cara. (P)P4.a

[...] muchas veces simplemente copiaba lo que veía, eso me ha costado, ir cogiendo ideas para hacer los dibujos. (P)R1.a

Como retroalimentación de diferentes formas creativas.

Actualmente me he desapuntado de la actividad, pero sí que sigo escribiendo de forma habitual y por mi cuenta, de hecho, ahora mismo estoy en un momento en el que no dejo de escribir. Digamos que, en ese momento, se retroalimentaban ambas cosas, escribía textos y esos mismos textos, me suscitaban imágenes y las imágenes son estas, las que traía a la actividad. (P)J8.a

Comienzo desde una idea previa.

Normalmente durante la semana, me surgían ideas y trataba de plasmarlas en los dibujos. Y bueno, ya os comenté que, durante un tiempo, mientras acudía a esta actividad, también estaba apuntado a otra, que trataba sobre escritura creativa. (P)J8.a

Tabla 32

Ideas emergentes pacientes: la arteterapia

Proceso de creación	
La arteterapia	Primeros contactos con la creación en arteterapia
	Propuestas
	Sesiones grupales

Primeros contactos con la creación en arteterapia.

El primer día pensaba que no me iba a servir de mucho, esa era la idea que yo tenía.

[Pero después de un tiempo] Me apetecía ir. (P)R7.a y (P)R8.a

Propuestas.

A mí me gustaría, no en todas las sesiones, pero si en alguna, hacer todos lo mismo. Tener como un objetivo común, todo el grupo. Dibujar algo todos juntos, es decir, lo mismo, un bodegón por ejemplo...o todos un día con la misma técnica, igual eso ayuda a probar diferentes técnicas porque muchas veces la gente se queda estancada en la misma técnica. (P)R12.a

Sesiones grupales como impedimento para la expresión íntima

Bueno, puede que si...a la hora de expresarte sí que igual si lo haces solo, te expresas más, cuentas más cosas de ti. (P)P21.a

CAPÍTULO 8. ANÁLISIS **RESULTADOS**

1. Análisis temático

Para esta fase de análisis de los resultados, se realiza un proceso inverso; las etiquetas se agrupan ahora de forma que se busca una relación lógica entre ellas, independientemente del grupo de análisis del que procedan. De nuevo, surgen frases o conceptos que las agrupan, siendo el sistema de análisis la búsqueda de relaciones conceptuales.

En este momento del análisis, las ideas emergentes surgidas anteriormente son ahora comentarios iniciales de naturaleza descriptiva y organizativa, por lo que, de ahora en adelante, se trabajará con el resultado de esta nueva agrupación, nombrándolo como temas emergentes.

Los temas emergentes resultado de la agrupación de etiquetas son: figura del artista, subjetividad, utilidad del arte, componentes del proceso de creación, arteterapia y procedimientos artísticos/material.

A continuación, en la **Tabla 33** se especifica los temas emergentes y las etiquetas que los forman.

Tabla 33

Agrupación de etiquetas en temas emergentes.

TEMAS EMERGENTES					
FIGURA DEL ARTISTA	SUBJETIVIDAD	UTILIDAD DEL ARTE	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN	ARTETERAPIA	PROCEDIMIENTOS ATÍSTICOS/MATERIAL
<ul style="list-style-type: none"> - Creador de ideas - Libertad para ser - Oficio - La propia vida como contenido - Presencia de lo inconsciente y lo intuitivo - La búsqueda de lo real - El arte como parte de vivir cotidiano - Prioridad del concepto/tema 	<ul style="list-style-type: none"> - Triangulación artista-obra-espectador - Transcender la forma - Provocar resonancia en quien contempla - La validación de la obra por parte del espectador - Transmitir paz - La propia intuición - Como parte de una revelación - El entorno - Continuidad del propio proceso de creación - Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística - Conexión con el material - El tipo de escucha - Conectar el arte con lo cotidiano como una experiencia única - Resonancia y empatía - Expresión - Reflexión intrapersonal 	<ul style="list-style-type: none"> - Inefable - Comprensión profunda del mundo y del artista - Comunicativo - Cristalizador de ideas y sentimientos - Armonioso - Un salvavidas - Otorga un plan y sentido a la vida - Una forma de estar en el mundo - Desarrolla la sensibilidad - Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico - Facilita emociones inexploradas - No sirve para nada - Creación de sujeto - Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad - Vivencia de una experiencia única - Transformación interna y externa - Inefabilidad - Sensación de continuidad y adherencia - Sensación de libertad y de posibilidad - Una protección - Comunicar una experiencia interna - La necesidad de bienestar - Lo social - La búsqueda y el encuentro con una novedad - La experimentación - El dolor - Construcción del pensamiento - La no función del arte - El sostén que procura el proceso - Posicionamiento y lenguaje puramente artístico - El juego y lo poético 	<ul style="list-style-type: none"> - Inconsciente - Incertidumbre y azar - Intuición-libertad - Transformación interna - La propia identidad - Permeabilidad con el entorno - Emoción - Materialización de una acción - Realidad y verdad - Cognición - Opuestos - Novedad y encuentro con algo inesperado - Imaginación - El impulso - La disposición - El fluir, el juego y la experimentación - La relación creación/vida - Sin idea o tema previo - Como retroalimentación de diferentes formas creadoras - Desde una idea previa 	<ul style="list-style-type: none"> - Acompañamiento artístico - Empleo de lo presente como material para la creación - Experimentar un proceso de creación artística durante la formación - Arte y procesos artísticos como fuente teórica y práctica principal - Falta de investigación en arteterapia - Lo que proporciona la creación como aprendizaje - Primeras obras - Ejecución y maestría - Dificultades encontradas - Sentimiento de satisfacción y superación - Sensación de poder terminar algo - Primeros contactos con la creación en arteterapia - Propuestas - Sesiones grupales 	<ul style="list-style-type: none"> - Escultura - Objetos cotidianos - Fotografía - Documentación y recopilación - La escritura - Pintura - Investigación de la materia y sus soportes - El espacio/vacío

TEMAS EMERGENTES					
FIGURA DEL ARTISTA	SUBJETIVIDAD	UTILIDAD DEL ARTE	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN	ARTETERAPIA	PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS/MATERIAL
		<ul style="list-style-type: none"> - Despertar lo innato - La cristalización y visibilidad de lo inconsciente - Reflejo de los estados internos - Relajación y desconexión - Encuentro con algo propio e inesperado - Expresión libre - Creatividad 			

Una vez agrupadas las etiquetas en temas emergentes, se vuelve a la información de las **Tablas 9, 10 y 11** y se compara con la **Tabla 33**. Este paso se realiza para observar en qué tema emergente coinciden los tres grupos de análisis y, por lo tanto, es común a todos. Ello se realiza comprobando a qué grupo pertenece cada etiqueta.

El resultado de este paso en la **Tabla 34**.

Tabla 34

Temas emergentes comunes

TEMA PREVIO	TEMAS EMERGENTES	GRUPOS EN LOS QUE SE DETECTA
CONCEPTO DE ARTE	Figura del artista	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas • Arteterapeutas
	Subjetividad	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas • Arteterapeutas • Pacientes
	Utilidad del arte	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas • Arteterapeutas • Pacientes
PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICO	Componentes del proceso de creación artístico	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas • Arteterapeutas • Pacientes
	Arteterapia	<ul style="list-style-type: none"> • Arteterapeutas • Pacientes
	Procedimientos artísticos/material	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas

Se evidencia en este paso que los temas emergentes; **subjetividad, utilidad del Arte y componentes del proceso de creación artístico**, contienen etiquetas que coinciden en los tres grupos de análisis (**Tabla 34**), por lo tanto, pasan a nombrarse como categorías.

En la siguiente tabla, se muestran las categorías finales del análisis y las etiquetas que las conforman (**Tabla 35**).

Tabla 35

Categorías y etiquetas.

CATEGORÍA	CATEGORÍA	CATEGORÍA
SUBJETIVIDAD	UTILIDAD DEL ARTE	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> - Triangulación artista-obra-espectador - Transcender la forma - Provocar resonancia en quien contempla - La validación de la obra por parte del espectador - Transmitir paz - La propia intuición - Como parte de una revelación - El entorno - Continuidad del propio proceso de creación - Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística - Conexión con el material - El tipo de escucha - Conectar el arte con lo cotidiano como una experiencia única - Resonancia y empatía - Expresión - Reflexión intrapersonal 	<ul style="list-style-type: none"> - Inefable - Comprensión profunda del mundo y del artista - Comunicativo - Cristalizador de ideas y sentimientos - Armonioso - Un salvavidas - Otorga un plan y sentido a la vida - Una forma de estar en el mundo - Desarrolla la sensibilidad - Conversión de la vivencia interna al lenguaje artístico - Facilita emociones inexploradas - Fin del arte - Creación de sujeto - Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad - Vivencia de una experiencia única - Transformación interna y externa - Inefabilidad - Sensación de continuidad y adherencia - Sensación de libertad y de posibilidad - Una protección - Comunicar una experiencia interna - La necesidad de bienestar - Lo social - La búsqueda y el encuentro con una novedad - La experimentación - El dolor - Construcción del pensamiento - La no función del arte - El sostén que procura el proceso - Posicionamiento y lenguaje puramente artístico - El juego y lo poético - Despertar lo innato - La cristalización y visibilidad de lo inconsciente - Reflejo de los estados internos - Relajación y desconexión - Encuentro con algo propio e inesperado - Expresión libre - Creatividad 	<ul style="list-style-type: none"> - Inconsciente - Incertidumbre y azar - Intuición-libertad - Transformación interna - La propia identidad - Permeabilidad con el entorno - Emoción - Materialización de una acción - Realidad y verdad - Cognición - Opuestos - Novedad y encuentro con algo inesperado - Imaginación - El impulso - La disposición - El fluir, el juego y la experimentación - La relación creación/vida - Sin idea o tema previo - Como retroalimentación de diferentes formas creadoras - Desde una idea previa

Cada etiqueta se compone de un número de entradas (citas) determinado, para saber qué etiquetas contienen más entradas y por lo tanto son más recurrentes en los discursos, en la **Tabla 36** se muestra el número de entradas total en orden de mayor a menor.

De esta manera, también se revela a qué categoría se hace más referencia desde los discursos analizados.

Tabla 36

Número de entradas por etiqueta con respecto a cada categoría.

SUBJETIVIDAD	Nº de ENTRADAS	UTILIDAD DEL ARTE	Nº de ENTRADAS	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN	Nº de ENTRADAS		
- Reflexión intrapersonal	6	- Una forma de profundidad, reflexión e intelectualidad	8	- Sin idea o tema previo	9		
				- Incertidumbre y azar	7		
- Continuidad del propio proceso de creación	5	- Comunicar una experiencia interna	7	- Intuición-libertad	6		
				- Transformación interna	6		
				- La propia identidad	6		
		- Vivencia de una experiencia única	6	- Inefable	6	- El fluir, el juego y la experimentación	6
						- Permeabilidad con el entorno	5
						- Emoción	5
						- Materialización de una acción	4
- El impulso	4						
- Realidad y verdad	2						
- Conocimiento en primera persona sobre el proceso de creación artística	4	- Despertar lo innato	6	- Cognición	2		
		- Transformación interna y externa	5	- Opuestos	2		
- Triangulación artista-obra-espectador	3	- Comprensión profunda del mundo y del artista	5	- Novedad y encuentro con algo inesperado	2		
				- Imaginación	2		
				- Inconsciente	2		
				- La relación creación/vida	2		
		- Comunicativo	4	- Como retroalimentación de diferentes formas creadoras	2		
- Conexión con el material	3	- Cristalizador de ideas y sentimientos	4	- Desde una idea previa	1		
		- La necesidad de bienestar	4				
		- Lo social	4				
		- La búsqueda y el encuentro con una novedad	4				
- La experimentación	4						

SUBJETIVIDAD	Nº de ENTRADAS	UTILIDAD DEL ARTE	Nº de ENTRADAS	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN	Nº de ENTRADAS
- Triangulación artista-obra-espectador	3	- El dolor	4		
		- Un salvavidas	3		
		- Otorga un plan y sentido a la vida	3		
- Transcender la forma	2	- Una forma de estar en el mundo	3		
- Provocar resonancia en quien contempla	2	- Desarrolla la sensibilidad	3		
- La validación de la obra por parte del espectador	2	- El sostén que procura el proceso	3		
		- Sensación de continuidad y adherencia	2		
- La propia intuición	2	- Sensación de libertad y de posibilidad	2		
		- Fin del arte	2		
		- Posicionamiento y lenguaje puramente artístico	2		
- Como parte de una revelación	2	- El juego y lo poético	2		
		- La cristalización y visibilidad de lo inconsciente	2		
- El entorno	2	- Reflejo de los estados internos	2		
		- Relajación y desconexión	2		
		- Encuentro con algo propio e inesperado	1		
		- Armonioso	1		
- El tipo de escucha	2	- Conecta la vivencia externa e interna	1		
		- Facilita emociones inexploradas	1		
		- Construcción del pensamiento	1		
- Conectar el arte con lo cotidiano como una experiencia única	2	- Expresión libre	1		
		- Creatividad	1		
		- No sirve para nada	1		
- Resonancia y empatía	2	- Creación de sujeto	1		
- Transmitir paz	1				

Desde la **Tabla 36** ya es posible realizar una lectura más precisa sobre los textos y entrevistas analizadas; cuando se hace referencia a la subjetividad en el discurso artístico, las etiquetas con más entradas nos muestran que lo más recurrente es: la reflexión intrapersonal, la continuidad en el tiempo del propio proceso de creación y el conocimiento en primera persona sobre la experiencia del crear que supone el proceso

de creación artística, así como la resonancia y empatía que nace de la triangulación entre espectador-obra-artista.

Por otro lado, con respecto a la categoría que hace referencia a la utilidad del arte, es posible leer que; es entendida principalmente por servir como una forma de reflexión e intelectualidad, también como comunicación de una experiencia interna indescriptible desde lo verbal y por facilitar una vivencia única que no es posible desde otro lugar que no sea el artístico, también localizan la utilidad del arte en su capacidad de acceder y develar lo más originario en el ser humano y por servir a una transformación interna.

Por último y en relación a la categoría de los componentes del proceso de creación; destaca la etiqueta que hace referencia al tipo de acción artística que, como principal motor de arranque, parte sin una idea previa o tema. Seguidamente se encuentran elementos que componen y forman parte del proceso artístico como el azar, la incertidumbre, la intuición, la libertad, la transformación interna, la identidad, el fluir, y el experimentar o el juego.

Se realiza un recuento por categoría de las entradas (citas) totales (**ver tabla 37**):

Tabla 37

Entradas totales por categorías.

CATEGORÍA	Nº de ENTRADAS TOTALES	CATEGORÍA	Nº de ENTRADAS TOTALES	CATEGORÍA	Nº de ENTRADAS TOTALES
SUBJETVIDAD	43	UTILIDAD DEL ARTE	111	COMPONENTES DEL PROCESO DE CREACIÓN	75

Aquella categoría que ha obtenido un mayor número de citas ha sido: <<la utilidad del arte>>, por lo que en un primer momento y a rasgos generales, puede expresarse que todos los grupos de análisis, en lo que más han coincidido, es en hablar de aquello que se ha denominado como la utilidad del arte.

CAPÍTULO 9. ANÁLISIS CONJUNTO

Este análisis gira sobre los tres ejes que corresponden a las tres categorías principales de los resultados: **subjectividad, utilidad del arte y el proceso de creación.** Dentro de cada uno de estos epígrafes se ponen en relación las ideas principales del marco teórico junto a los resultados de la investigación.

1. Subjectividad.

1.1 El sujeto

Se encuentra que para los artistas el arte es en primer lugar, algo inefable, también es una comprensión profunda del mundo y del propio artista, es un elemento comunicativo, un fenómeno que cristaliza las ideas y los sentimientos, así como un estado de armonía.

En cuanto a la inefabilidad del arte, Stefan Zweig (2019) concluye que cuánto más se trata de profundizar en éste, más inconmensurable se torna. Por esa misma razón, pocos artistas narran o describen su propio acto creador, pues no son capaces de mirarse desde fuera mientras trabajan, (Stefan Zweig, 2019): **E.H.1.a.** Me pide que haga algo que posiblemente sea tan difícil de hacer como pintar: esto es, que explique la pintura con palabras. Algo con lo que también coincide Muñoz Martínez (2006), reafirmando la imposibilidad de que un artista se observe a sí mismo para poder poner palabras a lo que realiza: **V.G.1. c.** La verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen, mi querido hermano.

En el momento en que el artista experimenta con aquello que ya no se reduce a la copia mimética de la realidad, consigue explorar nuevas posibilidades creadoras y expresivas. La subjectividad se suma a la creación y la inspiración se nutre de nuevas perspectivas, esta liberación es a lo que Wassily Kandinsky (2016), denomina <<libertad creadora>>. En el mismo camino, González Ochoa (1991) habla del proceso de creación en referencia a que el creador compromete todo su ser, es decir, se dispone tanto física como mentalmente, algo que también encuentra su coherencia en del Río Diéguez (2009), <<cada proceso de creación incluye al ser humano en su totalidad>>: **(A)C2. A.** Tengo total confianza en ese proceso y, además, lo conozco...no necesito reglas determinadas,

parece que mucha gente que se dedica a esto necesita reglas porque no saben dónde apoyarse, cuando la cosa es saber vivirlo. / **K.1 e.** La libertad puede llegar hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el desarrollo y el cuidado de esa intuición. / **H.M.1 d.** La cualidad expresiva de los colores se me impone de manera puramente intuitiva (...) Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuáles son los tonos que corresponden a esa estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me procura...

Para W. Eisner (2020) quien reivindica las posturas de Viktor Lowenfeld y Herbert Read, la creación artística es un tipo de proceso natural que independiza el espíritu y le ofrece una vía de expresión. En la misma línea teórica, González Umeres (2010) hace clara referencia a la capacidad de intimidad de la que dispone el ser humano, es decir, de un dominio de su afectividad interna de modo que es libre de manifestarla al exterior o no. En ese sentido, se observa el proceso de creación como un modo de organización y conocimiento de la propia subjetividad: **(P)P18. a.** Yo creo que dibujando puedes expresarte de una manera más directa y diciendo más cosas, porque al igual al hablar te puedes cortar más al decir ciertas cosas, ciertos sentimientos o sensaciones...y dibujando te puedes liberar mucho más y no hay que contarlo.

La propia identidad y la propia vida se convierten en recurso artístico durante el proceso creador, rescatando las palabras de Scanio (2004), el arte es un movimiento que tiene mucho que ver con el registro y con preservar lo que la autora denomina <<propiedad intelectual>>, es decir, una necesidad de trascendencia por parte de quien crea: **(A)C12. a.** Mi vida y mis emociones son las que alimentan mi proceso creativo, aunque pase meses sin producir obra autobiográfica.

En cuando al proceso de creación, en las narrativas de los artistas se recurre de forma habitual al término expresión de la subjetividad o emoción subjetiva. En Foucault (2005) se encuentra que la subjetivación se hace referencia al proceso según el cual el individuo se constituye como sujeto y manifiesta su subjetividad. La creación artística es dependiente de este proceso de subjetivación, en el que Vigotsky (2018) por su parte, determina que existe una combinación y selección de elementos que dan como fruto una nueva creación, es lo que nombra como enlace emocional. Este enlace emocional se relaciona directamente con los sentimientos y la imaginación del sujeto, respondiendo a un estado anímico propio. Existen dos posibles enlaces emocionales; por un lado, los sentimientos influyen sobre la imaginación y la selección de imágenes mentales y por otro, la imaginación influye sobre los sentimientos (Vigotsky, 2018): **M.D.1. d.** Durante

el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético. / **M.2. b.** La manera en la que se mira también depende del estado de ánimo y de cómo se encuentra uno en general. Esa es la razón por la que un motivo puede verse de muchas maneras y eso es lo que hace interesante el arte [...] Si ahora quieres pintar ese ambiente [es porque] precisamente ese ambiente matutino azul y luminoso te ha conmovido. Entonces no basta con sentarte a mirar cada objeto y pintarlo exactamente como lo ves hay que pintarlo tal y como debe ser, tal y como era cuando el motivo te conmovió.

La creación artística, así como en consecuencia el arte, no puede prescindir en su totalidad de la vida y la realidad del sujeto, pues suscribiendo a Ramoneda, (1990), esta es la base de toda acción artística, no es posible crear ajeno a uno mismo. Kandinsky (1996), también coincide en ello, pues para el pintor: <<toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma, son la única fuente de cada arte>>: **(AT)JJ7. c.** [...] encuentro que surge en el ir y venir de las dos direcciones, donde coexisten la realidad interna y la externa, de esta manera lo personal y profesional, confluyen en la creación para dar forma a experiencias expresadas con y desde el cuerpo. / **(AT)BL1. a.** Bueno lo primero y principal, es que para mí es como una necesidad vital por lo que prácticamente cada día hago alguna cosa. Es cierto que en ocasiones también me tengo que forzar un poco a mí misma, pero claro, es mi profesión y según en qué momentos debo cumplir unas fechas. Pero al margen de esto, es mi propio ser el que me impulsa a crear o emociones que en ese momento siento y me resultan algo complicadas.

1.2 La empatía

La empatía surge tanto del contagio emocional como de funciones cognitivas encargadas de la capacidad del sujeto de atribuir y pensar sobre los estados mentales de sí mismo y de otro, López et al. (2014), describen la empatía como esa capacidad para comprender los sentimientos y emociones ajenas, estos autores distinguen la capacidad empática como una habilidad imprescindible del individuo, pues toda su vida transcurre en un entorno y contexto social complejo, desde Ospina (2016) la empatía no es tanto una emoción aislada en sí misma, más bien la describe como la capacidad de <<caer>> en la emoción del otro.

Interesa la postura de Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015) quien defiende que el simple contagio o identificación de los sentimientos de otra persona no es suficiente para el verdadero proceso empático, más bien, la persona debe poseer la habilidad de tomar el

rol del otro y ponerse en su lugar cognitivamente, por ello ser conocedor de lo que sucede en un proceso de creación artística, potencia en cierto sentido la empatía sentida cuando otro está atravesando el mismo proceso: **(AT)BL3. a.** Pienso que se han complementado de manera que ha influido en mi empatía y en la resonancia, porque es una manera de sentir lo que está ocurriendo en el otro y entender cómo se encuentra vivenciando su propio proceso de creación, sus incertidumbres, sus momentos de dudas o su miedo sobre el papel. Esto genera un tipo de resonancia mucho más fuerte, una empatía más aguda, también lo llaman transferencia, aunque sigo pensando que me gusta más llamarlo resonancia.

Marxen (2011), sobre el arteterapeuta, reflexiona: <<consiste en ayudar a abrir el proceso creativo de la persona, acompañarla en la creación, acoger la producción sin juzgarla, ofrecer para este trabajo un marco confortable y seguro y crear una relación empática triangular -terapeuta, obra, paciente>>, también para Jaramillo Serna (2020), el arteterapeuta tiene una labor de escucha, de acompañamiento, comprensión y guía. Por su parte, Rodríguez Sutil (2016) cuando añade que lo equivalente a empatía y reconocimiento del paciente en terapia, es siempre <<tener en mente la mente del paciente>> pues la terapia es más bien una tarea común de experiencia bilateral, algo que se <<co-construye>>, Este vínculo creado es parte de esa resonancia que trae el encuentro con la subjetividad del otro, es una mirada que empatiza puesto que es conocedor del proceso de creación, es <<despertarlo desde la “legitimación y confirmación” del dolor de la que el terapeuta sirve de testimonio>> (Sánchez Sánchez, 2014): **(AT)JJ4. a.** Particularmente, mi proceso de creación me ha servido para comprender la realidad de las personas a las que acompaño. Yo trabajo con personas con discapacidad intelectual severa, entonces, si no fuera por mi propio proceso de creación, yo no me podría haber desarrollado como profesional para acompañar a estas personas con discapacidad, es que no hubiese podido, es algo que tengo muy claro.

En las obras se identifican contenidos emocionales y no únicamente compositivos, detectar estos contenidos que no corresponden únicamente a los aspectos técnicos de ejecución es a lo que Martínez Barragán (2019) denomina, acto empático. Desde este acto empático vivido a través de la obra artística el arte se convierte en un acto cognoscitivo pues permite observar lo ajeno y comprenderlo. Es en estas configuraciones que se identifica parte de la vivencia del artista, además de elementos de su entorno, época o emoción subjetiva: **(P)J15. a.** Claro, totalmente. Lo que se ve aquí, es mi mundo personal. Es un mundo que está en continuo cambio, en continua evolución. En el futuro

probablemente irá en otra dirección, seguramente. [...] Y aquí está un poco mi mundo reflejado, este soy yo, en cierto sentido.

La subjetividad por lo tanto se forma también a raíz de un intercambio de discursos, Herrera Martínez (2005), comprende que tanto los significados culturales como individuales constituyen la biografía del individuo y que además, es algo que debe ser escrito, es decir, que no existe previamente. Puede afirmarse por lo tanto que la subjetividad se encuentra íntimamente relacionada con lo vincular que conlleva ser un ser social. En ese mismo sentido, Guattari (1996), también subraya la formación de la subjetividad tanto a nivel individuo, como a nivel social y de cómo ésta es vehiculizada mediante referencias cognitivas, ritualistas, míticas o sintomatológicas: **(A)C6. e.** Podríamos decir que ahora se trata de mi relación con el mundo, de cómo me relaciono con él. No me gusta lo que veo, mayoritariamente no estoy de acuerdo con lo que pasa en el mundo, así que tengo toda una serie de ideas, una de ellas es promover la libertad, la autenticidad, el derecho que todos tenemos de expresar lo que sentimos, el hecho de que no somos etiquetables, que podemos recuperarnos de cualquier cosa, podemos transformar nuestra vida y, sobre todo, que tenemos el potencial de ser todo, todo. / **(A)B7. a.** Desde el primero que hablaba de la herida, que en ese momento eran emociones que tenía dentro y necesitaba trabajarlas, sacarlas y al final salieron de esa forma. Esto evolucionó a una cicatriz, hasta colectivizar porque al final pasé de la experiencia individual a la colectiva, en el sentido de conectar con la raíz del ser humano y que nos conecta. No fue algo intencionado, pero si es verdad que de manera natural me he ido interesando más por esos temas, mi proceso de creación es el que me ha llevado hasta ahí.

En cuanto a la permeabilidad con el entorno en un proceso de creación, se encuentra las ideas de González Umeres (2010), quien reflexiona sobre los conflictos que acontecen en el sujeto y que tienen su origen en el momento en el que la persona empieza a vivir de modo consciente. Todo lo que ocurre alrededor de sujeto le afecta, por lo que reacciona frente a esto, en unas ocasiones un sentimiento prevalece y en otras incluso aparecen contrapuestos. Sobre esta base de externo e interno y de situaciones que rodean la vida del sujeto es que nace la permeabilidad, el dejarse afectar y el trasladarlo al proceso de creación: **(A)B2. b.** Cuando estás en un proceso de creación, que creo que como bien recalabas tu antes, es al final una forma de ser, porque entiendo que es eso, te abarca todo, por ejemplo, te vas a comprar el pan y la señora de delante ha dicho una frase que justo te ha recordado a un texto que tú tienes, no habías caído en esa forma o esa justa

palabra y tu cabeza está ya funcionando, así que lo bonito del proceso de creación es un ejemplo muy directo de lo que es la vida, es un resumen

1.3 La contemplación

La contemplación se establece como parte fundamental en la triangulación artista-obra-espectador, Dauder (2016) califica la mirada como un <<estar haciendo>>, una mirada activa que aprehende, que participa, que conoce, que elige que mirar, que da sentido y validación a la obra que tiene delante y que además, puede enseñarse y entrenarse. La contemplación participa de los procesos de creación, es la forma en la que para Zweig (2019) se participa en la creación de un otro. Farakos (1984), se pregunta por lo que miramos cuando miramos: **A.K.1 a.** El artista, el espectador y el mundo exterior se ven atrapados en la obra en un intercambio de papeles constante. (Y si nos asusta la dificultad de una comprensión completa es que esperamos muy poco del arte.).

Y es desde la pregunta de Farakos (1984) que para Klein (2006) el sentido importa mucho más que el significado o la forma en la representación, pues para este autor las creaciones son declinaciones de la identidad del creador canalizadas a través de la forma artística y eso es lo verdaderamente importante: **K.1. k.** El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado experto en arte), en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, es decir, de su temperamento, ambientación, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad. Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos

María Zambrano, piensa en la pintura como un lugar privilegiado donde detener la mirada, es una revelación para quién contempla, para Zambrano se debe aprender a mirar con el alma, la inteligencia y el corazón, lo cual significaría dotar de una nueva vida a la pintura, de unos nuevos significados y una nueva esencia, («Una visita al Museo del Prado», 1955, Algunos lugares de la pintura): **M.2. c.** De una manera u otra tiene que haber conmovido [a una persona] y hay que conseguir que los espectadores se conmuevan de la misma manera. No es la silla lo que hay que pintar sino lo que ha sentido una persona al verla. En esta misma línea, cuando se trata de contemplar la obra, sucede que el espectador experimenta una emoción, es afectado por la narrativa de un

otro que la expone, coincidiendo Martínez Barragán (2019) con las reflexiones anteriores, lo único que el espectador es capaz de vivenciar originalmente, es el acto de ser espectador, una vivencia diferente a la originaria del creador, pero capaz de resignificar la obra.

Una de las competencias necesarias para disponerse a la contemplación es el tiempo, la calma, la pausa, Dauder (2016) apuesta incluso por el absoluto silencio mientras se contempla. La mirada debe acoger esa nueva realidad que no es la propia y debe producirse una escucha. Cuánto más se mira en silencio, más se entrena la mirada, según Mujica (2007) es un acompañamiento silencioso que no impone: **H.M.1. g.** Un cuadro colgado en la pared debe trasuntar paz. No tiene que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca dulcemente a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo. [...] Yo me dedico a crear un arte que sea para el espectador, de cualquiera condición a que pertenezca, una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad.

1.4 Realidad y verdad

La búsqueda de lo real y la verdad en el arte es una constante, la propia cultura es fuente de verdades y realidades plurales, por lo que tal y como anota Ortega Oyonarte (2017) existe una limitada capacidad humana para comprender realmente la realidad absoluta y objetiva. Sin embargo para Franceschi (1994) lo real corresponde a lo inmediatamente dado, incluso las apariencias y sensaciones, <<antes era real, en cuanto explicativo y substancial; ahora, es real cuando es vivido, cuando corresponde a una experiencia interna [...] lo invisible para los ojos pero visible para la razón, eso sería la realidad>> (p. 161-162): **A.D.2. a.** La psicografía es una aproximación a la verdad, es una triangulación en busca de la verdad. Mi sondeo inicial [un cuestionario que se incluye a continuación], que incita a otros a reaccionar, junto con sus respuestas en varios grados de verdad, crea triangulaciones interactivas de la misma manera que las ideas interdependientes o progresivas se hacen efectivas a través de sucesivos estadios de avance, de teorías triples que forman conclusiones discutibles o grupos de puras ideas activados por la controversia. Se forma una red de gente y sentidos cada vez más amplia / **P.M.1. a.** Si bien el arte es fundamentalmente el mismo en todas partes, sin embargo, dos orientaciones humanas básicas, diametralmente opuestas entre sí, aparecen en sus muchas y variadas manifestaciones. Una busca la creación directa de la belleza universal; la otra, la expresión artística del yo, en otras palabras, de lo que uno piensa y experimenta. La primera quiere representar la realidad del modo objetivo; la segunda,

de modo subjetivo. [...] estos dos elementos opuestos (universal-individual) son indispensables si la obra ha de despertar alguna emoción.

Lévinas (2016) afirma que en el arte existe un tipo de realidad que resulta inaccesible para la inteligencia conceptual, en la misma línea, Hans-Georg Gadamer (1900-2002), afirma que existen toda una serie de experiencias y fenómenos que demuestran que la conciencia científica, tiene un límite. Sin embargo, en la experiencia del arte, Karczmarczyk (1997), también afirma que se experimenta un tipo de verdad inaccesible desde la conciencia científica que tampoco puede darse de otra manera: **M.B.1. a.** Lo que yo quiero mostrar en mi obra es la idea que se esconde detrás de la llamada realidad. Busco el puente que lleva de lo visible a lo invisible. [...] En mi opinión, todas las cosas importantes en el arte, [...] han nacido siempre del más profundo sentimiento acercad el misterio del Ser. Hallar el propio ser es la necesidad de todos los espíritus objetivos. Es este ser el que yo busco en mi vida y en mi arte.

1.5 Imaginación y creatividad

Gysin Capdevila (2011) encuentra en el proceso imaginativo una fuente del bienestar, y es en ese proceso imaginativo donde Vázquez Arreola (2018) encuentra un factor constituyente de la realidad, pues ésta no se construye únicamente desde el pensamiento racional, también es fruto de la fantasía y la imaginación humana, es decir, se compone de imágenes del pensamiento: **G.1. a.** La fuerza de la imaginación sólo la explica el pintor con la ejecución.

La creatividad se aplica a infinidad de dominios y, es por esta facultad, que resulta complicado simplificarla bajo un solo tipo o una sola definición, sin embargo, existen rasgos comunes en el fenómeno de la creatividad. Rendón Uribe (2009) declara que la creatividad es un componente de la estructura de la personalidad, por ello, puede ser desarrollada. Como se ha descrito anteriormente, todos los seres humanos poseen la capacidad creadora, pero es gracias a la experiencia y la creatividad, que el individuo es capaz de dar soluciones novedosas a diferentes conflictos. De Prado Diez (1980), se plantea el sentido de la creatividad como un elemento fundamental en el desarrollo de la evolución humana y de la personalidad, puesto que el fenómeno de la creatividad parece imprescindible si se habla de supervivencia. González Umeres (2010) atribuye la creatividad al conocimiento sensible y a la capacidad de la persona de poder salir de los automatismos cotidianos. Por otro lado, la creatividad es abordada desde dos posturas de investigación por Morales Artero (2001).: aquella que entiende la subjetividad como algo innato en el sujeto y en segundo lugar, la postura que hace referencia a la creatividad

como un proceso en el que intervienen las capacidades, las actitudes o las motivaciones de la persona, es decir, como algo que se construye de forma transubjetiva, Sternberg & Lubart (1997) encuentran la creatividad allí donde las personas, sumidas en su cotidianidad, encuentran la manera de modificar sus patrones: **(P)J10. a.** Primero me ha servido para darme cuenta que había un potencial creativo en mí, que yo desconocía o estaba larvado, dormido. ¡Ha sido como ponerse delante de un espejo y darte cuenta de que –“Oye Tampoco estoy tan mal!” es decir, tú te ves horrible y dices, bueno tampoco me veo mal y entonces sí, te das cuenta de que hay algo creativo, probablemente todas las personas lo tengan, de hecho, estoy convencido que todos tenemos un potencial creativo. Naturalmente hay gente que podrá explotarlo de forma más profunda o quiere explotarlo de forma más intensa.

Cuando aparece una idea o cuando se busca una idea para la creación, se pone en marcha el pensamiento y por ende comienzan los procesos imaginativos. Tal y como se encuentra en Suárez Beltrán (2009), el entendimiento y la sensibilidad forman parte de ese acto imaginativo, acto imaginativo que Bartlett (2010), divide en imaginación asimilativa, interpretación creativa e imaginación creativa. En este caso, se encuentra concordancia con respecto a la imaginación constructiva pues esta utiliza la información recogida del exterior para organizar una estructura nueva. Este tipo de imaginación recoge infinidad de referencias que se interrelacionan con el mundo externo. El proceso de imaginación asimilativa de Bartlett (2010) también es observado en el inicio de la creación artística, proceso imaginativo que observa gracias a un sentimiento de resonancia: <<tenemos grandes sistemas de sentimientos, de recuerdos, de ideas, de aspiraciones que se mueven cuando el objeto preciso aparece; y entonces capturamos estos objetos por completo a través de la imaginación asimilativa >> (Bartlett, 2010). En el caso de las ideas de Echandi Gurdián (2004), tanto la ciencia, como el arte y la poesía, responden a la actividad creadora de la mente, en la creación artística el sujeto es proyectivo, emplea su imaginación sobre las cosas: **(P)R1. a.** Pues al principio lo que más me ha costado ha sido, llegar al papel en blanco y no saber que hacer, eso era la duda que tenía siempre cuando empezaba la terapia...que no sabía por dónde empezar, no se me ocurría nada...entonces muchas veces simplemente copiaba lo que veía, eso me ha costado, ir cogiendo ideas para hacer los dibujos. Luego al utilizar pinceles, probar técnicas que no sabía hacer...eso sí me ha gustado. / **(P)J9. a.** Bueno la verdad que no había una secuencia clara y determinada, en ocasiones el texto me suscitaba una imagen y en otras la imagen me daba pie a escribir un texto. Me venía una imagen a la mente y la representaba y con ello se me ocurría un texto.

Cuando aparece una idea o cuando se busca una idea para la creación, se pone en marcha el pensamiento y comienzan los procesos imaginativos. Tal y como se encuentra en Suárez Beltrán (2009), el entendimiento y la sensibilidad forman parte de ese acto imaginativo, acto imaginativo que Bartlett (2010), divide en imaginación asimilativa, interpretación creativa e imaginación creativa. En este caso, se encuentra concordancia con respecto a la imaginación constructiva pues esta utiliza la información recogida del exterior para organizar una estructura nueva. Este tipo de imaginación recoge infinidad de referencias que se interrelacionan con el mundo externo. El proceso de imaginación asimilativa de Bartlett (2010) también es observado en el inicio de la creación artística, proceso imaginativo que observa gracias a un sentimiento de resonancia: <<tenemos grandes sistemas de sentimientos, de recuerdos, de ideas, de aspiraciones que se mueven cuando el objeto preciso aparece; y entonces capturamos estos objetos por completo a través de la imaginación asimilativa >> (Bartlett, 2010). En el caso de las ideas de Echandi Gurdian (2004), tanto la ciencia, como el arte y la poesía, responden a la actividad creadora de la mente, en la creación artística el sujeto es proyectivo, emplea su imaginación sobre las cosas: **(P)R1. a.** Pues al principio lo que más me ha costado ha sido, llegar al papel en blanco y no saber que hacer, eso era la duda que tenía siempre cuando empezaba la terapia...que no sabía por dónde empezar, no se me ocurría nada...entonces muchas veces simplemente copiaba lo que veía, eso me ha costado, ir cogiendo ideas para hacer los dibujos. Luego al utilizar pinceles, probar técnicas que no sabía hacer...eso si me ha gustado. / **(P)J9. a.** Bueno la verdad que no había una secuencia clara y determinada, en ocasiones el texto me suscitaba una imagen y en otras la imagen me daba pie a escribir un texto. Me venía una imagen a la mente y la representaba y con ello se me ocurría un texto.

1.6 La figura del artista

Micheron (2003), habla de la pintura como un acto que brota y nace desde las entrañas del creador y tiene que ver con su propia <<odisea>>, es un trabajo con la propia subjetividad que se ve favorecido por la acción artística, pues ésta como se ha comprobado en párrafos anteriores, es una manera de manifestar y comunicar lo interno del individuo. De esta manera las ideas se crean desde el sujeto y sus conflictos: **H.H.1 b.** El artista: un agente en cuya mente la naturaleza se transforma en una nueva creación. El artista se aproxima a sus problemas desde un punto de vista metafísico. Su facultad intuitiva para captar las cualidades inherentes a las cosas domina su instinto creador.

Para Zweig (2019) no existen dos artistas iguales, no hay reglas que los unifiquen, cada uno de ellos contiene cualidades personales que lo convierten en algo único. Esta

ausencia de ley es lo que el pintor Wassily Kandinsky (2016) entiende como fuerza interior del artista, como la intuición y la libertad creadora, y en el mismo camino, Dauder (2016), describe esta libertad del artista y su acción creadora, como un momento en el que la conciencia se vuelve lúcida y ética, pues no existe imposición externa, el artista es, literalmente, soberano: **(A)E1. b.** Creo que intuía que los y las artistas de alguna manera tienen el <<permiso>> de la sociedad de ser <<diferentes>>, más libres. Pueden permitirse demostrarse tal cual son y ser aceptad@s.

También se observa como el llamado <<estado creador>> no es algo permanente e inmutable en el artista, es decir, los momentos de acción creadora van y vienen, (Zweig 2019). Existen artistas para los que lo creador es un estado continuo de creación durante su vida y otros para los que pueden pasar años de producción en producción. Por otro lado, lo que para muchos puede ser una experiencia de placer, en otros puede resultar displacentero: **MR.1. e.** Empiezo a odiar la vida de pintor. Comienzas luchando con tus entrañas con una pierna aún anclada en el mundo real. Después te ves atrapado en un frenesí que te lleva al borde de la locura, todo lo lejos que es posible y sin poder regresar jamás. La vuelta consiste en unas cuantas semanas de aturdimiento en las cuales sólo estás medio vivo. Así he pasado este último año desde que te vi. Empiezo a sentir que hay que romper este Ciclo por algún sitio. Por lo demás, gastas tus fuerzas intentando resistir ser succionado por la mentalidad de los tenderos, claros culpables de que pases todo este infierno.

El artista mediante la creación, educa tanto la parte afectiva como la cognitiva, es a lo que González Umeres (2010) se refiere como <<tesoro escondido>> y que hace referencia a recursos propios como: experiencias vitales, habilidades técnicas, recursos expresivos, temperamento, etcétera, de ello dependerá entre otras cosas la creatividad del creador. También el pintor Kandinsky (1996) tiene su propia alusión al tema, pues éste afirma que la vida del artista, aquello que le rodea, incluso su vida anímica es la única fuente de inspiración en su arte y desde ahí que construye su discurso: **K.1. h.** El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido [65]. El artista no es un ser privilegiado en la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces llega a convertirse en su cruz. No puede ignorar que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la frágil, intocable, pero fuerte materia de sus obras

Zweig (2019), narra como el artista no puede observarse a sí mismo durante el acto creador, este mismo autor resalta ese elemento inconsciente que tiene que ver con el

instinto y que forma parte del momento creador del artista, un éxtasis en el que la razón se queda a un lado por momentos: **MD.1. b.** Sé que esta visión no encontrará la aprobación de muchos artistas que rechazan este papel de médium e insisten en la validez de su plena conciencia durante el acto de creación-y, sin embargo, la historia del arte, en diversas ocasiones, ha basado las virtudes de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista.

1.7 El arteterapeuta

Las competencias artísticas que un arteterapeuta ha de desarrollar en un verdadero acompañamiento, es a lo que Edith Kramer (2000) hace referencia como la <<tercera mano>>, la forma en la que los arteterapeutas guían a la persona con el fin de que encuentre su propia voz creadora y pueda sostenerse en el proceso de creación artístico, en ese mismo sentido, para la autora se vuelve de vital importancia que el arteterapeuta también sea artista, pues parte de la intuición y la empatía necesarias para acompañar en el proceso de creación artístico, surge desde lo experiencial: **(AT)BL3. c.** Realmente es muy difícil ser arteterapeuta si no has tenido la experiencia de la creación, incluso, si no sigues con ella, creo que no vale ser arteterapeuta y dejar de lado tu propio proceso, sería muy recomendable continuarlo y no abandonarlo / **(AT)N4. g.** [...] pero la reflexión a la que estoy llegando al hablar ahora mismo contigo es que lo desconocido de la obra como metáfora, de lo desconocido de la muerte, es lo que he intentado explorar tanto en mi propio proceso creador como en mi proceso de acompañamiento como arteterapeuta. Evidentemente, es diferente cuando una persona lo tiene que hacer desde una situación de enfermedad avanzada.

También se observa el punto de vista sobre las competencias del arteterapeuta que se aleja de la pura técnica pictórica (o arteterapeuta artista) y se preocupa más por la disposición artística del arteterapeuta: **(AT)M9. d.** Entonces yo creo que sí, que es muy importante. Muchas alumnas no vienen necesariamente del mundo del Arte, entonces se alienta que puedan hacer procesos creativos desde muchos lugares y les hablo mucho de interdisciplinaridad, de que no hace falta saber hacer técnicamente, sino que es más tener la disposición de ver las cosas de un modo poético y hacer tu gesto al mundo, desmitificar concepciones de lo que es dibujar bien, dibujar mal, informar mejor, ya no digo cultura general, digo que hay desinformación y mitos en torno a esto. / **(AT)M10. b.** Si algo me encanta y hago escuchar de los artistas es que siempre lo que dicen es: - <<tenía ganas de hacer esto>>, - <<me interesó esto otro>>, quiero decir, los alumnos me preguntan sobre la inspiración y muchas veces lo que escucho de los artistas es: - <<me interesaba eso>>, es el deseo a partir de algo concreto, que no sabes muy bien por

qué, pero lo haces y me interesan esas ganas del artista y creo que para que el Arte pueda tener esa función, hace falta que la gente se interese por él y la gente se interesa por él cuando hay un caldo de cultivo, un sistema educativo que lo permite.

