

The background of the cover is an abstract painting. The top half features a dark, almost black background with silhouettes of three figures standing on a rocky outcrop. The rest of the image is dominated by vibrant, textured brushstrokes in shades of orange, red, yellow, and blue, creating a sense of movement and energy.

INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

eug

**Pablo García Sempere
Pablo Tejada Romero
Ayelén Ruscica**

PABLO GARCÍA SEMPERE
PABLO TEJADA ROMERO
AYELÉN RUSCICA
(Coordinadores)

INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

eug

TÍTULO

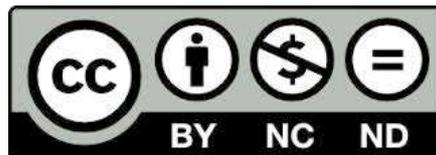
Investigación y docencia en la creación artística.

COORDINADORES

Pablo García Sempere, Pablo Tejada Romero y Ayelén Ruscica.

AUTORES

Manuel Ángel Vázquez Medel,
Ricardo Marín Viadel,
Ángel García Roldán,
Guillermo Cano Rojas,
Estrella Fages, José Gijón Puerta,
Rafael Liñán Vallecillos,
Carina Martín Castro,
José Ignacio Hernández Hernández.



Este libro y cada uno de los capítulos que contiene, si no se indica lo contrario, se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 Unported. Puede ver una copia de esta licencia en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> Esto significa que Ud. es libre de reproducir y distribuir esta obra, siempre que cite la autoría, que no se use con fines comerciales o lucrativos y que no haga ninguna obra derivada.

Si quiere hacer alguna de las cosas que aparecen como no permitidas, contacte con los coordinadores del libro o con el autor del capítulo correspondiente.

Primera edición, marzo 2014.

© DEL TEXTO: LOS AUTORES.

© DE ESTA EDICIÓN: UNIVERSIDAD DE GRANADA.

INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA.

ISBN: 978-84-338-5635-7.

Depósito legal: GR.582-2014.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Ilustración de Portada: “Remolino de fuego” de Aurelio Jaén Millán.

Printed in Spain

Impreso en España

PRESENTACIÓN	09
CAPÍTULO 1. CREATIVIDAD Y MINDFULNESS.	11
<i>Manuel Ángel Vázquez Medel, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Universidad de Sevilla.</i>	
1. Introducción.	12
2. Hacia una acotación sistémica y funcional de “creatividad”.	15
3. Algunas claves para modificar nuestras actitudes y reacciones.	21
4. La práctica de la atención plena y su relación con la creatividad.	22
5. A modo de conclusión.	24
6. Referencias.	26
CAPÍTULO 2. CREATIVIDAD, EDUCACIÓN Y ARTES VISUALES.	29
<i>Ricardo Marín Viadel. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada.</i>	
1. Introducción.	30
2. Creatividad y artes visuales.	32
3. El Greco, Gerard Richter y Damien Hirst.	41
4. La creatividad y los artistas.	47
5. Lowenfeld y su experimento empírico sobre la creatividad plástica de los niños y niñas ciegos.	50
6. Bibliografía y documentación.	60
CAPÍTULO 3. VIDEOARTE EN CONTEXTOS EDUCATIVOS. CONSIDERACIONES PEDAGÓGICAS SOBRE LA PARADÓJICA RELACIÓN DEL CONSUMIDOR CONSUMIDO.	63
<i>Ángel García Roldán, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Granada.</i>	
1. Estado de la cuestión: un mundo reducido a imágenes.	65
2. Ceguera audiovisual: una realidad en la escuela actual.	71
3. El video-ensayo como estructura pedagógica para la formación audiovisual.	75
4. Conclusión: una didáctica del videoarte para la alfabetización audiovisual.	81
5. Referencias bibliográficas.	82

CAPÍTULO 4. INDAGACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA DE LA CREACIÓN LITERARIA. 87

Guillermo Cano Rojas, Grupo de Investigación HUM-736, Tradición y modernidad en la cultura contemporánea.

1. Metodología y episteme.	88
1.1. Saber intensificar: un cambio de aliento.	93
2. Modos de hacer poesía.	95
2.1. Paul Valéry: la mecánica poética.	96
2.2. Robert Filliou: la poesía como proceso infinito.	99
3. Conclusiones.	100
4. Referencias bibliográficas.	101

CAPÍTULO 5. PROCESO CREATIVO Y ELABORACIÓN DE MATERIALES DIDÁCTICOS. 103

Estrella Fages, Ilustradora Infantil y José Gijón Puerta, Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Universidad de Granada.

1. Algunas consideraciones previas sobre el uso de materiales didácticos y libros de texto.	104
2. Proceso de edición de libros de texto y materiales didácticos.	105
3. El papel del ilustrador en la producción de libros de texto: algunas reflexiones desde la experiencia profesional en educación infantil, primaria y secundaria.	107
4. Referencias.	112

CAPÍTULO 6. CULTIVANDO UTOPIÁS: LA LABOR DE LOS CREADORES EN EL CAMPO DE LA EDUCACIÓN, Y VICEVERSA. 115

Rafael Liñán Vallecillos, Compositor y Pedagogo del Área Socioeducativa de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

1. ¿Juego?	116
2. Ética.	117
3. Primer Juego: “Imagine”.	118
4. Estética y poder (de seducción).	119
5. Educación, Cultura, Arte y otros “entretenimientos”.	120
6. Crear: ¿qué y cómo?	121
7. Segundo juego: “Lo bueno, lo bello y lo nuevo”.	122
8. Salud y felicidad en el juego que es nuestro trabajo.	122
9. De juglares a funcionarios.	122
10. Utopías.	122
11. Tercer Juego: “Gugurumbé”.	123
12. Bibliografía.	123

CAPÍTULO 7. CULTIVANDO UTOPIAS II: LA LABOR DE LOS CREADORES EN EL CAMPO DE LA EDUCACIÓN Y VICEVERSA. 125

Carina Martín Castro, Conservatorio Profesional de Danza "Reina Sofía" de Granada.

1. Introducción.	126
2. La labor de los creadores en el campo de la educación y viceversa.	127
3. Herramientas metodológicas para educar en la creatividad.	127
4. Ejemplos claros relacionados con la creatividad e investigación a través del movimiento.	130
5. Enlaces de interés.	132
6. Referencias bibliográficas.	132

CAPÍTULO 8. HACIENDO MÚSICA PARA CINE MUDO. 133

José Ignacio Hernández Hernández, Pianista compositor e improvisación

1. Introducción.	134
1.1. Premisas o punto de partida.	134
1.2. Distintos enfoques de improvisación en la música moderna (o no): el ejemplo de Barry Harris.	134
2. El poder de la improvisación para contar historias.	136
2.1. Consideraciones previas.	136
2.2. Relación de la improvisación con las artes. El peso del inconsciente.	137
2.3. Improvisación musical aplicada a la imagen.	137
3. El proceso creativo. Fases.	139
4. Ejemplos concretos para su interpretación musical.	140
4.1. Nosferatu. Dirección: Friedrich Murnau. Terror. Alemania, 1922.	140
4.2. Asfalto. Dirección: Joe May. Melodrama/Cine negro. Alemania, 1929.	141
4.3. Nanuk el Esquimal. Robert J. Flaherty. Documental/Modal, EE.UU. 1922.	141
4.4. Siete ocasiones. Dirección: Buster Keaton. Comedia/Cómica. EE.UU. 1925.	142
4.5. Vanguardista: Juego luminoso. Dirección: Laszlo Moholy-Nagy. Experimental, Alemania, 1930.	142
4.6. El hombre de la cámara. Dirección: Dziga Vertov. Documental/Dinámica/acción, URSS, 1929.	143
5. Conclusiones.	143
6. Referencias bibliográficas.	144
Anexo	145

CREATIVIDAD, EDUCACIÓN Y ARTES VISUALES

CREATIVITY, EDUCATION AND VISUAL ARTS

Ricardo Marín Viadel
ricardom@ugr.es

*Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal.
Universidad de Granada*