Desde esta perspectiva en la que el conocimiento en primera persona del proceso de creación vuelve al arteterapeuta un experto en el campo artístico, Kramer (2000) encuentra en los arteterapeutas algo que no puede ofrecer un experto en lo <<verbal>>, un tipo de experiencia que solo es iniciada desde el proceso creador artístico y desde ninguna otra manera. En ese sentido, Malchiodi (2005), habla de lo significativo del trabajo artístico del propio arteterapeuta para poder utilizar de forma suficientemente competente la arteterapia: **(AT)N4. d.** Transmitir el compromiso con uno mismo que representa un proceso artístico, solo puede hacerse si tú también te has comprometido y lo has vivenciado. Solo de esta manera sabremos transmitir el verdadero valor que tiene, ayudaremos a que la persona pueda dotarse de una mirada nueva y aprecie a su justo valor lo beneficioso de sus creaciones artísticas. En los procesos de creación hay que recordar que vamos hacia lo inexplorado, y tenemos que haber experimentado nosotras mismas el miedo que puede generar esto, para poder acompañar al otro que posiblemente va a pasar por lo mismo. / **(AT)N1. b.** Esto es algo que yo misma he podido vivenciar cuando he tenido que enfrentarme a mi propio proceso artístico. Yo tengo que poder dominar este tipo de cosas para acompañar a la persona con la que trabajo, pues en general no suele tener conocimiento previo de este tipo de trabajo y yo debo acercarla lo máximo posible al proceso artístico y evidentemente aquí sí veo los puentes en común. Gracias a saber lo que ocurre en un proceso creador soy capaz de introducir mejor en el proceso a quién acompaño / **(AT)JJ4. a.** Particularmente, mi proceso de creación me ha servido para comprender la realidad de las personas a las que acompaño. Yo trabajo con personas con discapacidad intelectual severa, entonces, si no fuera por mi propio proceso de creación, yo no me podría haber desarrollado como profesional para acompañar a estas personas con discapacidad, es que no hubiese podido, es algo que tengo muy claro. / **(AT)N1. a.** En este sentido, no podemos decir que estén las pautas al uso de un proceso artístico por parte del arteterapeuta manejando el encuentro, pero también es cierto, que es totalmente imprescindible que el arteterapeuta haya experimentado un propio proceso creativo a la hora de poder pautar sus encuentros con el paciente

Hong (2015) habla de que la creación artística por parte de los arteterapeutas puede afectar de forma positiva en el propio autocuidado, estas experiencias artísticas son reveladas en el estudio de Hong (2015) como vías de trabajo posibles para la estabilidad

emocional del arteterapeuta: **(AT)BL1. a.** Bueno lo primero y principal, es que para mí es como una necesidad vital por lo que prácticamente cada día hago alguna cosa. Es cierto que en ocasiones también me tengo que forzar un poco a mí misma, pero claro, es mi profesión y según en qué momentos debo cumplir unas fechas. Pero al margen de esto, es mi propio ser el que me impulsa a crear o emociones que en ese momento siento y me resultan algo complicadas / **(AT)BL1. b.** La realidad es que tengo muy asumido que en mi vida necesito este momento de creación, por lo que en el momento que dejo de hacerlo, me siento mal.

La creación artística de los arteterapeutas es para Malis (2014), una especie de compromiso terapéutico que mantienen con sus pacientes, pues esta relación continuada con su propio ser creador y su creatividad, es la forma de poder situarse como canal proveedor de procesos: **(AT)M7. a.** Cuando trabajamos de arteterapeutas lo que podemos hacer es lo que hemos podido integrar y vivir. No se trata de taponar con los propios significantes, por ejemplo, les meto a Baudelaire...si no saber que, de una palabra poética o un breve fragmento, a mí me ha podido ayudar, ilusionar o acompañar la lectura de una novela durante muchos meses en el metro... /**(AT)JJ4. d.** Es cierto que tardé en darme cuenta, había una parte de mi inconsciente que me llevaba a crear y en la que ya estaba elaborando todo esto, pero he tardado cierto tiempo en tomar distancia y darme cuenta de que no he creado así por casualidad, he creado así porque hay una parte de mi dimensión personal que ha necesitado integrar la experiencia como arteterapeuta a través de mi propia creación. / **(AT)JJ4. b.** Mi proceso de creación en este caso, me ha servido para comprender la realidad de estas personas, me llevó a conectar con toda esa parte no tangible del acompañamiento, con esto que se dice muchas veces de “escucha flotante”, que es algo muy abstracto, con unas connotaciones un tanto místicas, diluyentes...pues el poder crear, me ha permitido comprender como es ese proceso de acompañamiento.

Es en la experiencia artística del paciente y la <<tercera mano>> del arteterapeuta, donde se produce el encuentro subjetivo, la empatía, la resonancia, la escucha y la mirada entre ambos. Una relación que tiene como base el proceso de creación artístico, siendo arteterapeuta y paciente co-constructores de un <<territorio del arte>> común. Este encuentro con el otro sostenido por el arteterapeuta, es lo que Hess & Hess-Cabalzar (2008) nombran como <<ser un eco perfecto>>: **(AT)M11. d.** Lo que me gusta observar en las sesiones es como cada cual ha logrado ese invento y como, si hay algunos nudos que hacen que ese invento sea un poco menos agradable, haga sufrir, impida ciertas aperturas o movimientos, es desde esa vertiente poética que se esponjan esas

dificultades, abriendo caminos y nuevas narrativas. Precisamente, es lo que intentamos escuchar en las sesiones, buscar lo vivo en esa persona partiendo de lo que trae, sean problemas o síntomas o lo que traiga y normalmente lo vivo, es una creación. / **(AT)M6.**

a. Por lo que me llega y comparto acerca de lo que dices, es cierta posición que tiene que ver con un deseo y con una escucha. [...] Entonces el punto de conseguir un terreno de juego para la creación, tiene que ser mucho más a medida para cada quién, por eso te decía que tiene que ver más con escuchar cuál es el punto de proponer, para que esa persona pueda hacer un recorrido creativo. A veces no es tanto los materiales o los lenguajes tradicionales en los que pensamos en ocasiones como arteterapeutas, si no con cierta apertura a la experiencia.

2. Utilidad del arte

2.1 Cuidado del ánimo

La armonía como búsqueda de aquello que se distingue como arte: **C.2. a.** ¿No cree usted que pintar significa crear una impresión armoniosa? Coincide con Morales-ramón & Ojeda-vargas (2014) cuando caracterizan el cuidado espiritual como la búsqueda de una armonía interna y de sentimientos de satisfacción, algo que se encuentra directamente relacionado con la subjetividad y el autoconcepto. Es la creación artística entonces una fuerza armonizadora, un bálsamo, una acción que involucra lo cognitivo, sensitivo y emocional, a tal efecto Castellanos (1997), afirma que unir la racionalidad a los sentimientos es compatible con una vida menos direccionada hacia el sufrimiento. También para Szczeklik (2010), tanto la medicina como el arte tienen una raíz común; la magia: <<los conjuros que se utilizan para deshacer los hechizos y remediar las enfermedades>>: **(AT)M2. b.** Puedo contar como logro sostenerme sin sentirme muy *fake* haciendo de arteterapeuta y eso tiene mucho que ver y me encanta que lo digas, con la escucha a los artistas, de hecho, hago que los escuchen las alumnas, quiero decir, no necesariamente porque siempre sepan lo que están diciendo, pero si como personas que llevan años sostenidos por unos procesos, algo deben saber de eso, ¿no? Pues en ese sentido me interesa mucho lo que dicen, como docente soy pesada en ese sentido, porque es como mi propio deseo, poder transmitir algo de eso.

Micheron (2003) habla del arte como un lugar de revelación de lo sagrado, una conciencia sobre la vida y un medio para recuperar el vivir <<perdido>>: **G.C.1. b.** Una obra de arte en verdad inmortal sólo puede nacer de la revelación. / **G.C.1. c.** La revelación de una obra de arte (pintura o escultura) puede presentarse de improvisto, cuando menos se espera, y puede también ser estimulada por la vista de algo. [...] cuando

una revelación brota ante la vista de un sistema de objetos organizados, la obra que surge en nuestro pensamiento se halla íntimamente unida a la circunstancia que ha provocado su nacimiento. [...] Yo creo que, así como en cierto sentido el ver a alguien en sueños es una prueba de su realidad metafísica, de igual manera la revelación de una obra de arte es la prueba de la realidad metafísica de ciertos acontecimientos casuales que a veces experimentamos, de tal modo que algo aparece ante nosotros y nos hace ver la imagen de una obra de arte; una imagen que en nuestro espíritu provoca a menudo sorpresa – en ocasiones nos hace meditar-, y siempre el placer de la creación.

También el arte se encuentra directamente relacionado con una función comunicativa. Todas las experiencias que el ser humano vivencia, son base de futuras creaciones, pues nacen de una necesidad íntima y única, coincidiendo con Zweig (2019) cuando hace referencia a que cada artista es único y posee un misterio propio que comunicar: **M.2. a.** [...] el arte surge de la necesidad de un ser humano de comunicarse con otro / **(A)B8. b.** tengo que hacerlo porque siento esa necesidad de hacerlo, me siento un individuo con la necesidad de expresar una idea y creo que esa idea encima, no solo me basta con expresarla, además quiero compartirla. La creación artística materializa, hace tangible el mundo de las ideas y las convierte en cuerpo y forma. El arte es capaz de traer una presencia que antes no era, tanto física como emocional, así lo puntúa Crumbaugh (2012) cuando hace referencia a que la experiencia del arte y la creación es la experiencia de aquello que antes no existía y ahora sí: **M.2. d.** Una obra de arte sale únicamente de las profundidades del ser humano – El arte es la forma del cuadro nacido a través de los nervios ojo cerebro y corazón del ser humano. El arte es la necesidad humana de cristalización.

Ello saca a la luz una experiencia interna e íntima compuesta de afectividades, es decir, de las relaciones que el sujeto tiene consigo mismo y con el afuera. La interpretación y vivencia de la percepción interna con la externa constituye el fenómeno de la acción; la poiesis. Figuera Martínez (2010) describe este momento de vivencia interna como una especie de movimiento hacia sí mismo del hombre, con la intención de indagar en su ser individual y colectivo: **EH.1. a.** Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios. Por qué elijo determinados temas y no otros es algo que no sé, a menos que sea porque los percibo como el mejor medio para sintetizar mi experiencia interior.

Una de las funciones del arte que encuentran las teorías psicoanalíticas es la de superar la llamada <<vaciedad>>, un impulso, según Sánchez Medina (2003) que lleva al sujeto a la unión, es decir, se trata de una forma ser en el mundo, le otorga un plan y un sentido: **(A)E3. a.** Suena a cliché, pero encontrarme con el arte me ha dado propósito a mi vida. Cuando me metí a estudiar Bellas artes fue encontrar el sentido que hasta entonces no encontraba. Es una actividad con la que me siento en casa, que es “lo mío”, aunque también a veces me cuesta ponerme a trabajar, me da miedo. / **(A)C14. a.** Esto ha dado sentido a mi estar en el mundo y a mis relaciones con los demás, conmigo misma. Para mí la vida sería horrible sin mi arte, no sin el arte, sin el mío.

Hess & Hess-Cabalar, (2008) suscriben << no hay nada fuera del arte que sea lo suficientemente fuerte para acoger la destrucción del sí-mismo. El arte deber ser testigo del sufrimiento humano. El arte de curar tiene que conllevar sufrimiento>>. La dimensión artística no se maneja con parámetros objetivamente mesurables y sin embargo, parece ser un buen sostén para el malestar, un canal comunicador de lo traumático, una vía placentera que vuelve menos doloroso el dolor: **(A)C6. a.** en un principio lo que me llevaba a crear era mi dolor. También mis momentos difíciles, mis emociones del momento...incluso el ver que no podía expresarlas por miedo a ser juzgada, principalmente mi problema de relación con el mundo que era muy grande.

2.2 Estética y cuidados

La estética, como forma de aprehensión de la realidad, hace que el arte y la poiesis se convierta en un ejercicio de conocimiento y comprensión profunda del mundo, así lo observa Silva-Cañaverl (2018), cuando afirma que lo que proporciona el arte es, entre otras cosas, valores, interpretaciones, artefactos y experiencias: **(A)E5. a.** El arte para mí es una herramienta para hacer pensar. Tanto a los espectadores como a la artista. Para mí una buena obra de arte hace eso: te hace preguntarte cosas, de verte por dentro y a veces te obliga a posicionarte.

Boal (2008) hace referencia a una <<Ciencia del Conocimiento Sensible>>, un tipo de conocimiento intermediario, de síntesis entre la sensación pura y el conocimiento. Este tipo de Conocimiento Sensible, es para Boal (2008) una experiencia afectiva que se sitúa en un lenguaje que escapa de lo verbal, que solo puede ser aprehendido mediante la propia vivencia, de la misma forma hacen referencia al desarrollo de la sensibilidad que proporciona el arte: **K.1. d.** La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del

mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma. / **J.O.1. p.** Hay una crisis en la sociedad por lo que sea y entonces esa crisis hace que intervenga el arte, ¿para qué interviene el arte?, para crear un nuevo tipo de sensibilidad para la sociedad. Porque la sensibilidad que tiene el artista, es un producto social, hay que devolver a la sociedad, al pueblo, eso es lo que queríamos hacer.

La experiencia estética es una forma de conocimiento, de <<contacto con el mundo>> y de la experiencia que se tiene con este. El sujeto se encuentra continuamente expuesto a múltiples estímulos que llegan desde lo externo para reunirse y ordenarse en lo interno, provocando en el sujeto situaciones de placer y displacer, (Mazzoti Pabello & Alcaraz Romero, 2006): **H.H.1. g.** El propósito del arte, hasta donde es posible hablar de propósito, ha sido siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico. Por un lado, la creación artística implica un acto de relación y orden entre la realidad interna y la realidad externa del sujeto, de una manera no traumática o difícil de digerir, es una forma activa de tomar el control, una experiencia de significación.

Por otro lado, el arte es que éste es capaz de traer presente experiencias nuevas e inesperadas, y tal y como anota González Umeres (2010), el modo en el que el individuo se enfrenta o gestione estos nuevos conflictos surgidos a raíz de la acción creadora, puede derivar en un crecimiento de la madurez afectiva: **G.C.1. a.** ¿Cuál será el propósito de la futura pintura? El mismo que el de la poesía, de la música y de la filosofía: el de crear sensaciones previamente desconocidas

Para Figuera Martínez (2010) los procesos internos del artista, se fundamentan en una experiencia estética, Gutiérrez Pozo (2012) describe esta vivencia estética como una experiencia de significación, la cual no puede conocerse si expresarse de otra manera que no sea mediante lo artístico: **E.H.1. a.** Para mí, la forma, el color y el diseño son simplemente un medio para llegar a un fin, las herramientas con las que trabajo, y no me interesan particularmente en sí mismas. Me interesa sobre todo el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa ni la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana, para evitar que se confunda con lo puramente anecdótico y superficial. La pintura que trata exclusivamente con las armonías o disonancias de la imagen y el color me provoca siempre un rechazo.

2.3 Procesos de creación en Arteterapia

La creación artística en relación a un momento de ocio, también puede facilitar cierto acceso a la vida interior de la persona, pero si algo distingue la práctica arteterapéutica de esto, es que la arteterapia se involucra en la integración de las experiencias, (Kramer, 2000): **(AT)N6. a.** Creo que el uso del dibujo por ejemplo es más universal, cualquiera que no sea arteterapeuta, desde otros campos profesionales, en un momento dado, puede hacer uso de este recurso, y es muy legítimo. El problema es confundir esta utilización puntual con la creencia de que esto sea arteterapia. Lo que desarrollamos nosotras dentro de un proceso artístico con un objetivo terapéutico es muy diferente. Es aquí donde todavía debemos insistir. Gysin Capdevila (2011) se refiere al proceso creador en arteterapia como originario de nuevas resonancias, de << múltiples “darse cuenta”>> y esto es, lo que caracteriza el proceso arteterapéutico y lo diferencia en parte, de un proceso artístico no encuadrado en terapia.

En la arteterapia encuentra Malchiodi (2005) unas características especiales que tienen que ver con la dimensión artística y que no pueden ser encontradas en las terapias que se constituyen únicamente sobre lo verbal, Malchiodi señala cuatro, autoexpresión, participación activa, imaginación y conexión cuerpo-mente. En referencia a la autoexpresión se encuentra: **(P)J15. a.** Lo que se ve aquí, es mi mundo personal. Es un mundo que está en continuo cambio, en continua evolución. En el futuro probablemente irá en otra dirección, seguramente. [...] Y aquí está un poco mi mundo reflejado, este soy yo, en cierto sentido. Se observa con respecto a la participación activa: **(P)J8. a.** Normalmente durante la semana, me surgían ideas y trataba de plasmarlas en los dibujos. Y bueno, ya os comenté que, durante un tiempo, mientras acudía a esta actividad, también estaba apuntado a otra, que trataba sobre escritura creativa. / **Y.K.2. a.** Fui a ver a mi doctor por mi enfermedad. Le dije que estaba haciendo arte y pintando muchísimo, y él dijo que era genial para mí. [...] Si dejo de pintar empiezo a sentir tendencias suicidas. Estoy luchando contra mi enfermedad mental pintando todos los días. Desde la imaginación: **(P)R2. a.** Pues pintaba lo primero que se me pasaba por la cabeza; una característica artística que en ocasiones parte del trabajo improvisado y la exploración: . Por último, con referente a la conexión cuerpo mente, son varias las referencias al material y a la sensibilidad que provoca: **(AT)BL3. b.** También está la manera en la que conozco los materiales artísticos, soy capaz de sentirlos, porque yo también los utilizo, incluso el movimiento de un pincel sobre el papel...considero fundamental el haber tenido estas vivencias en mis propios procesos y poder sentirlos en el otro, creo que al final el paciente también percibe que estás entendiendo su proceso.

Marxen (2011) señala que los materiales artísticos facilitan la expresión y la reflexión. Considera que <<la representación simbólica resulta menos amenazante que la comunicación verbal>>: **(P)J7. a.** Me refiero a que no son situaciones identificables en la vida cotidiana. Son la representación de ideas, más que de objetos./ **(P)P18. a.** Yo creo que dibujando puedes expresarte de una manera más directa y diciendo más cosas, porque al igual al hablar te puedes cortar más al decir ciertas cosas, ciertos sentimientos o sensaciones...y dibujando te puedes liberar mucho más y no hay que contarlos.

Una de las fortalezas de la arteterapia, es para Marxen (2011) que dispone a la persona a convertirse en creadora, en sujeto activo de su propio proceso: **(P)J18. a.** La verdad que es una actividad que progresivamente me ha ido atrayendo más y la he podido disfrutar cada vez más. Al principio era muy trabajosa y difícil, porque cuando uno está reubicándose con la medicación o con salir de planta, etc., es complicado sentarte enfrente de un papel vacío. [...] Yo lo veo como montar en bicicleta, al principio te caes, pero tienes que seguir intentándolo y disfrutas del hecho de montar en bicicleta./ **(P)R9. a.** En el arte por ejemplo pueden surgir cosas que no esperabas que surgieran, es decir, tu buscas algo, pero a partir de buscar ese algo, pueden surgir otras cosas y les aportas un significado que antes no tenían.

Por otro lado, se observa también que no existe la práctica arteterapéutica <<si no se produce un proceso terapéutico vehiculizado por la creación artística [...] hablar de arteterapia es también referirse a un espacio y a una acción específicos>> (del Río Diéguez, 2009): **(AT)N1. h.** En muchas ocasiones, es complicado tratar de explicar nuestro trabajo para que el paciente lo entienda bien. Hasta que no exista un compromiso real de la persona con su propio proceso, no termina de entender la intervención. /**(AT)JJ5. b.** El material del arteterapeuta es la creación. El arteterapeuta como tal, es el que crea, para mí la Arteterapia ni es psicoterapia artística, ni es psicoanálisis, ni es Gestalt arteterapia...la arteterapia es, arteterapia.

Gysin Capdevila (2011) también encuentra una afirmación: <<en el proceso creativo imaginativo encontramos la fuente del bienestar>> (p. 42) y para que ese proceso creativo, símbolo de bienestar se revele, Sorín Zocolsky (2011) halla necesario el <<dejarse atravesar por la confusión, por el caos, por la duda>> (p. 61) y es que como anota del Río Diéguez (2009): <<cada proceso de creación incluye al ser humano en su totalidad>> (p. 24) y facilita al sujeto creador una nueva forma de ser en el mundo.

Klein (2006), escribe sobre la creación artística en arteterapia como parte de un proceso que lleva implícitos ciertos procesos de transformación interna: **(P)R4. a.** Luego

también me sentía bien por acabar algo. [...] Sí, por empezar y acabar algo... / **(P)J21. a.** La verdad que me ha gustado muchísimo la actividad, la he disfrutado...ha sido una cosa in crescendo, ha sido cada vez para mejor y espero continuar con más creaciones. Al final no se sabe muy bien si la vida es arte o el arte es vida...pero básicamente es lo mismo. / **(P)J17. a.** Al principio me resultaba algo muy incómodo. Tenía muchísima confusión, estaba en un período de reajuste, principalmente por la medicación...entonces era muy complicado focalizarme, estar 45 minutos frente a un papel...una hora...el simple hecho de trazar líneas me resultaba algo costoso y complicado.

2.4 La escucha

Para Scanio (2004) el lugar del arteterapeuta es acompañar desde un costado, no como un juez que adjudica resultados, sino como testigo disponible. Este lugar posible desde donde se sitúa el arteterapeuta, es como lo distinguen Hess & Hess-Cabalzar (2008), el de <<ser un eco perfecto>>. Empatía, simpatía, compasión, tres elementos indispensables para Sánchez Sánchez (2014) si el arteterapeuta se dispone a escuchar a corazón abierto. Para Zweig (2019) solo es posible observar lo acontecido en un proceso de creación gracias a las huellas o restos que dejan los artistas tras de sí: bocetos, borradores, escritos, papeles, etc.: <<es precisamente ese instante breve de la transición, cuando la idea artística pasa a la realización artística, el que a veces podemos observar>>. Por eso, saber escuchar estos restos, detectar las huellas y acompañar desde el silencio, es posible si se sabe lo que acontece el crear: **(AT)JJ4. b.** Mi proceso de creación en este caso, me ha servido para comprender la realidad de estas personas, me llevó a conectar con toda esa parte no tangible del acompañamiento, con esto que se dice muchas veces de “escucha flotante”, que es algo muy abstracto, con unas connotaciones un tanto místicas, diluyentes...pues el poder crear, me ha permitido comprender como es ese proceso de acompañamiento.

Escribe Robledo (2013): <<crear es más originario que saber, más abismal que comprender, más sutil que investigar>> y es que la facultad de crear nace con el ser humano, algo que también comparten Sánchez-Ruiz et al., (2011) cuando escriben que todas las personas poseemos habilidades artísticas, musicales, abstractas, orales, etc. y que éstas, pueden activarse gracias a unas palabras escritas, una conversación, una imagen o una fantasía, es decir, lo innato de la creación artística se encuentra más o menos despierto o desarrollado, pero todo ser humano tiene la capacidad de comunicarse artísticamente: **(AT)JJ7. d.** Por supuesto es algo que he podido observar en mis sesiones, hay una acción innata en el ser humano, que te conecta y eso se da solo. / **(AT)N4. a.** Las arteterapeutas observamos muy frecuentemente estas reacciones que

comentabas, <<esto no va conmigo>> o <<siempre he sido muy malo o mala en arte>>. Parece que sea un coto reservado solo para los que tienen habilidad y efectivamente tratamos de, entre otras cosas, desarrollar esta capacidad artística y de creación que considero todos tenemos.

3. Componentes del proceso de creación

3.1 La intuición

La libertad creadora, pone al servicio del proceso de creación dos elementos: la intuición y la inspiración. La intuición es aquella fuerza que inicia a la acción creadora, y la sensibilidad, la encargada de guiar la intuición, (Kandinsky, 2016, p. 31). Desde la neurociencia, lo que Kandinsky llama inspiración, voz interior o intuición, Antonio Damasio (2007) lo explica como un mecanismo por el que el sujeto llega a la una solución de un problema sin apenas razonar sobre éste, la intuición para Damasio es una especie de mecanismo biológico por el que el sujeto se evita tener que razonar o pensar entre el inmensurable campo de posibilidades que presenta la toma de una sola decisión, por ejemplo en el caso de la creación artística, en la que la acción creadora es una toma de decisión tras otra: **H.M.1 d.** La cualidad expresiva de los colores se me impone de manera puramente intuitiva (...) Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuáles son los tonos que corresponden a esa estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me procura.

La inspiración y la intuición surgen para Garrido (1960), como una chispa que inflama, chispa que necesita de algo que la alimente y chispa que solo parece ser ininteligible al espíritu. Su alimento son los sueños, las vivencias, los recuerdos o las intuiciones. Por su parte, Sánchez Aranegui (2015), plantea también la inspiración como una primera chispa, pero ésta surge de la confluencia de tres fuentes: las experiencias personales de la persona, el conocimiento previo del campo que vaya a trabajar y el contexto donde se desarrolla. Directamente Zweig (2019), habla de que estos estados se mezclan en el artista durante la creación y no basta con la inspiración para crear, si no que la creación es resultado de inspiración más trabajo: **(A)C9. d.** Entonces, ¿cómo es mi propio proceso? Bueno te he descrito que son proyectos que llevo desde hace muchos años porque de alguna manera esa es la metodología, no tengo que ponerme a pensar mucho, simplemente sigo mis ganas creativas y mi intuición. / **(A)C9. e.** la obra está produciéndose continuamente y parece que ya va por sí sola, algo totalmente paralelo a mi vida, se van produciendo obras de unos proyectos y de otros, es que no lo tengo ni que pensar. Las nuevas ideas emergen durante este proceso, y cuando emergen son explosivas. Pero algunas de ellas se han quedado por el camino.

Es la incertidumbre un elemento presente en el proceso de creación artística, en ello coincide Sorín Zocolsky (2011), para quien dejarse atravesar por la confusión, el caos o la duda es el camino del proceso creativo. El azar como parte de la creación, la duda o el malestar que produce improvisar, no es más que una vía hacia nuevas significaciones, nuevos sentires como lo llama Sorín Zocolsky (2011), en otras palabras, la incertidumbre o el accidente del proceso creador trae nuevas realidades que juegan un papel fundamental en la llamada intuición creadora: **F.B.1. f.** Quizás maneje cada vez mejor las manchas que han sido hechas por azar, o sea las manchas que han sido hechas de manera totalmente irracional. A medida que pasa el tiempo y se trabaja de acuerdo a lo que ocurre, uno se acondiciona, reacciona con más vivacidad frente a lo que el accidente ha propuesto. Y en cuanto a mí, siento que todo lo que me gustó, aunque sea poco, era el resultado de un accidente sobre el que fui capaz de trabajar. Porque este accidente me había dado una visión vacilante de un hecho que yo intentaba captar. De esa manera podía comenzar a elaborar y a tratar de explotar una cosa que no era ilustrativa.

En el abordaje de la intuición, también se nombran los elementos inconscientes que se ponen de manifiesto durante la acción artística, se recupera a González Ochoa (1991) quien sintetiza estos mecanismos de operación mental de la siguiente manera: por un lado, la elección de un elemento (o varios) seleccionado de forma voluntaria y/o intuitiva y traído a la conciencia, por otro, la asociación libre de conceptos. González Ochoa (1991) también puntualiza sobre lo inconsciente y esa capacidad de encontrar nuevas soluciones al margen de los esquemas tradicionales y que no se producen a nivel consciente. Todo este movimiento que se produce gracias a la creación artística, Henri Bergson lo llama *sur le rebord de l'inconsciente* (en el borde de lo inconsciente), (González Umeres, 2010). González Umeres (2010) hace referencia a esta acción como una intuición poética, un movimiento que va desde el inconsciente a la conciencia, <<como un chispazo de luz>>, las ideas inconscientes viajan según este autor hacia la conciencia para convertirse en obra, poesía y creación: **E.H.1. a.** En todo arte hay tanto de la expresión del subconsciente que creo que la mayoría de las cualidades importantes se plasman de forma inconsciente y que pocas son el resultado de un proceso intelectual consciente. Pero todas estas cuestiones son materia para los psicólogos / **M.D.1. d.** El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente. De hecho, falta un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el "coeficiente artístico", personal contenido en la obra. En otros términos, el "coeficiente artístico" personal es como una relación aritmética

entre "lo que está inexpresado, pero estaba proyectado" y "lo que está expresado inintencionalmente".

3.2 Del no-ser al ser

Existe en la poiesis un sentido de hacer y hacer-se, pues no solo implica una acción física, sino también el conocimiento y aprendizaje que se obtiene. El artista no puede evitar representar y representarse al mismo tiempo, es lo que se entiende como la unión del mundo externo e interno en la obra de arte. Arnheim (2007) estudia como la mente humana interpreta la imagen que recibe del mundo exterior en base a todas sus potencias conscientes e inconscientes, es decir, en base a una transformación interna. Gutiérrez Pozo (2011) anota que justamente en esto consiste el proceso de simbolización, donde un contenido de lo sensible porta un significado espiritual, de esta manera ocurre también en la creación, donde el símbolo artístico posee un sentido que se encarna en lo físico. La acción creadora consigue materializar este proceso de simbolización de lo externo e interno, y es en este movimiento donde Muñoz Martínez (2006), observa uno de los objetos de estudio más complicados, pues gracias a la creación artística se produce un nexo entre la subjetividad y la objetividad. Es en esta conciliación creadora entre lo subjetivo y lo objetivo, que la creación artística se convierte en una forma de conocer y componer la realidad: **(A)B5. b.** Lo que permite el proceso creativo es convertir algo en otra cosa, quiero decir, me gusta mucho entender el arte como un proceso de transformación, pero no solo de lo que es la obra en sí, si no el individuo. Transformo aquello que llevo dentro en algo visual, del formato que sea, pintura, escultura, fotografía...no importa, tenemos por un lado esta transformación en materia, en obra y por otro lado la que se produce a nivel interno, dentro de ti, algo ha cambiado de tu percepción, de tu idea o tus pensamientos./ **(AT)JJ1. a.** Quizás, lo que me impulsa a crear sea una necesidad de conectar mi mundo interno con el externo, concretamente es en la acción misma de crear donde se produce esa conexión, porque aquí si es dónde pongo el foco, en el proceso. Es en el mismo momento de la acción donde se encuentra toda la magia. Últimamente, me ocurre que aquello que me lleva a crear, es donde hay experiencias o vivencias que me dejan un registro corporal, porque para mí crear va desde un movimiento sutil hasta el más complejo.

Comprender la vida es parte de esa razón creadora, buscar un sentido o pensar sobre la existencia. Labrada (1984) añade a la acción artística la dimensión cognoscitiva, de manera que mientras se está en plena acción artística se está inventando el proceso, es decir, en sus propias palabras: <<en el conocimiento artístico al hacer la cosa aparece el concepto>>. Por lo que, entendiendo el proceso de creación artística como una

dimensión cognoscitiva, se enmarca la poiesis como elemento cognitivo y por lo tanto organizador en el sujeto, (Labrada, 1984): **M.3. a.** He buscado comprender la vida y explicar su sentido. También he querido ayudar a otros a explicársela.

3.3 La voz interna

Según Kandinsky (1911), la voz interior tiene que ver con aquello que inicia la creación, la acción interna que guía al creador y le hace intuir el siguiente paso, para Labrada (1984) más bien es una forma de construir coherencia mientras se crea. La voz de la creación lo llama Muñoz Martínez, (2006) y Hugo Mujica (2007) lo relaciona con la inspiración, pues afirma que no puede explicarse de forma lógica, lo que sí ha podido observarse es que tiene mucho que ver con los principios creadores y a la escucha interna: **(P)P7. a.** Claro, según iba haciendo las formas dije: - ¡anda mira una cara! En otros igual ya lo tenía algo más pensado / **(P)P4. a.** Si, pues poniéndome a pensar. Alguna vez me ponía a pensar en formas, en colores o estructuras, para que me quedara encuadrado dentro de lo que es el folio. [...] por ejemplo en este (selecciona dibujo), empecé haciendo formas como haciendo el encuadre y de repente se me ocurrió esta cara / **(P)R2. a.** Pues pintaba lo primero que se me pasaba por la cabeza.

Gran parte de la acción artística, de su proceso creador se basa en el encuentro inesperado con algo que se encuentra por el simple hecho de <<estar haciendo>>, en esto coincide Labrada (1984), para quien: <<se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace>>. Labrada (1984) también se ajusta a este discurso cuando afirma que la coherencia interna de un poema se va descubriendo en medida de que se va escribiendo, y no antes: **P.2. e.** Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado, y no lo que busco. Es al observar el resultado final que se toma conciencia y perspectiva de lo realizado, que puede darse el encuentro con aquello <<inesperado>> pero que nace desde lo más propio: **(P)R9. a.** En el arte por ejemplo pueden surgir cosas que no esperabas que surgieran, es decir, tu buscas algo, pero a partir de buscar ese algo, pueden surgir otras cosas y les aportas un significado que antes no tenían.

Existen dualidades que se establecen como base del proceso de creación artístico y que también responden a esa voz interna, dualidades que se mueven entre experiencias de placer o displacer, que ayudan a ir tomando decisiones en el sujeto. Sobre esta misma base entre el placer y el displacer es que se producen encuentros inesperados y novedosos: **R.M.1. e.** Una noche de 1936 me desperté en una habitación en la que había sido colocada una jaula con su pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver que el pájaro desaparecía de su jaula siendo sustituido por un huevo. Ahí descubría un nuevo y

sorprendente secreto poético, ya que el impacto que sentí lo provocaba precisamente la afinidad de los dos objetos, la jaula y el huevo; mientras que, anteriormente, el impacto me lo provocaba el encuentro de objetos extraños entre sí. Partiendo de ahí, busqué si objetos distintos a los de la jaula podían igualmente revelarme -gracias a la puesta en evidencia de un elemento que les fuera propio y que les estuviera rigurosamente predestinado- la misma poesía evidente que habían sabido producir el huevo y la jaula con su unión. En el transcurso de mis investigaciones adquirí la certeza de que ese elemento por descubrir, esa cosa tan oscuramente ligada a cada objeto, ya la conocía con anterioridad, pero cuyo conocimiento se encontraba como perdido en el fondo de mi pensamiento.

3.4 Conexión cuerpo-mente: material artístico

El individuo accede a sus emociones a través de un proceso llamado interoceptivo o somatosensorial, relacionado con los estímulos que surgen desde dentro del cuerpo. Este proceso somatosensorial recoge aquella información que se percibe a través del tacto, la temperatura o el dolor y que después es traducida a un significado emocional, (Czamanski-Cohen & Weihs, 2016).

La conexión con el material artístico se produce a través de este proceso somatosensorial, siendo observable en arteterapia. Suscribiendo a Czamanski-Cohen & Weihs (2016), se observa como el placer de lo táctil puede generar un acceso a lo emocional mucho más rápido y fluído, así como volver más llevadera una experiencia traumática canalizada por la creación artística en un proceso de creación arteterapéutico. Desde este planteamiento, Czamanski-Cohen & Weihs (2016), afirman que la experiencia táctil y sensorial en la creación artística, puede favorecer a las personas a enfrentarse a una situación emocional negativa desde un posicionamiento más placentero y por lo tanto, involucrarse de forma verdadera con su propio contenido emocional: **(AT)BL3. b.** También está la manera en la que conozco los materiales artísticos, soy capaz de sentirlos, porque yo también los utilizo, incluso el movimiento de un pincel sobre el papel...considero fundamental el haber tenido estas vivencias en mis propios procesos y poder sentirlos en el otro, creo que al final el paciente también percibe que estás entendiendo su proceso / **(AT)JJ4. c.** Cuando comencé a trabajar con discapacidad, me di cuenta muy poco a poco, de que cuando me iniciaba en un proceso de creación, el material y la forma de crear que estaba usando, contenía el mismo discurso del acompañamiento arteterapéutico que estaba haciendo, es decir, comencé a utilizar materiales súper delicados, procesos muy frágiles, maneras de crear muy vulnerables...definitivamente me cambió.

Lo que elabora una obra y es origen de todo proceso creador, es el sujeto, así que la relación que mantenga en sujeto con el material artístico marcará parte de su experiencia subjetiva (Cortés & Leyte, 1996). En ese sentido, recuperando el modelo *bodymind* de Czamanski-Cohen & Weihs, (2016) se rescata todo el estudio con respecto a la experiencia táctil y las sensaciones corporales y emocionales que vehicula. El material artístico es portador de significado sensorial y emocional, por esta razón, la creación artística en arteterapia es un proceso integral que involucra al mismo tiempo cuerpo y mente.

El cuerpo es un medio por el cual el ser humano se relaciona con el mundo interno y externo. (González Ochoa, 1991) entiende el proceso de creación artística como una acción que compromete todo el ser, es decir, cuerpo y mente funcionarían como un solo sistema operando de forma holística. La persona se dispone física y mentalmente en un estado de atención plena, pues como suscribe González Ochoa (1991) no existen personas que piensan y por otro lado personas que crean, todo forma parte de una misma estructura, de un mismo cuerpo. La corporalidad es subjetividad y por ello la materia tiene un papel fundamental en la sensorialidad y experiencia artística, porque vehiculiza emociones: **(A)E4. b.** Por un lado, por el gusto sensorial de trabajar con materiales <<de verdad>>. Me produce placer tocar los materiales, trabajar con ellos, manipularlos. Y muchas veces creo que mis obras en tres dimensiones dan una inmediatez, una presencia que sería muy difícil para mí conseguir con otras disciplinas. También, sinceramente, se me da mejor la escultura que la pintura / **A.M.1. d.** Después están las piezas que llamo Historia de los vestidos. Son vestidos sobre los cuales están sujetadas algunas fotos, como si el vestido tuviera la memoria del tiempo en el que fue usado, como si fuera una piel, la piel de la persona que lo usó.

Hess & Hess-Cabalzar, (2008) también recuerdan que: <<la inclusión de la dimensión mental-espiritual es indispensable si la meta no es un parche sino un cambio genuino en un ser humano que ha quedado fuera de equilibrio>>, por esta dimensión mental-espiritual es por lo que es de vital importancia la narrativa personal de cada individuo, por ser insustituible y única, propia: **J.B.1. d.** La elección de estos materiales no proviene de un impulso pictórico inicial, sino de una intención escultural. Estos materiales fueron puestos en uso en una época en que yo entendía la escultura en sus elementos simples. El fieltro sujeto como elemento dentro de tres constelaciones esculturales: impreciso, preciso y en movimiento. Yo precisaba de algo material, de una sustancia que no expresara nada en cuanto a color y en cuanto a forma. Busqué encontrar

un elemento completamente neutro y realmente el gris es una neutralización de lo colorido. Por otro lado, no fue mi intención crear algo en el sentido de la tristeza.

3.5 Mentalización

En López et al., (2014) se habla de la mentalización cuando el individuo atribuye estados mentales a sí mismo y a otros, Bernal Ochoa & Calero Gómez (2015), observan la empatía desde una perspectiva cognitiva y a partir de tres factores: la habilidad para comprender signos afectivos en los demás, la capacidad de adoptar cierta perspectiva y la sensibilidad emocional: **(P)J18. a.** Yo lo veo como montar en bicicleta, al principio te caes, pero tienes que seguir intentándolo y disfrutas del hecho de montar en bicicleta. / **K.1. d.** El arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma.

El poder adoptar la perspectiva de otro, apunta Audisio (2011) tiene relación con la flexibilidad cognitiva y afectiva, elementos que tienen relación con entender que cada creación artística será recibida por el espectador que la contemple bajo su propia subjetividad e interpretación. Disponer de esa flexibilidad de entendimiento, tiene relación con la mentalización y son los procesos de creación artística los que pueden facilitar tal capacidad: **S.L.1. b.** Hay decisiones que toma el dibujante, dentro del plan, como parte del plan. Aunque se den las mismas instrucciones, cada persona, al ser única, puede llevarlas a cabo de forma diferente. Las entenderá de manera diferente / **S.L.1. c.** Cada persona dibuja una línea de manera distinta y entiende las palabras de manera distinta.

Así mismo y de forma más directa, para Lanza Castelli (2011), <<prestar atención a los estados mentales ya es mentalizar>>. En las reflexiones que surgen observando la propia obra, el autor toma perspectiva de sí mismo y es capaz de contemplar desde una nueva perspectiva sus propios estados mentales: **(P)J19. a.** Pero si, como dices básicamente responden al estado en el que me encontraba. / **(P)R7. a** y **(P)R8. a.** El primer día pensaba que no me iba a servir de mucho, esa era la idea que yo tenía. [Pero después de un tiempo] Me apetecía ir / **(P)J18. a.** Si, se ve claramente que no hay un concepto, de hecho, aquí por ejemplo ni siquiera tenía una idea en la cabeza, simplemente era un proceso mucho más mecánico de dibujar líneas y colorear...de ahí surgían ciertas figuras geométricas, pero no había nada detrás. / **(P)J19. a.** La verdad que los primeros, se

asemeja mucho al proceso de un niño pequeño cuando se encuentra un dibujo de pinta y colorea, que es simplemente la pulsión de coger el rotulador y rellenar de forma muy automática. Muy atávico. / **(P)J24. a.** Si porque yo me imaginaba que el cable luego daba lugar a más polígonos, que luego estos daban lugar a más cables...una especie de doble vómito, aunque realmente todavía no sé muy bien que significa...algo significará...

Sutil (2016), incluye la capacidad imaginativa en el proceso de la mentalización por el hecho de que el sujeto interpreta la conducta del otro, atribuyéndole deseos, creencias o necesidades sin que se las haya comunicado directamente. El sujeto intuye e imagina lo que otras personas pueden estar sintiendo o pensando. En las sesiones grupales el paciente bajo sus propias apetencias interpreta que son las de todos: **(P)R12. a.** A mí me gustaría, no en todas las sesiones, pero si en alguna, hacer todos lo mismo. Tener como un objetivo común, todo el grupo. Dibujar algo todos juntos, es decir, lo mismo, un bodegón por ejemplo...o todos un día con la misma técnica, igual eso ayuda a probar diferentes técnicas porque muchas veces la gente se queda estancada en la misma técnica.

Esta capacidad reflexiva, que permite al sujeto diferenciar los procesos intrapersonales de los interpersonales, es para Lanza Castelli (2013) un mecanismo interpretativo que se encarga de explicar el comportamiento subjetivo y ajeno mediante la atribución de estados mentales que expliquen la conducta, se imagina la manera en la que el otro siente: **(P)R13. a.** Yo creo que sí. Claro, ese es el reto, sería un reto para ellos. / **(P)R15. a.** La gente descubriría cosas que no sabía antes sobre esa técnica. Más habilidad.

En esta interpretación de estados propios y ajenos, Cano Martínez (2019) encuentra en el arte un amplificador de diferentes realidades, pudiendo comunicar emociones que, aunque para el espectador no sean propias, se vivencian como tal gracias a la empatía y la mentalización: **K.1. j.** Todas estas formas de ser auténticamente artísticas, cumplen una finalidad y son [...] alimento espiritual, y especialmente en el caso tercero, en el que el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, tal relación (o resonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador. / **M.2. c.** De una manera u otra tiene que haber conmovido [a una persona] y hay que conseguir que los espectadores se conmuevan de la misma manera. No es la silla lo que hay que pintar sino lo que ha sentido una persona al verla.

Cuando hablamos de las vivencias que provoca un acto de creación o la contemplación de una obra, se puede poner en relación con el término de Edith Stein (2004); <<vivencia originaria>>, es decir, aquello que sucede en un presente y constituye el único dato cierto

que el sujeto tiene de sí mismo y de su entorno. Este concepto desde una perspectiva artística, lo aborda Martínez Barragán (2019) anotando que la experiencia que produce en el sujeto un proceso de creación artístico pone en marcha esta vivencia originaria. Durante la creación artística se experimenta una forma inédita de vivencia del presente a la cual no es posible acceder de otra forma más que desde la creación, otorgándole una conciencia al sujeto creador tanto de sí mismo como de un otro (espectador): **(AT)M11. c.** Tenemos que pensar que trabajamos con muchas personas y hay algunas que tienen ciertas dificultades y ni siquiera han conseguido hablar o usar el lenguaje articuladamente o han sufrido algún tipo de historia que no les permite hacer giros simbólicos que llevan a la sublimación. Pero creo que, aun así, con esto, cada cual es un invento en sí mismo, en el sentido de poder estar en la vida de algún modo y sostenerse. / **M.D.1. a.** Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado, el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad.