Resumen: El texto discurre por dos caminos paralelos, las palabras y las imágenes visuales. Mi propósito es que de forma congruente, por un lado se lea y por otro se vea la misma idea, y que de la fusión de ambos lenguajes se construyan unos significados que usando las imágenes y las palabras por separado serían más difíciles o imposible de alcanzar. Actualmente la simbiosis entre artes visuales, creatividad y educación artística, es una obviedad, pero quiero presentar unas pocas obras que he podido contemplar directamente durante estos últimos años y que podríamos fácilmente convenir en que son elocuentes demostraciones visuales de procesos creativos: Picasso, Volkan Aslan, El Greco, G. Richter, D. Hirst, etc. Por último, interpreto algunos de los rasgos del crucial experimento de V. Lowenfeld sobre la creatividad de los invidentes, que reúne tres características fundamentales: a) la fusión entre diseño científico experimental y el proyecto educativo; b) la estrecha relación entre los temas y problemas del mundo artístico y el educativo; y c) la vinculación con valores generales de una sociedad profundamente democrática.

Palabras Clave: Educación Artística, Creatividad, Dibujo Infantil, Viktor Lowenfeld,



Figura 1. Anónimo (s. f.) [Sin título]. Fotografía que anuncia en Internet las clases de dibujo, pintura, modelado y arte decorativo para niños del taller de Angélica Neyra para el verano 2013 en la ciudad de Lima.

http://images02.olx.com.pe/ui/4/91/07/1356368209_467358407_12-Clases-de-Dibujo-Pintura-Modelado-y-Arte-Decorativo-para-Ninos-verano-2013-.jpg



Figura 2. Autor (2013) *Cuatro piezas de Volkan Aslan en ARTER*. Fotografía digital.

Abstract: The text runs along two parallel paths, words and visual images. My aim is to write and to visualize the same idea. Using images and words separately would be more difficult or impossible to achieve the same meaning. Currently the symbiosis between visual arts, creativity and arts education is obvious, but I want to present a few works, that I could look directly in recent years. These images are visual demonstrations of the creative process: Picasso, Volkan Aslan , El Greco, G. Richter, D. Hirst, etc. Finally, I interpret some of the crucial features of the educational experiments by V. Lowenfeld on the creativity of the blind, which meets three key features: a) the merger between experimental scientific design and educational project, b) the close relationship between the issues and problems of the art world and the educational and c) linking general values profoundly democratic society.

Keywords: Art Education, Creativity, Children's Drawing, Viktor Lowenfeld.

1. Introducción

Mi propósito en esta conferencia es compartir con ustedes algunas ideas sobre creatividad en el ámbito de las artes visuales y de la educación artística, que son los territorios en los que desarrollo mi especialidad profesional en la formación del profesorado de educación primaria y educación secundaria.

Mi enfoque está basado y, por lo tanto supongo que necesariamente estará sesgado, por mi formación y mi experiencia en el campo de las artes visuales. Probablemente no puedo, pero premeditadamente no he querido evitar la tentación de destacar lo que ha sucedido en este territorio específico de la creación artística y de la educación artística sobre el tema de la creatividad. Además mi texto discurrirá



Figura 2 (continuación). Autor (2013) *Cuatro piezas de Volkan Aslan en ARTER*. Fotografía digital.

por dos caminos paralelos, por una lado las palabras y por otro las imágenes visuales, no considero que ninguno de los dos sea más importante que el otro, sino que mi propósito es que de forma congruente, por un lado se oiga y por otro se vea la misma idea, y que de la fusión de ambos lenguajes se construyan unos significados que usando las imágenes y las palabras por separado serían más difíciles o imposible de alcanzar.

Es una idea poco creativa afirmar que las artes son el territorio propio de la creatividad. De hecho en muchas ocasiones se usan como términos casi sinónimos. Pero actualmente el grado de innovación de esta idea tiende a cero, porque desde hace algo más de cuarenta años, incluso en el escasamente creativo lenguaje de los documentos oficiales de la administración educativa, el concepto de creatividad quedó indisolublemente unido al de educación en general y al de educación artística en particular. Por ejemplo, el artículo dieciocho, uno, de la Ley 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa, establecía: "*Los métodos didácticos en la Educación General Básica habrán de fomentar la originalidad y creatividad de los escolares,...*" (http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1970-852)

A pesar de que resulte absolutamente obvia actualmente esta simbiosis entre artes visuales, creatividad y educación artística, me gustaría comenzar presentándoles, aunque sea brevemente unas pocas obras que he podido contemplar directamente durante estos últimos años y que podríamos fácilmente convenir en que son elocuentes demostraciones visuales de procesos creativos.