Pero esta vivencia originaria empática puede ser rememorada a través de lo que se denomina <<presentificación>>, es decir, la capacidad de poder traer al momento presente elementos que están en la memoria o fantasías, <<formas no originarias de vivencias presentes>>, que no han ocurrido, pero han sido una realidad para el *yo*. En el momento de la creación artística ambas formas se conectan: **(AT)M11. d.** Precisamente, es lo que intentamos escuchar en las sesiones, buscar lo vivo en esa persona partiendo de lo que trae, sean problemas o síntomas o lo que traiga y normalmente lo vivo, es una creación. Un poco en ese sentido si tenemos una manera, un algo innato, se puede pensar así, que lo que hacemos con nuestra vida, es una propia invención.

Los contenidos emocionales en las obras permiten que el sujeto que contempla conecte con la vivencia del creador, es desde este acto empático que el arte se convierte en un acto cognoscitivo, que activa la capacidad de adentrarse en el yo ajeno y comprenderlo, tal y como escribe Martínez Barragán, (2019): **H.M.1. g.** Un cuadro colgado en la pared debe transmitir paz. No tiene que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca dulcemente a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo. [...] Yo me dedico a crear un arte que sea para el espectador, de cualquiera condición a que pertenezca, una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad.

4. Reflexiones con respecto al análisis conjunto

4.1 Reflexión en relación a la subjetividad

Por lo tanto, se comprueba como la definición del concepto de arte tiene una característica principal que es la de la inefabilidad. Uno de los principales motivos Es que de quién más se necesita una aproximación al concepto, que es de los propios artistas, es de quién menos se obtienen respuestas. Y no se obtienen respuestas puesto que el artista no puede salir de sí mismo y observarse desde un afuera, el artista vive dentro de su acción creadora, lo mucho que se puede obtener es el rastro de esa acción. Se afirma también que el arte y la creación artística proporciona al sujeto un profundo conocimiento del mundo y de sí mismo, así como el desarrollo de una sensibilidad especial la cual aporta un tipo de conocimiento desde lo sensible al que no se tiene acceso desde otra vía, escapa a lo verbal y solo es accesible mediante la experiencia. Se reconoce también una característica propia del arte, la necesidad interior de comunicar parte de ese conocimiento obtenido.

El arte también se entiende como una forma de sostenerse y ser en el mundo, de superar el vacío de la existencia y llenarla de significado y función, tiene una intención de unión entre las experiencias internas y externas del sujeto, es decir, de construcción de la propia realidad.

Se evidencia por un lado que el artista es un creador de ideas, estas ideas provienen de su propia subjetividad y su experiencia anímica, es decir, su propia vida es fuente de recursos de su arte. El artista se caracteriza también por una cualidad soberana, pues posee libertad creadora total, no existe ley en su creación, algo que lo dota en el momento creador de lucidez ética y moral, pues no existe juicio externo, algo que parece ser también puede llegar a reflejarse en la personalidad del artista, es libre para ser.

En el momento de la creación, se identifican elementos inconscientes que participan de la acción y que hacen que se vuelva complicado el poder expresar de forma verbal lo acontecido, por lo que hay un conocimiento que posee el artista sobre su propia subjetividad creadora que solo es accesible desde la experiencia.

La contemplación se torna indispensable para la triangulación artista-obra-espectador, pues la mirada es el elemento que de algún modo cierra el acto creador del artista, ser observado por otro. Mientras se crea la obra, de alguna manera se piensa en quien la va a contemplar, se establece un ejercicio de mentalización por el que el artista <<sale>> momentáneamente de su punto de vista y trata de cambiar la perspectiva.

Quien contempla, debe trascender la forma aparente y prestar atención al significado e intención y no tanto a lo puramente visible, ¿qué ha querido comunicar? La mirada de quien contempla re-hace, re-vive y re-significa la obra, se precisa de una actitud abierta a conmoverse y experimentar lo que el autor experimentó en una especie de acto empático. La contemplación se traduce como un acompañamiento silencioso que no impone, que valida la presencia y el mensaje de un otro que se ha expuesto.

Por otro lado, se observa el tipo de mirada que se dirige hacia lo subjetivo, hacia la autorreflexión, la mirada que busca entenderse y dirigirse a uno mismo, que se interroga desde un afuera y desde una distancia, que busca comprender que ocurrió.

4.2 Reflexión en relación a los elementos constituyentes del proceso de creación artística.

Por lo tanto, en primer lugar, uno de los elementos que constituyen parte del proceso creador, es la incertidumbre y el azar, el dejarse atravesar por la confusión y caos de todo comienzo, por la duda en el siguiente paso y fluir hacia un hacer que consiste en confiar en el proceso. En ese movimiento en el que se tiene en cuenta el azar o el crear bajo cierta incertidumbre, aparece el impulso que varios autores han denominado intuición, aquella que va guiando y que responde a un movimiento subjetivo. La propia identidad también es un elemento que constituye el proceso creador, pues la vida es un recurso artístico durante el proceso, un tema plasmado de forma consciente o no. También el sujeto se vive permeable al entorno en un dejarse afectar que provoca emociones subjetivas y enlaces emocionales, es decir, la persona bajo estas experiencias vividas selecciona o descarta elementos para su nueva creación. En esta selección de objetos, entra en juego tanto lo inconsciente como lo cognitivo, pues el proceso artístico organiza al sujeto y en el hacer, aparece el concepto. En este mismo proceso entre lo inconsciente y lo cognitivo es que aparece otro de los elementos constitutivos del proceso, la relación entre los opuestos. Desde esta perspectiva, se entiende esta relación de opuestos entre lo que al sujeto le provoca placer o displacer, entre ambas dualidades se mueve y selecciona los elementos de la composición que su cuerpo y su mente le demandan.

La intención de todo proceso creador pasa principalmente por comunicar una experiencia interna, una percepción sobre un fenómeno que ha sucedido, una comunicación que empieza en lo individual y que afecta en cierto modo a lo colectivo, pues es una búsqueda e indagación en ambos sentidos. En tal caso, también el dolor ha sido un impulso para la creación. La creación se convierte en sostén de ese dolor porque ayuda a compartirlo y comunicarlo, a canalizarlo, por lo tanto, comunicar esa experiencia dolorosa es sinónimo de una intención creadora. También se relaciona con la intención

creadora una búsqueda y construcción de pensamiento, de pensar sobre el pensar, de formas de pensamiento no lógicas que no requieren de lo verbal y que ayudan a tomar cierta perspectiva sobre un tema, sentimiento o motivación.

La inspiración, ese encuentro con una novedad que no era buscada, algo que se cataloga como chispa que inicia la creación. Ese encuentro que también se relaciona con la búsqueda de lo real, de la verdad en el arte y que tiene que ver con esa realidad que es inaccesible para un pensamiento lógico y conceptual, una realidad que solo se encuentra en el lenguaje artístico y que hay que buscarla mientras se crea y ninguna otra manera. Esta realidad encontrada se presenta para varios autores como una revelación, una conciencia sobre la propia vida y un medio que recupera el vivir.

Lo que la creación artística aporta para estos autores es, entre otras cosas un pensamiento complejo y profundo de los distintos fenómenos y de los distintos planos de realidad. También hablan de la experiencia estética que lleva a una transformación de los estados internos y de lo externo y tangible como es la obra plástica. La creación artística se presenta como una conciliación entre la vivencia interna y externa y se presenta en forma de acción artística u obra tangible. Esta forma libre de entretener lo interno y lo externo provocando un encuentro en forma artística, compromete todo el ser, cuerpo y mente y solo se rige por las normas del sujeto creador, lo que provoca una sensación de libertad total.

El modo de llevar a cabo esta unión, puede concebirse como un fluir, un juego o una experimentación. Una acción que funde los límites entre la vida y la creación, lo que da a entender que el arte no puede prescindir de la vida del sujeto, de su realidad, es decir, de su subjetividad.

4.3 Reflexión con respecto a los factores de la creación artística que operan como terapéuticos para la persona

Por consiguiente, los elementos que están operando como terapéuticos en el proceso de creación artística a la luz de un marco arteterapéutico, son en primer lugar, el empleo de un lenguaje y posicionamiento puramente artístico, pues este tipo de lenguaje está facilitando la autorreferencia y la autorreflexividad, ayudando a la toma de conciencia de uno mismo y a ordenar, por consiguiente, el pensamiento sobre la propia subjetividad. Por otro lado, se encuentra la facultad innata para crear con la que todo ser humano nace. Todas las personas poseen habilidades artísticas más o menos despiertas, pero el lenguaje propio de lo artístico nace con el ser humano y por ello es un tipo de comunicación que puede entrenarse y enriquecer al sujeto. Entender la creación artística

como una capacidad propia de todo ser humano, hace que sea una actividad que iguala a las personas sea cual sea su condición, todo ser humano puede disponerse a la creación. En ese mismo sentido, el proceso y acto de creación supone un sostén, un bálsamo que organiza y equilibra tanto los aspectos cognitivos, como los sensitivos y emocionales, por ello supone un elemento terapéutico.

Una de las características del lenguaje artístico es el juego y lo poético, donde la proyección de roles, las fantasías inconscientes, o las proyecciones actúan como reflejo de los estados internos de una forma no invasiva ni traumática. Gracias al jugar y a la poiesis se puede llegar a una dominación de los fantasmas, traumas o malestares. Este proceso hace que el individuo creador pueda llegar al encuentro con algo propio e inesperado, algo desconocido que sale a la superficie por medio del proceso de creación artística y que nace de lo más profundo del individuo. Tomar perspectiva del resultado final, observar aquello que se ha cristalizado en la obra y reconocerse, este proceso forma parte de esos elementos terapéuticos que se encuentran en el proceso de creación artística. Dentro de este proceso, existe un elemento al que también se le da suficiente importancia; la libre expresión. La libre expresión en el arte independiza al ser, lo vuelve dueño de sí mismo y actúa bajo su propia ética y moral, ofreciendo un canal expresivo y comunicativo soberano. Este concepto también incluye la capacidad de dominar la propia afectividad e intimidad, que es libre de manifestarse y compartirse o no.

Los conflictos surgidos en el durante de la creación, en el propio proceso son resueltos gracias a la creatividad, que actúa no tanto a favor de un resultado final estético, sino como un elemento capaz de <<desenredar>> al sujeto. Este aspecto de la creatividad tiene mucho que ver con el empleo de <<lo presente>> como material para la creación, es decir, el sujeto crea a partir de una combinación de sus vivencias, estados emocionales, creencias y/o pensamientos, de forma simplificada, su material creador es su forma de estar en el mundo y eso es lo que trae presente en la creación artística. El arteterapeuta crea un espacio donde la persona presta atención a todos estos aspectos de su ser, dicho de otro modo, el arteterapeuta acompaña desde los símbolos y significados personales y lo hace desde un lenguaje puramente artístico.

En segundo lugar, puede observarse con respecto a aquello que corresponde a las competencias del arteterapeuta como el conocimiento en primera persona de lo que supone un proceso de creación es condición *sine qua non* con respecto a una correcta resonancia y empatía con el proceso de creación que se acompaña. El conocimiento del proceso y lenguaje artístico no se aborda desde un fin visual o educativo, más bien como el dominio de una acción que pone en marcha la subjetividad y que funciona con sus propios códigos.

Cuando el arteterapeuta conoce de primera mano el proceso de creación puesto que ha pasado por uno, tiene un mayor recurso en la detección de las necesidades, bloqueos, momentos de fluidez, incertidumbre, libertad o incluso el manejo de la materia, es decir, tiene en mente la mente de la persona, se transforma en un testigo que escucha las huellas, los restos, los silencios y los elementos que constituyen todo el proceso de creación y es más capaz de sostener, puesto que ha sido capaz de sostenerse a sí mismo en la misma situación.

El arteterapeuta experto en el proceso y lenguaje artístico tiene las competencias necesarias para saber guiar y acompañar en esas nuevas líneas de sentido que se abren ante la persona y que conectan el arte y la vida, que como escribe Gutiérrez Pozo (2012) <<ennoblecen lo cotidiano>> y entrenan un tipo de pensamiento estético y sensible hacia el vivir. La creación artística afecta de este modo a todos los planos de realidad del sujeto.

Dentro del campo artístico existen multitud de discursos que sirven de fuente teórica para la arteterapia, narrativas que provienen de los protagonistas de la creación, los artistas y de las que se puede obtener una valiosa información acerca de todos los elementos que entran en juego durante un proceso artístico. Es complicado entender cuál es la razón del arte saliendo de quienes son sus propios protagonistas, por ello, es de vital importancia recuperar su voz en primera persona.

PARTE III. CONCLUSIONES

1. Conclusiones finales

Esta investigación germinaba desde una hipótesis inicial:

Existe una parte del proceso arteterapéutico que se refiere a una forma de subjetividad, (de percibir, interpretar y representar la realidad) a la que podría llamarse artística, que solo es transmisible desde lo vivencial.

Solo si el arteterapeuta es un experto en ella, si ha desarrollado un trabajo artístico genuinamente propio, le será posible identificarla. De lo contrario ese área del proceso arteterapéutico no le será accesible

Desde este planteamiento surgió a una pregunta de investigación:

⇒ *¿Qué elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística se encontrarían presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos?*

Por lo que, para el abordaje de la pregunta de investigación, se planteó un objetivo principal que era identificar **qué factores terapéuticos, involucrados en la interacción terapéutica que habilita la arteterapia, se activan en el marco de la subjetividad artística.**

Pero antes de dar respuesta tanto a la pregunta de investigación como a comprobar si se ha conseguido el objetivo principal, es indispensable comprobar si los objetivos específicos han sido logrados. Estos eran:

Objetivos específicos

- ⇒ Identificar qué factores, propios de la actividad creadora, están involucrados en las dinámicas subjetivas de expresión y comunicación.
- ⇒ Identificar qué elementos constitutivos del lenguaje y los procesos de creación artística intervienen en los procesos de desarrollo humano.
- ⇒ Identificar qué áreas terapéuticas deja disponibles la actividad artística.
- ⇒ Identificar qué competencias profesionales del arteterapeuta involucran a su subjetividad artística

Los objetivos específicos se responden:

Identificar qué factores, propios de la actividad creadora, están involucrados en las dinámicas subjetivas de expresión y comunicación.

Los factores que son propios de la actividad creadora encontrados en las dinámicas subjetivas de expresión y comunicación son: la reflexión intrapersonal que produce el crear, el conocimiento sobre uno mismo y sobre el entorno que procura el proceso de creación como actividad continua y no circunstancial, la capacidad empática que produce la contemplación de una obra ajena y que se nombra como triangulación artista-obra-espectador, la conexión mente-cuerpo que produce el trabajo con el material artístico y su consecuente resonancia en lo emocional, la intuición y por último, la capacidad de conectar las vivencias cotidianas al lenguaje artístico como una experiencia única.

Identificar qué elementos constitutivos del lenguaje y los procesos de creación artística intervienen en los procesos de desarrollo humano.

Los elementos que constituyen el lenguaje y los procesos de creación artística y que intervienen en los procesos de desarrollo humano son los siguientes: el trabajo con la incertidumbre y el azar, la libertad creadora, el fluir mediante el juego y la experimentación, emplear la propia identidad como tema, la permeabilidad y sensibilidad con el entorno, es decir, dejarse atravesar por aquello que emociona y que es susceptible de ser material conceptual para la obra, el trabajo con los opuestos y el encuentro con algo propio y que resulta una novedad, la imaginación, el inconsciente y el ser capaz de materializar, de volver <<cosa>>tangible una acción, una idea.

Identificar qué áreas terapéuticas deja disponibles la actividad artística.

Aquellas áreas terapéuticas que dispone la actividad artística y que se encuentran presentes en los procesos arteterapéuticos son: el sentimiento de satisfacción y superación por llevar a cabo algo propio que nace de lo más íntimo, la sensación positiva que otorga el poder empezar y terminar algo (en este caso un proceso de creación/acción/obra), la forma en la que los estados internos son cristalizados, la relajación y desconexión que produce el crear, el encuentro con algo propio y que resulta inesperado, es decir, un aspecto que antes de la creación permanecía oculto, la expresión libre y no invasiva que procura el lenguaje artístico y el ser (sentirse) creativo.

Identificar qué competencias profesionales del arteterapeuta involucran a su subjetividad artística.

Los arteterapeutas han destacado una serie de influjos que su propia creación artística ha tenido sobre su práctica profesional y que han sido significativas en lo que se refiere a sus competencias como profesionales: en primer lugar, han destacado la ventaja sobre la comprensión de los procesos artísticos de sus pacientes, que les da su propia práctica artística, es decir, tienen un conocimiento experiencial en primera persona sobre lo que significa el crear, que en ocasiones, como también se ha comprobado en los resultados, es algo inefable. La conexión que particularmente establecen con el material en sus propias obras, hace que cuando el paciente trabaja con algún material artístico concreto, puedan empatizar de forma más rápida, puesto que conocen como se comporta, sus límites y sus fortalezas. Recalcan el tipo de escucha hacia el paciente, una escucha que se basa en el acompañamiento de un proceso de creación el cual conocen muy bien, es un tipo de disposición por parte del arteterapeuta que tiene que ver con saber proponer, con la <<tercera mano>> a la que hace referencia Edith Kramer, con el conocimiento de una experiencia muy concreta que es la del crear y que ambos (arteterapeuta y paciente) comparten y dominan. Cuando el arteterapeuta tiene la experiencia creadora integrada, sabe escuchar de forma <<flotante>> lo que el paciente puede ir necesitando incluso antes de que lo necesite. El saber conectar el arte y la creación con las vivencias más cotidianas como si de una experiencia nueva se tratase, es decir, dándole una nueva perspectiva desde un lenguaje alterno, el artístico. Y por último, la subjetividad artística del arteterapeuta se involucra en sus competencias profesionales en una de las cosas más importantes, la resonancia y la empatía, puesto que perciben que sienten lo que está ocurriendo en el otro y entienden los miedos, bloqueos, dudas y logros que proporciona la vivencia de un proceso de creación. Se genera un tipo de resonancia y confianza terapéutica que no podría generarse de otra manera.

⇒ *¿Qué elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística se encontrarían presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos?*

Por lo que respondiendo al objetivo principal y a la pregunta de investigación se encuentra que:

Aquellos elementos de la subjetividad vinculados a la acción artística y que se encuentran presentes en los procesos arteterapéuticos operando como factores terapéuticos son en primer lugar el sostén emocional que procura el proceso de creación artística, la capacidad de creación artística innata en todo ser humano, el posicionamiento (referido a la disposición, acción y escucha) y lenguaje exclusivamente artístico, el juego y el carácter poético que caracteriza el lenguaje y proceso creador artístico.

Y es en este sentido que los procesos de creación en arteterapia pueden ser vivenciados como transformadores y terapéuticos para la persona.

En lo referente al **tema** de investigación, *el papel de la subjetividad artística en las competencias profesionales del arteterapeuta.*

Se reflexiona lo siguiente:

La acción artística se caracteriza por el conocimiento de una experiencia subjetiva y en ocasiones inefable desde del lenguaje artístico, y si no se tiene suficiente conocimiento sobre esta experiencia, existirá una parte que no podrá llegar a ser transmisible a la persona. Este conocimiento de lo artístico que solo es transferible desde lo vivencial, potencia el vínculo, la resonancia y la empatía en el acompañamiento de un proceso de creación artística en arteterapia.

Por lo tanto, dados los anteriores resultados, es más que recomendable la adquisición de competencias artísticas por parte de un arteterapeuta. Competencias artísticas que solo son asimilables desde lo experiencial, es decir, desde la propia experimentación de un proceso de creación artístico.

2. Limitaciones

Las principales limitaciones encontradas en la investigación han sido en primer lugar una gran dificultad para encontrar literatura al respecto en la que poder apoyarse, es decir, un estado de la cuestión escaso. Han sido muy pocas las investigaciones que han dado algo de luz en torno a cómo la subjetividad artística de los arteterapeutas afecta a sus competencias profesionales, así como investigaciones que emplearan el discurso del artista en primera persona. Es desde esta segunda que se ha encontrado otra limitación, lo complejo que ha sido acceder a los textos de los artistas como fuente primaria, ello, ha vuelto lenta la fase de recopilación documental, teniendo que acudir a fuentes secundarias en varias ocasiones.

Otra de las limitaciones destacables ha sido el tamaño reducido de los expertos que han participado en las entrevistas, así como el del número de pacientes. Haciendo que muchas de las etiquetas hayan tenido que dejarse con una entrada, cuestión que puede verse como poco representativo para catalogarse como resultado en término genérico.

Con todo y teniendo en cuenta las dificultades encontradas, desde una perspectiva cualitativa se considera que los resultados obtenidos en la presente investigación en relación a la pregunta de investigación y objetivos son lo suficientemente representativos como para al menos abrir líneas futuras de investigación.

3. Líneas futuras de investigación

Se han observado afirmaciones de los arteterapeutas expertos en procesos de creación artística referentes a la educación de los futuros arteterapeutas en las que se ha descubierto una posible vía futura de investigación:

El mismo acto de observar tu propia obra, es una parte muy importante de la Arteterapia, separarte de ella, ver cómo te relacionas con esto...pasar por todo este proceso me parece importantísimo. Por ello claramente debería incluirse en la formación de arteterapeutas. (AT)BL4.a

Y claro que pienso que influiría en la forma de transmitir la Arteterapia como futuros profesionales, porque según desde el paradigma donde te coloques, así vas a comprender al otro, no es lo mismo entender a un otro desde el psicoanálisis, que desde la creación, es decir, no va a comprender igual a una persona con discapacidad un psicólogo que un psicoterapeuta, que un psicoanalista que un arteterapeuta, todas son

válidas claramente, pero cada una tiene una manera distinta de observar la realidad, porque el material que usa para comprender, es diferente. (AT)JJ5.d

Yo llevo los itinerarios artísticos de primero y segundo en el Máster, el director siempre dice que debería tener más peso esto. Entonces sí, el propio ponerse a esa disposición, que puntualizo no es necesario que haya una gran producción, pero que puedan poner algo de esa mirada artística a su cotidianidad, de un modo más sostenido. (AT)M9.a

Cuando los alumnos hacen las prácticas, si están en cierto proceso artístico pues también pueden comprender de otra manera lo que pueden proponer o sugerir, porque ellos se están empapando ya de poesías, de apuntes en la playa y algo se desanudó en ellos, por ejemplo. Pues este pequeño camino en la experiencia con el Arte es lo que intentamos alentar. (AT)M9.c

Entonces yo creo que sí, que es muy importante. Muchas alumnas no vienen necesariamente del mundo del Arte, entonces se alienta que puedan hacer procesos creativos desde muchos lugares y les hablo mucho de interdisciplinaridad, de que no hace falta saber hacer técnicamente, sino que es más tener la disposición de ver las cosas de un modo poético y hacer tu gesto al mundo, desmitificar concepciones de lo que es dibujar bien, dibujar mal, informar mejor, ya no digo cultura general, digo que hay desinformación y mitos en torno a esto. (AT)M9.d

El lenguaje del arte requiere de vivencias y experiencias en primera persona, y como se ha visto en análisis anteriores, una de sus características principales es la inefabilidad que lo caracteriza, es decir, que se comprende cuando se experimenta. Por ello, se propone como futura línea de interés investigativo el cómo una educación en arteterapia podría incorporar en su formación a los futuros arteterapeutas la vivencia y estudio de los procesos y del lenguaje de creación artística y cómo esto afectaría en sus futuras competencias como profesionales.

Bibliografía

- Abrámovic, M. (2015). *Marina Abrámovic. Manifiesto de la vida de un artista. Bp.15 Bienal de Performance, en Buenos Aires, Argentina, en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNSAM.*
- Albelda, J. L., & Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad: capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 6(2), 10–25.
- Alfageme de la Fuente, N. (2014). Investigación basada en las Artes. *Sublimarte. Revista Digital de Terapias Creativas*, 2, 30.
- Alvarado García, K. N. (2020). Experiencia estética, proceso creador y despliegue de la imaginación. *Revista Humanismo y Cambio Social*, 143–157. <https://doi.org/10.5377/hcs.voi16.10490>
- Álvarez Ramírez, W. (2015). Las formas de la imaginación en Kant. *Praxis Filosófica*, 40, 35–62. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.voi40.3011>
- Arnheim, R. (2007). *Arte y percepción visual* (Anaya). Alianza Editorial.
- Audisio, I. (2011). ¿Puede el arte cambiar el mundo? Esbozo sobre la promoción de la empatía a partir del impacto de intervenciones de arte callejero. In *Cultura, Arte y Comunicación* (pp. 1–10). CIFYH – Fac. de Psicología - UNC – CONICET.
- Barbera, N., & Inciarte, A. (2012). Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas. *Multiciencias*, 12(2), 199–205.
- Barrera Castañeda, C. F. (1997). Caleidoscopio de ideas en Gaston Bachelard. *Ensayos: Historia y Teoría Del Arte*, 4, 117–129. <https://doi.org/692-3502>
- Bartlett, F. C. (2010). Tipos de imaginación. *Athenea Digital.*, 17, 279–285. <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/717.%0AEste>
- Bateman, A., & Fonagy, P. (2018). Tratamiento Basado en la Mentalización. *Aperturas Psicoanalíticas*, 59(e31), 1–22. <https://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0001039>
- Batlle, G. (2015). *Psicoanálisis . Arte . Creación : El Juego Encuentro Con Una Experiencia. 1*, 1–8.
- Bayce, R. (2007). Cuerpo y construcción sociocultural de la subjetividad. In R. Pérez Fernández (Ed.), *Cuerpo y subjetividad en la sociedad contemporánea* (Psicolibro, Issue August, p. 53). https://www.researchgate.net/publication/216233280_Cuerpo_y_subjetividad_en_la_sociedad_contemporanea?enrichId=rgreq-ed37e6443973200c9c5f85a15d47207d-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzIxNjIzMzI4MDtBUzo5ODk5NDU4Nzk2MzQwNkAxNDAwNjEzNTU3NDM0&el=1_x_2&_esc=publi
- Beatriz López, M., Arán Filippetti, V., & Cristina Richaud, M. (2013). Empatía: Algunos debates en torno al concepto. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
- Bell, J. (2017). *¿Qué es la pintura?* (Gustavo Gi).
- Beltrán Peña, F. (2014). Praxis Y Poiesis En La Pedagogía Y La Didáctica. *Lúdica Pedagógica*, 2. <https://doi.org/10.17227/01214128.2681>
- Bentolila, H. R. (2018). Importancia del lenguaje y método filosófico en el segundo Wittgenstein. *Revista Colombiana de Filosofía de La Ciencia*,

- 18(36), 83–95. <https://doi.org/10.18270/rcfc.v18i36.2351>
- Bernal Ochoa, M. L., & Calero Gómez, P. A. (2015). *La enseñanza del arte como herramienta para el desarrollo de empatía* (Vol. 151). Universidad de los Andes.
- Bernard, É. (2012). Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas. *La Torre Del Virrey: Revista de Estudios Culturales*, 11, 3–22.
- Blas Galindo, C. (2005). *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales* (Abrevian).
- Boal, A. (2008). El pensamiento sensible y el pensamiento simbólico en la creación artística. *La Puerta FBA*, 39–56.
- Boden, M. (1994). *La mente creativa. Mitos y mecanismos* (Gedisa).
- Bonet Cañadell, A. (2015). *El sentido estético de la existencia humana*. Universidad de Educación a Distancia.
- Cachorro, G. (2008). Cuerpo y subjetividad: rasgos, configuraciones y proyecciones. In *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP. Facultad de humanidades y ciencias de la educación* (pp. 1–19). <http://www.aacademica.com/000-021/21.pdf>
- Canal Marco. (2010). *Entrevista con Annette Messager*. MUSEO MARCO. <https://www.youtube.com/watch?v=4EHyhHqFMjs&t=4s>
- Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, nº 16, 91–107. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.30827/dreh.voi16.8899>
- Capote González, A. (2017). *La subjetividad y su estudio. Análisis teórico y direcciones metodológicas* (p. 26). Dpto. de Estudios Laborales del Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas.
- Carr, S. M. D. (2014). Revisioning self-identity: The role of portraits, neuroscience and the art therapist's 'third hand.' *Https://Doi.Org/10.1080/17454832.2014.906476*, 19(2), 54–70. <https://doi.org/10.1080/17454832.2014.906476>
- Casale, R. (2000). Cuidado de sí : Del alma al cuerpo. *II Jornadas de Investigación En Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación*, 2–4, 1–7.
- Cézanne, P. (2018). *Conversaciones con Paul Cézanne. ¿Un color? La armonía. Trad José Jesús Fornieles Alférez, Antonio Lastra y Raúl Miranda* (Confluenci, Vol. 23).
- Chacón, P. (2015). La pintura como lugar de revelación en María Zambrano. *Aurora Nº16*, 28–41. <https://doi.org/10.1344/Aurora2015.16.3>
- Chauvie, P. (2013). *Empatía: Efectos De Los Vínculos Primarios*. <http://docplayer.es/96260569-Palabras-clave-empatia-primera-infancia-instrumentos-de-evaluacion.html>
- Chávez Tortolero, M. E. (2016). Sobre la imaginación y la fantasía en el pensamiento de Hume. In Z. Monroy & M. Rodríguez-Salazar (Eds.), *Imaginación y conocimiento. De Descartes a Freud*. (Corinter, pp. 51–62).
- Coll Espinosa, F. J. (2004). El desarrollo de la subjetividad desde la creatividad y arte-terapia. *Educación Social*, 28, 41–54.
- Corral Quintero, R. (2004). Qué es la subjetividad. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.*, 1 nº4, 185–199.
- Cortés, H., & Leyte, A. (1996). El Origen de la obra de arte. Martin Heidegger 1935-1936. In *Heidegger, Martin. Caminos de bosque* (Alianza, p. 85 p.).

- Costales Flores, F. (2010). *El sustrato poético de la filosofía: de la metáfora poética al concepto filosófico y a la razón poética*. [Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/5161>
- Crumbaugh, J. (2012). Poiesis, producción, trabajo. *Revista de Alces XXI*, 0.
- Czamanski-Cohen, J., & Weihs, K. L. (2016). The bodymind model: A platform for studying the mechanisms of change induced by art therapy. *Arts in Psychotherapy*, 51, 63–71. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2016.08.006>
- D'Angelo Hernández, O. (2004). La subjetividad y la complejidad. Procesos de construcción y transformación individual y social. *Problemas Sociales de La Complejidad. CIPS, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas*, 120. <http://168.96.200.17/ar/libros/cuba/angelo14.rtf>
- Danesi, M. (2004). Metáfora, pensamiento y lenguaje. In *Editorial Kronos*. http://www.maraserrano.com/MS/articulos/Danisi_pensamientoyLenguaje.pdf
- Dauder, R. M. (2016). Porque todo arte es poesía o...no es. María Zambrano. *Aurora*, 17, 68–76. <https://doi.org/10.1344/Aurora2016.17.6>
- De Prado Diez, D. (1980). *La imaginación creadora* (Lubricán).
- Del Pilar Cifuentes Medina, F. M. (2009). El acto creador: metáfora, acto, metamorfosis. *Desde El Jardín de Freud*, 9, 143–158.
- del Río Diéguez, M. (2009). Reflexiones sobre la praxis en arteterapia. *Arteterapia: Papeles de Arteterapia y Educación Artística Para La Inclusión Social*, 4(4), 17–26. https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2009.v4.9611
- Di Bella, D. V. (2013). Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 43, 127–139. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi43.1794>
- Díez Alvarez, J. (1998). Arte, verdad y la verdad del arte como acción creadora. *Arte, Individuo y Sociedad*, 10, 29–38. <https://doi.org/10.5209/ARIS.6805>
- Duchamp, M. (1957). El proceso creativo (1957). *Arts News*, 56, 187–189.
- Duque, H., & Díaz-Granados, E. T. A. (2019). Análisis fenomenológico interpretativo: Una guía metodológica para su uso en la investigación cualitativa en psicología. *Pensando Psicología*, 15(25), 1–24. <https://lens.org/059-652-480-463-869%0Ahttps://revistas.ucc.edu.co/index.php/pe/article/download/2956/2771%0Ahttp://198.46.134.239/index.php/pe/article/download/2956/2771%0Ahttps://core.ac.uk/download/pdf/270179892.pdf>
- Echandi Gurdián, M. (2004). El aire como elemento fundamental de la imaginación en El aire y los sueños de Gastón Bachelard. *Estudios*, 0(18–19), 79–87. <https://doi.org/10.15517/re.voi18-19.25077>
- Espitia Castillo, E. (2013). La fenomenología interpretativa como alternativa apropiada para estudiar los fenómenos humanos. *Investigación y Educación En Enfermería*, 18(1), 27–35. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/iee/article/view/16852>
- Farakos, M. (1984). Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, 79–96.
- Fassi, F. (2012). Reflexiones filosóficas sobre arte y política en la obra de Guy Debord. La creación artística como acto emancipatorio. *Situaciones. Revista de Historia y Crítica de Las Artes.*, 2.
- Fédier, F. (2018). Henri Matisse. Apuntes de un pintor. *Alpha. Revista de Artes*,

- Letras y Filosofía*, 46, 287–302.
- Ferme, F. (2013). Imaginación, phantasia y esquematismo. La desconocida raíz común de la subjetividad. *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional En Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores En Psicología Del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires*, 49–52.
<https://www.academica.org/000-054/97%0AActa>
- Fernández y González, A. R. (1974). De la imagen y el símbolo en la creación literaria. Símbolos y Literatura II. *Traza y Baza: Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura*, 4, 37–60.
<https://raco.cat/index.php/trazaybaza/article/view/380701>
- Figuera Martínez, A. (2010). Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética. *Cuadernos Unimetanos* 24, 38–63.
- Fish, B. J. (2012). Response Art: The Art of the Art Therapist. *Https://Doi.Org/10.1080/07421656.2012.701594*, 29(3), 138–143.
<https://doi.org/10.1080/07421656.2012.701594>
- Fish, B. J. (2019). Response Art in Art Therapy: Historical and Contemporary Overview. *Https://Doi.Org/10.1080/07421656.2019.1648915*, 36(3), 122–132. <https://doi.org/10.1080/07421656.2019.1648915>
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto* (AKAL).
https://books.google.es/books?id=LchtmFB07JkC&printsec=frontcover&q=la+subjetivación+foucault&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=la+subjetivación&f=false
- Fonseca, C. (1991). La función estética y cognoscitiva de la imaginación en Samuel Taylor Coleridge. *Revista Filosofía Univ. Costa Rica*, XXIX(70), 155–163.
- Fonseca, C. (1992). S T Coleridge: El papel de la imaginación en el acto creador. *Revista de Filosofía de La Universidad de Costa Rica*, 30(71), 89–96.
- Foucault, M. (1993). Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. In *Editorial Anagrama* (Anagrama).
- Franceschi, A. (1994). Nota sobre el concepto de Realidad. *Cuyo: Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 10, 155–164.
- Freud, S. (2016). *Psicoanálisis del arte*. Alianza editorial. El libro de bolsillo.
- G. Musso, C., & A. Enz, P. (2015). El arte como instrumento para el desarrollo de la empatía. *Archivos Argentinos de Pediatría*, 113(2), 101–105.
<https://doi.org/10.5546/aap.2015.101>
- García-Reyna, N. I. (2019). Supervisión basada en el arte, a través de creación de respuesta artística. Valoración de su uso en una formación de arteterapia. *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística Para La Inclusión Social*, 14, 201–220.
<https://doi.org/10.5209/arte.65097>
- García Asensio, T. (1996). El conocimiento estético. *Derecho y Opinión*, 3(4), 467–471.
- Gardner, H. (2010). *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad* (Paidós).
- Gardner, H. (2020). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad* (Paidós). Planeta.
- Garrido, P. (1960). El proceso de la creación artística. *Revista Musical Chilena*, 14(69), 83–100.
- Garzón Ariza, C. C. (2018). *La empatía como un acto de conocimiento empático de la intimidad ajena* [Universidad de la Salle].

- https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/86%0AThis
- Gerrish, K., & Lacey, A. (2008). *Investigación en enfermería* (McGraw-Hil).
- González Ochoa, C. (1991). Comunicación y acto creador. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(144).
<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1991.144.51884>
- González Rey, F. L. (2000). El sujeto y la subjetividad: algunos de los dilemas actuales de su estudio. *III Conference for Sociocultural Research. Culture - Psychological Dimension in Historical and Cultural Change*.
- González Umeres, L. (2010). *La creación artística. Una explicación filosófica*. Cuadernos de anuario filosófico. Serie Universitaria.
- Gordillo Álvarez-Valdés, L. (2009). Sartre: La Conciencia Como Libertad Infinita. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 37(1), 9–29.
<https://doi.org/10.21555/top.v37i1.114>
- Grimalt, A. (2013). ¿ MENTALIZACIÓN O TRANSFORMACIÓN ? Experiencia sensorial < – > experiencia emocional. *Temas de Psicoanálisis*, 5, 1–30.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis* (Galilée).
- Guilera Agüera, L. (2011). *Anatomía de la creatividad* (Fundit).
- Gutiérrez, Á. (2010). Los templos de Rothko. *DC. Revista de Crítica Arquitectónica*, 19–20, 217–236.
- Gutiérrez Pozo, A. (2011). El Arte Como Pensar Metafórico En La Filosofía Simbólica De Cassirer. *Praxis Filosófica*, 26, 169–188.
<https://doi.org/10.25100/pfilosofica.voi26.3306>
- Gutiérrez Pozo, A. (2012). El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y su crítica. *Pensamiento*, 68(256), 199–224.
- Gysin Capdevila, M., & Sorín Zocolsky, M. (2011). *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde*. (ISPA Edici).
- H. Belder, M. (2011). El Arte y la educación artística en contextos de salud. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23, 11–17.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics* (University). University of Chicago Press.
- Hayling Fonseca, A. (1997). Gastón Bachelard: lenguaje e imaginación. *Revista de Filosofía de La Universidad de Costa Rica*, 35(85), 95–104.
- Herrera Martínez, M. (2005). Subjetividad Y Cultura, una Mirada Freudiana. *Revista Reflexiones*, 84(2), 61–70.
- Herschel B., C. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (AKAL).
- Hess, C., & Hess-Cabalzar, A. (2008). *Medicina humana. Un arte inteligente de curar* (ISPA).
- Hong, H. J. (2015). Hermeneutic Phenomenological Understanding on Lived Experience of Art Therapists' Self-Care through Art-Making. *Korean Journal of Art Therapy*, 22(3), 777–798.
<https://doi.org/10.35594/KATA.2015.22.3.006>
- Hopper, E. (2012). Carta a Charles H. Sawyer. In *Escritos* (ELBA).
<https://elcultural.com/Todas-las-letras-de-Hopper>
- Huidobro, V. (1976). Manifiestos: Non Serviam, 1914. In *Obras completas de Vicente Huidobro*. Andrés Bello.
- Infante Del Rosal, F. (2013). Ficción en la idea de empatía de edith stein. *Ideas y Valores*, 62(153), 137–155.
- Ingold, T. (2016). La creatividad que se experimenta. *I2 Innovación e Investigación En Arquitectura y Territorio*, 4(2).
<https://doi.org/10.14198/i2.2016.5.13>
- Jaramillo Naranjo, L. M., & Puga Peña, L. A. (2016). El pensamiento lógico-

- abstracto como sustento para potenciar los procesos cognitivos en la educación. *Sophía*, 2(21), 31. <https://doi.org/10.17163/soph.n21.2016.01>
- Jarque, F. (1999). Annette Messenger revela el horror cotidiano . *Cultura. El País*.
https://elpais.com/diario/1999/02/10/cultura/918601201_850215.html
- Jiménez Hernández, J. (2006). Filosofía de la imaginación. *Revista Filosofía Univ. Costa Rica*, XLIV(113), 21–54.
- Juanola i Terradellas, R. (1997). Arte, ciencia y creatividad: un estudio de la escuela operativa italiana. *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, 12–30.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110011A>
- Kahlo, F. (2001). *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato* (C. Fuentes & S. M. Lowe (eds.); Debate).
- Kandinsky, W. (1996). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. (Paidós).
- Kandinsky, W. (2016). *De lo espiritual en el arte* (Vladimiro (ed.); Piolin). ePubLibre.
- Kaprow, A. (2016). El legado de Jackson Pollock. In *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (AlphaDecay, p. 304).
- Karczmarczyk, P. (1997). El problema de la verdad en el arte en Gadamer. Serie Monográfica. *Memoria Académica*, 1(1), 9–38.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4300/pr.4300.pdf
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno. Trad. Hugo Acevedo* (Caldén).
- Klein, J.-P. (2006). *Arteterapia. Una introducción* (OCTAEDRO).
- Klein, J. (2006). La creación como proceso de transformación. *La Creación Como Proceso de Transformación*, 1(1), 11–18.
https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2006.v1.9866
- Kramer, E. (2000). *Art as therapy: collected papers* (L. Elaine Gerity (ed.)). Jessica Kingsley.
- Krüger, W. (1979). *Jeder Mensch ist ein Künstler. (Todo hombre es un artista)*. Proa Cine. *Joseph Beuys: Ciclo de Documentales y vídeos, Video arte, Color*, 55'. <https://www.youtube.com/watch?v=JjkHYQnxZTE>
- Labrada, M. (1984). La racionalidad en la creación artística. *Anuario Filosófico*, 17(1), 45–64.
- Landau, E. (1987). *El vivir creativo; teoría y práctica de la creatividad*. (Herder).
- Langer, S. (1967). *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Langer, S. K. (1956). *Sobre una nueva definición de símbolo*.
- Lanza Castelli, G. (2011a). Evaluando la mentalización. *Publicado En La Revista de La Asociación de Psicoterapia de La República Argentina*, 4(2), 410–419.
- Lanza Castelli, G. (2011b). La mentalización, su arquitectura, funciones y aplicaciones prácticas. *Aperturas Psicoanalíticas*, 39(January 2011).
- Lanza Castelli, G. (2013). La Mentalización de la afectividad: sus perturbaciones y su abordaje clínico. *Temas de Psicoanálisis*, 5, 1–22.
- Larratt-Smith, P. (2011). Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido. In *Fundación PROA*. <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-louise-bourgeois-el-retorno-de-lo-reprimido-escritos.php>
- Lenz, H. (2012). *Kusama: Princess of polka dots*. Tate Modern Museum.
- Lévinas, E. (2016). La realidad y su sombra. *Revista de Filosofía. Traducción de*

- Patricia Bonzi. *Revista Temps Modernes*, 38, (1948), 55, 181–193.
<https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44136/46148>
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico del 1966 a 1972*. Akal.
- Llobell-Andrés, J. J. (2017). El arte como superación de la lógica conceptual y como aproximación al sentido más profundo de las cosas. *La Colmena*, 94.
https://www.redalyc.org/jatsRepo/4463/446355076009/html/index.html#redalyc_446355076009_ref12
- López, E. (2021). Las sinergias necesarias. *Arteterapia y Bellas Artes. Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística Para La Inclusión Social*, 91–101.
<https://doi.org/https://doi.org/10.5209/arte.71528>
- López, I. (2020). *Viaje a un cuadro: “La isla de los muertos”, de Arnold Böcklin*. Condé Nast Traveler. Experiencias.
<https://www.traveler.es/experiencias/articulos/viaje-a-un-cuadro-la-isla-de-los-muertos-de-arnold-bocklin/17568>
- López, M. B., Filippetti, V. A., & Richaud, M. C. (2014). Empatía: Desde la percepción automática hasta los procesos controlados. *Avances En Psicología Latinoamericana*, 32(1), 37–51.
<https://doi.org/10.12804/apl32.1.2014.03>
- López Molina, A. (1989). La experiencia estética como género supremo del conocimiento. *Logos. Anales Del Seminario de Metafísica*, 23(23), 149–149. <https://doi.org/10.5209/ASEM.18774>
- López Vázquez, J. M. (1994). Ideas estéticas de Goya a través de sus textos. *Experiencia y Presencia Neoclásicas : Congreso Nacional de Historia de La Arquitectura y Del Arte, La Coruña, 9-12 Abril 1991*, 67–74.
- Mabel Briuoli, N. (2007). La construcción de la subjetividad. El impacto de las políticas sociales. *Historia Actual Online*, 13(13), 81–88.
- Magritte, R. (1989). Magritte 1988. In *Fundación Juan March*. www.march.es
- Malchiodi, C. (2005). Expressive therapies. History, Theory, and Practice. *Choice Reviews Online*, 43(02), 43-1251-43–1251.
<https://doi.org/10.5860/choice.43-1251>
- Malis, D. (2014). Examining the Identity of the Art Therapist : The Voice of Practice and Relational Care. *Expressive Therapies Dissertations*, 7, 211.
https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_dissertations/7
- Marcuse, H. (2005). *El arte como forma de la realidad*. Fernández Vega, Trad. of “Art as Form of Reality” *New Left Review* 74(July-August 1972), 51-58. Official Herbert Marcuse Website by Harold Marcuse.
<http://www.marcuse.org/> Translation
- Marshall-Tierney, A. (2021). Therapist art making as a means of helping service users with anxiety problems.
<https://doi.org/10.1080/17454832.2021.1918193>, 26(1–2), 47–54.
<https://doi.org/10.1080/17454832.2021.1918193>
- Martínez Barragán, C. (2019). Empatía. Principio metodológico de análisis de la representación. In *IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV 2019* (Vol. 9592, pp. 467–471).
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2019.9592>
- Maruottolo, C. (2013). Los procesos creativos y la subjetividad. Una perspectiva desde el psicoanálisis. *Avances En Salud Mental Relacional. Revista Internacional on-Line*, N°3, 12, 1–31. <http://hdl.handle.net/10401/6625>

- Marxen, E. (2011). *Diálogos entre arte y terapia. Del <<arte psicótico>> al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*. (Gedisa).
- Matisse, H. (2010). *Escritos y consideraciones sobre arte* (Paidós).
- Mazzoti Pabello, G., & Alcaraz Romero, V. M. (2006). Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Casa Del Tiempo*, VII, 31–38.
http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf
- Mendoza Guerrero, A. (2012). La creación artística: el proceso creativo. In *Visiones transdisciplinarias de ámbitos creativos: arquitectura, arte y ciudad* (p. 327).
- Meshberger, F. L. (1990). An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy. *JAMA: The Journal of the American Medical Association*, 264(14), 1837–1841.
<https://doi.org/10.1001/jama.1990.03450140059034>
- Micheron, C. (2003). Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura. *LOGOS. Anales Del Seminario de Metafísica*, 36, 215–244.
- Miranda C., M., Miranda C., E., & Molina D., M. (2013). Edvard Munch: Enfermedad y genialidad en el gran artista Noruego. *Revista Medica de Chile*, 141(6), 774–779. <https://doi.org/10.4067/S0034-98872013000600012>
- Moon, C. H. (2002). *Studio Art Therapy: Cultivating the Artist Identity in the Art Therapist*. Jessica Kingsley.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=GxgOKoAUJqkC&oi=fnd&pg=PA7&dq=response+art+in+art+therapy&ots=iqBBYnobFB&sig=bLVWN_DRiBAZ1vG_Ff5EgQP07Z8#v=onepage&q=response art in art therapy&f=false
- Morales-ramón, F., & Ojeda-vargas, M. G. (2014). El cuidado espiritual como una oportunidad de cuidado y trascendencia en la atención de enfermería. *Salud En Tabasco*, 20(3), 94–97.
- Morales Artero, J. J. (2001). Acerca De La Creatividad. *La Evaluación En El Área de Educación Visual y Plástica En La ESO, 1995*, 42–78.
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5036/jjma04de16.pdf.PDF?sequence=4&isAllowed=y>
- Moreno Martínez, M. G. (2008). Una aproximación entre sujeto, subjetividad y subjetivación. *Criterios -Cuadernos de Ciencias Jurídicas y Política Internacional*, 1(2), 91–101. <https://doi.org/10.21500/20115733.1892>
- Morin, E. (1994). La noción de sujeto. In *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (Paidós Ibe).
- Mujica, H. (2007). Lo naciente. Pensando el acto creador. In *Lo naciente. Pensando el acto creador* (Pre-textos).
<https://doi.org/10.1174/113564009787531226>
- Munch, E. (2015). *El friso de la vida* (Titivillus (ed.)). epublibre.
- Muñoz Martínez, R. (2006). Una reflexión filosófica sobre el arte. *Thémata: Revista de Filosofía*, 36, 239–254.
- Omar, H., & Velasco, A. (2015). Foucault-Magritte. Un diálogo sobre la imagen y la representación. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, 67, 1–18.
- Ortega Oyonarte, M. (2017). *El concepto de objetividad de la obra de arte . El objetivismo bipolar de Jorge Oteiza*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.
- Ospina, C. (2016). *Mirando. Mirándote. Mirar. Una travesía de indagación*

- respecto al desarrollo de la empatía y el multiperspectivismo a través de la educación artística.* [Universidad de los Andes].
<http://hdl.handle.net/1992/13745>
- Oteiza, J. (2017). *Jorge Oteiza (In memoriam)*. Una producción de la Fundación Catalunya-La Pedrera y la Fundación Oteiza.
<https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE&t=10s>
- Paola Sabrina, B. (2008). Acerca de la reflexión goodmaniana sobre el arte y su vínculo con las ideas de Cassirer y Dewey . *VII Jornadas de Investigación En Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación. Departamento de Filosofía.*
- Paz, O. (2008). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Alianza). Anaya.
- Pérez Marc, G. (2011). Cuerpo y subjetividad: una filosofía del dolor. *Páginas de Filosofía, Año XII, 15, 33–54.*
- Picasso, P. (1999). *El pensamiento de picasso*. Museo Picasso de Barcelona. museupicasso@bcn.cat
- Po, L., & Curto, R. (2000). *Las mejores poesías chinas Li Po y otros* (Longseller Clásicos de bolsillo (ed.); ERREPAR).
- Ramos González, A. (1984). Imaginación, creación y símbolo: las XXI Reuniones Filosóficas de la Universidad de Navarra. *Anuario Filosófico, 17(2), 129–136.*
- Rendón Uribe, M. A. (2009). Creatividad y cerebro: bases neurológicas de la creatividad. *Aula, 2(1), 117–135.*
- Rietti, M. (2013). *Yayoi Kusama. Obsesión infinita*. Malba. Fundación Costantini. https://www.youtube.com/watch?v=J_Ppf-B9AuQ
- Robledo, J. F. (2013). Apuntes sobre el acto creador (creación literaria e investigación). *XII Congreso “La Investigación En La Pontificia Universidad Javeriana, 1–4.*
www.javeriana.edu.co/congresodeinvestigacion2013
- Rodríguez Jaramillo, A. (2015). Foucault, lo real, la filosofía. *Praxis Filosófica. Nueva Serie, 40, 207–228.* <https://doi.org/2389-9387>
- Rodríguez Molano, L. (2017). Creatividad y mentalización: un estudio del proceso creativo [Universitat Ramon Llull]. In *Blanquerna.*
<https://ci.nii.ac.jp/naid/40021243259/>
- Rodríguez, P. U. (2011). El mundo como arte : una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana. *Revista de Filosofía y Teoría Política, 42, 95–121.*
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5106/pr.5106.pdf
- Rodríguez, S., Cárdenas, M., Pacheco, A. L., Ramírez, M., Ferro, N., & Alvarado, E. (2017). Reflexión teórica sobre el arte del cuidado. *Enfermería Universitaria, 14(3), 191–198.* <https://doi.org/10.1016/j.reu.2017.05.004>
- Rodríguez Sutil, C. (2016). Mentalización como habilidad y cultura (Discusión de las aportaciones del Prof. Fonagy). *Clínica e Investigación Relacional, 10(3), 649–664.* <https://doi.org/10.21110/19882939.2016.100303>
- Rothko, M. (2007). *Escritos sobre Arte (1934-1969)* (Paidós).
- Ruiz Martín del Campo, E. (2009). El psicoanálisis y el saber acerca de la subjetividad. *Espiral, XVI(46), 37–58.*
<https://doi.org/10.32870/espiral.v16i46.1421.g1268>
- Sánchez-Ruiz, J., Chacón, P., & Belda, N. (2011). La lógica poética. Una fenomenología del pensamiento artístico. *Arte, Individuo y Sociedad, 23(1), 9–18.*

- Sánchez Aranegui, M. D. (2015). *Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico*. Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Cámara, I. (2015). El olvido del alma. *ABC. La Tercera*, 3, 3.
<https://doi.org/10.26457/lrf.voi133.2385>
- Sanchez, J. F. (1953). *La "verdad" en el Arte*. EDITORA EL CARIBE, C. POR A.
- Sánchez Medina, G. (2003). *Creación arte y psiquis*. Academia Nacional de Medicina.
https://books.google.es/books?id=mDtygKoBBlgC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=procesos+primarios+y+secundarios+psicoanalisis+y+arte&source=bl&ots=qIbVF_zHxZ&sig=ACfU3U2UjPqJDebs2-gAFk-pXq8S3bjGIw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewjnpezTy7P2AhWPxYUKHQIGD3EQ6AF6BAGjEAM#v=onepage&q
- Sánchez Moreno, I. (2003). Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois. *Arte, Individuo y Sociedad*, 15(0), 117–134.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.6679>
- Sánchez Sánchez, T. (2014). Empatía, Simpatía y Compatía (Compasión). Tres disposiciones afectivas fundamentales en el vínculo humano-terapéutico. *Clínica e Investigación Relacional*, 8(3), 434–451.
- Sartre, J.-P. (1967). *La imaginación*. Sudamericana.
- Scanio, E. (2004). *Arteterapia: por una clínica en zona de arte* (Lumen).
- Serano, C. T. De. (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. *Palabra Clave*, 7, 0.
- Siles González, J., & Solano Ruiz, M. C. (2011). La historia cultural y la estética de los cuidados de enfermería. *Rev. Latino-Am. Enfermagem*, 19(5), 1–11.
www.eerp.usp.br/rlae
- Silva-Cañaveral, S. J. (2018). La creación, un lugar donde se pliegan las experiencias sensibles del arte y el diseño. *Actas de Diseño, June*.
- Soentgen, J. (2016). Subjetividad del cuerpo: La obra de Hermann Schmitz. *Revista Ciencia y Cultura*, 20(36), 215–228.
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232016000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1997). *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío a las masas* (Paidós).
- Suárez Beltrán, M. L. (2009). La experiencia de la imaginación creadora como elemento primordial de la creación poética en la infancia. *Civilizar*, 9(17), 169. <https://doi.org/10.22518/16578953.718>
- Sylvester, D. (1977). *Entrevistas con Francis Bacon* (Poligrafía).
- Szczeklik, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte* (Acantilado).
- Taboada Ferrero, C. (2014). El poder del arte y la escritura en la construcción de la subjetividad femenina. *Oriente y Occidente: La Construcción de La Subjetividad Femenina.*, 181–190.
- Tamayo de Serrano, C. (2002). La estética, el arte y el lenguaje visual. *Palabra Clave*, 7, 22. [file:///C:/Users/Samsung/Desktop/EP 5.pdf](file:///C:/Users/Samsung/Desktop/EP%205.pdf)
- Teoli, L. A. (2021). Companioning artmaking: Creating art alongside clients in group art therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 75, 101806.
<https://doi.org/10.1016/J.AIP.2021.101806>
- Thrall Soby, J. (1995). *Giorgio de Chirico*. The Museum of Modern Art.
- Torralba, F. (2013). *Los maestros de la sospecha. Marx, Nietzsche, Freud*. (Fragmenta).

- Ungar, V. (2017). Imaginación, fantasía y juego. *Mentalización. Revista de Psicoanálisis y Psicoterapia*, 1–11.
- Usó Espinosa, C. (2009). La visibilidad del Arte: Magritte a través de Foucault. *Jornades de Foment de La Investigació*, 14(1139–5486), 9.
- Van Gogh, V. (2016). Últimas cartas desde la locura. Vincent Van Gogh. In Y. Damilys (Ed.), (CreateSpac).
- Vigotsky, L. S. (2018). *La imaginación y el arte en la infancia* (AKAL).
- W. Eisner, E. (2020). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia* (PAIDÓS Edu).
- Walton, R. J. (2001). Fenomenología de la empatía. *Philosophica*, 24, 409–428.
- Werner, A. (1979). *La obra gráfica de Edvard Munch*. Dover Publications.
- Zambrano, M. (2012). *Algunos lugares de la pintura* (P. Chacón (ed.); Eutelequia).
- Zegarra-Valdivia, J., & Chino Vilca, B. (2017). Mentalización y teoría de la mente. *Revista Neuropsiquiatría*, 80(3), 189–199.
- Zweig, S. (2015). Conferencia pronunciada en Buenos Aires. In *El misterio de la creación artística* (pp. 1–79).
- Zweig, S. (2019). *El misterio de la creación artística* (sequitur).

ANEXOS

1. ANEXO 1. Investigación documental: De Francisco de Goya a Marina Abrámovic, el hacer artístico en primera persona. Escritos originales.

– Francisco José de Goya y Lucientes, 1746-1828.

G.1

Se toma uno de los primeros textos encontrados escritos por Goya, el <<Borrador del Manuscrito del Memorial de Goya>> a la Junta de Fábrica del Pilar de Zaragoza, en marzo de 1781, (López Vázquez, 1994, p. 67):

a.

El pretender que se comunique dos entendimientos es quimera: jamás puede concebirse por dos una misma cosa: la fuerza de la imaginación sólo la explica el pintor con la ejecución y excediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en las obras y de otra forma copiator o mercenario.

G.2

En segundo lugar, otro documento, dirigido a la Real Academia de San Fernando y fechado el 14 de octubre de 1792, (López Vázquez, 1994, p. 68-69)

a.

Excelentísimo Señor:

Cumpliendo por mi parte la Orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el estudio de las Artes digo: Que las Academias, no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayuda de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan el Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que éste mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás Artes, como tenemos por los ejemplares de los que más que han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es tan grande impedimento a los jóvenes que profesan este

arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha creado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero; ¡Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no sólo en Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias!

Aníbal Carrachi, resucitó la Pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos y mejores que cuantos Profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo sólo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad y así se ven los diferentes estilos de Guido, Guarchino, Andrea Sachi, Lanfanco, Albano, etc.

No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los Pintores que hemos conocido de más habilidad y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender) ¿Cuántos discípulos han sacado? ¿En dónde están estos progresos? ¿Estas reglas? ¿Este método? De lo que han escrito se ha conseguido otro adelantamiento más que interesar a los que no son, ni han podido ser Profesores, con el objeto de que realzasen más sus obras y darles amplias facultades para decidir a una presencia de los inteligentes de una tan sagrada ciencia que tanto estudio exige (aún de los que han nacido para ella) para entender y discernir lo mejor.

Me es imposible expresar el dolor que me causa ver correr tal vez la licenciada o elocuente pluma (que tanto arrastra al no profeso) e incurrir en la debilidad de no conocer a fondo la materia que está tratando ¡Qué escándalo no causará, el oír despreciar la naturaleza en comparación de las Estatuas Griegas, por quien no conoce ni lo uno, ni lo otro, sin atender que la más pequeña parte de la naturaleza confunde y admira a los que más han sabido! ¿Qué estatua ni forma de ella habrá que no sea copiada de la Divina naturaleza? ¿Por más excelente Profesor que sea el que haya copiado, dejará de decir a gritos puesta a su lado, que la una es obra de Dios, y la otra de nuestras miserables manos? El que quiera apartarse y enmendarla sin buscar lo mejor de ella ¿dejará de incurrir en una manera reprensible monótona de Pinturas, de modelos de yeso, como ha sucedido a todos los que puntualmente lo han hecho? Parece que me aparto de mi fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; esta es la verdadera protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último, Señor yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que la haya, sino el de

premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los Discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner los medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este o aquel estilo, en la Pintura.

He dicho mi parecer cumpliendo con el encargo de Vuestra Excelencia, mas si mi mano no gobierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que comprendo, espero que Vuestra Excelencia la disculpar, pues la he tenido ocupada toda mi vida deseando conseguir el fruto de lo que estoy tratando.

G.3

Como documento tercero se toma una carta fechada a 7 de enero de 1794, dirigida a Don Bernardo de Yriarte, viceprotector de la Academia de San Fernando y publicada en López Vázquez (1994, p. 71):

a.

Ilmo. Sr.

Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que Vuestra Señoría Ilustrísima conoce que yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores; pero para asegurarme en estos mismos fines, he tenido por conveniente remitir antes a Vuestra Señoría Ilustrísima los cuadros para que los vea y por el respeto que los hará mirar esta circunstancia por la autoridad y por la singular inteligencia de Vuestra Señoría Ilustrísima no tenga lugar la emulación. Protéjalos Vuestra Señoría Ilustrísima y protéjame a mi en la situación que más necesito el favor que siempre me ha dispensado.

G.4

Texto publicado en febrero de 1799 en el Diario de Madrid y recogido por López Vázquez (1994, p. 72):

a.

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar a la elocuencia y la poesía, puede también ser objeto de la pintura ha escogido entre los asuntos proporcionado para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares autorizados por la costumbre, la

ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

Como la mayor parte de los objetos de esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor ni ha seguido ejemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco a la naturaleza y si imitarla es tan difícil como admirable alguna estimación no dejara de merecer el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones.

Sería de suponer demasiada ignorancia en las bellas artes advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo: que ser en verdad, estrechar demasiado los límites del talento y equivococar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta convención, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por lo cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

– **Paul Cézanne, 1839-1906.**

C.1

Fragmento de una entrevista realizada a Cézanne publicada en *Conversaciones con Paul Cézanne*, (Cézanne, 2018, p. 13):

a.

¿Cuál es su color favorito?

La armonía en general.

¿Cuál es su ocupación favorita?

Pintar.

¿Cuál es su forma favorita de relajarse?

Nadar.

En su opinión, ¿cuál es el ideal de la felicidad terrenal?

Tener mi propia forma de pintar.

C.2

El siguiente texto está fechado en 1902 y publicado en *Conversaciones con Paul Cézanne* (Cézanne, 2018, p. 21-25):

a.

[...] dio un suspiro, y empezó a reír mirando por la ventana. Mi confusión aumentó cuando añadió: «Pintar es algo divertido». Luego se volvió, y afirmó lentamente: «Me vienen pensamientos extraños»

[...]

—¿No cree usted que pintar significa crear una impresión armoniosa? ¿Y si yo quiero celebrar la luz? Yo sé lo que está pensando, que nunca lograré trasladar esta luz vacilante al lienzo, pero imagine que puedo recrear esta impresión con otra impresión correspondiente, ¡aunque lo tenga que hacer con betún!

[...]

—¡Qué difícil es pintar bien! ¿Cómo aproximarse directamente a la naturaleza? Mire, entre ese árbol y nosotros hay un espacio, una atmósfera. Luego está ese tronco. Es palpable, resistente, un cuerpo... ¡Oh, cómo me gustaría ver como un niño recién nacido! Nuestra visión está

gastada, explotada por el recuerdo de miles de imágenes. ¡Y los museos de pintura! ¡Y las exposiciones! Ya no podemos ver la naturaleza, la vemos en las pinturas. ¡Ver el trabajo de Dios! Eso es lo que tratamos de hacer. ¿Pero soy realista o idealista, pintor, artesano? Temo ser considerado un fraude. Es algo grave. Sin embargo, soy un pintor, ¿no? Me consideran como un pintor.

C.3

Extracto de una carta de Cézanne a Octave Maus, fechada en el 1889 y publicada en Herschel B. (1995, p. 33):

a.

Con respecto a este asunto debo decirle que los muchos estudios que he hecho sólo han dado resultados negativos, y que los temibles críticos han tenido toda la razón, he decidido trabajar en silencio hasta el día que pueda sentirme capaz de defender teóricamente los resultados de mis intentos.

C.4

Extracto de otra carta de Cézanne publicada en el mismo texto, (Herschel B., 1995, p. 34):

a.

Tengo poco que decirle; sin duda uno dice más y quizá mejores cosas sobre la pintura al enfrentarse con el cuadro que al discutir teorías puramente especulativas, en las cuales tantas veces se pierde.

– **Vincent Van Gogh, 1853-1890.**

V.G.1

Extracto de las cartas de Van Gogh a su hermano menor Theo, publicadas en *Últimas cartas desde la locura*, (Van Gogh, 2016).

a.

¡Cuántas cosas deberían cambiar todavía! ... ¿No es cierto que los pintores debían vivir todos como obreros? Un carpintero, un herrero, produce por lo general infinitamente más que ellos. En la pintura también habría que tener grandes talleres donde cada uno trabajara más regularmente. (Van Gogh, 2016, p. 15)

b.

Una vez más aún; o bien me encerráis sin más trámite en una cabañuela de locos; no me opongo, en caso de que me engañe; o bien dejadme trabajar con todas mis fuerzas, tomando las precauciones que menciono. Si no estoy loco, llegará el momento en que pueda enviarte lo que te he prometido desde el comienzo. Supongamos que los cuadros quizás fatalmente deban dispersarse; pero cuando tú por lo menos veas el conjunto de lo que yo quiero, me atrevo a esperar que recibirás una impresión consoladora... (Van Gogh, 2016, p. 67)

c.

Porque aunque, la verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen, mi querido hermano, añado que siempre te he dicho - y te vuelvo a decir otra vez con toda la gravedad que pueden dar los esfuerzos del pensamiento asiduamente fijo para tratar de hacer tanto bien como se pueda - te vuelvo a decir que yo consideraré siempre que tú eres algo más que un simple marchand de Corot, y que por mediación mía tienes tu parte en la producción misma de ciertas telas que aun en el desastre guardan su calma. (Van Gogh, 2016, p. 172)

d.

Mi querido Théo:

En fin, te envío un pequeño croquis para darte una idea aproximada del giro que toma el trabajo. Porque hoy me he vuelto a poner a la tarea. Tengo los ojos

fatigados todavía; pero, en fin, tenía una idea en la cabeza y éste es el croquis. Siempre tela de 30. Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas para llegar a sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación. (Van Gogh, 2016, p. 16)

e.

La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; la sábana y las almohadas, limón verde muy claro. La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde. El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul. Las puertas, lilas. Y eso es todo -nada más en ese cuarto con los postigos cerrados. Lo cuadrado de los muebles debe insistir en la expresión del reposo inquebrantable. Los retratos en la pared, un espejo, una botella y algunos vestidos. El marco como no hay blanco en el cuadro será blanco. Esto, para tomarme el desquite del reposo forzado a que me he visto obligado. Trabajaré aún todo el día de mañana; pero ya ves qué simple es la concepción. Las sombras y las sombras proyectadas están suprimidas; ha sido coloreado con tintes planos y francos como los crespones. (Van Gogh, 2016, p. 17)

f.

[...] porque estoy convencido de que las telas ganan secándose bien aquí, en el Sur, hasta que la pasta se endurezca a fondo, lo que lleva largo tiempo, es decir, un año. (Van Gogh, 2016, p. 31)

V.G.2

Extractos de cartas de Van Gogh extraídos de Herschel B. (1995):

a.

Intentar comprender el significado real de lo que los grandes artistas, los artistas serios, nos dicen en sus obras maestras, eso nos lleva hacia Dios... (p. 44)

b.

Oh, mi querido hermano, a veces sé tan bien lo que quiero. Puedo arreglármelas muy bien sin Dios en mi vida y en mi pintura, pero no puedo, enfermo como estoy, hacer nada sin algo que es más grande que yo, lo que constituye mi vida, el poder de crear.

Y si, frustrado físicamente, un hombre intenta crear ideas en vez de hijos, sigue siendo, con todo, parte de la Humanidad.

Y en un cuadro yo quiero decir algo tan consolador como una música. Quiero pintar hombres y mujeres con algo de lo eterno que solía simbolizar el halo, y que

queremos expresar por medio del resplandor y de la vibración de nuestros colores.
(p. 51)

– **Edvard Munch, 1863-1944.**

M.1

Notas y escritos de Edvard Munch extraídos de Miranda C. et al. (2013):

a.

“Estaba al borde de la locura: era sólo tocar y caer”. “Así como Leonardo estudió la anatomía humana y diseccionó cuerpos, yo trato de diseccionar almas”. “Mis problemas son parte de mí y por lo tanto de mi arte. Ellos son indistinguibles de mí, y su tratamiento destruiría mi arte. Quiero mantener esos sufrimientos”. (Miranda C. et al., 2013, p. 774)

b.

Estaba caminando con dos amigos. Luego el sol se puso, el cielo bruscamente se tornó color sangre, y sentí algo como el toque de la melancolía. Permanecí quieto, apoyado en una baranda, mortalmente cansado. Sobre el fiordo azul oscuro y de la ciudad, colgaban nubes rojas como sangre. Mis amigos se fueron y yo otra vez me detuve, asustado con una herida abierta en el pecho. Un gran grito atravesó la naturaleza. (p. 776)

c.

Yo pinto las líneas y colores que impresionan en mi retina. Pinto de memoria sin agregar nada, sin los detalles que ya no veo enfrente de mí. Esta es la razón de la simplicidad de mis obras, su obvio vacío. Pinto las impresiones de mi infancia, los apagados colores de un día olvidado [...] Pintar es lo que el cerebro percibe a través del filtro de los ojos. (p. 777)

d.

Mis problemas son parte mía y de mi arte. Son indistinguibles de mí, un tratamiento destruiría mi arte. Quiero mantener mis sufrimientos. (Lampe A. Cheroux C. Edvard Munch: The modern Eye. Tate Publishing. Londres 2012 en Miranda C. et al., 2013, p. 778)

M.2

Extraídos de *El friso de la vida* (Munch, 2015):

a.

[...] el arte surge de la necesidad de un ser humano de comunicarse con otro – Todos los medios son igual de buenos – En la pintura como en la literatura a menudo se confunden los medios con el fin, la Naturaleza es el medio no el fin –En un estado de ánimo intenso un paisaje ejercerá cierto efecto sobre la persona al representar este paisaje [la persona] llegará a una imagen de su propio estado y este estado de ánimo es lo principal –Es imposible explicar un cuadro – Se ha pintado precisamente porque no puede explicarse de otra manera – Lo único que se puede ofrecer es un indicio de la dirección que se tenía en mente. No creo en el arte que no se haya impuesto por la necesidad de una persona de abrir su corazón. Todo arte la literatura como la música ha de ser engendrado con los sentimientos más profundos – El arte son los sentimientos más profundos. (p. 12)

b.

La manera en la que se mira también depende del estado de ánimo y de cómo se encuentra uno en general. Esa es la razón por la que un motivo puede verse de muchas maneras y eso es lo que hace interesante el arte [...] Si ahora quieres pintar ese ambiente [es porque] precisamente ese ambiente matutino azul y luminoso te ha conmovido. Entonces no basta con sentarte a mirar cada objeto y pintarlo exactamente como lo ves hay que pintarlo tal y como debe ser, tal y como era cuando el motivo te conmovió. Y si luego eres incapaz de pintar de memoria y te ves obligado a usar modelos, necesariamente te saldrá mal. (p. 19)

c.

Todo se percibe de un modo muy diferente en caliente que en frío. Y es precisamente esto lo que confiere al arte un interés más profundo. Lo que hay que sacar a la luz es el ser humano, la vida. No la naturaleza muerta. Al parecer una silla puede resultar tan interesante como una persona. Pero la silla ha de ser vista por una persona. De una manera u otra tiene que haber conmovido [a una persona] y hay que conseguir que los espectadores se conmuevan de la misma manera. No es la silla lo que hay que pintar sino lo que ha sentido una persona al verla. (p. 21)

d.

Una obra de arte sale únicamente de las profundidades del ser humano – El arte es la forma del cuadro nacido a través de los nervios ojo cerebro y corazón del ser humano. El arte es la necesidad humana de cristalización. La naturaleza es el reino infinito del que se nutre el cuadro – La naturaleza no es solo lo visible para el ojo también son las imágenes interiores del alma en la parte posterior del ojo [...] Si se quiere pintar estados de fuerte agitación meramente copiando la naturaleza o la naturaleza vista en un estado de fuerte agitación supone un esfuerzo terrible para los nervios – Absorber en pocas horas la naturaleza relativamente indiferente y

después en esas pocas horas dejar que lo visto se filtre por las cámaras del ojo del cerebro de los nervios del corazón dejar que arda en la pasión. El horno del infierno del alma es extremadamente agresivo para los sistemas nerviosos (Por ejemplo] Van Gogh...) (En parte yo mismo). No pinto lo que veo sino lo que vi (una frase pronunciada por mí alrededor de 1890 y ahora en 1925 anotada aquí). (p. 27)

M.3

Extraído de Werner (1979):

a.

He buscado comprender la vida y explicar su sentido. También he querido ayudar a otros a explicársela. (p. 89)

b.

Pintar las cosas es reproducir el interior de las cosas, el Absoluto. El artista crea como Dios: no su interior, no su semejanza ... siempre la autorrepresentación de su psiquis... sus cuadros son realizaciones de secretos, inconscientes deseos ... Quien ve la obra de los expresionistas, es consciente de una emoción que prueba el sentimiento de su propio dolor. (p. 91)

– Wassily Kandinsky, 1866-1944.

K.1

Extractos del libro de *Lo espiritual en el arte*, (Kandinsky, 2016):

a.

Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.

Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura, únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. (p. 5)

b.

Cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz. ¿Hacia dónde va esta vida?

¿Hacia dónde busca el alma del artista, si también se entregó en la creación? ¿Qué anuncia? (p. 6)

c.

La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual. Sólo desde este punto de vista interior puede discutirse si la obra es buena o mala. Si su forma resulta mala o demasiado débil, es que es mala o débil para provocar vibraciones anímicas puras [60]. Por otra parte, un cuadro no es bueno porque la exactitud de sus valores (los valeurs inevitables de los franceses), o porque esté casi científicamente dividido entre frío y calor, sino porque posee una vida interior completa. (p. 50)

d.

La pintura es un arte, y el arte en conjunto no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma humana que apoya el movimiento del mencionado triángulo espiritual. El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma.

Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo [63]. En el momento en que el alma humana viva una vida más intensa, el arte revivirá, ya que el alma y el arte están en una relación recíproca de efecto y perfección.

[...] igual modo han de utilizarse los colores, no porque existan o no en la naturaleza con ese matiz, sino porque ese tono sea o no necesario para el cuadro. (p. 50)

e.

La libertad puede llegar hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el desarrollo y el cuidado de esa intuición. (p. 44)

f.

El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real. (p. 50)

g.

El artista tiene que educarse y ahondar en su propia alma, cuidándola y desarrollándola para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea, como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

h.

El artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido [65]. El artista no es un ser privilegiado en la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces llega a convertirse en su cruz. No puede ignorar que cualquiera de sus actos, sentimientos o pensamientos constituyen la frágil, intocable, pero fuerte materia de sus obras, y que por ello no es tan libre en la vida como en el arte. (p. 51)

i.

Ni son necesarias la anatomía u otras ciencias, ni la negación por principio de éstas, sólo es necesaria la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios [61]. Esta necesidad supone el derecho a la libertad absoluta, que sería criminal desde el momento en que no descansara sobre la necesidad. (p. 50)

j.

Todas estas formas de ser auténticamente artísticas, cumplen una finalidad y son [...] alimento espiritual, y especialmente en el caso tercero, en el que el espectador encuentra una relación con su alma. Naturalmente, tal relación (o resonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador. (p. 6)

k.

El espectador se acostumbró demasiado a buscar la coherencia externa de los distintos elementos del cuadro. El periodo materialista ha conformado en la vida, y por lo tanto también en el arte, un tipo de espectador incapaz de enfrentarse simplemente a la obra (en particular el llamado experto en arte), en la que lo busca todo (imitación de la naturaleza, la visión de ésta a través del temperamento del artista, es decir, de su temperamento, ambientación, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) excepto la vida interior del cuadro y el efecto sobre su sensibilidad. Cegados por los elementos externos, la visión espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de ellos. (p. 45)

– **Henri Matisse, 1869-1954.**

H.M.1

Extractos del libro *Escritos y consideraciones sobre arte* (Matisse 2010):

a.

Yo no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco (Matisse, 2010, p. 42)

b.

A menudo, cuando me pongo a trabajar, en una primera sesión siento sensaciones frescas y superficiales. Hace un tiempo eso me bastaba. Pero si eso me contentara hoy, un hoy en que creo ver más lejos, quedaría un vacío en el cuadro: yo habría registrado las sensaciones fugaces de un momento que no me definirían enteramente y que yo apenas reconocería al día siguiente. (p. 43)

c.

[...] yo voy hacia mis sentimientos; hacia el éxtasis. Y después encuentro ahí la calma. [...] Sabe, después me explico por qué hago las cosas así, pero de entrada, cuando las hago, ise trata de una necesidad que recibo en bloque! (Matisse, 2010, p. 58)

d.

La cualidad expresiva de los colores se me impone de manera puramente intuitiva (...) Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuáles son los tonos que corresponden a esa estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me procura (p. 57)

e.

La elección de mis colores no descansa en teorías científicas, se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensualidad (p. 58)

f.

Nos gusta hacer la distinción entre los pintores que trabajan directamente a partir de la naturaleza, y aquellos que trabajan desde la pura imaginación. Para mí, no creo que haya que pregonar uno de esos dos métodos de trabajo excluyendo el otro. Hay ocasiones en que ambos son empleados alternadamente por el mismo individuo, ya que puede tener necesidad de la presencia de objetos para recibir sensaciones y entonces sobreexcitar su facultad creadora; también puede ocurrir que sus sensaciones estén ya clasificadas [se soient déjà classées]; en ambos casos, podrá acceder a ese conjunto que constituye un cuadro. (p. 59)

g.

Un cuadro colgado en la pared debe trasuntar paz. No tiene que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca dulcemente a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo. [...] Yo me dedico a crear un arte que sea para el espectador, de cualquiera condición a que pertenezca, una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad. (Matisse, 2010, p. 88).

H.M.2

Extractos de notas y entrevistas publicadas en *Henri Matisse. Apuntes de un pintor* (Fédier 2018):

a.

La expresión [...] está en toda la disposición de mi cuadro [...] La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. (p. 3)

b.

No me es posible copiar servilmente a la naturaleza, sino que estoy obligado a interpretarla y a someterme al espíritu del cuadro. (p. 6)

– Piet Mondrian, 1872-1944

P.M.1

Texto titulado *Arte plástico y arte plástico puro, 1937* y escrito por Piet Mondrian, extraído de Herschel B. (1995):

a.

Si bien el arte es fundamentalmente el mismo en todas partes, sin embargo, dos orientaciones humanas básicas, diametralmente opuestas entre sí, aparecen en sus muchas y variadas manifestaciones. Una busca la creación directa de la belleza universal; la otra, la expresión artística del yo, en otras palabras, de lo que uno piensa y experimenta. La primera quiere representar la realidad del modo objetivo; la segunda, de modo subjetivo. [...] estos dos elementos opuestos (universal-individual) son indispensables si la obra ha de despertar alguna emoción. El arte tuvo que encontrar la solución correcta [...] al espectador que exige una representación pura de la belleza, la expresión individual se le hace demasiado predominante. Para el artista, la búsqueda de una expresión unificada por medio del equilibrio entre los dos opuestos, ha sido y será siempre una continua lucha. [...] A lo largo de la historia de la cultura el arte ha demostrado que la belleza universal no nace del carácter particular de la forma, sino del ritmo dinámico de sus relaciones inherentes [...] Ha descubierto que las formas existen sólo para la creación de relaciones, que las formas crean relaciones y que las relaciones crean formas. En esta dualidad de formas y de sus relaciones, nada tiene la prioridad. En el arte, el único problema consiste en conseguir un equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. (p. 375-376)

– **Marsden Martley, 1877-1943.**

M.M.1

Escritos de Marsden Martley <<El arte y la vida personal>>, fechados en 1928 y extraídos de Herschel B. (1995):

a.

Tan pronto como un verdadero artista descubre lo que es el arte, suele experimentar la necesidad de guardar silencio sobre tal cuestión y sobre sí mismo en relación con ella. [...] El arte personal es para mí un asunto de falta de delicadeza espiritual. Las personas de sentimientos refinados deben mantenerse al margen de sus propios cuadros, lo cual significa sin duda que la acusación que recientemente se me ha hecho en forma de lamento, “eres un perfeccionista”, es en buena parte verdad.

Estoy interesado únicamente, en el problema de pintar, de cómo hacer una pintura mejor de acuerdo a ciertas leyes [...] Yo ya no creo en la imaginación. [...] ante un cuadro realizado de acuerdo con los principios de la imaginación, me siento frecuentemente inclinado a volverme de espaldas, porque ahora tengo mucha mayor fe en que la claridad intelectual es mejor y más entretenida que el conocimiento imaginativo o que la riqueza de las emociones. [...]

Los pintores deben trabajar para su propia edificación y placer, y es lo que tienen que decir y no lo que se ven impelidos a sentir aquello que interesará a quienes por ellos se interesen. [...] (p. 560)

– **Paul Klee, 1879-1940.**

P.K.1

Escritos personales publicados en *Teoría del arte moderno*, (Klee 2007):

a.

Señoras y señores: Al tomar la palabra delante de mis obras, que deberían, en realidad, hablar solas, no puedo defenderme de cierta aprensión. ¿Tengo en verdad razones suficientes para hacerlo? ¿Me abocaré de manera justa? Soy pintor y me siento dueño de mis medios y capaz de comunicar a otros el movimiento que me arrastra, pero no me siento en condiciones de trazar con igual seguridad, valido de la palabra, los mismos caminos. (p. 33)

b.

A fin de escapar del oprobio goetheano del “crea, artista, y no hables”, personalmente desearía centrar mi atención en los aspectos del proceso creador que consultan, más bien, el subconsciente.

Desde mi punto de vista, completamente subjetivo, lo que realmente respaldaría a un artista que quiere explicarse con palabras consiste en desplazar el centro de gravedad de la materia, considerándola bajo un nuevo ángulo, y, con ello, quitarles lastre a los problemas de la forma recargados a sabiendas, haciendo hincapié, mejor, en los problemas de contenido.

[...] la mayoría de ustedes se sienten precisamente más cómodos al lado del contenido que al lado de la forma. No podré evitar, con todo, hablarles también un poco de los problemas de la forma. Con este propósito voy a introducirlos en el taller del pintor; verán cómo llegaremos a entendernos. (p. 34)

c.

El arte no reproduce lo visible, hace visible. (p. 55)

d.

El arte supone la conciencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos formales y con la del organismo formal. [...] Los elementos específicos del arte gráfico son los puntos y energías lineales, planas y espaciales. (55-56)

e.

La obra plástica presenta para el profano el inconveniente de no saber por dónde comenzar, pero para el aficionado posee la ventaja de poder variar de manera abundante el orden de lectura y tomar conciencia, así, de la multiplicidad de sus significaciones. (p. 60)

f.

El arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario. (p. 64)

g.

En otros tiempos se pintaban cosas que se podían ver en la tierra, y que se veían o se hubiesen visto con agrado. Ahora se descubre la relatividad de las cosas visibles, y al mismo tiempo se expresa la creencia de cómo lo visible en relación a la totalidad del mundo es un ejemplo aislado y cómo otras verdades están latentes en su mayoría. Las cosas aparecen en un sentido más amplio y diverso, a menudo contradiciendo aparentemente la experiencia del pasado. Se pretende la esencialización de lo aleatorio (p. 78)

h.

El arte se relaciona con la creación al modo de un símil. En cada caso el arte es un ejemplo, tanto como lo terrenal es un ejemplo de lo cósmico (p. 79)

i.

El arte juega con las cosas últimas un juego inconsciente, y sin embargo, las alcanza. (p. 80)

j.

La obra es, en primer lugar, génesis, y su historia puede representarse brevemente como una chispa misteriosamente brotada de no sabemos dónde y que inflama el espíritu, acciona la mano y, al trasmitirse como movimiento a la materia, se convierte en obra. (p. 89)

k.

Pero la cohesión de la obra, con la mediación de la identidad de la labor y del proceso de su elaboración (la obra es su historia), se constituye durante el camino, en virtud de proporciones elementales que ligan las partes entre sí y al conjunto. Toda labor es la relación de lo particular con lo general. (p. 92)

– **Hans Hofmann, 1880-1966.**

H.H.1

Definiciones escritas por Hans Hofmann y extraídas de Herschel B. (1995, p. 571-573):

a.

Naturaleza: la fuente de toda inspiración. Trabaje directamente ante la naturaleza, de memoria o con su fantasía, la naturaleza es siempre la fuente de los impulsos creadores del artista.

b.

El artista: un agente en cuya mente la naturaleza se transforma en una nueva creación. El artista se aproxima a sus problemas desde un punto de vista metafísico. Su facultad intuitiva para captar las cualidades inherentes a las cosas domina su instinto creador.

c.

Creación: una síntesis, desde la posición del artista, de materia, forma y color. La creación no es una reproducción de lo visto.

d.

Empatías: la proyección imaginativa de la propia conciencia en otro ser u objeto. En la experiencia visual, es la facultad intuitiva para percibir las cualidades de las relaciones formales y espaciales, o de sus tensiones, y para descubrir las cualidades plásticas y psicológicas de la forma y el color.

e.

Espiritualidad: la síntesis emocional e intelectual de las relaciones que se perciben en la naturaleza, racional o intuitivamente. La espiritualidad en sentido artístico no debe confundirse con lo religioso.

f.

Realidad: artísticamente, una consciencia. Hay dos clases de realidad: la física, aprehendida por los sentidos, y la espiritual, creada emocional e intelectualmente por los poderes conscientes o inconscientes de la mente.

g.

El propósito del arte, hasta donde es posible hablar de propósito, ha sido siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico.

– **Edward Hopper, 1882-1967.**

E.H.1

Carta escrita por Edward Hopper al director de la Addison Gallery of American Art en Andover Massachusetts, 19 de octubre de 1939 (Hopper, 2012).

a.

Querido señor Sawyer:

Me pide que haga algo que posiblemente sea tan difícil de hacer como pintar: esto es, que explique la pintura con palabras.

Para mí, la forma, el color y el diseño son simplemente un medio para llegar a un fin, las herramientas con las que trabajo, y no me interesan particularmente en sí mismas. Me interesa sobre todo el amplio campo de experiencias y sensaciones del que no se ocupa ni la literatura ni el arte puramente plástico. Deberíamos ser cautelosos y llamarlo la experiencia humana, para evitar que se confunda con lo puramente anecdótico y superficial. La pintura que trata exclusivamente con las armonías o disonancias de la imagen y el color me provoca siempre un rechazo.

Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios. Por qué elijo determinados temas y no otros es algo que no sé, a menos que sea porque los percibo como el mejor medio para sintetizar mi experiencia interior.

Normalmente tardo muchos días en encontrar un tema que me guste lo suficiente para pintarlo, y paso mucho tiempo estudiando las proporciones del lienzo para que éstas se ajusten al máximo a lo que quiero lograr con el diseño del cuadro. La forma muy alargada y horizontal del cuadro Manhattan Bridge Loop pretende reflejar la sensación de una gran extensión lateral.

Llevar las principales líneas horizontales sin apenas interrupciones hasta los extremos del cuadro refuerza esta idea y hace que uno sea consciente de los espacios y los elementos más allá de los límites de la escena en sí. El artista siempre traslada la consciencia de dicha dimensión al muy limitado espacio del tema que pinta, aunque no creo que todos los pintores sean conscientes de ello.

Planeé ese cuadro cuidadosamente en mi cabeza antes de empezarlo; sin embargo, a excepción de unos pocos esbozos en blanco y negro pintados al natural, no tenía más datos concretos, sino que dependía de mi capacidad para refrescar la memoria mirando el objeto a menudo. Los primeros bosquejos no servirían de mucho para explicar el proceso de realización del cuadro. El color, el diseño y la forma han sido sometidos, de manera consciente o no, a una simplificación considerable.

En todo arte hay tanto de la expresión del subconsciente que creo que la mayoría de las cualidades importantes se plasman de forma inconsciente y que pocas son el resultado de un proceso intelectual consciente. Pero todas estas cuestiones son materia para los psicólogos.

(Hopper, 2012).

– Pablo Picasso, 1881-1973.

P.1

Extracto de una entrevista de Pablo Picasso en 1945 y extraída de Jérôme Slecker, «Picasso explains», *New Masses*, 13 de marzo de 1945 (Muñoz Martínez, 2006, p. 250)

a.

Lo que más me sorprende es que tanta gente tenga la pretensión de comprender el arte. Me pregunto: ¿tiene sentido intentar comprender el canto de los ruiseñores?, ¿tiene sentido querer penetrar el misterio de la noche, de las flores, de las cosas

bellas que nos rodean y que amamos? Sin embargo, cuando le toca al arte la gente pretende comprenderlo. ¿Por qué? Yo creo que la única cosa que la gente debe comprender es que el artista crea porque debe crear, porque posee su arte. El artista es solamente una pequeña, una pequeñísima parte del universo, y no merece más atención que los otros elementos que componen el universo, y que, como la obra de arte, proporcionan alegría, consuelo, emoción, paz. (Jérôme Slecker, «Picasso explains», New Masses, 13 de marzo de 1945 citado por Muñoz Martínez, 2006, p. 250)

P.2

Entrevistas de Pablo Picasso publicadas por el Museu Picasso de Barcelona, (Picasso, 1999, p. 1-4):

a.