Figura 3. Anónimo (s. f.) [Cabeza de toro]
Fotografía de la escultura de Pablo Picasso realizada en la primavera de 1942 en París. Sillín de cuero y manillar de metal. (33.5 x 43.5 x 19 cm). Museo nacional Picasso, París.

2. Creatividad y artes visuales.

Veamos, en primer lugar, algunas piezas del joven artista turco (nació en 1982 en Ankara) Volkan Aslan, que forman parte de su instalación titulada "Don't Forget to Remember" [No te olvides recordar] en "ARTER", uno de los centros más prestigiosos de arte contemporáneo de la ciudad de Estambul.

Volkan Aslan desarrolla una idea visual, uno de cuyos más elocuentes precedentes es la obra de Picasso "*Cabeza de Toro*" (http://www.musee-picasso.fr/pages/page_id18611_u112.htm) fechada en la primavera de 1941. Brassai fotografió la pieza, y posteriormente escribió que Picasso le dijo:

"¿A que no sabe cómo he hecho esta cabeza de toro? Un día encontré en un montón de objetos revueltos un sillín viejo de bicicleta justo al lado de un manillar oxidado. En un instante, se unieron en mi cabeza. La idea de la cabeza del toro me



Figura 4. Autor (2013) *Serie de piezas de Volkan Aslan en ARTER 2*. Fotografía digital.

vino antes de que tuviera oportunidad de pensar. No he hecho más que soldarlos. ...si no viera más que la cabeza del toro y no el sillín y el manillar de bicicleta, esta escultura perdería gran parte de su interés." (Brassaï, 2002:75)

En esta declaración indirecta de Picasso (indirecta porque es su amigo Brassaï el que escribe lo él que recuerda que le dijo Picasso) encontramos dos ideas interesantes. Por un lado, una auto-reflexión del propio artista describiendo cómo se produjo esa idea creativa, en la que destaca su instantaneidad y su carácter pre-reflexivo. Estos dos rasgos vendrán corroborados por multitud de declaraciones semejantes de otras personas en muy diferentes disciplinas. Por otro lado, Picasso explica cuál es la clave del interés de esa imagen escultórica: la dual presencia simultánea del toro y de la bicicleta.



Figura 5. Autor (2011) *Espectador de la escultura de David ALTMEJED (2008) "The Healers" [Los curanderos]. Madera, gomaespuma, arpillera, alambre y pintura. 239 x 367 x 367 cm. Galería Saatchi, Londres. Fotografía digital.*

Efectivamente esa es la principal estrategia visual de las piezas de Volkan Aslan, lograr que se vea una nueva figurita de cerámica, sin que se dejen de ver los fragmentos originales con los que ha sido construida. La principal diferencia con la de Picasso, es que las obras de Volkan Aslan, parten de fragmentos de figurillas que por sí mismas son ampliamente aceptadas como artísticas, no son ni utensilios o ni maquinaria, sino pequeñas obras artísticas que con gran interés han analizado los especialistas interesados en esa frontera tan delicada y problemática entre la sensibilidad artística y la cursilería, entre el arte y la decoración, entre la belleza y el empalago de los objetos de regalo. (Moles, 1977)

Una segunda serie de imágenes, que quiero mostrarles, corresponde a las obras expuestas en 2011, en la sede central de Londres de la Galería Saatchi, una de las galerías de arte privadas de mayor prestigio internacional en la actualidad. Esta galería no organiza exposiciones a artistas conocidos, sino que consigue que los artistas y las artistas a los que selecciona para su exposiciones pasen a convertirse en los artistas contemporáneos más conocidos de las décadas siguientes.