El público no siempre comprende el arte moderno; esto es un hecho, pero es porque no se le ha enseñado nada sobre pintura. Se le enseña a leer y escribir, a dibujar o cantar, pero nunca se ha pensado en enseñarle a mirar un cuadro. Que pueda haber una poesía del color, una vida de la forma o del ritmo —estas rimas plásticas—, todo esto, lo ignora totalmente. (Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», Arts de France 6. París, 1946) ()*

b.

No hago nunca un cuadro como una obra de arte. Siempre es una búsqueda. Busco constantemente, y en toda esta búsqueda hay un encadenamiento lógico. Por esto las numero [las obras]. Las numero y las fecho. Quizá algún día alguien me lo agradecerá. (Alexander Liberman, extraído de «Picasso», Vogue. Nueva York, noviembre de 1956) ()*

c.

*Busco la inspiración en la realidad. Sólo lo real empuja mi imaginación y me da una nueva vida. (**)(André Malraux, La tête d'obsidienne. París, Gallimard, 1974) (*)*

d.

Sólo me esfuerzo en poner el máximo de humanidad posible en mis cuadros. Tanto da si esto ofende a algunos idólatras de la esfinge humana convencional. Además, no tienen más que mirarse un poco más atentamente en un espejo. ¿Qué es un rostro, en el fondo? [...] ¿Lo que hay delante? ¿Dentro? ¿Detrás? ¿Y el resto? ¿Acaso no lo ve cada uno a su manera? (Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», Arts de France 6. París, 1946) ()*

e.

Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado, y no lo que busco. (De la entrevista de Marius de Zayas «Picasso speaks», The Arts. Nueva York, 1923) ()*

f.

Lo que deseo es que de mi cuadro se desprenda únicamente la emoción. (Christian Zervos, «Conversation avec Picasso», Cahiers d'art 7/10. París, 1935, p. 174)

g.

Pinto igual que otros escriben su autobiografía. Mis telas, acabadas o no, son las páginas de mi diario. (Françoise Gilot, Vivre avec Picasso. París, Calmann-Lévy, 1965) ()*

h.

Me enorgullece decirlo: jamás he considerado la pintura como un arte meramente de adorno, de distracción; he querido, a través del dibujo y del color, ya que éstas eran mis armas, penetrar siempre más allá en el conocimiento del mundo y de los hombres, para que este conocimiento nos libere cada día más. (New Masses. 24 de octubre de 1944. Citado por Pierre Daix, Picasso créateur. París, Seuil, 1987)

Lo esencial es hacer lo que a uno le apetece hacer. (Olivier Widmaier Picasso, Picasso Portraits de famille. París, Éditions Ramsay, 2002, p. 292)

– **Max Beckman, 1884-1950.**

M.B.1

Escrito de Max Beckman, *Sobre mi pintura*, extraído de Herschel B. (1995, p. 206):

a.

Antes de comenzar a darles una explicación, explicación que es casi imposible hacer, quisiera poner de relieve que yo nunca he sido políticamente activo en ningún sentido. Sólo he querido realizar mi concepción del mundo tan intensamente como he podido.

Pintar es algo muy difícil. Absorbe todo el ser humano, cuerpo y alma; por ello he permanecido ciego a muchas cosas pertenecientes a la vida real y política. [...]

Lo que yo quiero mostrar en mi obra es la idea que se esconde detrás de la llamada realidad. Busco el puente que lleva de lo visible a lo invisible, como el famoso cabalista que dijo: “Si quieres poseer lo invisible, debes penetrar lo más profundamente que puedas en lo visible”.

Mi propósito es siempre captar la magia de la realidad y llevar esa realidad a la pintura; hacer visible lo invisible por medio de la realidad. Puede parecer paradójico, pero de hecho, es la realidad la que crea el misterio de nuestra existencia.

[...] Cuando los hechos espirituales, metafísicos, materiales o inmateriales, entran en mi vida, sólo puedo fijarlos pintando. No es el tema lo que importa, sino la traslación del tema de la abstracción de la tela por medio de la pintura.

Por esta razón, raramente necesito abstraer las cosas, pues cada objeto es ya lo bastante irreal, tan irreal que sólo puedo hacerlo real gracias a la pintura.

[...]

En mi opinión, todas las cosas importantes en el arte, [...] han nacido siempre del más profundo sentimiento acercad el misterio del Ser. Hallar el propio ser es la necesidad de todos los espíritus objetivos. Es este ser el que yo busco en mi vida y en mi arte.

– **Marcel Duchamp, 1853-1890.**

M.D.1

Extractos extraídos de *El proceso creativo*, (Duchamp, 1957, p. 187)

a.

Consideremos primero dos factores importantes, los dos polos de toda creación de índole artística; por un lado, el artista, por otro el espectador que, con el tiempo, llega a ser la posteridad. Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.

[...] si concedemos los atributos de un médium al artista, habrá que negarle, entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace o de porqué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. (Duchamp, 1957, p. 187)

b.

Hay millones de artistas que crean, sólo unos miles se ven discutidos o aceptados por el espectador y menos aún acaban consagrados por la posteridad.

En último análisis, el artista puede gritar a todos los vientos que él es genial, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y para que finalmente la posteridad le cite en los manuales de historia del arte.

Sé que esta visión no encontrará la aprobación de muchos artistas que rechazan este papel de médium e insisten en la validez de su plena conciencia durante el acto de creación-y, sin embargo, la historia del arte, en diversas ocasiones, ha basado las virtudes de una obra en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista (Duchamp, 1957, p. 187).

c.

[...] una "transferencia" del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis que tiene lugar a través de la materia inerte: color, plano, mármol, etcétera. (Duchamp, 1957, p. 188).

d.

Durante el acto de creación, el artista va de la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, diferencia de la que el artista no es nada consciente. De hecho, falta un eslabón en la cadena de las reacciones que acompañan al acto creador; este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el "coeficiente artístico", personal contenido en la obra.

En otros términos, el "coeficiente artístico" personal es como una relación aritmética entre "lo que está inexpresado, pero estaba proyectado" y "lo que está expresado inintencionalmente".

[...] el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a artistas. (p. 188)

– **Giorgio de Chirico, 1888-1978.**

G.C.1

Extractos de *Meditaciones de un pintor*, escrito en 1912 y extraído de *Giorgio de Chirico* de James Thrall Soby (1995):

a.

¿Cuál será el propósito de la futura pintura? El mismo que el de la poesía, de la música y de la filosofía: el de crear sensaciones previamente desconocidas;

despojar al arte de todo lo rutinario y aceptado, de todo tema, en favor de una síntesis estética; suprimir por completo al hombre como guía o como medio para expresar el símbolo, la sensación o el pensamiento; librarle de una vez por todas del antropomorfismo que siempre encadena la escultura; ver todo, incluso el ser humano, en su calidad de cosa. Es el método nietzscheano. Aplicado a la pintura, puede producir resultados extraordinarios. Es lo que he querido hacer en mis cuadros. (Giorgio de Chirico en Thrall Soby, 1995, p. 251)

b.

Una obra de arte en verdad inmortal sólo puede nacer de la revelación. Es quizá Schopenhauer quien mejor ha definido y también (por qué no) explicado ese instante cuando en su Parerga y Paralipomena dice: “Para tener ideas originales, extraordinarias y quizá incluso inmortales, hay que aislarse del mundo por unos momentos de modo tan total que las cosas más habituales aparezcan como nuevas y desconocidas, revelando de este modo su verdadera esencia”. Si en vez del nacimiento de ideas originales, extraordinarias, inmortales, imaginamos el nacimiento de una obra de arte (pintura o escultura) en la mente del artista, tendremos el principio de la revelación en la pintura. (Giorgio de Chirico en Thrall Soby, 1995, p. 251)

c.

La revelación de una obra de arte (pintura o escultura) puede presentarse de improvisto, cuando menos se espera, y puede también ser estimulada por la vista de algo. En el primer caso, pertenece a esa clase de raras y extrañas sensaciones que yo he observado en sólo un hombre moderno: Nietzsche. [...] Cuando Nietzsche habla de como fue concebido su Zarathustra y dice “fui sorprendido por Zarathustra”, en este participio -sorprendido- se encierra todo el enigma de la revelación repentina.

Por otro lado, cuando una revelación brota ante la vista de un sistema de objetos organizados, la obra que surge en nuestro pensamiento se halla íntimamente unida a la circunstancia que ha provocado su nacimiento. [...] Yo creo que así como en cierto sentido el ver a alguien en sueños es una prueba de su realidad metafísica, de igual manera la revelación de una obra de arte es la prueba de la realidad metafísica de ciertos acontecimientos casuales que a veces experimentamos, de tal modo que algo aparece ante nosotros y nos hace ver la imagen de una obra de arte; una imagen que en nuestro espíritu provoca a menudo sorpresa –en ocasiones nos hace meditar-, y siempre el placer de la creación. (Giorgio de Chirico en Thrall Soby, 1995, p. 251-252)

– **René Magritte, 1898-1967.**

R.M.1

Extractos de escritos de René Magritte publicados por la Fundación Juan March en 1989 (Magritte, 1989):

a.

En 1915 intenté volver a encontrar la posición que me permitiera ver el mundo de manera distinta a la que se me quería imponer. Poseía una cierta técnica del arte de pintar, y en mi aislamiento hice deliberadamente ensayos diferentes a todo lo que conocía en pintura. Gozaba de los placeres de la libertad pintando las imágenes menos conformistas. Entonces, una casualidad singular hizo que me entregaran, con una sonrisa compasiva, sin duda alguna con la estúpida idea de gastarme una broma ingeniosa, el catálogo ilustrado de una exposición de cuadros futuristas. Tenía ante mí un potente desafío contra el sentido común que tanto me molestaba. Fue para mí aquella misma luz que encontraba, una y otra vez, siempre que subía de las criptas subterráneas del viejo cementerio en el que, de niño, pasaba mis vacaciones. (Magritte, 1989, p. 26)

b.

[...] necesitaba ahora era dar vida a ese mundo que, aun estando en movimiento, no tenía la más mínima profundidad y había perdido toda consistencia. Pensé entonces que los propios objetos tenían que revelar, de manera elocuente, su existencia, y busqué los medios de que se valían para ello. (Magritte, 1989, p. 29)

c.

Se me reprocharon aún muchas más cosas y, por último, mostrar en mis cuadros objetos situados allí donde nunca los encontramos. Sin embargo, se trata en este caso de la realización de un deseo auténtico, cuando no consciente, para la mayoría de las personas. En efecto, incluso el pintor más banal intenta, dentro de los límites que se le han fijado, alterar un poco el orden en el que siempre ve los objetos. Se permitirá tímidas audacias, alusiones vagas. Dado que mi voluntad es hacer que, en la medida de lo posible, esos objetos más familiares griten, el orden en el que se colocan generalmente esos objetos debía, evidentemente, ser trastocado: las grietas que vemos en nuestras casas y en nuestras caras yo las encontraba más elocuentes en el cielo; las patas de la mesa de madera labrada perdían la inocente existencia que se les da si aparecían dominando de repente un bosque; un cuerpo de mujer flotando por encima de una ciudad sustituía ventajosamente a esos ángeles que nunca se me aparecieron; juzgaba muy útil mostrar las enaguas de la Virgen María y la presentaba bajo este nuevo aspecto; prefería creer que los cascabeles de

hierro colgados en los cuellos de nuestros admirables caballos crecían como plantas peligrosas al borde de los abismos ... (Magritte, 1989, p. 29)

d.

En cuanto al misterio, al enigma que representaban mis cuadros, yo diría que era la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de esas costumbres mentales absurdas que, por lo general, reemplazan a un auténtico sentimiento de existencia. (Magritte, 1989, p. 30-32)

e.

Una noche de 1936 me desperté en una habitación en la que había sido colocada una jaula con su pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver que el pájaro desaparecía de su jaula siendo sustituido por un huevo. Ahí descubría un nuevo y sorprendente secreto poético, ya que el impacto que sentí lo provocaba precisamente la afinidad de los dos objetos, la jaula y el huevo; mientras que, anteriormente, el impacto me lo provocaba el encuentro de objetos extraños entre sí. (Magritte, 1989, p. 30-32)

f.

Partiendo de ahí, -busqué si objetos distintos a los de la jaula podían igualmente revelarme -gracias a la puesta en evidencia de un elemento que les fuera propio y que les estuviera rigurosamente predestinado- la misma poesía evidente que habían sabido producir el huevo y la jaula con su unión. En el transcurso de mis investigaciones adquirí la certeza de que ese elemento por descubrir, esa cosa tan oscuramente ligada a cada objeto, ya la conocía con anterioridad, pero cuyo conocimiento se encontraba como perdido en el fondo de mi pensamiento. [...] Mis indagaciones se parecían a la búsqueda de la solución de problemas para los que poseía tres datos: el objeto en sí mismo, la cosa ligada a él en la sombra de mi conciencia y la luz a la que esta cosa debería llegar. (Magritte, 1989, p. 35)

– **Mark Rothko, 1903-1970.**

M.R.1

Extractos del libro *Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)*, (Rothko, 2007):

a.

Me adhiero a la realidad de las cosas y a la sustancia de dichas cosas. Al aumentar los límites de esa realidad simplemente aumento los límites de tal realidad, multiplico el número de sus moradores y les otorgo atributos iguales a los que experimento en el entorno más conocido. Insisto en la equivalencia en términos de

existencia entre el mundo engendrado en mi mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí. (Me adhiero a la realidad de las cosas, 1945). (Rothko, 2007, p. 81)

b.

Un cuadro vive en compañía, expandiéndose y avivándose ante los ojos de un observador sensible. Muere del mismo modo. Por lo tanto, enviarlo ahí fuera, al mundo, es siempre un acto arriesgado e insensible. ¡Con cuánta frecuencia será maltratado por los ojos del vulgo y por la crueldad de aquellos impotentes que quisieran contagiar su desgracia universalmente! (Los idus del arte, 1947, Rothko, 2007, p. 99)

c.

Me parece una blasfemia cuando veo a una masa de gente contemplando un cuadro. Pienso que la pintura sólo puede comunicar directamente con aquel individuo excepcional que da la casualidad de estar en sintonía con ella y con el artista.

(John Fisher, La butaca: Retrato de un artista enfadado, 1970, Rothko, 2007, p. 189)

d.

Empiezo a odiar la vida de pintor. Comienzas luchando con tus entrañas con una pierna aún anclada en el mundo real. Después te ves atrapado en un frenesí que te lleva al borde de la locura, todo lo lejos que es posible y sin poder regresar jamás. La vuelta consiste en unas cuantas semanas de aturdimiento en las cuales sólo estás medio vivo. Así he pasado este último año desde que te vi. Empiezo a sentir que hay que romper este Ciclo por algún sitio. Por lo demás, gastas tus fuerzas intentando resistir ser succionado por la mentalidad de los tenderos, claros culpables de que pases todo este infierno.

(Carta a Clay Spohn, 1948, Rothko, 2007, p. 105)

M.R.2

Extractos de anotaciones de Mark Rothko extraídas de Gutiérrez (2010):

a.

Lucho contra el arte surrealista y abstracto como se lucha con un padre y una madre, reconociendo la inevitabilidad y el valor de mis raíces, pero insistiendo en mis desacuerdos; soy a la vez ambos, pero también alguien totalmente independiente y distinto. Los surrealistas han descubierto el glosario del mito y han revelado la congruencia entre la fantasmagoría del subconsciente y los objetos cotidianos. Esta congruencia es la base de la intensa experiencia trágica que constituye para mí la única fuente del arte. Pero amo al objeto y al sueño demasiado como para hacer que se disuelvan en la insustancialidad de la memoria

y la alucinación. El artista abstracto ha dado existencia material a muchos mundos y tiempos desconocidos. Pero repudio su rechazo de la anécdota del mismo modo que repudio su rechazo de la existencia material de toda la realidad. Para mí el arte es una anécdota del espíritu, y el único modo de dar concreción al sentido de su movimiento y de su calma. Prefiero ser despilfarrador a tacaño, por lo que preferiría dar atributos antropomorfos a una piedra que deshumanizar la más remota posibilidad de la conciencia. (p. 226)

b.

[...] En ese sentido se puede decir que el arte actual siente afinidad por los aspectos psicológico-formales de los objetos arcaicos. Dar a entender que nuestro arte no pertenece a nuestro tiempo significaría negar que el arte es intemporal, y asumir que el arte que se limita a ilustrar un momento particular pierde importancia en el siguiente por su pertenencia al pasado. Acusar a este arte de ilógico e inconmensurable resulta tan efectivo como criticar el materialismo absoluto de nuestra vida diaria. Mi propio arte no es sino una faceta del mismo mito, y ni soy el primero ni seré el último que se sienta obligado a tratar con estas quimeras que parecen contener el mensaje más profundo de nuestra época. (p. 222)

Toda expresión primitiva revela la conciencia constante de fuerzas poderosas, la presencia inmediata del terror y del miedo, el reconocimiento y la aceptación de la brutalidad del mundo natural y de la eterna inseguridad de la vida. Es una desgracia que hoy en día mucha gente experimente esos sentimientos en todo el mundo, y por eso nos parece que un arte que encubra o evite estos sentimientos es un arte superficial y sin sentido. Por ello insistimos en la importancia del tema, un tema que englobe estos sentimientos y que permita expresarlos. (p. 223)

c.

Hoy en día, el artista no está ya limitado por la norma de que toda experiencia del hombre haya de expresarse por su apariencia externa. Liberado de la necesidad de describir una persona en concreto, sus posibilidades son ilimitadas. Toda la experiencia humana se convierte en su modelo y, en ese sentido, se puede decir que todo arte es el retrato de una idea. (p. 228)

d.

Pinto cuadros muy grandes. Soy consciente de que, históricamente, el pintar cuadros de gran tamaño es grandilocuente y pomposo. A pesar de ello, los pinto – y pienso que este motivo se puede aplicar también a otros pintores que conozco precisamente porque quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarte fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un estereóptico o de un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas. (p. 230)

– **Frida Kahlo, 1907-1954.**

F.K.1

Extractos de anotaciones personales de Frida Kahlo extraídas de *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*, (Kahlo, 2001):

a.

Diego.

*Verdad es, muy grande, que yo no quisiera ni hablar, ni dormir, ni oír ni querer.
Sentirme encerrada, sin miedo a la sangre, sin tiempo ni magia, dentro de tu mismo
miedo, y dentro de tu gran angustia, y en el mismo ruido de tu corazón.
Toda esta locura, si te la pidiera, yo sé que sería, para tu silencio, sólo turbación.
Te pido violencia, en la sinrazón, y tú, me das gracia, tu luz y calor.
Pintarte quisiera, pero no hay colores, por haberlos tantos, en mi confusión, la
forma concreta de mi gran amor.*

(Kahlo, 2001, p. 205)

b.

*Números, la economía
La farsa de la palabra,
Los nervios azules son.
No sé porqué -también rojos,
Pero llenos de color.*

—

*Por los números redondos
Y los nervios coloridos
Las estrellas están hechas
Y los mundos son sonido.*

—

*Yo no quisiera abrigar
Ni la menos esperanza,
Todo se mueve al compás
De lo que encierra la panza.*

(Kahlo, 2001, p. 210)

c.

*¿Quién diría que las manchas
viven y ayudan a vivir?
Tinta, sangre, olor.
No sé que tinta usaría*

que quiere dejar su huella
en tal forma. Respeto su
instancia y haré cuanto
pueda por huir de
mi mundo.

Mundos entintados – tierra
libre y mía. Soles lejanos
que me llaman porque
formo parte de su núcleo.
Tonterías. ¿Qué haría yo
sin lo absurdo y lo fugaz?
(Kahlo, 2001, p. 227)

d.

ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS

=Recuerdo=

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana echaba <<baho>>. Y con un dedo dibujaba una <<puerta>>...Por esa <<puerta>> salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia. Atravesaba todo el llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZÓN...Por la O de PINZÓN entraba y bajaba intempestivamente al interior de la tierra, donde <<mi amiga imaginaria>> me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre -se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguí en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuáles? No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas...Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuándo? ¿Por cuánto tiempo había estado con <<ella>>? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años...Yo era feliz. Desdibujaba la <<puerta> con la mano y <<desaparecía>>. [...] (Kahlo, 2001, p. 243)

– Jorge Oteiza, 1908-2003.

J.O.1

Entrevistas en video del artista Jorge Oteiza publicadas por La fundación Catalunya-La Pedrera y la Fundación Oteiza, (Oteiza, 2017):

a.

Me interesa mucho la investigación, pero la investigación tiene que dar unos resultados. [...] hoy el arte no está en los museos, el arte tiene que estar en el hombre, no aquí, aquí no pinta nada... (0:28')

b.

Yo he dejado el dibujo, yo dibujaba bien [...] porque ¿para qué servía dibujar? La imaginación cuando se tiene hay que aplicarla a una serie de cosas, a todo lo que se precisa...pasé a la escultura, dentro de la escultura empleé la imaginación en encontrar unas herramientas auxiliares con fin de experimentar y concluir cuánto antes la escultura, porque aquí hay un error tremendo, el escultor lo que quiere es saber de escultura, aprender de escultura, para fabricar esculturas. A mí me sucede totalmente distinto, yo he hecho escultura para saber de qué trata la escultura, para ser escultor y cuando me he hecho escultor, pues he dejado la escultura, ¿para qué la quiero? (0:22')

c.

Entonces he pensado, pero si el lenguaje de la escultura, si estamos rodeados de escultura, ¿cuál es la naturaleza de la escultura? Son unos volúmenes que pueden estar vacíos, llenos, rodeados de espacios o bien el espacio atraviesa los volúmenes, pero es un juego, una combinatoria de espacio, con volúmenes, estamos rodeados de todo esto, luego por medio de la educación si sabemos algo de lo que es la escultura, estamos viendo lo que es escultura, participando en la recreación en redescubrimiento de la escultura, entonces la escultura es un lenguaje monstruoso, sordomudo, es el lenguaje más caro y más lento de todos los lenguajes, y me he pasado finalmente después de atravesar el cine, el teatro una serie de lenguajes fabricados, he concluido últimamente en el lenguaje de la escritura de la poesía, escritura poética, que es el lenguaje más barato, más fácil, más feliz donde basta una sola cuartilla, colocas unas palabras y esperas. (1:08')

d.

Noté que de mis últimas esculturas salían palabras, sentí que era el final. Aquí pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro a esta economía de lenguaje, no hay nadie en este papel en blanco, no hay nadie, pero llamo en este papel, pongo unas palabras en este papel y espero. (3:35')

e.

Para mí el arte a concluido y ha concluido del modo más terrible que puede concluir una fase, una cultura artística. Ha concluido la cultura artística actual junto con las otras tres grandes culturas que ha tenido el hombre desde la prehistoria y ha concluido todo ese proceso que éramos cuatro culturas, cuatro tipos de hombre y todo esto ha muerto.

Estas cuatro culturas, la primera es la de la prehistoria, el hombre es hombre cargado de asombros, de miedos, buscando protecciones y diviniza todo lo que le rodea, esto es lo importante, la cultura de este hombre es una cultura realmente del cielo. Luego viene la cultura de la tierra con el agricultor, los neolíticos [...] la cultura de las religiones, y finalmente después de la guerra del 14, cuando se escribió que ya no habrían más guerras y el hombre iba a comenzar a ser feliz, cuando en arte los constructivismos, pensábamos mejorar el hombre, mejorar la sociedad, nuestros pueblos, tanto los rusos como nosotros los vascos, resulta que al poco tiempo, esta cultura que podemos llamar de la esperanza, desaparece por una cultura que es la actual norteamericana, es una cultura de la destrucción, pero lo grave es que destruye los cuatro hombres que habían en cada hombre de nosotros, es decir, el hombre prehistórico, que era un hombre del cielo, el hombre de la tierra, el hombre de Dios que era el de las religiones y finalmente el hombre de la esperanza, todo esto ha sido destruido ya, a mí que me importa que me pregunten de arte, yo no quiero saber nada del arte, no me interesa absolutamente nada, nada me interesa, solamente, esta cuartilla. (3:55')

f.

Al plantearme yo la necesidad y la posibilidad, naturalmente, de poder expresar la naturaleza del ser estético a través de una ecuación molecular, en el primer miembro de la ecuación tienen que estar todos los componentes del ser estético, es decir, todas las clases de seres o razas de seres que existen. Naturalmente acudo a la filosofía, que, a través de la teoría de los objetos, me dice que hay cuatro razas de seres. Efectivamente, seres reales, seres ideales, es decir, geométricos e intemporales, seres vitales y los valores. Además, el filósofo nos dice que el artista, su creación consiste en situarse entre el valor y su expresión, algo que me parece absurdo pues yo jamás he buscado los valores, si no que los he producido.

Veamos sencillamente como se producen: yo tomo los seres reales y los seres geométricos e intemporales y en esta combinación creo una figura binaria que es el ser abstracto. El ser abstracto vuelvo a combinarlo con los vitales y creo un cuerpo ternario que es la obra de arte. La obra de arte por lo tanto es un voluminato vitalista, es un espacio alto vitalista. Luego están los valores, esos valores los he ido produciendo yo: valores abstractos y valores finalmente, estéticos, ternarios. [...] los valores no los utilizo para nada y los suprimo (7:16')

g.

Al plantearme yo esta ecuación, pienso lógicamente en Heidegger. Dos de los problemas de Heidegger eran sobre la claridad el ser, como era ese ser y luego la unidad del ser. Está claramente en la ecuación molecular que el ser, es el ser estético. (9:06')

h.

En las divergencias de la liberación de estos espacios, la creación de estos vacíos, el destino que se le da, es distinto en Heidegger de los que le doy yo. Para Heidegger, estos espacios vacíos deben servir para el acontecer humano del hombre de hoy, es decir, teóricamente tienen que estar limpios de restos míticos, religiosos, dioses, sacralidad, con el fin de que le sirvan de un modo limpio y puro. En mí, es todo lo contrario, lo que yo quiero es re-encantar, re-mitificar, sacralizar de nuevo estos espacios vacíos para que sirvan de transcendencia, de protección estética y religiosa del hombre, que se apoye en estos espacios transcendentales de naturaleza estética. (9:39')

i.

El hombre es pastor del ser, y el artista, ¿el artista qué es?, cazador del ser y, ¿qué es arte? Es trampa, el artista es tramposo, hacedor de trampas, eso es lo interesante. ¿Trampas para qué? En la prehistoria para cazar un animal, para su sustento físico, pero también para cazar a Dios o cazar protecciones, cazando el ser estético. (10:36')

j.

El arte es un puente, una preparación para otro tipo de madurez mucho más importante, la madurez moral para la vida con los demás. El artista es un hombre incompleto y débil, el arte no es el lenguaje natural, son lenguajes fabricados y concretamente para fabricar hombres, para

repararlo en las épocas de cambio en que el hombre y la sociedad necesitan de esta reparación, de este reajuste de la sensibilidad de control y dominio de la naturaleza [...] en la escultura no hacen falta medios, en el hueco de la mano, en el microcosmos del hueco de la mano, con un poco de barro y unas tizas, un alambre, una lata, un cartón, unas tijeras...nacen las esculturas, la arquitectura, las cosas más monumentales. (15:16')

k.

Para mí las esculturas, han sido como ladrillos que sirven para fabricar una pared. Ningún ladrillo es más importante que otro, con las esculturas se fabrica hombre, cuando esta fabricación ha concluido, la protección se concluye y las esculturas quedan como subproductos, como páginas del diario de una exploración y una aventura humana. (16:05')

l.

Yo con lo que creo son con nada, es decir, creo espacios con nada, activos, absolutos, de transcendencia, de sacralidad, sagrados, para la protección del hombre. (16:33')

m.

Mi estilo, ha sido voluntariamente elegido dentro del racionalismo estilo geométrico y de inmovilización, estilo defensivo, de protección, que puede encontrarse en nuestro pasado más remoto. Pensamiento y acción, al mismo tiempo, en redondo y visual, en pequeñas circunferencias, en pequeñas y sucesivas operaciones enteras frente al estilo atino, verbal y rectilíneo. (16:47')

n.

Ha habido dos orientaciones, dos corrientes en la investigación. Una de ellas, que parte de Cézanne, cubismo, hasta el Guernica de Picasso, en la que he participado yo, en que la experimentación ha sido hecha sobre el objeto, sobre la obra objeto de arte y entonces el sujeto ha tenido que sufrir una serie de variantes, de variaciones en la experimentación, hasta que por fin se nos ha quedado el objeto vacío. Esa experimentación concluida, la concluí yo precisamente en el 58, se ha concluido. El otro tipo de experimentación, ya no es con el objeto, es con el hombre, es directamente con el hombre. Entonces lo que tratan desde el surrealismo, el dadá, el gran representante Duchamp, lo que tratan es de incomodar, molestar, provocar al hombre...

¿Para qué? para despertarlo, porque nosotros en nuestra investigación anterior sobre el objeto, lo que queríamos dar una operación política para que toda esa sensibilidad nueva elaborada por el arte contemporáneo, pasase por la educación al niño, crear un hombre nuevo a través de un niño nuevo. La segunda tendencia sobre el hombre, es simplemente despertarlo, ahora, esa investigación, este desarrollo desde Duchamp, desde el dadá y el surrealismo, que trata de despertar al individuo, eso no acaba nunca, seguirá siempre despertándole y efectivamente lo ha despertado en gran parte, y ahora con estas nuevas generaciones de tipos que creían que se habían despertado, con el post moderno, resulta que se están adormeciendo, están dormidos. En este momento, la bienal representa un arte dormido. (19:38')

o.

Yo he hecho esculturas, mientras no era escultor. Las esculturas me han hecho escultor, al ser yo escultor ¿para qué quiero hacer esculturas, repitiendo cosas, fabricando como están haciendo todos los demás artistas? Claro (conducidos) por una sociedad de consumo, del mercado, del comercio [...] que exige al artista que vaya produciendo, ¿Qué más quiere el artista? (22:04')

p.

Hay una crisis en la sociedad por lo que sea y entonces esa crisis hace que intervenga el arte, ¿para qué interviene el arte?, para crear un nuevo tipo de sensibilidad para la sociedad. Porque la sensibilidad que tiene el artista, es un producto social, hay que devolver a la sociedad, al pueblo, eso es lo que queríamos hacer [...] y no se ha devuelto políticamente, porque no ha querido el gobierno, ese es el fracaso político del arte contemporáneo. (22:37')

q.

¿Esto sirve para adornar? Que c va a servir esto para adornar, es para crear hombre y una vez creado el hombre, para qué quieren estas m* estos...estos son las latas con las que han inventado, dan una patada y llegan a la exposición (23:09')*

r.

¿No voy a ser yo cascarrabias? Si no me interesa hablar con nadie, yo todo lo que estoy trabajando ahora como lenguaje, es lenguaje de mi comunicación, yo quiero estar solo, lo que me interesa en la escritura poética, protegerme en un pedazo de papel [...] poetas hoy en día, hablan con terror de la página en blanco cuando se ponen a pensar o a escribir, con terror de la página en blanco, yo la única felicidad que necesito es cuando veo la página en blanco y dejo dos palabras, tres y empiezo a combinarlas, lo mismo es he hecho una escultura, combinaciones binarias, ternarias, surge una metáfora, surge todo, ¡yo soy feliz! ¿Quién ha hablado del terror de la página en blanco? Es el único sitio que vivo, es el dios mío de papel. (23:25)

– **Francis Bacon, 1909-1992.**

F.B.1

Extractos de entrevistas a Francis Bacon extraídas de Sylvester (1977):

a.

David Sylvester: Se trata de conciliar los contrarios, supongo. hacer que la cosa sea a la vez dos cosas contradictorias.

Francis Bacon: ¿No es querer que una cosa se acerque al hecho real y que al mismo tiempo sea profundamente sugestiva, que abra dominios sensibles y que difiera de la simple ilustración del objeto que uno se propuso hacer? ¿No es esto el arte?

b.

David Sylvester: ¿En el caso en que usted tiene una fotografía que, tomada con un film rápido, produce un efecto inesperado, extremadamente ambiguo y excitante, porque la imagen es y no es la cosa misma? () cuando usted se sorprende de que esta forma sea la cosa, podemos decir que se trata de la ilustración?'

Francis Bacon: Pienso que sí. Que es una ilustración indirecta y que la diferencia entre el registro directo mediante la cámara y lo que hace el artista, es que él debe, en un sentido, poner una trampa con la que espera atrapar bien vivo ese hecho lleno de vida. Ahora bien, ¿hasta qué punto se puede ser eficaz con esta trampa? ¿Dónde y en qué momento ponerla? Y hay algo más, una cuestión de textura. Pienso que la textura de un cuadro aparece de manera más inmediata que la textura de una fotografía, porque la textura de una fotografía pasa, según parece, por un proceso ilustrativo para ir hasta el sistema nervioso, mientras que la textura de una pintura parece alcanzarlo inmediatamente.

c.

David Sylvester: ¿Estás buscando un algo inesperado? ¿Estás queriendo sorprenderte a ti mismo también?

Francis Bacon: Naturalmente. ¿Para qué ibas a seguir pintando si no?

d.

Así que uno no sabe qué es lo que hace que una cosa parezca más real que otra. La verdad es que yo quería que esos retratos de Michel se parecieran a él: no tiene ningún sentido hacer un retrato de alguien si no vas a hacer que se parezca a él. Pero lo cierto es que esa cabeza, al ser más bien larga y delgada, no tiene nada que ver con cómo es realmente la cabeza de Michel, y sin embargo se parece más a él. Al menos yo creo que se parece más a él. Pero ésa es siempre una de las cosas de la pintura que en realidad es imposible explicar. Y me gustaría hacer mis cuadros cada vez más artificiales, más y más lo que se llama distorsionados...en fin, desde luego más y más artificiales.

e.

Davis Sylvester: Bueno, es evidente que en cualquier arte hay una mezcla de intención y de lo que coge por sorpresa al artista.

Francis Bacon: Sí. Sin la intención, no empezaría siquiera.

David Sylvester: Lo que pareces querer decir es que en tu caso la sorpresa se apodera enseguida de la intención.

Francis Bacon: Bueno, uno tiene una intención, pero lo que en realidad pasa llega trabajando... ésa es la razón de que resulte tan difícil hablar de ello... que llega en realidad en el trabajo. Y su forma de funcionar es en realidad por las cosas que pasan. Cuando trabajas estás en realidad siguiendo esa especie de nube de sensación en ti mismo, pero no sabes lo que es en realidad. Y se le llama instinto. Y el instinto de uno, sea acertado o no, se fija en ciertas cosas que han pasado en esa actividad de aplicar la pintura al lienzo. Yo creo que una parte muy grande de la creación procede, también, de la autocrítica del artista, y muy a menudo yo creo que probablemente lo que hace que un artista parezca mejor que otro es que su sentido crítico es más agudo. Puede no deberse a que esté más dotado en algún sentido si no sólo que tiene un sentido crítico mejor.

f.

David Sylvester: ¿Probablemente encuentre que cada vez lo maneja mejor?

Francis Bacon: Quizás maneje cada vez mejor las manchas que han sido hechas por azar, o sea las manchas que han sido hechas de manera totalmente irracional. A medida que pasa el tiempo y se trabaja de acuerdo a lo que ocurre, uno se acondiciona, reacciona con más vivacidad frente a lo que el accidente ha propuesto. Y en cuanto a mí, siento que todo lo que me gustó, aunque sea poco, era el resultado

de un accidente sobre el que fui capaz de trabajar. Porque este accidente me había dado una visión vacilante de un hecho que yo intentaba captar. De esa manera podía comenzar a elaborar y a tratar de explotar una cosa que no era ilustrativa.

g.

David Sylvester: ¿En qué piensa en ese momento? ¿Cómo suspende la acción de la decisión consciente?

Francis Bacon: En ese momento sólo pienso en todo lo que tiene de imposible y de desesperanza el logro de esa cosa. Y al hacer esas manchas sin saber cómo se comportarán, de repente sucede algo que nuestro instinto atrapa, y que por un momento es la cosa que uno puede comenzar a desarrollar.

– **Louise Bourgeois, 1911-2010.**

L.B.1

Extracto de una entrevista de Louise Bourgeois extraída de Sánchez Moreno, (2003):

a.

Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura. (Louise Bourgeois citada en Sánchez Moreno, 2003, p. 121)

L.B.2

Louise Bourgeois: El Retorno de Lo Reprimido, extractos de escritos personales publicados en Larratt-Smith (2011):

a.

La Araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era una tejedora. Mi familia tenía un negocio de restauración de tapices y mi madre estaba a cargo del taller. Como las arañas, mi madre era muy inteligente. Las arañas son presencias amistosas que se alimentan de mosquitos. Todos sabemos que los mosquitos propagan enfermedades y, por lo tanto, son indeseables. Así, las arañas son útiles y protectoras, al igual que mi madre. (Larratt-Smith, 2011, p. 9)

b.

Los existencialistas desaparecieron cuando llegaron los estructuralistas. Apareció Lacan. A los estructuralistas les interesaban el lenguaje, la gramática y las palabras, mientras que Sartre y los existencialistas estaban más interesados en la experiencia. Por supuesto, estoy del lado de los existencialistas. Con las palabras, se puede decir cualquier cosa. Se puede mentir sin parar. Pero no se puede mentir en la recreación de una experiencia.

Como dijo La Rochefoucauld: “¿Por qué habla tanto? ¿Qué es lo que tiene que ocultar?” A menudo las palabras quieren ocultar algo. Quiero recordar todo el pasado y poder controlarlo por completo. Porque, ¿qué sentido tendría mentir?” (Larratt-Smith, 2011, p. 14)

c.

El carácter dramático de la estatua de madera negra surge de 1º) la verticalidad indica un esfuerzo o impulso o empuje del ello – 2º) las horizontales son como “detenciones”, verificaciones, preocupaciones, convencionales, un esfuerzo por frenar los instintos representación de un conflicto interno, donde hay impulso y frustración = Baudelaire angustiado “Hoy sentí el soplo...” (Larratt-Smith, 2011, p. 16)

d.

Como comprenderá me siento muy cómoda con mi obra y me gusta lo que hago. No me asusta en absoluto porque fue así como empecé, me hice artista a partir de la situación familiar. El arte se me presentó en principio como algo muy útil. Es difícil entenderlo en los Estados Unidos. Yo tendría diez, doce años, y estaba completamente dedicada a la escuela. Pero un sábado por la mañana, toda la familia estaba reunida, también estaba mi padre, y mi madre me dijo que teníamos que decidir qué hacer con este asunto del arte.

Mi madre estaba reparando un tapiz muy grande, de unos seis metros por tres. Era un tapiz con uno de esos típicos motivos alegóricos y se necesitaba un dibujante. Monsieur Genault, el dibujante que trabajaba en Gobelins, era una primera figura y no siempre podíamos contar con él cuando lo necesitábamos. No había teléfono para llamarlo. A veces no se podía resolver la situación sin un dibujante. Entonces mi madre me miró y me dijo: “Louise, ya que a ti te gusta dibujar y estás dibujando todo el tiempo, ¿por qué no me ayudas con el dibujo de este tapiz así podemos continuar? Podríamos resolver el problema si nos ayudas.” Y fue así que hice el dibujo. Fue muy importante para mí porque eso quería decir que sabía dibujar y que lo que hacía podía tener algún valor. Fue así de simple.

e.

[...] Lo que me interesa es la capacidad de dominar el miedo, ocultarlo, huir de él, enfrentarlo, exorcizarlo, avergonzarse de él y finalmente, tener miedo a tener miedo. Ese es el tema.

[...]

*El propósito de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Y después de que pude mostrarlo en la obra –ahí está– me sentí otra persona. No quisiera usar la palabra “terapéutico”, pero lo cierto es que el exorcismo es una aventura terapéutica. De modo que hice esa obra como una especie de catarsis. [...] La obra me transformó. Es por eso que los artistas siguen trabajando, no porque mejoren como artistas sino porque cada vez soportan más. Por lo tanto, cuando hablo de éxito, no me refiero al éxito material, si no al resultado exitoso del proceso creativo. (Larratt-Smith, 2011)*

– **Jackson Pollock, 1912-1956.**

J.P.1

Extractos de escritos publicados en Herschel B. (1995):

a.

Mi pintura no es de caballete. Raramente extiendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente estar en el cuadro.

[...]

Sigo sin utilizar herramientas típicas del pintor, como el caballete, paleta, pinceles, etc; prefiero palos, llanas, cuchillos y pintura goteante, o una espesa mezcla de arena y vidrios rotos con el añadido de otras materias raras.

Cuando estoy en mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo. Solamente después de un tiempo de lo que se puede llamar “conocerse” veo lo que he estado haciendo. No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc, porque el cuadro tiene vida propia. Lo que intento es que surja esa vida. Sólo cuando he perdido el contacto con el cuadro se produce el caos. De otro modo es armonía pura, un fácil dar y tomar, y la obra sale bien. (Pollock 1947 citado en Herschel B., 1995, p. 582)

b.

No trabajo a base de dibujos o bosquejos en color. Mi pintura es directa (...) El método es el del desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis

sentimientos antes que explicarlos. La técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación. Al pintar, tengo una idea general de lo que estoy haciendo. Puedo controlar el ritmo del pintar: no es un accidente, de igual modo que no hay un principio ni un final. (Pollock 1951 citado en Herschel B., 1995, p. 582)

– **Joseph Beuys, 1921-1986.**

J.B.1

Extractos de la entrevista realizada a Joseph Beuys y publicada en documental *Jeder Mensch ist ein Künstler. (Todo hombre es un artista)*, (Krüger 1979):

a.

De una manera general, se puede decir que el arte es el elemento en el contexto amplio del mundo, a través del cual el hombre siente ser el centro creador de algo, el centro productor de algo nuevo. (5:56')

b.

No se trata de mistificaciones que yo escogí, sino de experiencias concretas, tal vez experiencias fundamentales de contactos que desempeñaron un papel definido en mi biografía. (12:50')

c.

Imagine usted que está en un punto muy muy lejano y mira la tierra hacia abajo desde fuera. ¿Qué le parecería entonces lo más importante, lo que llama más la atención?

Así podemos encontrar un punto de partida de lo que es importante y llama más la atención, para analizar poco a poco los detalles.

Yo procuro siempre partir de lo que es más importante, lo inmediato, esto es, considerar primero los detalles del todo que llaman más la atención, vistos desde lejos. (14:43')

d.

La elección de estos materiales no proviene de un impulso pictórico inicial, sino de una intención escultural.

Estos materiales fueron puestos en uso en una época en que yo entendía la escultura en sus elementos simples. El fieltro sujeto como elemento dentro de tres constelaciones esculturales: impreciso, preciso y en movimiento.

Yo precisaba de algo material, de una sustancia que no expresara nada en cuanto a color y en cuanto a forma. Busqué encontrar un elemento completamente neutro y realmente el gris es una neutralización de lo colorido.

Por otro lado, no fue mi intención crear algo en el sentido de la tristeza. (34:42')

e.

La palabra y el gesto son materiales elementales del artista. Los objetos en el museo dan información acerca de algo que sucedió, por eso es importante que se exhiban bien estos documentos históricos.

Caso contrario, no necesitaríamos más ver una escultura egipcia, por ejemplo. Esta consideración también nos llevó a Fluxus, en el sentido de querer estimular. (41:22')

f.

La intención principal de mi trabajo toma en cuenta toda la vida humana, el futuro del hombre y también la pregunta ¿de dónde viene el hombre, a dónde va? (51:34')

– **Allan Kaprow, 1927-2006.**

A.K.1

Extractos del libro *Entre el arte y la vida* (Kaprow, 2016):

a.

El artista, el espectador y el mundo exterior se ven atrapados en la obra en un intercambio de papeles constante. (Y si nos asusta la dificultad de una comprensión completa es que esperamos muy poco del arte.). (Kaprow, 2016, p. 46)

b.

Cualquier objeto puede convertirse en material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otras mil cosas que serán descubiertas por la actual generación de artistas. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán, como si fuera por primera vez, el mundo que siempre hemos tenido a nuestro alrededor sin que le prestáramos atención, sino que además revelarán acontecimientos (happenings) y sucesos inauditos hallados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de grandes almacenes o en las calles, e intuitos en sueños y espantosos accidentes. El olor de unas fresas aplastadas, la carta de un amigo o una valla publicitaria que anuncia detergente Drano, tres golpes en la puerta de casa, un arañazo, un suspiro o una voz que desgrana una conferencia interminable, un destello cegador que se repite, un sombrero de bombín, tales serán los materiales de este nuevo arte concreto. Los jóvenes artistas de hoy en día ya no tienen que decir: «Soy pintor» o «poeta» o «bailarín». Son simplemente «artistas». La vida en su totalidad estará a su disposición. Descubrirán gracias a los objetos ordinarios el significado de lo*

cotidiano. No querrán convertirlos en cosas extraordinarias sino solamente poner de manifiesto su sentido real. (Kaprow, 2016, p. 52)

– **Sol LeWitt, 1928-2007.**

S.L.1

Extracto de un escrito publicado por LeWitt para el Pasadena Art Museum entre 1970 y 1971, recopilado en Lippard (2004):

a.

El dibujante y la pared entra en diálogo. El dibujante se aburre pero más tarde, a través de esa actividad sin sentido, encuentra paz o tristeza. Las líneas en la pared son el residuo de este proceso. Cada línea es tan importante como las demás. Todas se convierten en una sola cosa. El que observa las líneas sólo ve líneas en la pared. No tienen sentido. Eso es el arte. (Lippard, 2004, p. 288).

b.

Hay decisiones que toma el dibujante, dentro del plan, como parte del plan. Aunque se den las mismas instrucciones, cada persona, al ser única, puede llevarlas a cabo de forma diferente. Las entenderá de manera diferente. [...] Aun en el caso de que un dibujante siguiera dos veces el mismo plan, resultarían dos obras de arte diferentes. Nadie puede hacer dos veces la misma cosa. (Lippard, 2004, p. 288).

c.

*Cada persona dibuja una línea de manera distinta y entiende las palabras de manera distinta.
Ni las líneas ni las palabras son ideas. Son los medios por los que se transmiten las ideas.* (Lippard, 2004, p. 289).

d.

Los planes explícitos deben acompañar al dibujo mural acabado. Tienen mucha importancia (de *Art Now*, vol. 3, nº2, 1971). (Lippard, 2004, p. 290).

– **Yayoi Kusama, 1929.**

Y.K.1

Extractos de reflexiones de Yayoi Kusama extraídos del documental *Princess of Polka Dots* (2012) (La princesa de los lunares) dirigido por Heather Lenz, (Lenz 2012):

a.

Estaba pintando desde el amanecer hasta el anochecer. Cuando estaba pintando, las formas empezaban a expandirse fuera del cuadro hasta cubrir el piso y las paredes.

Al ver más lejos, alucinaba de que estuviera rodeada por esa visión. Y así fue que empecé a desarrollarme como una artista ambiental. (2:49')

b.

Las obsesiones fálicas y la de los miedos, son los temas principales de mi arte.

La acumulación de estrellas y de la tierra no existirían solas. Mejor dicho, el universo entero está construido de la acumulación de estrellas.

Como al ver las flores, empiezo a verlas en todos lados. Y son tantas, que siento pánico. Me siento abrumada y quiero comer todas esas flores. (4:17')

c.

Eventualmente, me empecé a sentir enferma, porque estaba pintando demasiado. (4:58')

Y.K.2

Extractos de reflexiones de Yayoi Kusama extraídos del documental *Obsesión infinita* (2013) dirigido por Martín Rietti, (Rietti 2013):

a.

Fui a ver a mi doctor por mi enfermedad. Le dije que estaba haciendo arte y pintando muchísimo, y él dijo que era genial para mí. (1:58')

b.

Cuando era una niña, experimenté este estado de obsesión infinita, entonces pinté el mismo motivo interminablemente.

Cuando pintaba, encontraba el mismo patrón en el cielo raso, escaleras y ventanas. Como si estuviera en todos lados. Entonces me acerqué y quise tocarlos y empezaron a subir por mi brazo también.

Fue horrible, pero se terminó, casi. (2:31)

c.

Si dejo de pintar empiezo a sentir tendencias suicidas. Estoy luchando contra mi enfermedad mental pintando todos los días. (4:03')

– **Lee Lozano, 1930-1999.**

L.L.1

Lee Lozano: Infofiction, documento escrito y publicado en Nova Scotia College of Art and Design, Halifax en 1971 y extraído de Lippard (2004):

a.

No me interesa la forma por la forma. La forma es como las matemáticas: un modelo que puede aplicarse a varios conjuntos de datos.

La forma es seductora; la forma puede ser perfecta.

Pero no existe ninguna justificación para la forma (en los Experimentos e Investigaciones) al menos que se emplee para exponer un contenido que tenga sentido. El resultado de un experimento es el contenido significativo.

La información es contenido. El contenido es ficción.

El contenido es confuso. Es infinito como el universo y, además, se vuelve obsoleto enseguida cuando se le multiplica por el tiempo. La forma se puede duplicar, el contenido no. La ficción tiene sentido, pero sólo en un determinado instante del tiempo. (Lippard, 2004, p. 308-309)

– **Agnes Denes, 1931.**

A.D.1

Texto escrito por Agnes Denes sobre su proyecto *Dialectic Triangulation: A visual philosophy* (Triangulación dialéctica: una filosofía visual), en 1969, Nueva York y publicado en Lippard (2004):

a.

La Triangulación dialéctica es una simplificación y una reconstrucción sistemática de lo complejo de cada tema a través de diversos métodos, como la reevaluación, reagrupación o división, unas veces comenzando con una única proposición, otras veces buscando el medio entre dos extremos. Se trata de construir progresivas tricotomías, que fallan o tienen éxito con un método dialéctico, llegando cada vez a una tesis mejor o a un nivel más alto, de la misma manera como cambian las teorías científicas, que siempre avanzan y se desarrollan en complejidad. (Lippard, 2004, p. 166)

b.

Se pueden crear dos teorías opuestas o un <<espacio de equilibrio>>, y desde ahí llegar a una tercera teoría, derivada de las dos primeras en un plano superior y seguir así con sucesivas tricotomías (por ejemplo, el arte de ayer reevaluado por el arte de hoy, preparando el camino para el arte de mañana que, a su vez, será reevaluado por futuros discípulos). (Lippard, 2004, p. 166-167)

c.

Se trata de un proceso artístico que expone los funcionamientos de las hipótesis en lugar de ocultarlos detrás de símbolos, yuxtaposición de color y eliminación o complicación de la forma. Las fuerzas activadoras de triangulación se aplican de manera diferente a los grupos de ideas puras, porque nunca están animados. Las ideas puras reposan a la espera siempre de ser activadas por un razonamiento, o por una oportunidad. (Lippard, 2004, p. 167-168)

A.D.2

Segundo documento: *Psychographic*, continuación de su proyecto *Dialectic Triangulation*, en 1971, y publicado en Lippard (2004):

a.

La psicografía es una aproximación a la verdad, es una triangulación en busca de la verdad. Mi sondeo inicial [un cuestionario que se incluye a continuación], que incita a otros a reaccionar, junto con sus respuestas en varios grados de verdad, crea triangulaciones interactivas de la misma manera que las ideas interdependientes o progresivas se hacen efectivas a través de sucesivos estadios de avance, de teorías triples que forman conclusiones discutibles o grupos de puras ideas activados por la controversia. Se forma una red de gente y sentidos cada vez más amplia. [Los resultados del cuestionario están sujetos al análisis en 12 niveles y puntos de vista diferentes para llegar a la obra final]:

LOS SUEÑOS SON...; MI MENTE...;ME GUSTA...; SUFRO...; MI ARTE...; FALLÉ...; ESTOY OBSESIONADO POR...; QUIERO SABER...; DEBO...; MI PASIÓN...; ME PREGUNTO POR QUÉ...; SUFRO...; MI OBRA...; ME HACE DAÑO EL QUE...; ES UNA ALEGRÍA...; EL AMOR...; EL HOGAR...; ES TRISTE QUE...; CREAR...; MI AMANTE...; LAS MUJERES SON...; LOS HOMBRES SON...; EL FUTURO...; EL DINERO...; NO PUEDO...; ME SIENTO...; MI MAYOR SUEÑO ES QUE...; LOS ARTISTAS CREAN PORQUE...; EL FUTURO DEL ARTE ES...; EL VERDADERO SENTIDO DE LA VIDA ES...; LA GRANDEZA CONSISTE EN...; YO, SECRETAMENTE...; MI INFANCIA...; EN EL AÑO 2050 EL ARTE...; SE CREARÁ...; MI GRAN AMOR...; ME MATARÍA EL QUE...; LO QUE LA GENTE NECESITA REALMENTE ES...; LO QUE ENGANCH A REALMENTE A LA GENTE

ES...;LO QUE REALMENTE HACE FUERTE A LA GENTE ES...; EL DESTINO DE LA RAZA HUMANA EN ESTE PLANETA ES...(Lippard, 2004, p. 326-327)

-Yoko Ono, 1933

Y.O.1

Extracto de una conferencia en la que participa Yoko Ono en la Wesleyan University en enero de 1966, publicada en Lippard (2004):

a.

Todo mi trabajo en otros campos fuera de la música tiende al acontecimiento [...] El acontecimiento, para mí, no consiste en una asimilación de las demás artes, como parece ser el happening, sino en una liberación de las distintas percepciones sensoriales. No consiste en una reunión informal, como sucede con la mayoría de happenings, sino que se trata de una relación con uno mismo. Además, a diferencia de aquellos, no existe un guion, aunque haya algo que lo ponga en marcha: la palabra más cercana para expresarlo sería un <<deseo>> o una <<esperanza>> [...] Si desbloqueáramos nuestra propia mente, prescindiendo de las percepciones visuales, auditivas y cinéticas, ¿qué surgiría de nosotros?, ¿habría algo? Mis acontecimientos siempre transcurren con asombro [...] Nunca experimentamos las cosas por separado [...], pero, si es así, existe una razón aún más fuerte y es todo un desafío crear una experiencia sensorial aislada de las otras experiencias sensoriales, algo que no es frecuente en la vida diaria. El arte no es una mera duplicación de la vida [...] Entre mis pinturas de instrucciones, mi interés radia en hacer <<cuadros para construir dentro de la propia cabeza>> [...]; el movimiento de la molécula puede ser continuo y discontinuo a la vez [...]. No hay un solo objeto visual que no exista en comparación con, o simultáneamente, a otros objetos, pero estas características se pueden eliminar si se desea [...] Este método pictórico se remonta a tiempos de la Segunda Guerra Mundial, cuando no teníamos nada que comer y mi hermano y yo intercambiábamos menús por el aire. (Lippard, 2004, p. 44-45)

-Annette Messager, 1943

A.M.1

Como primer documento, se transcribe una entrevista audiovisual realizada a la artista Annette Messager por el museo Marco y publicada en el Canal Marco en 2010, (Canal Marco, 2010):

a.

Es un poco difícil de responder esa pregunta, porque al contrario, cuando voy a crear algo, trato de vaciarme completamente, de ser neutra, de olvidar todo pero al mismo tiempo encontrarme conmigo misma. (0:11”)

b.

Por ejemplo, en este momento estoy trabajando en diferentes sentidos, contradictorios, no estoy pensando que esté bien, pero dejo que las cosas fluyan, no voy en contra de eso. (0:43”)

c.

Aquí estamos en la sala de los Trofeos, son fotografías de partes de cuerpos sobre los cuales hice una especie de geografía amorosa. Y enfrente me gustó poner fotos que tienen un formato mucho más pequeño, fotos de manos que están colocadas en la pared igual que las de los Trofeos, inclinadas hacia el espectador, como si se desprendieran del muro que es demasiado blanco, es como si se ofrecieran a ustedes y debajo de ellas, hay una serie de palabras que suben a la imagen como si se ofrecieran a ella, como una ofrenda hacia la imagen. (1:12”)

d.

Después están las piezas que llamo Historia de los vestidos. Son vestidos sobre los cuales están sujetadas algunas fotos, como si el vestido tuviera la memoria del tiempo en el que fue usado, como si fuera una piel, la piel de la persona que lo usó. (2:21”)

e.

La pieza Casino fue hecha para la Bienal de Venecia en Italia. Yo no quería hacer una ilustración de una historia italiana, pero el mismo tiempo, a mí me atrajo siempre el personaje de Pinocho, que es un personaje universal, es conocido en todos los países y que es un pequeño trozo de madera que se volvió humano. Me interesaba con respecto al escultor que lo creó, que lo pensó en madera y resultó con vida. Pinocho es un travieso, no quiere trabajar, no quiere ir a la escuela, es un ladrón, encuentra a malas personas, tiene amigos malos, quiere viajar y descubrir el mundo; eso para mí es la imagen del artista, que no quiere trabajar todo el día en una oficina, quiere vivir aventuras alrededor del mundo. (3:02”)

f.

Articulado-Desarticulado es la otra pieza con movimiento. Empecé a hacerla cuando en Europa estaba la época de las vacas locas. Todo el mundo estaba asustado con ese tema y tomó conciencia de que podíamos estar comiendo cosas

malas y en todos los periódicos y revistas, había estas fotos de vacas que mataban porque estaban contaminando y que nos recordaban a las guerras. Entonces hice un circuito con vacas muertas en el suelo y es como un carnaval donde estamos todavía vivos e intentamos bailar una danza macabra en la que aún tenemos la posibilidad de movernos. (4:38”)

A.M.2

Como segundo documento, se toma una noticia del periódico El País con respecto a la obra de Annette Messager donde se extraen fragmentos de una entrevista, publicado por Jarque, (1999):

a.

Son mis pequeñas cosas de casa. Objetos insignificantes que entran en un diálogo entre ellos y cuentan su historia [...] Juego mucho con tejidos y retales, con imágenes de trozos del cuerpo que a veces resultan violentas; los colores de los materiales también cuentan, porque a veces los tonos pasteles afilan un mensaje como si fueran cuchillos.

b.

Hacer arte es tomar posesión de una vida que no se llega a vivir.

c.

Los peluches descosidos y abiertos en canal son seres monstruosos, de alguna manera recuerdan también a los abrigo de piel hechos con los cadáveres de animales

d.

Hay algo de monstruoso en la vida cotidiana, como cuando pisas un zapato en la oscuridad. Son pequeñas agresiones y sucesos desdichados que nos marcan con su misterio.

e.

Los animales disecados viven una existencia detenida, como las fotografías, [...] Se intenta darles un gesto viviente, pero están más muertos que nadie, como las momias que se conservan de Lenin y de Evita Perón

f.

El horror es un sentimiento muy importante en la infancia. [...] Es una de las formas en las que comprenden las contradicciones del mundo.

g.

Vivimos en un mundo en que cosas como lo virtual y la clonación se normalizan. Por eso, la gente busca el aspecto religioso de las cosas. Por eso ponen su ilusión en la utopía religiosa y en el arte

– **Marina Abramovic, 1946.**

M.A.1

Manifiesto de la vida de un artista, lectura de la artista durante una performance la Bp.15 Bienal de Performance, en Buenos Aires, Argentina, en el Centro de Arte Contemporáneo de la UNSAM, (Abrámovic, 2015):

a.

La conducta del artista en su vida

Un artista no debe mentirse a sí mismo u a otros.

Un artista no debe robar ideas a otro artista.

Un artista no debe hacer concesiones consigo mismo o con el mercado del arte.

Un artista no debe matar a otro ser humano.

Un artista no debe hacer de sí mismo un ídolo.

Un artista no debe hacer de sí mismo un ídolo.

Un artista no debe hacer de sí mismo un ídolo.

b.

La relación del artista con su vida amorosa

Un artista debe evitar enamorarse de otro artista.

Un artista debe evitar enamorarse de otro artista.

Un artista debe evitar enamorarse de otro artista.

c.

La relación del artista con lo erótico

Un artista debe desarrollar un punto de vista erótico en relación al mundo.

Un artista debe ser erótico.

Un artista debe ser erótico.

Un artista debe ser erótico.

d.

La relación del artista con el sufrimiento

*Un artista debe sufrir.
Del sufrimiento surge el mejor trabajo.
El sufrimiento trae transformación.
A través del sufrimiento el artista trasciende su espíritu.
A través del sufrimiento el artista trasciende su espíritu.
A través del sufrimiento el artista trasciende su espíritu.*

e.

La relación del artista con la depresión

*Un artista no debe estar deprimido.
La depresión es una enfermedad y debe ser curada.
La depresión no es productiva para un artista.
La depresión no es productiva para un artista.
La depresión no es productiva para un artista.*

f.

La relación del artista con el suicidio

*El suicidio es un delito contra la vida.
Un artista no debe suicidarse.
Un artista no debe suicidarse.
Un artista no debe suicidarse.*

g.

La relación del artista con la inspiración

*Un artista deber mirar profundamente dentro de sí en busca de inspiración.
Cuanto más profundo mire dentro de si, más universal se vuelve.
Un artista es universo.
Un artista es universo.
Un artista es universo.*

h.

La relación del artista con el autocontrol

*Un artista no debe tener autocontrol de su propia vida.
Un artista debe tener completo autocontrol de su obra.*

*Un artista no debe tener autocontrol de su propia vida.
Un artista debe tener completo autocontrol de su obra.*

i.

La relación del artista con la transparencia

Un artista debe dar y recibir al mismo tiempo.

La transparencia significa receptividad.

La transparencia significa dar.

Transparencia significa recibir.

La transparencia significa receptividad.

La transparencia significa dar.

Transparencia significa recibir.

j.

La relación del artista con los símbolos

Un artista crea sus propios símbolos.

Los símbolos son el lenguaje de un artista.

Por lo tanto el lenguaje debe ser traducido.

Algunas veces es difícil hallar la clave.

Algunas veces es difícil hallar la clave.

Algunas veces es difícil hallar la clave.

k.

La relación del artista con el silencio

Un artista debe comprender el silencio.

Un artista debe crear el espacio para que el silencio entre a su obra.

El silencio es como una isla en medio de un océano turbulento.

El silencio es como una isla en medio de un océano turbulento.

l.

La relación de un artista con la soledad

Un artista debe hacerse de tiempo para largos períodos de soledad.

La soledad es extremadamente importante.

Lejos del hogar,

Lejos del taller,

Lejos de la familia,

Lejos de los amigos.

Un artista debe permanecer mucho tiempo en cascadas.

Un artista debe permanecer mucho tiempo en volcanes en erupción.

Un artista debe permanecer mucho tiempo mirando ríos torrentosos.

Un artista debe permanecer mucho tiempo mirando el horizonte donde el océano y el cielo se unen.

Un artista debe permanecer mucho tiempo mirando las estrellas en el cielo.

m.

La conducta de un artista en relación al trabajo

Un artista debe evitar ir al taller todos los días.

Un artista no debe tomarse su agenda de trabajo, tal como lo hace un empleado bancario.

Un artista debe explorar la vida y el trabajo sólo cuando una idea venga a él en un sueño, o durante el día como una visión que surge como una sorpresa.

Un artista no debe repetirse a sí mismo.

Un artista no debe sobreproducir.

Un artista debe evitar su propia contaminación del arte.

Un artista debe evitar su propia contaminación del arte.

Un artista debe evitar su propia contaminación del arte.

n.

Las posesiones de un artista

Los monjes budistas aconsejan tener sólo nueve posesiones en la vida:

1 prenda de vestir para el verano,

1 prenda para el invierno,

1 par de zapatos,

1 bol para comida,

1 mosquitero,

1 libro de oraciones,

1 paraguas,

1 manta donde dormir

y 1 par de anteojos, de ser necesario.

Un artista debe estar advertido del mínimo de posesiones que debe tener.

Un artista debe tener más y más de menos y menos.

Un artista debe tener más y más de menos y menos.

Un artista debe tener más y más de menos y menos.

ñ.

La lista de amigos de un artista

Un artista debe tener amigos que alegren su corazón.

Un artista debe tener amigos que alegren su corazón.

Un artista debe tener amigos que alegren su corazón.

o.

La lista de enemigos de un artista

Los enemigos son muy importantes.

El Dalai Lama dijo que es fácil sentir compasión por los amigos, pero es mucho más difícil sentir compasión por los enemigos.

Un artista debe aprender a perdonar.

Un artista debe aprender a perdonar.

Un artista debe aprender a perdonar.

p.

Diferentes escenarios de muerte

Un artista debe ser consciente de su propia mortalidad.

Para un artista no sólo es importante cómo vive su vida, sino también cómo muere.

Un artista debe observar los símbolos en su trabajo como señales de diferentes escenarios de muerte.

q.

Diferentes escenarios de un funeral

Un artista debe dejar instrucciones antes de su funeral para que todo se haga según su voluntad.

El funeral es la última obra de un artista antes de su partida.

El funeral es la última obra de un artista antes de su partida.

El funeral es la última obra de un artista antes de su partida.

(Abrámovic, 2015).

2. ANEXO 2. Entrevistas originales: Artistas contemporáneos.

⇒ Cristina Núñez Salmerón

04 de marzo, 2020

Bueno, primero antes de pasar a las preguntas si te parece, te comento brevemente el motivo de la pregunta de investigación y tesis doctoral.

Este trabajo está obviamente enfocado en lo que viene siendo el estudio y práctica del Arteterapia. En mi caso, vengo de la rama de Bellas Artes, entonces, inevitablemente está enfocada y apoyada teóricamente en discursos puramente artísticos y todo lo que tiene más que ver con el sentido de la acción creadora y sus procesos.

Si que es cierto que el recorrido arteterapéutico ya ha encontrado muchas bases sobre el psicoanálisis o la psicología, pero tras mi paso por el Máster en Arteterapia encontré una pequeña falta educativa en cuanto al estudio de los artistas, sus propios procesos o sus discursos...también, considero fundamental que sobre estas bases más artísticas, los alumnos y las alumnas puedan vivenciar un proceso de creación o proyecto artístico propio, pues si en ellos mismos no han experimentado lo que ocurre al crear, habrá una parte que no podrán llegar a transmitir y al fin y al cabo, el hacer artístico es nuestra herramienta de trabajo, no puedes pedir a alguien que haga algo, que tú, como terapeuta, no has manejado primero.

Me da incluso la sensación, de que los discursos de los artistas acerca del impulso creador, la acción o la disposición de crear, el propio proceso, no se tiene tan en cuenta, quizás por miedo a no ser algo <<científico>> pero, en definitiva, considero fundamental dar espacio, voz y credibilidad a los creadores, pues de ellos y ellas aprenderemos la experiencia en primera persona.

El objetivo final de todo esto, sería encontrar la transversalidad entre los procesos de creación artísticos y los procesos de creación que suceden con los usuarios en arteterapia y para ello, es fundamental este tipo de entrevistas a artistas que actualmente os encontráis en activo, sois una fuente muy rica en cuanto a transmitir vuestros procesos.

(A)C1. a

Si es cierto, en cuanto al arte contemporáneo, por ejemplo, parece que existe cierto desprecio...pero bueno, te comento, en Inglaterra por ejemplo existe desde no hace

mucho un movimiento muy importante de artistas que se llaman *Artist Practitioner*, es decir, no estamos hablando de “facilitadores” no se quieren llamar así, pues esto pertenece a otro ámbito terapéutico...en cambio, es un sector de artistas que trabajan con las personas.

(A)C1. b

De hecho, Inglaterra ha sido el único país donde el gobierno ha publicado en el 2017, un documento muy completo llamado *Creative Health: Arts, Health and Wellbeing*.

El movimiento Arts for Health en Inglaterra es muy potente, de verdad que seguro te interesa para tu investigación y te conviene conocerlo.

(A)C1. c

Por otro lado, comentarte también, que por ejemplo en mi doctorado, ahora que me encuentro realizando las correcciones menores, me han aconsejado que haga más énfasis en el hecho de que soy artista, así que quitaré la palabra facilitadora y lo sustituiré por *Artist Practitioner*.

La verdad que cuando me escribiste pensé: - “bien, bien...” porque lo cierto es que hay que hacer algo con todo esto que comentas, sinceramente también creo que el hecho de que hayan arteterapeutas sin una práctica artística...la verdad que no lo entiendo.

Creo que esto sucede porque todavía mucha gente piensa que no todo el mundo puede crear arte...no consideran arte estas creaciones, no quieren meterse en el mundo del arte contemporáneo o a hacer públicas estas creaciones.

(A)C1. d

Una cosa que, si hay que resaltar, es que, por ejemplo, en Madrid con la conferencia de Aletheia me sentí muy bien recibida, pero en otros lugares o países, no soy bien acogida como artista en ámbitos terapéuticos o arteterapéuticos, no puedo acceder a su ámbito...quizás para ellos no tengo credibilidad como artista que emplea el arte para realizar ejercicios transformadores y sienten como cierta invasión...

(A)C1. e

A raíz de esto, en Inglaterra de nuevo, han instaurado lo que se llama el *Social Prescribing*, si una persona tiene cualquier problema de salud, evidentemente tiene varias opciones, por un lado el tratamiento médico y por otro, también se les está pudiendo derivar a tratamientos tipo, prácticas artísticas, clases de yoga...pero en el caso de las prácticas artísticas son artistas que trabajan con las personas...esto estamos hablando del servicio sanitario nacional, que está dando la posibilidad de que tu médico

de cabecera entre otras cosas te pueda recetar que realices unos talleres artísticos con tal artista.

A mi me gustaría saber si realmente en arteterapia se estudia el proceso creativo inconsciente, ¿se sabe cómo funciona? ¿se sabe cómo desencadenarlo?

En este punto es en el que estamos, tratando de aportar más información...

(A)C2. a

Pues la verdad es que yo lo estudio por mi cuenta, lo he estado estudiando y lo conozco...por ello hay cosas que no necesito que me expliquen desde la psicología...tengo devoción por la obra, yo vivo el proceso creativo, sé cómo desencadenarlo, sé cómo crear las condiciones.

Tengo total confianza en ese proceso y, además, lo conozco...no necesito reglas determinadas, parece que mucha gente que se dedica a esto necesita reglas porque no saben dónde apoyarse, cuando la cosa es saber vivirlo.

Esto no quiere decir que yo sepa siempre lo que sucederá, nunca se lo que puede pasar.

Efectivamente y ahí está lo bueno, en no saber qué es lo que sucederá, pero tener confianza en el proceso mismo.

(A)C3. a

¡Claro! Eso es muy bueno, porque el hecho de no saber qué es lo que va a pasar te hace estar en continua alerta, te hace sentir dónde tienes que ir sin saberlo.

Si, justamente hay cosas que parece que no podamos definir y hay que vivirlas, en el sentido de afrontar situaciones con los usuarios, si no has sentido este proceso, corres el riesgo de dejar “muy suelta” a la persona con la que estás y que se te escapen situaciones...

(A)C4. a

Exactamente, precisamente esta historia es muy interesante porque el artista trabaja de igual a igual en ese momento. También es cierto que la situación de terapeuta te coloca en un rango de poder. A ver, siempre hay relaciones de poder, son inevitables.

Desde mi trabajo como artista, es verdad que soy consciente de esto y trabajo mucho en voltear los roles de poder.

(A)C4. b

Pero bueno, esto es un tema muy amplio, particularmente me interesa especialmente y es absolutamente indispensable que haya investigadoras que lo traten...no tengas duda de que lo eres y hay que defender las ideas, me interesa esta lucha.

Enfrentarse al proceso creativo da miedo, pero les da más miedo a quienes no lo controlan por no conocerlo.

Existen muchas investigaciones muy necesarias y válidas sobre estudios de caso concreto con el uso de la arteterapia, pero me da la sensación de que hay una falta de confianza o atrevimiento en afrontar el arte, la creación, el análisis del proceso, lo contemporáneo...por eso no encontramos gran información de investigaciones que sumen constructo teórico a la arteterapia y justamente hoy en día es lo que más necesitamos, base teórica, pilares que nos fundamenten y nos sostengan.

(A)C5. a

Hay muchísimas teorías que demuestran que el arte en sí ya es terapéutico.

¿Qué te impulsa o te lleva al proceso y disposición de crear?

(A)C6. a

Bueno aquí hay dos cosas importantes...en un principio lo que me llevaba a crear era mi dolor. También mis momentos difíciles, mis emociones del momento...incluso el ver que no podía expresarlas por miedo a ser juzgada, principalmente mi problema de relación con el mundo que era muy grande.

(A)C6. b

Entonces, era mi necesidad de sacar esas emociones... esas que no quería guardármelas! No puedo hacer esto que hace mucha gente que se lo guarda todo, de hecho, yo veía como la gente no expresaba lo que sentía y tenía todavía más necesidad de hacerlo. Esto fue lo que me empezó a motivar.

(A)C6. c

Por otro lado, como ya estaba convencida de que produciendo obra con todo aquello se me pasaba, pues me sentía mucho más libre, serena...un aumento de la autoestima, digamos que así fue cómo empecé.

Todavía me suceden momentos difíciles y sigo trabajando de la misma manera.

Pero ahora la cosa ha cambiado, actualmente lo que me mueve más es mi activismo social, como ya has podido ver.

(A)C6. d

En aquel momento, en el inicio, yo no tenía un lugar en el mundo, el arte es lo que me ayudó a encontrarlo y a encontrar mi misión. Naturalmente, cuando me di cuenta de que ya tenía mi objetivo y lo tenía claro, me puse como una loca a trabajar para realizarlo.

(A)C6. e

Podríamos decir que ahora se trata de mi relación con el mundo, de cómo me relaciono con él. No me gusta lo que veo, mayoritariamente no estoy de acuerdo con lo que pasa en el mundo, así que tengo toda una serie de ideas, una de ellas es promover la libertad, la autenticidad, el derecho que todos tenemos de expresar lo que sentimos, el hecho de que no somos etiquetables, que podemos recuperarnos de cualquier cosa, podemos transformar nuestra vida y sobretodo, que tenemos el potencial de ser todo, todo.

(A)C6. f

Por ejemplo, muchos artistas han trabajado con esto, Picasso entre ellos, trabajó el hecho de explorar todas las identidades posibles, y ver que la identidad es estar en continua evolución...como la percepción de uno mismo.

Y sobretodo el saber que lo que está en el inconsciente necesita una expresión constante. Esto algo que dice Jung, entre otros. Hoy en día esto se ha vuelto mucho más fácil con la fotografía, que penetra el inconsciente. Otro tema también de activismo es que no nos etiqueta si no que puede llegar a expresar lo que necesitamos sacar, teniendo mucho que ver con la cultura del *selfie*...ahora más que nunca encuentro mi trabajo súper necesario.

(A)C6. g

Una de las ideas que he descubierto para mi doctorado, es que literalmente eliminamos fotografías de nosotros mismos cada día, millones de fotos feas están eliminándose. En Lacan y su teoría del espejo, el niño se reconoce en el espejo en la tercera fase, reconoce su imagen en la cual antes no se reconocía y ésta imagen antes era “el otro” y esta relación con “el otro”, crea una cierta tensión, hasta que se reconoce y éste reconocimiento en la propia imagen (que antes era “el otro”) es un proceso importantísimo para la construcción de la identidad adulta, entonces ¿qué ocurre si cada día eliminamos sistemáticamente miles de “otros” que son oportunidades para poder construir nuestra identidad? Es una emergencia identitaria. Actualmente esto se encuentra en mi

doctorado y no he encontrado ningún estudio que trabaje desde esta perspectiva sociológica...

(A)C6. h

Esta idea te la comento ya que asumo que estas entrevistas a artistas que estas realizando deben servirte como base teórica de tu investigación, pues considero importante que quede escrito esto...de verdad que es una crisis de identidad de la que nadie se está dando cuenta y yo desde lo artístico, desde mi yo artista estoy reparando en ello.

De esta manera, he instaurado un Archivo de *Selfies* no Deseados, convirtiéndome en la guardiana de los mismos.

Desde luego me parece una idea potentísima, necesaria y que es un tipo de proyecto que puede abrirse y ramificarse a un nivel amplísimo. Hay mucha profundidad en esta teoría que planteas y de máxima actualidad.

(A)C7. a

Habría que actuar desde ya con esta emergencia identitaria, sobretodo en adolescentes. Y que va de mal en peor, con una velocidad increíble.

Aquí es donde mi dispositivo de percepción es precisamente eso, yo lo que hago es montar mi estudio y las personas pasan para hacerse fotos. Yo les doy unas instrucciones y les dejo a solas con la cámara, con lo cual, hacen un viaje interior profundo y luego cuando han acabado ponemos las fotos en el ordenador y yo les acompaño a reconocerse en ese <<otro>>, porque no se reconocen ni se gustan en estas fotos.

(A)C7. b

El proceso creativo, de forma inconsciente saca algo nuevo, con lo cual, es algo que era desconocido para ti, te das cuenta de que esta nueva imagen es <<otro>> ...y ante esto, las personas, te aseguro que siempre cambian su percepción. Aprenden a reconocer en esa nueva imagen (gracias a este dispositivo de percepción) sus emociones reales, sus vivencias reales, sus necesidades, ideas, pensamientos...acogiendo a este nuevo <<otro>> dentro de sí mismos, vuelven a tomar posesión de este <<otro>>.

(A)C7. c

Por lo tanto, estimulamos una continua reconstrucción y reproducción sana de la propia identidad. Este dispositivo, hace lo que realmente hace falta para contrarrestar esta crisis identitaria.

Y además añadido, que hoy en día el uso de la cámara del teléfono es de muy fácil acceso para todos, cualquier persona tiene posesión de una cámara. Antes, acceder a una fotografía o imagen de uno mismo era para unos pocos, pero hoy en día la inmediatez, velocidad y manejo de imágenes ha traspasado unos límites impensables. La facilidad de tener la imagen a nuestra disposición en segundos...es muy lógica tu propuesta en el sentido de que somos devoradores de imágenes, el acceso a la imagen de uno mismo tan selectiva, autoexigente, autocrítico...puede tener un poso peligroso.

(A)C8. a

Mira toda mi investigación nace de esto, yo no me pongo a estudiar los libros, los leo y busco sobre autores o estudiosos que al final me confirman lo que yo ya he aprendido a través de mi propia experiencia, de mi propio dolor, de montañas de dolor...

No me apoyo en lo que piensan los otros, solo me apoyo en mi propio proceso creativo que es el que realmente te hace buscar dentro, lo más adentro. Y si, autores, claro yo los busco para que me confirmen lo que ya sé. Todo este proceso solo se puede vivenciar desde el artista, desde el hacer, no desde la teoría.

La teoría te da unas normas, unos pasos...pero el proceso creativo investigador se hace desde la acción.

¿Podrías describir tu propio proceso ante una nueva obra/creación?

(A)C9. a

Esto es curioso porque mira yo he cambiado varias veces de país, ahora vivo en Suiza, pero he vivido en Barcelona, Milán, luego otra vez Barcelona...continuamente en cambio, también he cambiado de compañero, he cambiado de todo, pero, mis proyectos artísticos son siempre los mismos.

(A)C9. b

Tengo dos proyectos autobiográficos, uno de mis primeros cincuenta años, que es el *Someone to love*. Esta es una obra que ha estado expuesta en muchos sitios, ha tenido varios premios y es muy importante porque en ella está mi historia y como nace mi método.

El siguiente proyecto autobiográfico es *La vie en rose*, sería a partir de los cincuenta y un años, todo en vídeo, hay una plataforma online en la que voy subiendo unos pequeños vídeos, me voy filmando yo.

Desde 1988 llevo una práctica autobiográfica, con lo cual pues son más de treinta y dos años ya...

(A)C9. c

Luego tengo otro proyecto, que es muy amplio y que al mismo tiempo contiene muchos otros pequeños proyectos, que es mi trabajo con las personas. Este es un proyecto artístico que se llama *Higher self*, aquí las obras se producen en los talleres. Yo comencé con los talleres en el 2004, pero los autorretratos participativos son del 2008, aquí es donde comienzo a utilizar mi estudio con el fondo negro e invitar a las personas a que se hiciesen autorretratos con mi cámara. Yo también me hago muchos autorretratos en ese estudio, yo siempre participo de alguna manera. Al margen de esas fotografías, los autorretratos en los que trabajo ahora son básicamente en vídeo.

(A)C9. d

Entonces, ¿cómo es mi propio proceso? Bueno te he descrito que son proyectos que llevo desde hace muchos años porque de alguna manera esa es la metodología, no tengo que ponerme a pensar mucho, simplemente sigo mis ganas creativas y mi intuición.

La parte de los talleres tiene también el objetivo de la divulgación, de extender estas ideas que te comentaba anteriormente.

(A)C9. e

Con lo cual, la obra está produciéndose continuamente y parece que ya va por sí sola, algo totalmente paralelo a mi vida, se van produciendo obras de unos proyectos y de otros, es que no lo tengo ni que pensar. Las nuevas ideas emergen durante este proceso, y cuando emergen son explosivas. Pero algunas de ellas se han quedado por el camino...

Esta pregunta está buscada con intención de indagar en las diferentes formas en las que nos podemos encontrar o situar a la hora de crear. Imagino que, en tu caso, como dices, ya es un todo, obra vida, vida obra, como comentábamos antes la acción misma te lleva a los descubrimientos. Y, por otro lado, bueno, igual hay artistas que son muy metódicos y llevan algo muy estructurado...

(A)C10. a

Me encanta esta pregunta, porque nunca me la hacen. Me hacen preguntas pensando en lo que ya hago y siempre me preguntan las mismas cosas.

Como te decía, el proceso es el mismo, pero sigo explorando variantes dentro de este dispositivo de trabajo con las personas y el método conmigo misma, el que yo llamo “dispositivo” sigo empleándolo para mí. Sobre este dispositivo que ya existe, me voy inventando ejercicios nuevos, voy inventando situaciones nuevas.

(A)C10. b

Mira, por ejemplo, entregué la Tesis en octubre y enseguida tuve un bajón muy fuerte, una gripe, una depresión...en ese momento, una amiga mía me dijo:

- “¿dónde está tu madre interior?” y claro, yo me quedé pensando en esto y enseguida pensé “¡un nuevo ejercicio!” a partir de ahí, me realicé unas fotografías en las que me abrazo, me regalo una autocaricia...y bueno así nació esta pequeña serie.

(A)C10. c

En otro momento, una facilitadora en el taller de actualización del método, me trae todo un trabajo que ella hace con la voz, de expresión de emociones con la voz y pensé que era maravilloso, fantástico y me encantó. Es algo que todavía no he probado, pero lo tengo ahí pendiente...con esto te quiero decir que soy permeable de todo lo que me rodea.

¿Qué te aporta la técnica de la fotografía que no te aporten otras?

(A)C11. a

Mira te pongo un ejemplo, cuando tu estás en una boda (o cualquier otra situación social) y quieres hacer fotos de gente, de los invitados y lo que sucede, tú vas haciendo y sigues y sigues...luego miras las fotos que has hecho y de pronto hay una en la cual todo el mundo está perfecto, una expresión como más intensa, una temporalidad mayor, ¿tú recuerdas cuándo hiciste esa foto, el momento exacto? En general no te acuerdas, porque ese es el clímax del proceso creativo y es visible en fotografía.

Quiero decir, el proceso creativo, con sus subidas y bajadas es visible en el proceso fotográfico. Este es el principal motivo.

(A)C11. b

En segundo lugar, Walter Benjamin atribuye a la cámara el poder de acceder al inconsciente, él dice que es diferente la naturaleza que se abre a cámara con respecto a la que se abre frente al ojo desnudo, es decir, la cámara penetra el espacio del inconsciente. Benjamin nos introduce la óptica inconsciente como el psicoanálisis lo hace hacia los impulsos inconscientes.

(A)C11. c

En mis talleres lo que hacemos es usar el poder de la fotografía para desencadenar un proceso creativo de forma inconsciente. Esto no lo podría hacer con ningún otro medio. La fotografía es relativamente fácil, respecto a la pintura, me da la sensación de que no crea tanto miedo. En la cámara aprietas y se produce una imagen.

Lo que me interesa es que, bajo ciertas instrucciones, cualquiera pueda crear obra y cualquiera pueda realizar una fotografía bella e impactante, haciendo que el proceso creativo sea democrático.

(A)C11. d

Otra de las reflexiones que añado a mi doctorado, es que yo utilizo el dispositivo clásico de estudio fotográfico, un dispositivo de poder, en el cual entras ahí y estás a la merced del fotógrafo, que es el dueño, y tu tienes que hacer lo que él quiere.

(A)C11. e

Estamos acostumbrados a que el fotógrafo no nos dé o enseñe todas las fotos. Él (o ella) decidirá lo que nos quiere enseñar de nosotros y lo que no...yo lo que busco es invertir esas relaciones de poder. A ver, sigue existiendo tal poder, es inevitable, pero intento que sean algo transparente y que se pueda invertir, con lo cual hablamos de ello.

(A)C11. f

Cuando las personas de mi taller entran, les doy ciertas pautas, pero luego me voy, les doy el mando para realizar la fotografía y desaparezco. No estoy presente cuando se produce la obra. Si yo estuviese la persona no haría del todo ese viaje al inconsciente. No obtendría esas miradas algo perdidas, como en una situación límite. Como yo me siento así perennemente, para no sentirme sola, lo hago también con los participantes a mis talleres (risas). Como todo, es el resultado de mis propias necesidades naturales.

(A)C11. g

Y luego, vemos todas las fotos, es decir, vamos a trabajar en las fotos que quizás nadie elegiría.

Estos son los momentos más importantes en los cuales hay una inversión de los roles de poder, pues según Foucault, la inversión de los roles de poder crea conocimiento para ambas partes.

¿En qué medida aplicas el arte a tu experiencia cotidiana? ¿De qué manera se funden? (si lo hacen)

(A)C12. a

Se funden totalmente, porque mi vida y mis emociones son las que alimentan mi proceso creativo, aunque pase meses sin producir obra autobiográfica, al margen de los talleres que son un continuo.

(A)C12. b

Y bueno, aunque esté mucho tiempo sin producir obra, siempre tengo una parte en mente, totalmente conectada a mis emociones y a mis sensaciones viscerales.

Grabo muchísimos audios con mis pensamientos y emociones, quiero dejar huella de todo lo que me está pasando.

Esto me parece muy interesante que lo recalques, pues en muchas ocasiones pensamos que solo se trata de producir, producir y producir, cuando el tiempo de espera es casi igual de importante, nos ayuda de hecho a seguir produciendo. Hay que aceptar los tiempos de *standby* en los que simplemente te sientes con el cuerpo alerta, permeable a todo lo que sucede, acumulas vivencias y solo esperan el momento de transformarse. Puede resultar por momentos frustrante, pues sientes que no estás haciendo “nada”, no dibujas, no pintas...pero ahí es donde hay que buscar la calma, no ser tan autoexigente y saber que para producir primero nos tienen que suceder cosas. Así que si, es importante que de tu experiencia también recalques ese momento de no producción de obra y de espera.

(A)C13. a

Si, para mí lo que pasa en esos momentos es que, el dolor por no crear, tampoco quiero calmarlo, porque claro yo produzco con ese dolor.

Entonces cuando estoy mal porque no creo, creo más y mejor (risas) Entonces de alguna manera eso mismo se resuelve, porque de alguna manera ese dolor es muy útil.

Al trabajarlo lo saco enseguida y enseguida me hace efecto. En muchos de mis talleres vienen artistas precisamente para tratar lo que llaman “bloqueos creativos” y esto es perfecto para eso, porque lo usas, al usarlo ya no lo juzgas y entonces se pasa.

(A)C13. b

Como te decía, yo grabo muchísimos audios, filmo con mi teléfono continuamente cosas, lugares, personas...sobre todo a mí misma pero también otras cosas, no sé si los usaré, si algún día tendré el tiempo de incorporarlos a mis proyectos...realmente esto es

interesante porque es un poco lo que te decía de dejar huella, no sé, es extraño, todavía no he reflexionado mucho sobre esta cosa y estos archivos inmensos.

De pronto pienso, bueno me muero y van a encontrar toda una serie de cosas...es interesante, como un mensaje en una botella.

¿Qué ha significado para ti poder encontrar tu forma de arte o creación?

(A)C14. a

Bueno a mí me ha salvado la vida, me la ha salvado literalmente. No creo que hubiera querido quedarme en este mundo si no hubiera encontrado esta misión.

Claro, nunca se sabe...igual hubiera encontrado otra cosa, pero tengo la sensación de que no hubiera encontrado otra manera y que esto ha dado sentido a mi estar en el mundo y a mis relaciones con los demás, conmigo misma. Para mí la vida sería horrible sin mi arte, no sin *el arte*, sin el mío.

(A)C14. b

Está claro que el arte de otros te puede nutrir muchísimo, esto está más que clarísimo y a lo mejor sí que ha sido así, vete a saber, pero yo vivo para esto...mira yo soy madre, tengo dos hijas. De hecho he pagado las consecuencias y mis hijas también, por haber dado prioridad total a mi trabajo, porque a mí me salva. Además, es mi futuro también, es totalmente lo que quiero seguir haciendo. No quiero hacer otra cosa. Hay tanto que hacer en mi proyecto, y tantas maneras de hacerlo, que no hay tiempo para poder hacer todo. Por eso he formado a otras personas para que aprendan a aplicar mi método con las personas. Así éste puede caminar con sus propias patas.

¿Qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿consideras que tiene alguna función determinada?