He seleccionado a cuatro que trabajan sobre la figura humana como asunto principal



Figura 6. Autor (2011) Espectadora de la obra de Rebeca WARREN (2003) "She - untitled" [Ella - sin título]. Arcilla sin cocer, MDM, y ruedas. 198 x 46 x 77 cm. Galería Saatchi, Londres. Fotografía digital.



Figura 7. Autor (2011) Espectador de la obra de FOLKERT DE JONG (2008) "The dance" [La danza]. Espuma de polietileno, espuma de poliuretano pigmentada y piedras preciosas artificiales. 190 x 400 x 300 cm. Galería Saatchi, Londres. Fotografía digital.



Figura 8. Autor (2011) *Espectadores de la obra de Thmoas HOUSEAGO (2008) "Figure 2"*[Figura 2]. Madera, grafito, óleo en barra, Tuf-Cal (marca comercial de yeso mezclado con polímero y fibra sintética, cáñamo y hierro corrugado. 228.6 x83.8 x 134.6 cm. Galería Saatchi, Londres. Fotografía digital.

de sus obras. La representación de la figura humana es probablemente el asunto más recurrente de la creación artística en pintura y escultura. Por consiguiente, después de varias decenas de miles de años (las pinturas de las cuevas de Altamira han sido recientemente fechadas hace entre 30.000 y 40.000 años) abordando el mismo problema, no resulta muy sencillo dar con nuevos modos de hacerlo. Y todavía resulta más arduo el reto, cuando, como sucede en el arte euro-occidental durante los últimos cien años, el énfasis se pone en la originalidad del resultado.

La tercera serie de piezas se presentaron en la última bienal de São Paulo (<http://www.bienal.org.br>), probablemente el certamen más prestigioso de Iberoamérica, que tuvo lugar el año pasado (2012), comisariada por Luis Pérez-Oramas. La pieza es una instalación de más de trescientos dibujos primorosamente enmarcados y colgados. Estos dibujos no estaban hechos por ningún artista o grupo de artistas, sino que se trataba de los resultados del test psicotécnico "Persona bajo la lluvia", que habían realizado centenares de personas en busca de un puesto de trabajo. El test consiste en dibujar en una hoja de papel en blanco, con lápiz, una persona bajo la lluvia. En teoría, este test proyectivo permite sacar a la luz rasgos de la personalidad en situaciones desfavorables. Los dibujos que se expusieron en la



Figura 9. Autor (2012) *Una instalación en la Bienal de São Paulo de 2012*. Fotografía digital.



Figura 10. Autor (2012) *Una de las piezas de una instalación en la Bienal de São Paulo de 2012 "Lluvia"*. Fotografía digital.