(A)C15. a

Totalmente tiene una función. Mi práctica se alinea con el Arte Útil de Tania Bruguera, ella ha creado esta corriente. Tienes una plataforma web dónde poder ver el tipo de proyectos que llevan a cabo, son muy diferentes a lo mío, son más políticos...Tania es una artista performer cubana que ha estado en la cárcel de Cuba por su trabajo.

(A)C15. b

En la página de Arte Útil está escrito:

Los proyectos de Arte Útil deberían: proponer nuevos usos para el arte en la sociedad, usar el pensamiento del arte para desafiar el campo que opera, responder a urgencias actuales, operar en una escala de uno a uno, reemplazar autores por iniciadores y espectadores por usuarios, tener resultados prácticos y beneficiosos para los usuarios (tiene que ser transformador), perseguir la sostenibilidad, que los usuarios puedan luego seguir empleándolo pues el arte es democrático y cualquiera puede producirlo, restablecer la estética como un sistema de transformación.

Esto tiene mucho peso. Han recuperado proyectos de hace siglos que hoy están calificados como Arte Útil.

(A)C15. c

Es muy importante a nivel político del arte, decir que el arte es útil ¿por qué? Pues porque en el arte contemporáneo todavía sigue vigente y con fuerza, la frase *l'art pour l'art*, es decir, “el arte por el arte”. Esta frase es del siglo XIX, pero sigue todavía vigente.

Walter Benjamin decía, en “La era de la reproducibilidad del arte”, que cuando nace la fotografía, si todo es reproducible lo original pierde su aura. Por eso se pensó que había que hacer algo que no fuese útil, “el arte por el arte”.

Pero esta teoría hoy en día ya no tiene ningún sentido, esto está solamente alimentando los bolsillos de pocos artistas, mercantes y coleccionistas. El arte se está volviendo en un *business* brutal, con precios alucinantes.

Esta es una reflexión final que he querido incluir en la entrevista a modo de cierre, pues me interesa enormemente la visión de los artistas hacia dónde se está dirigiendo el arte y sobre qué lugar consideráis que podría tener, ya no el que tiene ahora, si no el que le daríais.

A modo de reflexión propia, si es verdad que con parte de esta investigación me gustaría desmitificar la figura de artista genio de alta sociedad en el sentido de dar otra visión del arte contemporáneo a la sociedad, que entendamos que arte es mucho más que una feria.

Cuando hablamos de contemporáneo, como es normal, la mayoría de personas tiene en mente obras extrañas de valor desproporcionado y mercados del arte, pierde validez y seriedad.

Hoy en día, existe una necesidad social emocional enorme, por cualquier ámbito que pases se pide a gritos ayuda y a modo personal, pienso que el arte tiene que responder ante la sociedad, creando puentes entre la vida y el arte...

(A)C16. a

Totalmente. Lo bueno es que el arte útil está aumentando y se espera que siga aumentando más y más. El hecho de que un gobierno como el inglés saque un informe del tipo que hemos hablado antes, es un paso enorme.

Creo que irá mejorando, pero claro, como podemos competir con ese monstruo inmenso que son las multinacionales cuando son los artistas mismos los que participan. No podemos realmente competir con esto, pero lo que si podemos es usar el arte para lo que hay que usarlo y difundir estos usos con la investigación.

Hay proyectos muy comerciales para mi gusto, está este fotógrafo francés, JR, que trabaja con fotógrafos en todo el mundo. Por ejemplo, en Brasil, en las favelas, hacen fotos del espacio junto con una instalación de ojos inmensos impresos en papel y pegados en las paredes, y después, realizan una serie de fotografías desde arriba. Es participativo, trabajan con las personas del lugar, todos participan al proyecto. Cosas de este tipo se están ya haciendo y gracias a internet se difunden mucho.

Queda mucho trabajo que hacer, pero estamos en el camino.

⇒ Erica Landfors

20 de abril, 2020

A lo largo de tu vida ¿Qué te ha impulsado o te ha llevado al proceso y disposición de crear? (Motivaciones, inspiraciones, sentido del arte y la creación en tu ser...)

(A)E1. a

Empezando por mi infancia, recuerdo haber dibujado desde siempre, desde que tenía edad de aguantar las barritas de colores con la mano. Hasta los 14/15 años era una actividad que me tranquilizaba, creo. Nunca he reflexionado sobre esto, pero creo que era una necesidad, sin más. Yo era una niña tranquila y casera y esta actividad, igual que la lectura, me permitía crear un mundo paralelo en el que me sumergía y donde me sentía bien

(A)E1. b

Luego, durante unos años, los últimos de la adolescencia, seguía dibujando del natural, lo que veía y hacía fotos con la actitud de una que documenta su vida, sus amig@s, lo que ve, etc. Así que, resumiendo, diría que las motivaciones eran por un lado que me atraía la actividad en sí, porque me sentaba bien, y por otro lado era una manera de documentar lo que veía, lo que me pasaba. En esta época, no tenía ningún plan de dedicarme al arte, y <<ser artista>>, me parecía un sueño inalcanzable, lo tenía muy idealizado. Unos años más tarde, ya instalada en España, el gusanillo del dibujo y de la pintura se hizo cada vez más fuerte y empecé a tomar clases en varias academias de artistas plásticas. De nuevo era la actividad en sí que me llamaba. También, creo que intuía que l@s artistas de alguna manera tienen el <<permiso>> de la sociedad de ser <<diferentes>>, más libres. Pueden permitirse demostrarse tal cual son y ser aceptad@s. Cuando me matriculé en bellas artes, unos años más tarde, era un sueño que no me creía, me sentí en casa en la facultad, con los alumnos que eran <<como yo>>, en los talleres con maquinaria y espacio para trabajar. El haber sacado la licenciatura me dio permiso de llamarme artista ante los demás. También está el hecho de que una vez que has creado algo, vas a enseñar ese trabajo a un público. Esto también es importante: el hecho que te vean. Creo que l@s artistas tenemos muchas veces tanta necesidad como miedo de que vean nuestro trabajo. No forma parte del proceso de creación, pero está íntimamente ligado.

Una vez ya estás es disposición de dar forma y sumergirte en un nuevo proyecto o acción ¿Podrías describir tu propio proceso ante una nueva

obra/creación? (si tienes alguna pauta característica, si te guías por la improvisación, el juego, si planificas ideas previamente o dejas que surjan...)

(A)E2. a

Suelo tomar nota de las ideas de obra nueva que me surgen mientras trabajo en una. Es así como me suelen salir ideas. Otras veces, si es un tema predeterminado por un/a tercer@, tengo que planteármelo de otra manera. En el primer caso, si tengo la idea, pero no la forma, me pongo a dibujar. Otras veces puede que me aparezca la solución justo antes de dormirme, conduciendo o meditando. Si es un tema predeterminado, intento utilizar materiales que conozco, de alguna manera ligar la obra a lo anteriormente hecho, aunque el tema no lo sea. Resumiendo, el tema lo suelo determinar antes, luego la forma, los materiales, todo lo formal, intento encontrarlo dibujando, o se me aparece después de darle muchas vueltas. He notado que cuando intento abandonar un proyecto totalmente e irme a otro, tengo que insistir en lo que tengo, hasta encontrar la solución. Nunca me viene la idea de una pieza terminada de golpe. Viene por partes y normalmente tengo que darle muchas vueltas. También es muy normal que vaya modificando la pieza según la vaya construyendo. Haciendo se me ocurren otras maneras y mejores de hacerlo. Esto no siempre es posible llevarlo a cabo, y si es así, tomo nota para utilizarlo en otra pieza.

¿Qué ha significado para ti poder encontrar tu forma de arte o creación? Y en ese sentido, ¿En qué medida aplicas el arte a tu experiencia cotidiana? (es decir, de qué manera se funde lo que obtienes de la experiencia creadora con tu vivir, si es lo hace)

(A)E3. a

Suena a cliché, pero encontrarme con el arte me ha dado propósito a mi vida. Cuando me metí a estudiar Bellas artes fue encontrar el sentido que hasta entonces no encontraba. Es una actividad con la que me siento en casa, que es “lo mío”, aunque también a veces me cuesta ponerme a trabajar, me da miedo.

Principalmente trabajas con el espacio en tres dimensiones, esculturas o instalaciones. ¿Qué te conecta con esta forma de trabajar o qué aporta a tu discurso?

(A)E4. a

Creo que es por un lado por el gusto sensorial de trabajar con materiales <<de verdad>>. Me produce placer tocar los materiales, trabajar con ellos, manipularlos. Y muchas veces creo que mis obras en tres dimensiones dan una inmediatez, una presencia que sería muy difícil para mí conseguir con otras disciplinas. También, sinceramente, se me da mejor la escultura que la pintura.

**¿Qué espacio y lugar te gustaría darle al Arte actual en la sociedad?
¿consideras que tiene (o debería tener) alguna función determinada?**

(A)E5. a

El arte para mí es una herramienta para hacer pensar. Tanto a los espectadores como a la artista. Para mí una buena obra de arte hace eso: te hace preguntarte cosas, de verte por dentro y a veces te obliga a posicionarte.

⇒ Beatriz Díaz Lucido

26 de mayo, 2020

A lo largo de tu vida ¿Qué te ha impulsado o te ha llevado al proceso y disposición de crear? (Motivaciones, inspiraciones, sentido del arte y la creación en tu ser...)

(A)B1. a

Bueno en mi caso, siempre me gusta contar que yo crecí con mi abuelo que pinta y lo resalto porque creo que es importante el hecho de que cada vez es más difícil conocer gente que haga cosas, es decir, el hecho de ir a ver a mis abuelos y que mi abuelo estuviera con el óleo, el caballete, los lápices de colores...me parece que se está perdiendo. Particularmente, si me salgo un poco de mi círculo de amigos más directo que está relacionado con Bellas Artes, estudios comunes o academia, la gente apenas le dedica tiempo a dibujar, por ejemplo, o a realizar cualquier cosa creativa, estamos sumergidos en la rutina del trabajo, la casa o la familia y el ocio lo relacionamos con ir a la playa o ir a un bar, pero toda la parte creativa en esta sociedad, está mucho más perdida.

(A)B1. b

Entonces, cuando me preguntas que me ha llevado a crear, pues siempre resalto este recuerdo, porque el tener acceso a esto, el poder verlo, te hace como perder el miedo a enfrentarte a un folio en blanco.

Pienso que si de alguna manera en tu entorno te acostumbras a la creación, lo asumes como un lenguaje más, lo naturalizas.

(A)B1. c

Y después, en cuanto al sentido del arte, creo que también va por ahí, por el hecho de crear ese lenguaje tan tuyo, por ejemplo, en mi trabajo siempre defiendo el hecho de que hay cosas que no se pueden expresar con la palabra, igual que cuando ocurre algo y te das un abrazo y recurres a lo físico, pues pienso que en la mente humana hay ciertas cosas que no pueden salir si no es a través de un ejercicio creativo. Cuando te enfrentas al folio en blanco, estáis solos, el folio y tú, a partir de aquí todo lo que se vuelca en él será lo que tengas, aunque de primeras no sepas acceder a ello.

Con respecto a esto, una vez tienes integrada y asumida esta manera de comunicarte, de expresarte o de ser, porque al final quién crea integra tanto

este aspecto que se dispone de manera casi inconsciente ¿Podrías describir tu propio proceso ante una nueva obra/creación? (si tienes alguna pauta característica, si te guías por la improvisación, el juego, si planificas ideas previamente o dejas que surjan...)

(A)B2. a

La verdad que en la pregunta me llamó la atención y me gustó bastante, el que lo nombraras como un juego, justo por lo que comentas, hay gente que busca representar las imágenes tal y como las tiene en su cabeza y al no verse capaces pues llegan a dejarlo o ni siquiera intentarlo...en mi caso, es verdad que tengo una tendencia a investigar sobre los procesos, ahora mismo estoy trabajando con cianotipia, entonces en vez de hacer cianotipia, estoy buscando todos los materiales posibles donde pueda hacerla, si puedo teñirlo de algún color, quiero decir, para mi conocer algo, implica intentar investigar todas sus posibilidades, quizás el día de mañana ni lo llego a utilizar para ningún proyecto, pero bueno es como que tengo esa inquietud y he de desarrollarla tanto a nivel de materiales físicos, de técnica como a nivel intelectual.

(A)B2. b

Cuando estás en un proceso de creación, que creo que como bien recalcabas tu antes, es al final una forma de ser, porque entiendo que es eso, te abarca todo, por ejemplo, te vas a comprar el pan y la señora de delante ha dicho una frase que justo te ha recordado a un texto que tú tienes, no habías caído en esa forma o esa justa palabra y tu cabeza está ya funcionando, así que lo bonito del proceso de creación es un ejemplo muy directo de lo que es la vida, es un resumen.

(A)B2. c

En muy pocas ocasiones me ha pasado de tener clarísimo un proyecto; el número de obras, cómo van a ser, como se van a disponer...ese proyecto sería el más costoso de realizar, porque normalmente suelo trabajar, como te decía antes, probando materiales, técnicas...es como trabajar a través del juego, sin presión, sin pensar en exponer, solo pensando en mi disfrute. En ese sentido, tengo este proceso que para mí es el más natural y luego están estas cosas que ocurren con menos frecuencia de que te venga de pronto a la mente la idea clara y firme de un proyecto, porque luego esa idea hay que realizarla y ahí es donde te das cuenta que una cosa te lleva a la otra, entonces es importante estar abiertos en un proceso de creación, porque si te ciñes a plazos y tiempos de entrega, al final cierras caminos que se podrían abrir.

Claro, con respecto a esto, me gustaría preguntarte si cuando trabajas tus obras, ¿trabajas desde tus propias ideas y después ya miras o buscas la forma de compartirlas o exponerlas? O ¿es al contrario, te piden ciertos trabajos para lugares o momentos concretos?

(A)B3. a

Ahora mismo me encuentro en un punto en el que soy capaz de ver con años de distancia mi trabajo y esto es muy bonito porque te das cuenta de las cosas, yo nunca me he planteado <<voy a hacer un trabajo sobre esto>>, no, siempre he trabajado primero con lo físico en la búsqueda de materiales y técnicas.

Entonces ¿el propio trabajo primigenio con el material, te ha ido llevando a tus temas sin haberlos buscado intencionadamente? Es el propio material el que te ha sugerido.

(A)B4. a

Eso es. Después, he ido encontrando los significados, como ver dos obras juntas y pensar <<están representando esto>> y ahí, es donde me encuentro el tema y lo que te comento, con respecto al transcurso del tiempo, me he dado cuenta de que por ejemplo, soy capaz de ver los primeros trabajos como que hablan desde la concepción de la herida, de la experiencia en primera persona, después me voy dando cuenta como esa herida que estaba ahí, se va transformando en una cicatriz y empieza a salir el concepto de la memoria, del paso del tiempo, del recuerdo...el siguiente trabajo, fueron todos esos procesos mentales juntos, pero que ya estaban ahí.

(A)B4. b

Al final todos los proyectos podrían estar juntos y no tendría ni que separarlos, pero claro a nivel de proceso de creación, me doy cuenta de que no estaba pensando en cerrar proyecto y abrir uno nuevo, ha sido un proceso natural que hablaba de mi propia evolución. Tu puedes sentir algo hoy que te duele muchísimo y eso mismo, dentro de cinco años tu aproximación a ese pensamiento seguro que ha cambiado.

(A)B4. c

Si entiendes el proceso de creación como algo vivo, algo que te empapa de todo lo que te rodea, las propias obras están en ese mismo proceso vivas, no las considero que estén terminadas en un cajón, si no que pasará tiempo, las volverás a poner en contexto con otra cosa y puede que las revises de otra manera.

Entiendo entonces que no es cuestión de que te has autoimpuesto un discurso propio y concreto, si no que has ido jugando, creando y cuando has tenido cierta retrospectiva, has sido más consciente de todo aquello que estabas tratando en tus procesos, siendo visible ese hilo conductor y que en el momento no trabajabas como algo automático.

Lo que me llamó la atención de tu trabajo fue como te decía, ese mismo hilo conductor que se podía observar en todos los proyectos solo que de manera diferente, iba mutando en su forma pero quizás no tanto en su contenido, en cada etapa lo abordabas de una manera diferente, creo que es un trabajo muy propio, muy introspectivo y que al mismo tiempo conecta con un sentimiento que nos es común a todos, en el que nos podemos identificar, es muy tuyo y al mismo tiempo de todos.

¿Qué ha significado para ti poder encontrar tu forma de arte/lenguaje o creación? Y en ese sentido, ¿En qué medida aplicas el arte a tu experiencia cotidiana? (es decir, de que manera se funde lo que obtienes de la experiencia creadora con tu vivir o de qué manera tu yo, está reflejado en tu obra)

(A)B5. a

Bueno al final para mi, lo que supone la creación, es una manera diferente de entender la vida y de manejar las emociones, quizás esto sea lo que más me ha marcado a nivel vital, el ser capaz de enfrentar una situación como si tuvieras un salvavidas al lado. Las cosas pueden afectarte en mayor o menor medida, pero si dispones de este recurso como son los procesos de creación, si tienes esta inquietud o vocación de intentarlo, siempre te vas a agarrar a esto, es una forma de trabajar la memoria, las emociones o simples ideas.

(A)B5. b

Lo que permite el proceso creativo es convertir algo en otra cosa, quiero decir, me gusta mucho entender el arte como un proceso de transformación, pero no solo de lo que es la obra en sí, si no el individuo. Transformo aquello que llevo dentro en algo visual, del formato que sea, pintura, escultura, fotografía...no importa, tenemos por un lado esta transformación en materia, en obra y por otro lado la que se produce a nivel interno, dentro de ti, algo ha cambiado de tu percepción, de tu idea o tus pensamientos.

(A)B5. c

Y en la medida que aplico esto a mi vida cotidiana, pues vuelvo a lo comentado antes, es como una forma de ser, entiendo el mundo y la experiencia vital de esta manera, es un proceso de vida en el que juego, experimento...influye en todos los aspectos.

Por lo que he visto en tus trabajos, mezclas bastantes técnicas, ya sean fotografía, instalación, dibujos...no tienes una forma concreta o establecida en cuanto a la materia de trabajo, ¿consideras aún así el uso de alguno de ellos de forma más recurrente o con el que te sientas más cómoda/identificada?

(A)B6. a

En un primer momento, me sentía muy cómoda con la pintura y me sigo sintiendo cómoda con ella, pero es cierto que ha ido pasando el tiempo y cada vez me siento más cercana a la fotografía, en el sentido de que me parece que para lo que quiero contar, el tema de la memoria o el tiempo, en cuanto a material, la fotografía juega un proceso muy interesante, ya que si precisamente es la fotografía la que capta esa realidad, pues me pregunto ¿cómo puedo captar todo el tema de lo desconocido, la psique, lo onírico? ¿cómo puedo acceder a esto si su propia condición es de ser invisible e inaccesible? Y todo ello a través de algo tan físico como lo es una cámara de fotos.

(A)B6. b

Por ello, ahora mismo si me siento más cercana a esta herramienta, pero aún así, me gusta mucho ver y plantear como puedo colocar la fotografía, quiero decir, que no se limite a ser una mera imagen en la pared, trabajo en cómo puedo hacer que esa fotografía interactúe con el espectador.

Principalmente, trabajas con todo lo referente al individuo, al cuerpo, los diferentes estados de la psique, las atmosferas oníricas o la raíz del yo más primitivo ¿Qué te conecta o que tiene de interés para ti este discurso/tema para haber sido algo recurrente en tus trabajos?

(A)B7. a

Lo cierto es que nunca pensé enfocarme en un tema, fui haciendo proyectos. Desde el primero que hablaba de la herida, que en ese momento eran emociones que tenía dentro y necesitaba trabajarlas, sacarlas y al final salieron de esa forma. Esto evolucionó a una

cicatriz, hasta colectivizar porque al final pasé de la experiencia individual a la colectiva, en el sentido de conectar con la raíz del ser humano y que nos conecta.

(A)B7. b

No fue algo intencionado, pero si es verdad que de manera natural me he ido interesando más por esos temas, mi proceso de creación es el que me ha llevado hasta ahí. Ahora con el paso del tiempo, vuelvo a mi anterior trabajo e incluso veo ese concepto más necesario que nunca, todo este tema que venía como reclamando en mis primeros trabajos, cada día lo veo más necesario, quiero decir, parece que a la gente le interesa solo las cosas físicas, tangibles o que puedan aportarles un beneficio directo, en ese sentido, ¿de qué sirven los sueños? No nos paramos ni a pensar que hemos soñado, al final renunciar a todo esto, es como ir quitando esas cosas que nos vuelven humanos. Si solo vamos en búsqueda del individuo más eficiente, a sacarle el máximo rendimiento material y obviamos los afectos, las ideas creativas, los procesos de creación...nos quedamos relegados, porque no estamos dando tiempo en la sociedad a que un propio proceso tenga su curso, su tiempo de gestación.

(A)B7. c

Por ejemplo, si personalmente me pides un proyecto en un día, una semana, pues probablemente lo que resulte sea algo mediocre, porque necesito un tiempo para aprender, desarrollar, explorar y así finalmente, de todo ese trabajo de procedimiento de creación podré quedarme con una cosa, con la esencia, eso te lo podré defender y creer en ello para justificarlo de forma increíble, pero solo, porque habré podido pasar por todo lo anterior, en ese punto sabré por qué estoy ahí o por qué “ésta” ha sido la mejor manera de llevarlo a cabo.

(A)B7. d

Ahora mismo, sigo cerrando el tema del sueño, porque todavía me quedan unos proyectos en lo que estoy trabajando, pero si que es verdad que ya tengo en mente otra idea totalmente diferente que va más enfocado a la ciudad.

(A)B7. e

Ya que estamos hablando de procesos, si me permites te cuento como está actualmente el más reciente. En este caso tomo de punto de partida el municipio, la ciudad, porque me pregunto ¿cómo están organizadas las ciudades hoy o los espacios que tiene que habitar la gente? También introduzco temas con respecto a la antigüedad de las mismas, entonces desde aquí, he cogido como tema conductor el río, además, yo soy de Toledo y

el río Tajo tiene una situación peculiar a su paso por Toledo, pero no me quedo en el tema del río, si no que éste me sirve de excusa para plantear que las ciudades se están creando de espaldas a la naturaleza, cerrándose en sí mismas y eso hace que los individuos estén cada vez más aislados, individualizados...sin espacio ni tiempo para los procesos, para el juego o el error y esto es imprescindible para el desarrollo humano.

**¿Qué espacio y lugar te gustaría darle al Arte actual en la sociedad?
¿consideras que tiene (o debería tener) alguna función determinada?**

(A)B8. a

Bueno al margen de mis proyectos artísticos, he tenido la suerte de trabajar tanto en Galería como en Museo, cuando hablo de Galerías incluyo ferias también, entonces es algo que es complicado si eres artista porque al final yo creo que todo lo que se entiende como Arte se relaciona con mercado y publicidad, en mi opinión.

(A)B8. b

Lo que me gustaría, sería que no fuera tanto esa idea tan de mercado de lo cultural, de subvenciones...entiendo el arte como un gesto de generosidad, con esto no quiero decir que tenga que ser algo totalmente gratis, pero tengo que hacerlo porque siento esa necesidad de hacerlo, me siento un individuo con la necesidad de expresar un idea y creo que esa idea encima, no solo me basta con expresarla, además quiero compartirla y para ello ya organizo una exposición o una forma de compartirlo que sea accesible y visible al máximo de personas posible, porque creo que puedo aportar algo, comunicar y transmitir, estos elementos que facilita la creación creo que es lo más importante del Arte.

(A)B8. c

Entonces, en cuanto a la función del Arte, viene por el principal problema que veo en la actualidad social y es el de distanciarnos de las posibilidades de la creación y creativas, el momento en el que dejamos de dibujar cuando somos pequeños es crucial, deberíamos trabajar la creación desde la educación, la cercanía...quizás aquí tendríamos una solución de contacto y vivencia del arte como tal, no como una figura de un artista que se promociona o se publicita, que juega con las subastas...esto sería válido como algo muy concreto o puntual, pero el verdadero Arte sería como te decía anteriormente, el acto de generosidad de aportar algo.

(A)B8. d

Esto puede ir ligado al otro tema que te comentaba antes de la transformación, tanto de la idea en algo que se pueda plasmar como en ti mismo, como en los demás con tu obra. Bajo mi punto de vista me gustaría que fuera algo habitual que las personas, por ejemplo, pudieran estar en una terraza tomando algo y uno haciendo bocetos y no porque sea artista, si no porque sea algo que le nazca y no pasa nada si está mejor o peor, con el tiempo nos entra la vergüenza porque las cosas no nos salgan como pensamos y dejamos de hacerlo. Creo que en ese sentido el Arte se equivocó con un discurso en el que el artista dice lo que es bueno y lo que no, porque crea distanciamiento con la gente, haciendo que aborrezcan el tema artístico o esperando a ver lo que ha hecho el artista “de turno”, reduciendo a eso el Arte.

(A)B8. e

Lo suyo sería volver a la base del Arte, por eso cuando me comentaste lo de realizar la entrevista y me hablaste del tema de la creación y de la Arteterapia, realmente veo que básicamente es esa la función, volver a rescatar esa expresión que sale de dentro y poder plasmarla.

3. ANEXO 3. Entrevistas originales: Arteterapeutas artistas.

⇒ Nadia Collette

24 de marzo, de 2020

En primer lugar, saber si desde tu propia experiencia viniendo también desde las Bellas Artes y siendo Arteterapeuta, encuentras lugares transversales en los procesos artísticos y en los arteterapéuticos. Puentes de conexión entre los procesos que has podido vivenciar como creadora y los procesos como arteterapeuta.

(AT)N1. a

Si hablamos de intervención, creo que los procesos como arteterapeuta si son muy distintos de los procesos como creadora. Principalmente una de las diferencias es la relación de ayuda con el otro, hay una persona enfrente, se impone el marco psicoterapéutico, característico del arteterapia.

En este sentido, no podemos decir que estén las pautas al uso de un proceso artístico por parte del arteterapeuta manejando el encuentro, pero también es cierto, que es totalmente imprescindible que el arteterapeuta haya experimentado un propio proceso creativo a la hora de poder pautar sus encuentros con el paciente.

(AT)N1. b

Aquí sí que encuentro unos grandes paralelismos, es decir, en cuanto a la búsqueda de forma, contenido para la intervención... Esto es algo que yo misma he podido vivenciar cuando he tenido que enfrentarme a mi propio proceso artístico. Yo tengo que poder dominar este tipo de cosas para acompañar a la persona con la que trabajo, pues en general no suele tener conocimiento previo e este tipo de trabajo y yo debo acercarla lo máximo posible al proceso artístico y evidentemente aquí sí veo los puentes en común. Gracias a saber lo que ocurre en un proceso creador soy capaz de introducir mejor en el proceso a quién acompaño

A raíz de lo que comentabas en cuanto a que normalmente las personas con las que se realiza la intervención arteterapéutica desconocen los procesos artísticos, me gustaría preguntarte si percibes o consideras, que el ser humano sigue teniendo una parte innata a la hora de conectar con la creación, es decir, si desde la visión más antropológica por decirlo de algún modo, es rescatable esa conexión con nuestro yo más creativo, teniendo en

cuenta que la creación plástica ha sido algo que a acompañado al ser humano desde sus inicios.

(AT)N1. c

Absolutamente. Pienso que es el caso en todas las intervenciones arteterapéuticas, aunque evidentemente hablo desde mi especialidad y en donde he profundizado mi trabajo, que es en cuidados paliativos, en el final de la vida, el duelo...así que hablo con seguridad desde mi posición en este campo y en ese sentido, es importantísimo rescatar, utilizar, visibilizar y/o potenciar lo máximo posible esa parte innata.

(AT)N1. d

Existe muchísima inseguridad en la mayoría de nuestros pacientes o usuarios, precisamente por pensar que todo esto es adquirido, el arte parece que solo pertenece a los artistas y para uno las puertas ya están cerradas, no tiene acceso a nada relacionado con lo artístico y esto es el gran desafío que tenemos las arteterapeutas. Parece que la evolución artística ha ido construyendo esta imagen de inaccesibilidad, pero bueno, esto puede generar mucho debate, mucha polémica y seguramente tendrá su por qué, relacionado con el mercado del arte, las galerías, el talento, el destino de las obras, etc. Pero esto no es nuestro campo. Puesto que utilizamos los beneficios del arte para un mayor bienestar necesitamos rescatar esa parte esencial del ser humano, esa capacidad artística que no habilidad artística.

Esta capacidad si es genética, está inscrita en nuestros genes y aquí es donde lógicamente necesitamos de la parte de neurociencia, formarnos, aunque sea mínimamente en conocer que ocurre a nivel cerebral. Este campo es muy interesante para las arteterapeutas y estoy segura de que se irán ampliando las investigaciones en este nivel, pues nos ayudaría y nos sería muy útil a la hora de afianzar nuestra forma de trabajar.

(AT)N1. e

Es muy necesario entender que esta capacidad es innata, que la llevamos “de fábrica”, por así decirlo, para poder explicarlo en términos muy asimilables y comprensibles a la persona con la que vamos a trabajar. Esto puede otorgarle cierta tranquilidad, una mejor comprensión hacia la creación, una mayor confianza puesto que cualquiera dispone de esta capacidad creadora.

En muchas ocasiones observo, que siempre que se intenta explicar a una persona algún concepto de la Arteterapia, nos volvemos muy teóricas y esto puede distanciarnos de quién tenemos enfrente, por ello, es importante tener muy claros algunos conceptos,

emplear frases muy breves y sencillas que nos sirvan como muleta para acceder de forma más cercana a la persona y que además, entienda que no estamos dando un curso de arte. De todas formas, hay cada vez más publicaciones, más información sobre neurociencia y de fácil acceso para las arteterapeutas, cosa que anteriormente no resultaba sencillo.

Siguiendo un poco en esta línea, en cuanto a investigación o publicaciones, según tu criterio ¿Qué tipo de investigaciones en Arteterapia consideras que actualmente serían más necesarias? ¿dónde encontramos más carencia de investigación?

(AT)N2. a

Pienso que más que una falta de investigación, ahora mismo, lo que nos falta a las arteterapeutas en España, es tener bien afianzado el paso previo a la investigación. Es decir, antes de lanzarnos a investigar, habría que tener más leído y recorrido el corpus de evidencia científica ya existente sobre la eficacia y los mecanismos de acción de la arteterapia. Tendríamos que acceder mucho más a las publicaciones realizadas por nuestras compañeras arteterapeutas de otros países, como Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, Israel... que nos están enseñando su trabajo de investigación actual. Lo publican generalmente en artículos de revista, son accesibles en las grandes bases de datos bibliográficos, sobre todo sanitarias, pero también psicológicas o de educación. Parece que, en nuestro país, todavía pensamos que la única teoría válida es la que está escrita en los libros, sin atender a lo más actual que se está descubriendo. Los libros son valiosísimos y muy necesarios para adentrarnos a un conocimiento basado en la experiencia de sus autores. Muchos son clásicos insustituibles. Pero deberíamos complementarlos con las publicaciones más recientes y dinámicas, con protocolos y diseños muy concretos de investigación. También es cierto que hay libros o capítulos de libros que las recogen y las revisan, y cuando es el caso, se ve en sus referencias. A todo esto, hay que prestar más atención. Es lo que la Comisión de Investigación de la FEAPA está trabajando actualmente, y también lo que desde el 2011 en la ATe estamos promoviendo en el Grupo de trabajo sobre investigación, estimular la actitud investigadora de las arteterapeutas.

En último lugar, saliéndonos un poco de los márgenes de la Arteterapia concretamente y yéndonos a un tema quizás menos cuestionado ¿Qué lugar le darías o te gustaría darle al Arte actualmente? No hablando a un nivel teórico, si no más bien desde tu contacto personal con el mismo.

(AT)N3. a

Me parece que el lugar social que ocupan las artes visuales es menor que el que ocupa la música e incluso las artes del movimiento. Ciertamente vivimos en una época muy visual, especialmente por la publicidad. Pero las artes visuales contemporáneas en sí, más bien se han separado de la sociedad, de las personas en general. A las galerías va un público muy pequeño y más bien experto. Hay un discurso bastante hermético alrededor de las creaciones actuales, intelectualizado, a veces incomprensible e inaccesible. La mayoría de las personas sienten que no están incluidas en esto.

(AT)N3. b

Evidentemente, hay artistas que justamente se dedican a proyectos que buscan todo lo contrario, y tratan de insertar su arte en la sociedad, de forma transversal, encontrándose con la población. Pero me parece que no es muy frecuente y que lo tienen difícil.

(AT)N3. c

Por otra parte es cierto que, a los grandes museos, o por lo menos a las exposiciones de gran presupuesto y muy espectaculares, va una gran cantidad de gente, quizás para encontrarse con otro tipo de arte, histórico y conocido. Quizás porque parece que es un arte que se entiende mejor. También todo el *merchandising* refuerza este aspecto. Promueve que más gente sepa quiénes son los referentes pictóricos más célebres, por la relación que se crea con los grandes genios y algunas de sus obras, pero no deja de ser pura publicidad y hasta algo frívolo. Así es difícil que las personas se sientan capaces de crear artísticamente por ellas mismas.

(AT)N3. d

Como arteterapeuta, me gustaría que las artes visuales estén más valoradas durante la enseñanza, desde la pequeña infancia. Y que se estimulara más al alumnado a pensar de forma transversal en términos artísticos, creando en libertad. Me parece que habría más cercanía entre la gente y el arte actual.

Lo cierto es que comparto tu punto de vista sobre este tema que mencionas y también observo que, dentro del mercado artístico, hay una intención interesada de crear un mito en torno al o la artista, un ser inaccesible, virtuoso y extraordinario frente al resto, el genio. Hoy en día no creo que esto nos aporte demasiado como sociedad y con la potencialidad que tiene el Arte, subrayo nuevamente como decías la gran distancia en ciertos ámbitos que se ha creado entre cultura y sociedad.

Rizando un poco el rizo y pensando como arteterapeutas, quizás hasta este tipo de imagen a nosotras nos dificulte el acceso a los usuarios o pacientes, haciendo que rechacen o se desvinculen rápidamente de la creación, pensando que el arte no es para ellos...me interesa esta pregunta y la suelo repetir en las entrevistas porque creo que al final todo va un poco a lo mismo, es como un círculo, por mucho que no seamos artistas, trabajamos con el arte y lo que representa nos afecta casi de forma directa.

Me gusta trabajar con la Arteterapia en la manera que ésta recupera en parte esa proximidad con el arte y los procesos creadores, tal y como decía Joseph Beuys “cada hombre, un artista”, recuperar la manera en la que la sociedad vive el arte y se relaciona con él, no solo como público si no como experiencia, obviamente no es su plena función, pero creo que una parte, aunque sea de manera no intencionada, si se relaciona con esto.

(AT)N4. a

Sí, es cierto, al escucharte estaba pensando que las arteterapeutas observamos muy frecuentemente estas reacciones que comentabas, <<esto no va conmigo>> o <<siempre he sido muy malo o mala en arte>>. Parece que sea un coto reservado solo para los que tienen habilidad y efectivamente tratamos de, entre otras cosas, desarrollar esta capacidad artística y de creación que considero todos tenemos.

(AT)N4. b

Por un lado, esta aura de los artistas, que el mercado y la crítica del arte han ido fomentando, haciendo del arte algo reservado a la élite, es algo que nos lastra en nuestro trabajo. Pero por otro lado, también nos enfrentamos a todo lo contrario, a lo diametralmente opuesto y es la idea o tendencia a conectar la arteterapia directamente con el lenguaje más primario e infantil, el dibujo, los garabatos o el pasatiempo lúdico, restando toda seriedad a nuestro trabajo. ¡O es para los genios o es para los niños!

Los dos puntos de vista son problemáticos para la arteterapia, pero el segundo es algo que observo con frecuencia en el hospital, un ambiente relativamente adverso, un lugar difícil, pues a los profesionales del entorno, les cuesta otorgar a nuestra intervención el valor que realmente tiene.

(AT)N4. c

También observo que, en muchas ocasiones, es complicado tratar de explicar nuestro trabajo para que el paciente lo entienda bien. Hasta que no exista un compromiso real de la persona con su propio proceso, no termina de entender la intervención.

(AT)N4. d

A raíz de esto, cierro el círculo con tu pregunta del comienzo sobre la importancia de que las arteterapeutas hayan pasado por su propio proceso de creación. Transmitir el compromiso con uno mismo que representa un proceso artístico, solo puede hacerse si tú también te has comprometido y lo has vivenciado. Solo de esta manera sabremos transmitir el verdadero valor que tiene, ayudaremos a que la persona pueda dotarse de una mirada nueva y aprecie a su justo valor lo beneficioso de sus creaciones artísticas.

(AT)N4. e

En los procesos de creación hay que recordar que vamos hacia lo inexplorado, y tenemos que haber experimentado nosotras mismas el miedo que puede generar esto, para poder acompañar al otro que posiblemente va a pasar por lo mismo.

(AT)N4. f

Los procesos de creación casi siempre dan temor y es con esto precisamente que trabajamos, abordando el miedo a lo desconocido del proceso, como una metáfora del miedo a lo desconocido de la vida.

En este sentido metafórico, hay algo muy profundo que tiene mucha conexión con la temática de tu investigación, donde quizás sí, encontramos esa transversalidad entre los procesos artísticos y los procesos arteterapéuticos que comentabas al principio. En Bellas Artes estudiamos procesos artísticos que luego, como arteterapeutas, sí creo que podemos poner en marcha para favorecer sobretodo que la persona, con la máxima confianza posible, pueda mirar de frente al miedo a lo desconocido de la obra... En los estudios de investigación de arteterapia en cuidados paliativos que llevo en el hospital, he oído de algunos pacientes que su creación les había ayudado a visibilizar mejor sus miedos inconscientes. Pero la reflexión a la que estoy llegando al hablar ahora mismo contigo es que lo desconocido de la obra como metáfora de lo desconocido de la muerte es lo que he intentado explorar tanto en mi propio proceso creador como en mi proceso de acompañamiento como arteterapeuta. Evidentemente, es diferente cuando una persona lo tiene que hacer desde una situación de enfermedad avanzada. Pero, aun así, es importante plantearse. Probablemente es un factor que influye a la hora de facilitar que un o una paciente llegue a resultados como el que estaba diciendo, aunque por supuesto, no se da en todos los casos, ni mucho menos. Me doy cuenta ahora de que no tenía abordada esta reflexión cuando respondí a tu primera pregunta sobre los puentes de conexión entre mis dos procesos.

Si, efectivamente este es un poco el núcleo y nacimiento de la investigación, creo que es un punto muy interesante y que como arteterapeutas debemos también autocuestionar nuestra intervención ¿hacia dónde voy? ¿cómo estoy trabajando con el proceso de la persona que acompaño? ¿qué de mi experiencia sobre mi propio proceso artístico puedo utilizar en beneficio de la intervención y el paciente? Al final son lugares seguros en los que poder apoyarnos como arteterapeutas.

(AT)N5. a

Exactamente. Si no, corremos el riesgo de quedarnos en la superficialidad de la realización de obras y el objetivo no es realizar obras, si no profundizar en uno mismo. En ese sentido, insisto en que el o la arteterapeuta debería de haber pasado por un proceso personal de creación y por lo que parece, todavía no se hace suficiente hincapié en esto.

(AT)N5. b

Supongo que cada Máster tiene sus puntos fuertes, pero desde luego debería ser imprescindible este aspecto de la formación artística. Debemos uniformar en parte la profesión y aunque cada formación de Máster tenga sus particularidades, se debería intentar tener una base homogénea más sólida para todos.

(AT)N5. c

Nosotras mismas, desde la Comisión Investigación FEAPA y el Grupo Investigación ATe, estamos trabajando en la unificación de los contenidos de metodología de la investigación, puesto que en cada Máster parece ser distinta la forma de abordarla.

(AT)N5. d

De todas formas, me parece muy bien que cada lugar tenga sus líneas más personalizadas, en esto no hay ningún tipo de problema, ya sea en Madrid, Barcelona, Girona, Murcia, Sevilla, Valencia... pero por encima debería de haber un hilo común, una metodología que nos profesionalice y unifique y mucha solidez del proceso personal de creación artística. Seguramente tengamos un gran camino por hacer, pero este es uno de los objetivos que tiene la FEAPA.

La cuestión es fortalecernos aún más y no distanciarnos.

Lo curioso es que se entiende muy bien esto para los musicoterapeuta, y no entiendo como las propias arteterapeutas no tienen interiorizada la creación al mismo nivel.

Correcto, para un musicoterapeuta sería impensable hacer musicoterapia sin saber de música, de notas, de solfeo, tocar instrumentos...

(AT)N6. a

Si. Creo que el uso del dibujo por ejemplo es más universal, cualquiera que no sea arteterapeuta, desde otros campos profesionales, en un momento dado, puede hacer uso de este recurso, y es muy legítimo. El problema es confundir esta utilización puntual con la creencia de que esto sea arteterapia. Lo que desarrollamos nosotras dentro de un proceso artístico con un objetivo terapéutico es muy diferente. Es aquí donde todavía debemos insistir y en ese sentido, tu tema es muy interesante.

(AT)N7. a

Me gustaría remarcar como final, que sí, que efectivamente estamos despertando el lado más investigador, hay cada vez más tesis doctorales, más temas que están ampliando el campo de la arteterapia, más compañeras en otros países realizando publicaciones muy interesantes a las que ya tenemos acceso, pero sobre todo, para llegar a profesionalizarnos, tenemos que seguir trabajando en aportar resultados de investigación dentro del paradigma de la evidencia científica. Es un campo para nosotras muy importante y deberíamos conocer mejor cómo funciona.

⇒ Bárbara Long

11 de mayo, de 2020

Tengo unas preguntas preparadas a modo de estructura, pero dado lo mucho que da de sí este tema, siéntete libre de poder ampliar o comentar lo que creas oportuno. Con esto, pasamos a la primera de las preguntas ¿Qué te impulsa o te lleva al proceso y disposición de crear?

(AT)BL1. a

Bueno lo primero y principal, es que para mí es como una necesidad vital por lo que prácticamente cada día hago alguna cosa. Es cierto que en ocasiones también me tengo que forzar un poco a mí misma, pero claro, es mi profesión y según en qué momentos debo cumplir unas fechas. Pero al margen de esto, es mi propio ser el que me impulsa a crear o emociones que en ese momento siento y me resultan algo complicadas.

(AT)BL1. b

La realidad es que tengo muy asumido que en mi vida necesito este momento de creación, por lo que en el momento que dejo de hacerlo, me siento mal.

(AT)BL1. c

También me ocurre que, en el momento de entrar al estudio para trabajar, me cuesta muchísimo empezar, hago varias cosas antes, voy ordenándolo todo, casi como evitando el lanzarme sobre el papel en blanco. Sinceramente creo que para nadie es fácil empezar una nueva creación, por eso es muy importante apreciarlo cuando estamos tratando a pacientes, porque estamos pidiéndoles que hagan una cosa que francamente es muy difícil, llegas a sentir mucha incertidumbre pensando en lo que vas a hacer, cómo será...

(AT)BL1. d

Ahora mismo, personalmente, suelo tratar la creación como un juego, como un <<vamos a ver lo que me sale>> pero me acuerdo cuando era más joven que este comienzo de la creación, me provocaba mucha ansiedad.

Pues a raíz de esto que me estas narrando y enlazando con esta ya disposición de crear y sus inicios, ¿podrías describir tu propio proceso ante una nueva obra/creación?

(AT)BL2. a

Claro, pues mi forma de crear es totalmente desde la improvisación y el juego, puede ser que en alguna ocasión parta de una pequeña idea, pero intento no partir de ideas fijas porque pienso que todo lo que surge desde el juego, desde el probar sin miedo o desde experimentar y ver que es lo que va saliendo, es mucho mejor. Creo que, si yo vengo con una idea muy establecida o muy fija, nunca sale, pierde cierta creatividad. La creatividad nos viene más dada cuando estás en ese momento de juego y te dejas sorprender a ti mismo, hasta el punto que parece que tu obra esté hecha por otro ser, es decir, te sorprendes de lo que ha podido llegar a ocurrir. Estamos hablando de que esto es aplicable incluso cuando hacemos un trabajo muy realista.

(AT)BL2. b

Cuando estoy en sesión, intento incentivar a la gente de que huya de venir con una idea demasiado preconcebida, entendiéndolo también, que esto es ocasiones pueda significar una manera de protegerse para ellos mismos. Si, por ejemplo, llegan a sesión de Arteterapia y tienen muy claro lo que van a hacer, no podrán experimentar el juego o tomar riesgos, como te decía, al final es una manera de protección.

Entiendo, pues me gustaría preguntarte entonces, enlazando un poco tu lado más artístico con tu trabajo como arteterapeuta, ¿de qué manera crees que han sido significantes tus propios procesos creadores artísticos para tratar de transmitir a tus pacientes como arteterapeuta, el valor transformador del arte?

(AT)BL3. a

Si, pienso que se han complementado de manera que ha influido en mi empatía y en la resonancia, porque es una manera de sentir lo que está ocurriendo en el otro y entender cómo se encuentra vivenciando su propio proceso de creación, sus incertidumbres, sus momentos de dudas o su miedo sobre el papel. Esto genera un tipo de resonancia mucho más fuerte, una empatía más aguda, también lo llaman transferencia, aunque sigo pensando que me gusta más llamarlo resonancia.

(AT)BL3. b

También está la manera en la que conozco los materiales artísticos, soy capaz de sentirlos, porque yo también los utilizo, incluso el movimiento de un pincel sobre el papel...considero fundamental el haber tenido estas vivencias en mis propios procesos y

poder sentirlos en el otro, creo que al final el paciente también percibe que estás entendiendo su proceso.

(AT)BL3. c

Realmente es muy difícil ser arteterapeuta si no has tenido la experiencia de la creación, incluso, si no sigues con ella, creo que no vale ser arteterapeuta y dejar de lado tu propio proceso, sería muy recomendable continuarlo y no abandonarlo.

Justo por este camino venía la segunda pregunta, pero creo adivinar la postura que adoptarás al respecto, ¿consideras que sería importante para los futuros arteterapeutas en lo que a enseñanza se refiere, que se hiciera más hincapié en la vivencia y creación de un proceso/proyecto artístico propio?

(AT)BL4. a

Por supuesto, creo que es una parte fundamental. El mismo acto de observar tu propia obra, es una parte muy importante de la Arteterapia, separarte de ella, ver cómo te relacionas con esto...pasar por todo este proceso me parece importantísimo. Por ello claramente debería incluirse en la formación de arteterapeutas.

Llegando al final de nuestra entrevista, también me gustaría preguntarte sobre ¿qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿Consideras que tiene o debería tener alguna función determinada?

(AT)BL5. a

Bueno me gustaría que fuese mucho más abierto y menos enfocado en las Galerías, aunque creo que esto está cambiando, por ejemplo, si hablamos de las Galerías privadas ya hay muchas que están moviéndose en realizar propuestas más sociales o de involucrar a la gente de la calle.

Donde también me gustaría mucho ver el Arte, es en la educación, pues lo considero un ámbito muy importante, que el Arte sea transversal apareciendo en todas las asignaturas. Cuando digo Arte, quiero decir todo tipo de artes.

(AT)BL5. b

Me parece que aquí tenemos una gran oportunidad, si el Arte formara parte de todos los ámbitos de nuestra formación desde un primer momento, daría más posibilidades para

que fuese algo central en nuestras vidas, lo que ocurre es que, lamentablemente, cada vez se reduce más el espacio de las artes en la educación.

(AT)BL5. c

Pero, por otro lado, como te decía, veo muchas más iniciativas de llevar el arte a lugares sociales, centro de día y esto, está realmente bien, pero tendría que ser esto mismo desde muchos más ámbitos.

Claro, aquí la parte que todavía hay que trabajar sería quizás ese sector social que no es especialista en Arte o no lo consume y se siente o se percibe totalmente desconectado del mundo artístico, colocándolo más en una perspectiva de “yo no lo entiendo” o encajándolo en un espacio únicamente comercial.

(AT)BL6. a

Si, sería muy interesante que el Arte fuera más accesible, eso no significa que tenemos que rebajar la calidad del mismo claramente.

(AT)BL6. b

También el momento que estamos viviendo está cambiando las cosas pues las Galerías más tradicionales han tenido que reinventarse en cuanto a nuevas iniciativas o buscar el público de otra manera, entonces todo este movimiento que se está generando está muy bien.

(AT)BL6. c

La cuestión es que nos alejemos de que el Arte sea un misterio para las personas, mira yo doy clases a chicos de diecisiete y dieciocho años y claro, aquí hay un peligro que veo en el sentido de “todo vale”, por ejemplo, ellos buscan Arte por Instagram y realmente no están buscando cosas de calidad, pero, por otro lado, ¿quién dice que es calidad y que no lo es? Ya es meterse de lleno en líos.

Entiendo, no sabía que también abarcabas el ámbito educativo y dabas clases.

(AT)BL7. a

Si, ahora mismo mantengo el grupo del colegio, pero lo cierto es que estoy concentrada en mi propio proyecto artístico y tengo que decir que en ocasiones me resulta complicado

compaginarlo todo: estoy en modo arteterapeuta, a la vez haciendo mi propio arte y no me deja mucho espacio para después dar las clases. En este sentido, hay años o temporadas, que debo meterme de pleno en mi creación artística y percibo que no estoy para posicionarme como arteterapeuta.

(AT)BL7. b

Hay un libro en el que la autora, plantea el hacer siempre una creación con tus pacientes, pero claro esto es muy difícil porque o haces algo realmente creativo que implique estar metida en tu obra o estás fingiendo que haces algo creativo y lo que realmente haces es estar coloreando para acompañar a la persona, pero sin mayor implicación en la creación.

Entiendo que, bajo esa propuesta arteterapéutica hacia el propio terapeuta, resulta un poco complicado saber realmente cómo te estas posicionando como profesional, como te colocas y a qué vas a prestar atención, ¿a tu creación o a tu paciente? No creo que se pueda abarcar ambos tiempos.

(AT)BL8. a

Claro, me parece que ella lo tiene todo muy claro y yo no, en absoluto. Por ejemplo, también propone que las sesiones de Arteterapia deberían ser en un estudio, cosa que tampoco estoy de acuerdo, nunca daría sesiones de Arteterapia en mi estudio, pues es un espacio que dice demasiado de mí.

Y en lo que son las clases en el colegio, ¿cómo te colocas? ¿Más del tipo profesora al uso de plástica o te dejan espacio para desarrollar un poco más el proceso creativo?

(AT)BL9. a

Bueno no del todo, porque allí estoy contratada en calidad de arteterapeuta y tengo un grupo con el que hago Arteterapia.

Después, en cuanto a las clases soy más como un extra, me explico, son alumnos de un colegio británico y el sistema es bastante diferente, ellos a esa edad solo dan cuatro asignaturas y yo trabajo con los que eligen plástica. Es una asignatura enfocada de una manera más profunda, teniendo que desarrollar su propio proyecto artístico, por ejemplo, diría que es más como si fuera el primer año de Bellas Artes.

(AT)BL9. b

Así que aquí, intento hacer ejercicios de autoexpresión, con mucha libertad, lo que lleva a tener que facilitarles mucho apoyo emocional, pues el tipo de enfoque lo requiere...no soy como una profesora al uso de plástica, tampoco tengo formación para ello, sería por así decirlo, un híbrido entre Arteterapia y plástica lo que hago.

Comprendo, la verdad que te lo preguntaba básicamente por entender un poco la triangulación de tu trabajo y te agradezco la contextualización.

(AT)BL10. a

Volviendo a un tema que me sigue pareciendo muy interesante y que yo suelo emplear casi siempre, ya que esto nos lo enseñaron en mi formación, es después de cada sesión, hacer una obra a modo de respuesta artística.

En cuanto a esto, sí que puedes encontrar mucha información, artículos que hablan sobre las respuestas artísticas de los arteterapeutas, siendo esto una manera de recoger tu experiencia, lo vivido en sesión, de una manera artística. Creo que esto si resulta más interesante, ya que no es tan drástico como ponerte a hacer una obra con el paciente delante y seguro que hay más literatura en torno a esto, más experiencias.

Es al final una manera de procesar tu propia transferencia, por ejemplo, en mi caso, lo que he hecho alguna vez, es utilizar exactamente los mismos materiales del paciente e intentar meterme en su piel.

Tus sesiones eran o son, ¿grupales o individuales?

(AT)BL11. a

Pues he trabajado con ambas, individuales y grupales. A veces por ejemplo según el caso, con un grupo sí que hago algo durante la sesión, con mi grupo de alumnos es con quien suelo hacer cosas. También, concretamente, hace años trabajé con un grupo de mujeres inmigrantes y en estas sesiones desde el primer momento opté por hacer algo yo, porque entendí que su vida ya estaba marcada por la vigilancia, por sentirse observadas y controladas y aquí pensé que no quería que se sintieran como que yo era una más que las vigilaba, aquí me encajaba muy bien esta manera de trabajar, siendo que esto mismo en individuales no lo tengo tan claro y es mucho más complicado.

Lo que sí es curioso es que yo pensaba que el paciente estaría más interesado o interesada en lo que yo hacía, desviándolo de su propia creación, en cambio, no tuvieron ningún interés en lo mío, es como si hubieran entendido que su obra es lo primordial y lo mío es

más acompañarlos, es como cuando un paciente hace algún gesto o cambia de respiración que casi de manera inconsciente lo haces con él.

Si al final es ver que te encaja más según el caso o la situación y sobre todo como de cómoda estas trabajando tú como arteterapeuta.

(AT)BL12. a

Es muy importante sentirte cómoda, siempre teniendo en cuenta y sabiendo las consecuencias de tus actos, de tus acciones o el por qué estás haciendo lo que haces.

⇒ José Juan Fernández

13 de mayo, de 2020

Después de toda la contextualización sobre el tema central de la Tesis, comentarte que estas entrevistas también formarán parte del constructo teórico. Se han pensado para ser realizadas tanto a arteterapeutas que actualmente también tienen su propia producción artística, artistas para los que su arte haya sido un proceso realmente transformador y usuarios de la Arteterapia que hayan podido desarrollar un proceso creativo propio.

En primer lugar, me gustaría preguntarte: ¿Qué te impulsa o te lleva al proceso y disposición de crear?

(AT)JJ1. a

Quizás, lo que me impulsa a crear sea una necesidad de conectar mi mundo interno con el externo, concretamente es en la acción misma de crear donde se produce esa conexión, porque aquí si es dónde pongo el foco, en el proceso. Es en el mismo momento de la acción donde se encuentra toda la magia.

Últimamente, me ocurre que aquello que me lleva a crear, es donde hay experiencias o vivencias que me dejan un registro corporal, porque para mi crear va desde un movimiento sutil hasta el más complejo.

¿Podrías describir tu propio proceso ante una nueva obra/creación?

(AT)JJ2. a

Mira, podría describir mi proceso de esta manera: ¿has visto alguna vez un grifo atascado? Cuando abres el agua, empieza a salir de forma discontinua, a golpes o incluso sucia, hasta que llega un punto en el que comienza a fluir de forma limpia y continua, pues mi proceso de creación suele ser un poco así, hay como un flujo de algo que está atascado y en ese momento es cuando abro ese grifo, dejando que lo de dentro conecte con lo de fuera y comience a limpiar.

(AT)JJ2. b

Cuando ya me pongo a disposición de crear, tengo dos procesos muy diferenciados, hay un proceso que está más vinculado a la intencionalidad y otro que es meramente canal, es decir, lo que va saliendo. Es aquí donde distingo un proceso de creación más asociado

a lo terapéutico y un proceso de creación más asociado a lo artístico, esto claro, siempre bajo mi experiencia. También es verdad, porque me ha pasado, que muchas veces hay procesos de creación terapéuticos que han desencadenado o pueden llegar a desencadenar en lo artístico.

(AT)JJ2. c

Bajo mi punto de vista, mi proceso de creación consiste en prestarle autonomía a la propia fenomenología de la creación, es como dialogar con lo que está sucediendo, es decir, es el propio ir y venir de ese flujo, se va gestando.

(AT)JJ2. d

Por ejemplo, mi último proceso de creación se ha basado en observar el proceso de metamorfosis de los gusanos de seda y lo he registrado a través de fotografías y vídeos. Fui poniendo papeles de seda para que fueran haciendo sus crisálidas, al final he co-creado con el propio proceso de la mariposa, yo simplemente le he puesto a disposición el material sobre el que han creado y en ese diálogo que he tenido con ellas, he podido comprender muy bien lo que es un proceso de cambio y de transformación, que esto se da mucho en Arteterapia.

(AT)JJ2. e

Durante todo este tiempo he ido haciendo sobre la propia inercia de crear, sobre la propia necesidad creativa y ha sido posterior, cuando he decidido hacer de esto una obra, cuando le he puesto la intencionalidad, pero la acción en sí mientras creaba, no iba cargada de una intención de producto o de obra final.

Claro aquí me parece importante remarcar este tipo de proceso de creación característico que es tuyo, acción sin intencionalidad, por la simple necesidad de crear y la intencionalidad final o reflexión a la que te lleva viene después.

(AT)JJ3. a

Exacto, además yo los distingo muy bien. De hecho, tengo una producción que es puramente como decir: - <<voy a crear esto con estos fines>>. Son papeles de seda con fragmentos de hierro oxidado y en medio lleva pintura con disolvente.

Cuando realicé esta pieza, estaba sumergido en un proceso de creación menos intencionado, pero con todo lo que fui descubriendo, de manera no intencional, realicé

una pieza que tenía claro desde un principio como quería que fuera, lo que estéticamente quería que contara, relacionada con un concepto.

(AT)JJ3. b

Me parece muy interesante la pregunta tal y cómo la tienes formulada, diferenciando “una nueva obra/creación”, porque para mí ahí está la clave.

En sintonía con esta manera de creación que tienes tan identificada ¿de qué manera crees que han sido significantes tus propios procesos creadores artísticos para tratar de transmitir a tus pacientes como arteterapeuta, el valor transformador del arte?

(AT)JJ4. a

Particularmente, mi proceso de creación me ha servido para comprender la realidad de las personas a las que acompaño.

Yo trabajo con personas con discapacidad intelectual severa, entonces, si no fuera por mi propio proceso de creación, yo no me podría haber desarrollado como profesional para acompañar a estas personas con discapacidad, es que no hubiese podido, es algo que tengo muy claro.

(AT)JJ4. b

Mi proceso de creación en este caso, me ha servido para comprender la realidad de estas personas, me llevó a conectar con toda esa parte no tangible del acompañamiento, con esto que se dice muchas veces de “escucha flotante”, que es algo muy abstracto, con unas connotaciones un tanto místicas, diluyentes...pues el poder crear, me ha permitido comprender como es ese proceso de acompañamiento.

(AT)JJ4. c

Cuando comencé a trabajar con discapacidad, me di cuenta muy poco a poco, de que cuando me iniciaba en un proceso de creación, el material y la forma de crear que estaba usando, contenía el mismo discurso del acompañamiento arteterapéutico que estaba haciendo, es decir, comencé a utilizar materiales súper delicados, procesos muy frágiles, maneras de crear muy vulnerables...definitivamente me cambió.

(AT)JJ4. d

Es cierto que tardé en darme cuenta, había una parte de mi inconsciente que me llevaba a crear y en la que ya estaba elaborando todo esto, pero he tardado cierto tiempo en tomar

distancia y darme cuenta de que no he creado así por casualidad, he creado así porque hay una parte de mi dimensión personal que ha necesitado integrar la experiencia como arteterapeuta a través de mi propia creación.

(AT)JJ4. e

Decir que una persona es frágil y vulnerable puede ser muy abstracto, en cambio, la vulnerabilidad del papel de seda si la puedes palpar, puede ser experimentada y éste, es el potencial de los procesos de creación para transmitir como arteterapeuta, esta capacidad de transformación del arte en la propia experiencia vital. La creación tiene ese potencial, que hace visible algo que es invisible.

¿Consideras que sería importante para los futuros arteterapeutas en lo que a enseñanza se refiere, que se hiciera más hincapié en la vivencia y creación de un proceso/proyecto artístico propio? ¿Crees que influiría en la forma de comprender y transmitir la Arteterapia posteriormente como profesionales?

(AT)JJ5. a

No solo lo considero, si no que, si queremos caminar hacia un reconocimiento de la Arteterapia como disciplina sin necesidad de beber de otras fuentes, si no del Arte per se, es primordial esto, porque el Arte de siempre es una disciplina trasversal, atraviesa muchas otras y yo creo que el camino de la Arteterapia como disciplina, es este.

(AT)JJ5. b

Como comentabas antes, lo mismo que la herramienta de un psicólogo es el lenguaje, es la psique y todo lo que tiene que ver con lo cognitivo o un psicoanalista el material de trabajo es todo el inconsciente, el sueño, etc., El material del arteterapeuta es la creación. El arteterapeuta como tal, es el que crea, para mí la Arteterapia ni es psicoterapia artística, ni es psicoanálisis, ni es Gestalt Arteterapia...la Arteterapia es, Arteterapia.

(AT)JJ5. c

También es verdad y me incluyo en el saco, que todos los arteterapeutas, solemos tener el complejo de no ser lo suficientemente válidos en comparación con otras disciplinas, entonces como que queremos tirar de otras enseñanzas para que nos sustenten, y yo creo que todo lo que aporta esas disciplinas a la Arteterapia está muy bien y además es necesario porque al final estamos hablando de un proceso terapéutico, pero la ejecución,

la intervención y el acompañamiento terapéutico, es totalmente distinto y tiene por sí un corpus práctico y teórico que está vertebrado por todo lo que implica la creación en sí.

(AT)JJ5. d

Y claro que pienso que influiría en la forma de transmitir la Arteterapia como futuros profesionales, porque según desde el paradigma donde te coloques, así vas a comprender al otro, no es lo mismo entender a un otro desde el psicoanálisis, que desde la creación, es decir, no va ha comprender igual a una persona con discapacidad un psicólogo que un psicoterapeuta, que un psicoanalista que un arteterapeuta, todas son válidas claramente, pero cada una tiene una manera distinta de observar la realidad, porque el material que usa para comprender, es diferente.

¿Qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿Consideras que tiene o debería tener alguna función determinada?

(AT)JJ6. a

El lugar que debería de tener el Arte en la sociedad, es el que ha tenido siempre y que tiene, lo que pasa que a veces según en que contexto o en qué ámbito lo quitamos del medio, pero es el de acompañar el desarrollo evolutivo del ser humano.

(AT)JJ6. b

Somos una especie en constante evolución, donde hay evolución hay cambio, donde hay cambio hay transformación, donde hay transformación hay procesos y donde hay procesos surge la creación. Una sociedad que está compuesta por millones de personas constantemente cambiando, están constantemente en procesos de creación porque parto de la idea que, para mi la vida, es Arte, parto del Fluxus, la vida es Arte y el Arte es vida, entonces, ¿qué espacio y lugar le doy al Arte en la sociedad? Pues el primordial, el de la propia existencia. El Arte ocupa ese lugar de poder construir la existencia, que además está en constante cambio.

(AT)JJ6. c

Por ejemplo, en estos días que estamos viviendo una situación tan caótica, se está consumiendo más arte que nunca. Esto es como el barro y las manos que van modelando, es decir, el barro es la experiencia y las manos el Arte que permite dar forma, y no solo dar forma a la experiencia efímera de constante cambio, si no que además, nos permite poder transitar por esos espacios que pueden resultar en algunos momentos desagradables, dicotómicos...a la vista está, en los tiempos de crisis surgen movimientos

artísticos, esta situación está volviendo a demostrar que el Arte lo que hace es brindar sostén a la experiencia de la vida.

Pues, por último, al total unísono de lo que estamos comentando ¿Crees que el ser humano sigue teniendo una parte innata a la hora de conectar con la creación? ¿Has podido observarlo en tus sesiones?

(AT)JJ7. a

Pues mira te cuento, en diciembre hice una exposición autobiográfica y me gustaría leerte lo que escribí para el folleto, porque hablaba literalmente de lo que me estás preguntando:

(AT)JJ7. b

El cuerpo de creación es el título que articula el tema principal de la primera exposición autobiográfica multidisciplinar [...] mediante una selección de obras que van desde el dibujo a carboncillo hasta la video performance, se ilustra su proceso vital de crecimiento donde se funde la evolución personal, artística y profesional. Las cuatro etapas en las que se divide la exposición, aportan un nuevo paradigma en torno al discurso de la creación, como la acción principal que nos pone en relación con la vida a través del cuerpo que habita nuestro ser. Con esta exposición, el artista nos acerca y comparte la parte de su dimensión personal más íntima y auténtica para invitarnos a parar, tomar conciencia, sentir y conectar con esa acción innata al alcance de todas las personas para el desarrollo potencial y crecimiento personal, mediante el soporte común de todo ser humano, el cuerpo.

(AT)JJ7. c

Esta exposición nos acerca a una filosofía del Arte concebida desde el cuerpo como canal de expresión por el que se manifiesta la vida mediante la acción innata en todo ser humano, la creación. Desde este planteamiento, Jose Juan Fernández Bocanegra nos muestra en cuatro etapas como ha sido el proceso en el que sus vivencias han ido trazando un camino de dos direcciones, una hacia el interior de si mismo y otra hacia el exterior en el mundo que habita. Su obra emerge en el encuentro que surge en el ir y venir de las dos direcciones, donde coexisten la realidad interna y la externa, de esta manera lo personal y profesional, confluyen en la creación para dar forma a sus experiencias expresadas con y desde el cuerpo. El artista nos muestra como al crear desde un discurso comprometido con uno mismo y su entorno, se generan espacios de encuentro que potencian un crecimiento de desarrollo personal, social y cultural desde

sus propias características. Este paradigma del Arte nos acerca a un modo diferente de creación que parte de experiencias personales y vivencias cotidianas desde la libertad y el valor de la expresión o creación singular, haciéndolo accesible a todas las personas y pudiendo a través del cuerpo como principal soporte de creación, generar espacio de encuentro donde la realidad convive dando forma al arte de la existencia.

(AT)JJ7. d

La idea básica a tu pregunta la encuentro aquí y por supuesto es algo que he podido observar en mis sesiones, hay una acción innata en el ser humano, que te conecta y eso se da solo.

Lo realmente mágico de la Arteterapia y de facilitar la creación, es que en la mayoría de ocasiones son personas que nunca se han enfrentado a un proceso creador y ante el miedo o bloqueo primario, al final siempre surge algo, siempre se hace algo y esto es un hilo común que nos une a todos los seres humanos...en este tiempo en el que parece que todo nos separa, creo que hay que buscar lo sutil que nos conecta y tener la sensibilidad de apreciar estas cosas.

El ser humano, antes de aprender a hablar, se dispone con su cuerpo a la acción, al movimiento, a crear, es algo sumamente natural y aquí es donde me planteo la potencia que tiene la creación y los procesos, tenemos en nuestras manos el poder trabajar con todo esto y llegar así a las personas, con lo común.

(AT)JJ8. a

Precisamente mi Tesis va sobre el cuerpo en Arteterapia y la acción creadora. A partir de mi proyecto TAInte he podido darle forma a la investigación, con las personas con discapacidad he observado muy latente esto, crear a partir de lo que hay, con lo único que tiene la personas, conectar con esa acción tan propia. Presentar un material y que la propia causa efecto se convierta en algo que justamente, causa efecto.

⇒ Montse Cortés

11 de junio, 2020

Antes de comenzar con la entrevista y las preguntas, sí que me gustaría si no te importa que pudieras comentar tu contexto de trabajo y breve presentación personal.

(AT)M1. a

Claro, yo me licencié en Bellas Artes con especialidad en escultura, también hago objetos, pinto, dibujo...es cierto que no expongo como tal o puedo hacer una gran muestra de todo el trabajo, pero el arte forma parte de mi modo de estar o, dicho de otra manera, de poder estar.

Y bueno como resumen, pues tengo formación artística, trabajo de profesora de arte, docente en el máster de Grefart, en el Consorci d'educació con adolescentes en secundaria, estoy también ahora con atención domiciliaria en educación...ese sería un poco mi perfil.

Perfecto, gracias por tu presentación Montse. Por mi parte, como te he comentado anteriormente entre otros puntos de investigación para la Tesis, estoy realizando una serie de entrevistas a diferentes profesionales y usuarios acerca de los procesos de creación y los puentes transversales que puedan existir entre la creación artística y el hacer arteterapéutico y como poder sumar esta teoría resultante, a la formación de futuros/as arteterapeutas, todo ello, bajo la firme creencia y defensa, de que en los estudios universitarios de todo arteterapeuta, debería incluirse como parte del programa educativo, la creación de un proyecto artístico personal.

Sobre todo, parto de esta idea porque como arteterapeuta me parece fundamental saber lo que es un proceso de creación, porque al final, es lo que estás pidiéndole a tu paciente y si tú misma no has experimentado tal vivencia, hay algo de lo transferencial que, bajo mi punto de vista, puede perderse.

(AT)M2. a

Sí en efecto me leí las preguntas que me mandaste previamente y coincido contigo, lo que si me resulta difícil es prescribir, quiero decir, puedo explicar lo que es para mí o como

yo lo puedo vivir, pero tener que decir lo que debe que ser, pues eso ya no lo creo, esto te lo digo como antesala un poco antes de responderte a las preguntas.

(AT)M2. b

Puedo contar como logro sostenerme sin sentirme muy *fake* haciendo de arteterapeuta y eso tiene mucho que ver y me encanta que lo digas, con la escucha a los artistas, de hecho, hago que los escuchen las alumnas, quiero decir, no necesariamente porque siempre sepan lo que están diciendo, pero si como personas que llevan años sostenidos por unos procesos, algo deben saber de eso, ¿no? Pues en ese sentido me interesa mucho lo que dicen, como docente soy pesada en ese sentido, porque es como mi propio deseo, poder transmitir algo de eso.

(AT)M2. c

Por otro lado, es cierto que encuentro que la Arteterapia es una disciplina híbrida, en el sentido que existen muchas arteterapias. Seguramente con mi discurso no iríamos muy lejos, pero lo que veo es que hay vertientes de la Arteterapia que se sostienen más por lo que sería lo terapéutico transferencial en relación con la figura del terapeuta y hay otros que fomentan más el propio proceso del arte y lo que implica en el fondo estar en contacto con lenguajes artísticos y con la particularidad específica que tienen, es decir, con el hecho de que no hay una codificación en los lenguajes artísticos que siempre se mueven en unas coordenadas simbólicas y culturales.

(AT)M2. d

Diríamos que después de las vanguardias si observamos los lenguajes artísticos, es como hablar de una funcionalidad poética, de ciertos modos del discurso. Eso es algo muy específico que permite un trabajo donde es mucho más fácil, relativamente, trabajar con muchas partes de uno mismo, no solo con lo más identitario o yoico, es un trabajo que te pone en juego desde muchos lugares, como ciudadano con cierta cultura y un espíritu crítico, pero también con tu trabajo más personal, desde tu historia, desde tus elementos más inconscientes, todo esto lo puedes poner a trabajar en plena libertad en la cocina de la creación.

(AT)M2. e

Todo esto, es como un amina de oro por así decirlo, para poder acompañar a alguien en algún proceso, porque creo que lleva implícito una concepción del sujeto que no está solo ceñida a lo más consciente, sino que es a una multiplicidad de inconsistencias y también el punto de la creación tiene ese factor que es muy importante por el que no solo juegan

todos estos elementos, si no la idea de performativa del acto de creación, es decir, en el acto del propio proceso, es en el que cosas nuevas pueden venir. Son toda una serie de elementos que son interesantes cuando hay demanda de acompañamiento por ciertas dificultades.

(AT)M2. f

Así a modo genérico, me parece muy interesante lo que tiene el proceso artístico de subversivo, de libertario, de descodificador y de la concepción implícita del sujeto que conlleva que no es desde un discurso médico, no es desde un discurso educativo...es otra aproximación al sujeto la que permite el arte. Entonces, poder ofrecer un marco de este tipo para acompañar a alguien, me parece que tiene un gran potencial.

(AT)M2. g

Por último, me gustaría puntualizar que tampoco debemos pensarnos que “hemos inventado la rueda”, todo esto que comento ya lo podemos encontrar en Winnicott, si lo leemos, veremos ese marco de potencialidad que él confiere a la primera relación transicional con la madre e hijo pero que luego, es trasladada también durante toda la vida ese espacio tercero, en el que sitúa también la experiencia cultural, no solo de la creación si no de la recepción, del disfrute de una ópera por ejemplo...esa terceridad es lo que permite el Arte.

Bueno en ese sentido último que hablas, me interesa también mucho preguntarme por la posición de ese sujeto que mira, que contempla y que tiene una posición que no es activo en cuanto a disponerse a hacer, pero si es participante del Arte y el disfrute que genera, al final es un vivir el arte de manera muy diferente al que lo crea o al que lo experimenta de forma terapéutica, pero bueno, no podemos olvidarnos que al fin y al cabo está ahí y es una parte más del engranaje. Es importante o puede resultar interesante contemplar de qué manera se relaciona con el mundo artístico o de qué manera le afecta...

Si te parece, después de esta pequeña e interesante charla, pasamos a las preguntas:

A lo largo de tu vida ¿Qué te ha impulsado o te ha llevado al proceso y disposición de crear? (Motivaciones, inspiraciones, sentido del arte y la creación en tu ser...)

(AT)M3. a

Bueno empezando a un nivel más biográfico, yo siempre he dibujado desde que era pequeña, quise hacer Bellas Artes como primera opción, también a los dieciséis años pude ir a una academia y tener formación previa y siempre me fascinó la idea de observar y de dibujar, los propios materiales, su olor...algo siempre me atraía de eso.

Creo también que va unido a un interés por las humanidades, por la filosofía y por la poesía. Por ejemplo, en la casa de cincuenta metros cuadrados de mis padres había muchos libros. Mi padre a los doce años trabajaba en una librería y se aficionó a leer, desde entonces en mi casa sigue habiendo un montón de libros, quiero decir, que todo este mundo me interesó de siempre, el arte siempre fue como un lugar donde estar y en ese sentido, el hacer, el leer y el ver, al final va todo unido. Sentir el deseo de saber más, dedicarme a esto, la atracción ha sido de siempre.

¿Podrías describir tu propio proceso o disposición ante una nueva obra/creación?

(AT)M4. a

Mira puedo establecer cierta diferencia, en primer lugar, mencionar que trabajé durante muchos años en una agencia de publicidad de creativa, entonces el proceso era un oficio y tenías que solucionar cosas, tenía que funcionar en un sentido concreto. Es diferente la manera en la que te dispones, el sentarte en una silla y pensar concretamente en eso.

(AT)M4. b

En escultura, por ejemplo, cuando estoy haciendo cosas es un poco lo mismo, es saber que vas a hacer muchas cosas al principio que no te servirán, que descartarás, pero que siguen formando parte del trabajo de ir probando cosas, hay oficio en esto al final, en el sentido que aprender a ver que funciona y que no, pero hay un ponerse, que es lo que cuesta en ocasiones, pero a lo que voy es a la disposición de estar en el trabajo.

(AT)M4. c

Hay mucho de inspiración en salir, pasear, ir a museos...pero también en dibujar, probar, usar el material, es decir, si estoy pensando en ese objeto pues el hecho de hacer pruebas, bocetos, encontrar cosas que no estabas buscando e irte por ahí, pero el motor diríamos que podría ser un tema, una preocupación, algo que quizás no tiene una imagen concreta y que como no tiene una solución de otro modo te hace viajar e investigar de ese modo. A veces tiene mucho el disponer del espacio, del lugar, del hacer y la experiencia de comprender qué cosas empiezan a funcionar y a trabajar.

Entiendo. También me pregunto por tu forma de llevar a cabo una obra, ¿trabajas más desde la intuición y lo que el material te va insinuando o quizás desde una imagen muy clara y concreta?

(AT)M5. a

Si entiendo lo que me quieres decir y bueno tengo varias cosas que estoy haciendo y una es un poema de Gabriel Ferrater. Es un poema al que vuelvo siempre, que me gusta muchísimo y ha sido como: - <<tengo que hacer algo con esto>>, hay un verso que dice: <<hay treinta y nueve líneas de horizonte>>, bueno es una persiana, pero lo dice con una metáfora que es impresionante. Me conmueve cada vez que lo escucho y cada vez que lo leo, esos treinta y nueve horizontes me dan mucha vidilla para trabajar.

(AT)M5. b

Hay otro de Wallace Stevens al que siempre recurro y hay cosas que voy haciendo que tienen su aroma, hay versos que me construyen objetos o una instalación.

También me fascinan las piscinas por un cuento de David Foster Wallace que se llama *En lo alto para siempre*, que va de una piscina y bueno, hago cosas que tienen que ver con esto.

Al final son diálogos con sensaciones, con la propia palabra, con el espacio, por mis cosas y por mis historias...es lo que me da pie.

(AT)M5. c

Pero bueno, para mí la pieza al final tiene que funcionar un poco, no me sirve esto es así por tal poema o tal escrito, hay que trabajar en ello y por el camino me van surgiendo cosas que guardo y que me interesan, además, me sitúan en un lugar a mí misma que me hacen más soportable la vida, parece que lo digo en plan muy dramática, pero no es eso, es en el sentido de situarme en un lugar que me pertenece. Winnicot diría *viva y real* no diría tanto yo, pero si en un lugar en el que me gusta estar.

¿De qué manera han sido significantes tus propios procesos creadores artísticos para poder transmitir y acompañar a tus pacientes como arteterapeuta, en el verdadero valor transformador del arte/creación?

(AT)M6. a

Por lo que me llega y comparto acerca de lo que dices, es cierta posición que tiene que ver con un deseo y con una escucha.

Para mí, creo que sí que existe este marco del campo artístico, en el que los lenguajes permiten una libertad de códigos y un terreno de juego en el que la intencionalidad no tiene por qué estar clara. Eso ya de por sí, a muchas personas les puede ofrecer un atractivo. ¿Y cómo transmitir eso?, pues muchas veces eres el espacio, pero también tu modo de estar y de ofrecerlo, pero creo que tiene mucho que ver con cierta escucha, porque el marco es siempre súper particular para cada paciente.

(AT)M6. b

Hace como dos años, trabajaba en una escuela de arte, pero que más bien era como un taller, estaba en el barrio viejo de Barcelona, concretamente en el barrio gótico, en este ámbito hay gente que ya entraba con un imaginario de lo que allí sucedería, la actitud o la predisposición a lo que pueden hacer. Esto funciona para muchas personas, porque allí hacen lo que siempre han querido hacer, además hay una persona que no está en posición de maestra o de enseñar una técnica, aunque a veces si tienes que situarte en cierta posición de saber para facilitar algo que demanden y bueno, esto ciertos marcos y en ciertas arteterapeutas que preguntes, quizás vayan más por ahí. Porque bueno los ejes van por ahí, son los de la creación plástica o la creación del taller artístico y cierta posición del arteterapeuta como mediador, ese puede ser un marco posible y se puede jugar ahí.

(AT)M6. c

Últimamente a mí no me pasa tanto eso, ya no trabajo en un espacio tan glamuroso y predispuesto a eso, incluso observas que hay personas que no les llama la atención tanto este marco y, al contrario, les tira hacia detrás.

Entonces el punto de conseguir un terreno de juego para la creación, tiene que ser mucho más a medida para cada quién, por eso te decía que tiene que ver más con escuchar cuál es el punto de proponer, para que esa persona pueda hacer un recorrido creativo.

(AT)M6. d

A veces no es tanto los materiales o los lenguajes tradicionales en los que pensamos en ocasiones como arteterapeutas, si no con cierta apertura a la experiencia.

De lo que me sirvo, es de lo que comentabas tu antes de la recepción: leer poemas, proponer, ver exposiciones, escuchar lo que dice un artista...

Si y en cierto sentido, ¿crees que han sido significantes estos propios procesos tuyos para poder llegar a ese punto de escucha con las personas? quiero decir, el que tu seas consciente de tus propios procesos y de cómo surgen, ¿te ha sido de utilidad para tus sesiones como arteterapeuta?

(AT)M7. a

Yo creo que si Raquel, cuando trabajamos de arteterapeutas lo que podemos hacer es lo que hemos podido integrar y vivir.

No se trata de taponar con los propios significantes, por ejemplo, les meto a Baudelaire...si no saber que, de una palabra poética o un breve fragmento, a mí me ha podido ayudar, ilusionar o acompañar la lectura de una novela durante muchos meses en el metro...

Si sería como estar siempre sensible a aquello que nos rodea, estar a flor de piel con las pequeñas lecturas, los poemas, una imagen que nos cruzamos por casualidad...es estar siempre en recepción poética del mundo, dejar que pasen por dentro e integrarlas. Me parece importante este punto, porque al final yo creo que intentamos que las personas en arteterapia puedan de alguna manera ser también sensibles a aquello que sucede en sesión, que perciban esos matices que brinda el propio proceso. Bajo mi punto de vista es una de las cosas que nos ofrece el Arte, el ir sensibilizándote poco a poco de las cotidianidades de la vida, dejarte sorprender o maravillarte por las cosas más sencillas, verlas de nuevo o verlas desde otro punto de vista, esto es un potencial y un valor. Creo que este potencial de dejarse sorprender desde lo poético lo tiene también la Arteterapia, se puede poner en juego y ofrecer desde la mayor humildad como arteterapeuta, la sensibilidad hacia los procesos de creación.

(AT)M8. a

Comparto tus palabras y si, forma parte de lo que ofreces, poner en palabras esto llamándolo sensibilidad, me parece adecuado.

Mira, siempre comparto una frase de Robert Filliou que dice “el arte es aquello que hace que la vida sea más interesante que el arte”. Un poco es esto, lo que tiene de interesante el arte es que apunta a la singularidad de cada cual, y es algo que, al mismo tiempo, pertenece a todo el mundo. No voy a desmentir que uno tiene cierta formación, que hemos hecho todo un camino universitario, pero en el fondo esa conexión con el mundo desde lo singular de cada cual, siempre tiene algo de poético y poder transmitir eso, diciendo que no se trata de que sepas leer poesía, no se trata de nada cultural, es algo que ya te pertenece a ti por el hecho de ser humano.

Representar algo de esto con tu entusiasmo, con tu poco de locura, con lo que hagas en sesión, pues creo que es para insuflar un poco ese sentido. Pero esto se inventa un poco

con cada persona que te encuentras, pero sin duda es algo que forma parte de ti, porque lo vives.

¿Consideras que sería importante para los futuros arteterapeutas en lo que a enseñanza se refiere, que se hiciera más hincapié en la vivencia y creación de un proceso/proyecto artístico propio?, ¿Crees que influiría en la forma de comprender y transmitir la Arteterapia posteriormente como profesionales?

(AT)M9. a

Mira, yo llevo los itinerarios artísticos de primero y segundo en el Máster, el director siempre dice que debería tener más peso esto. Entonces sí, el propio ponerse a esa disposición, que puntualizo no es necesario que haya una gran producción, pero que puedan poner algo de esa mirada artística a su cotidianidad, de un modo más sostenido.

(AT)M9. b

El marco de la formación lo permite porque hay una mirada, alguien que lo alienta, alguien que lo sostiene con propuestas o con sugerencias, devoluciones...puedes sostener esa mirada artística desde fotos en el móvil, un vídeo, es decir, algo que no requiera de grandes conocimientos. Es este saber de ver una manera poética el mundo, porque uno obtiene conocimiento de sí mismo y de aquello que le rodea, de cómo relacionarse con las cosas.

(AT)M9. c

Cuando los alumnos hacen las prácticas, si están en cierto proceso artístico pues también pueden comprender de otra manera lo que pueden proponer o sugerir, porque ellos se están empapando ya de poesías, de apuntes en la playa y algo se desanudó en ellos, por ejemplo. Pues este pequeño camino en la experiencia con el Arte es lo que intentamos alentar.

(AT)M9. d

Entonces yo creo que sí, que es muy importante. Muchas alumnas no vienen necesariamente del mundo del Arte, entonces se alienta que puedan hacer procesos creativos desde muchos lugares y les hablo mucho de interdisciplinaridad, de que no hace falta saber hacer técnicamente, sino que es más tener la disposición de ver las cosas de un modo poético y hacer tu gesto al mundo, desmitificar concepciones de lo que es

dibujar bien, dibujar mal, informar mejor, ya no digo cultura general, digo que hay desinformación y mitos en torno a esto.

(AT)M9. e

Entonces, prescribir lo que tiene que ser, pues no me atrevo a decirte, pero dentro de este contexto universitario y de formación, en el que hay que tomar decisiones, pues si veo que es importante llevar este camino.

¿Qué espacio y lugar le darías al Arte actual en la sociedad? ¿Consideras que tiene o debería tener alguna función determinada?

(AT)M10. a

Creo que la educación en el arte es fundamental, en el sentido de que es como alimentar el espíritu crítico, esa mirada poética a la realidad, esa capacidad de poder hacer tu gesto al mundo y eso tiene que ver con abrir miradas y modos de ver que los artistas nos enseñan muchísimo acerca de esto. La interdisciplinaridad que implica un proceso artístico, de esa curiosidad en el mundo.

(AT)M10. b

Si algo me encanta y hago escuchar de los artistas es que siempre lo que dicen es: -“tenía ganas de hacer esto”, -“me interesó esto otro”, quiero decir, los alumnos me preguntan sobre la inspiración y muchas veces lo que escucho de los artistas es: -“me interesaba eso”, es el deseo a partir de algo concreto, que no sabes muy bien por qué, pero lo haces y me interesan esas ganas del artista y creo que para que el Arte pueda tener esa función, hace falta que la gente se interese por él y la gente se interesa por él cuando hay un caldo de cultivo, un sistema educativo que lo permite.

(AT)M10. c

En cuanto a la función del Arte, el Arte no tiene que tener nunca una función, la función gloriosa que tiene es que no sirve para nada y por eso es tan valioso.

Cualquier forma artística está mostrando algo de la singularidad de alguien diciendo algo y esto es lo que lo hace universal y no estoy hablando en terrenos alejados de la realidad, sé que todo funciona en unas coordenadas, pero hay algo del Arte que funciona en su no función, que es este tercer espacio de libertad, ese lugar donde descansar.

(AT)M10. d

Me cansa mucho, a modo personal, el Arte social, todo lo que tenga un calificativo al Arte me da un poco de pereza, creo que no está para adoctrinar a nadie. Para adoctrinar está la educación, los políticos...pero no el Arte.

Evidentemente la sociedad, las administraciones, tendrían que valorar el Arte como por esa función de abrir miradas y de ofrecer espacios donde las personas puedan ser ellas mismas, disfrutar de la belleza, pero de la belleza que apela a la sensibilidad y para eso, hace falta una sociedad que lo permita. Pero vamos, creo que su función es preservar su inutilidad y el espacio libertario.

Es sorprendente, para puntualizar tu comentario y entrar en la siguiente pregunta, como el Arte dentro de esta inutilidad concreta o no función exacta, sea algo que ha estado y sigue estando tan presente en el ser humano, quiero decir, el Arte nos ha acompañado desde los inicios y forma parte del desarrollo humano como especie ¿Crees que el ser humano sigue teniendo una parte innata a la hora de conectar con la creación? ¿Has podido observarlo en tus sesiones?

(AT)M11. a

Lo cierto es que es una pregunta preciosa. Te cuento, fui a Teruel y vi unas pinturas prehistóricas y nunca me han emocionado especialmente este tipo de representaciones, pero al leer la pregunta he recordado aquello por la palabra “innato”. Somos seres simbólicos, perdimos la animalidad y necesitamos del lenguaje para sobrevivir, entonces esto nos hizo necesariamente estar en continua invención, inventarnos y ese invento singular, tiene que ver con la creación.

(AT)M11. b

Entonces, el sujeto que hizo esa cabra maravillosa en Teruel era alucinante, quiero decir, si podemos decir que pintó aquello para cazar más o le servía de apunte para contabilizar, etc. Pero tiene mucho de hacer el gesto, de representarse en el mundo, de lo que no es solo comer, reproducirse y dormir, es algo de intentar inventarse la vida. En ese sentido sí que es algo que llevamos propio los humanos, nos pertenece, eso sí lo creo.

(AT)M11. c

En mis sesiones, tenemos que pensar que trabajamos con muchas personas y hay algunas que tienen ciertas dificultades y ni siquiera han conseguido hablar o usar el lenguaje articuladamente o han sufrido algún tipo de historia que no les permite hacer giros

simbólicos que llevan a la sublimación. Pero creo que, aun así, con esto, cada cual es un invento en sí mismo, en el sentido de poder estar en la vida de algún modo y sostenerse.

(AT)M11. d

Lo que me gusta observar en las sesiones es como cada cual ha logrado ese invento y como, si hay algunos nudos que hacen que ese invento sea un poco menos agradable, haga sufrir, impida ciertas aperturas o movimientos, es desde esa vertiente poética que se esponjan esas dificultades, abriendo caminos y nuevas narrativas. Precisamente, es lo que intentamos escuchar en las sesiones, buscar lo vivo en esa persona partiendo de lo que trae, sean problemas o síntomas o lo que traiga y normalmente lo vivo, es una creación.

Un poco en ese sentido si tenemos una manera, un algo innato, se puede pensar así, que lo que hacemos con nuestra vida, es una propia invención.