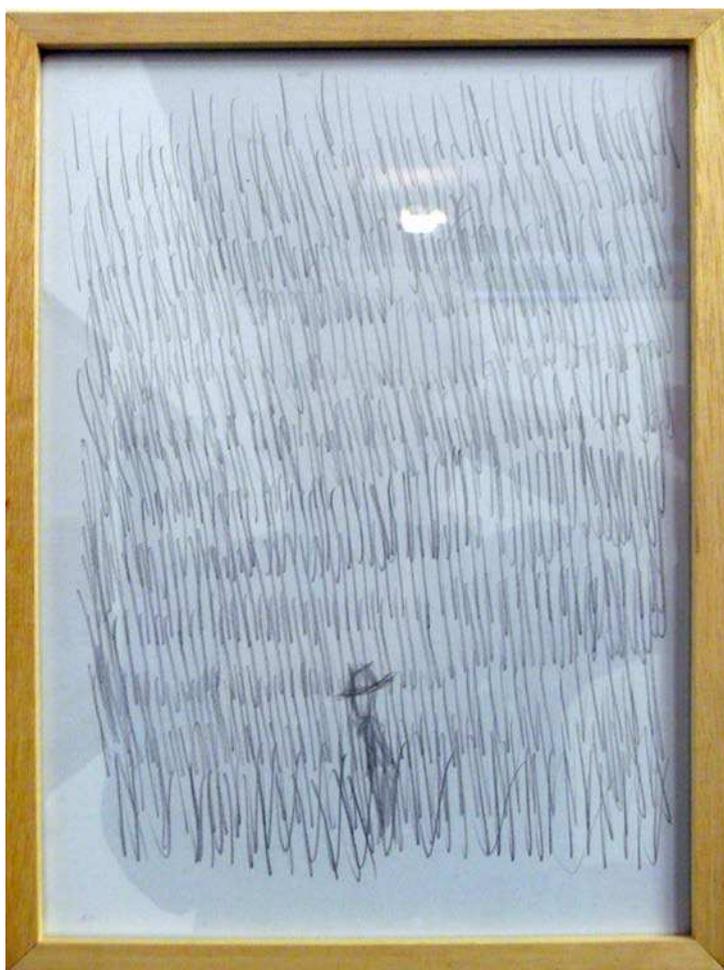


Figura 11. Autor (2012) *Una de las piezas de una instalación en la Bienal de São Paulo de 2012 "Lluvia"*. Fotografía digital.

Bienal fueron los que un grupo interdisciplinar compuesto por tres profesionales, un psiquiatra, un profesional de exposiciones de artes contemporáneo y un profesional de recursos humanos, consideraron interesantes para una segunda evaluación. También se les pidió que explicaran las razones de por qué les habían llamado la atención. Algunas de las respuestas escritas de estos tres profesionales se exhibían junto a los dibujos y enmarcadas del mismo modo.

El dibujo que muestran las Figuras 10 y 11 presenta toda la hoja de papel cubierta con una sucesión horizontal de regulares trazos verticales, que apenas dejan entrever una silueta en el centro inferior. Sobre este dibujo el psiquiatra escribió:

- "1- Se observa opresión en el uso del espacio.*
- 2- Figura humana pobremente definida.*
- 3- Pobreza en los elementos de protección (sólo se resalta un sombrero).*
- 4- Dificultades en el contacto con la realidad (no se define suelo-horizonte cielo).*
- ...*
- 6- Sexualidad indefinida de la figura humana (no se distingue claramente si es hombre o mujer).*
-"*

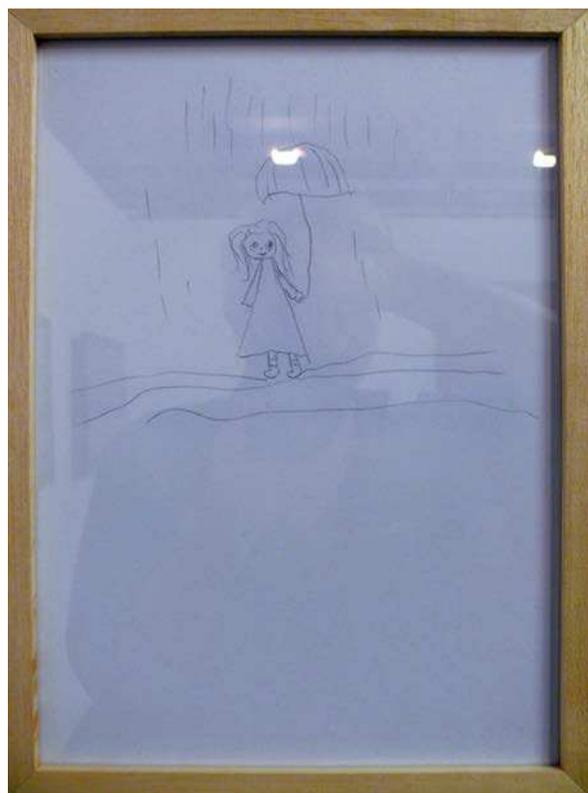


Figura 12. Autor (2012). *Una de las piezas de una instalación en la Bienal de São Paulo de 2012 "Niña".* Fotografía digital.

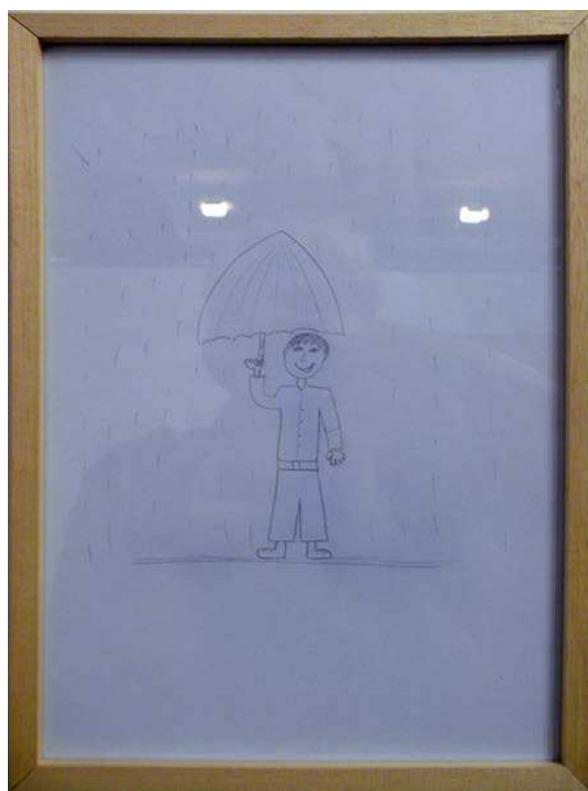


Figura 13. Autor (2013) . *Una de las piezas de una instalación en la Bienal de São Paulo de 2012 "Paraguas".* Fotografía digital.



Figura 14. Autor (2013) Serie compuesta por cuatro fotografías de autores anónimos (s.f.) de cuatro versiones del cuadro "El Expolio" de El Greco, de izquierda a derecha, (1577-1580) Nueva York, (1606-1608) Munich, (c. 1583?) Orgáz, y (1577-1579) Toledo.

Sobre el dibujo que muestra la Figura 12, la persona especialista en exposiciones de artes contemporáneo escribió:

"Me interesó particularmente que alguien con apariencia de niña tuviese ojeras. También ojos diferentes uno de otro y la ausencia de una mano. Creo que es de los más desamparados del grupo."

En relación el dibujo de la Figura 13, el profesional de recursos humanos escribió:

"Firmeza-control. Manejo de situaciones, manejo de quejas. Líneas firmes, contacto visual, sonrisa, buen tamaño manos (sin ser excepcional). Buena posición en la hoja, combina estructura con flexibilidad. Es probable que se adapte bien a un ambiente de empresa."

¿Dónde está la frontera entre un dibujo artístico y un dibujo no artístico? ¿Cuántas interpretaciones diferentes tiene un dibujo? ¿Qué relaciones mantiene una imagen con sus interpretaciones verbales? ¿Las exposiciones de arte únicamente deben mostrar arte? ¿La interpretación psiquiátrica de un dibujo tiene relación con su



Figura 14 (continuación). Autor (2013) Serie compuesta por cuatro fotografías de autores anónimos (s.f.) de cuatro versiones del cuadro "El Expolio" de El Greco, de izquierda a derecha, (1577-1580) Nueva York, (1606-1608) Munich, (c. 1583?) Orgáz, y (1577-1579) Toledo.

calidad artística? ¿Puede un especialista en arte determinar la calidad de un dibujo hecho por una persona que no es artista? ¿Qué elementos de un dibujo le pueden interesar a un responsable de recursos humanos?

3. El Greco, Gerard Richter y Damien Hirst.

Esta estrechísima vinculación actual entre el mundo artístico y el de la creatividad no ha sido siempre así. Ni las artes son el único territorio creativo, ni tampoco la creatividad, tal y como la entendemos actualmente ha sido siempre el propósito central de las artes. Por ejemplo, en fechas históricamente tan recientes como el siglo XVI, un grandísimo artista como el Greco, no tenía ningún problema en pintar varias veces el mismo cuadro, si se trataba de un cuadro de éxito, y por lo tanto el público, normalmente iglesias y conventos, deseaban tener un cuadro que habían visto y les había gustado. Se conservan actualmente casi una veintena de cuadros con la escena de el expolio, varios de ellos considerados autógrafos por los especialistas. (<http://www.villadeorgaz.es/orgaz-patrimonio-religioso-museo-expolio-4.html>)

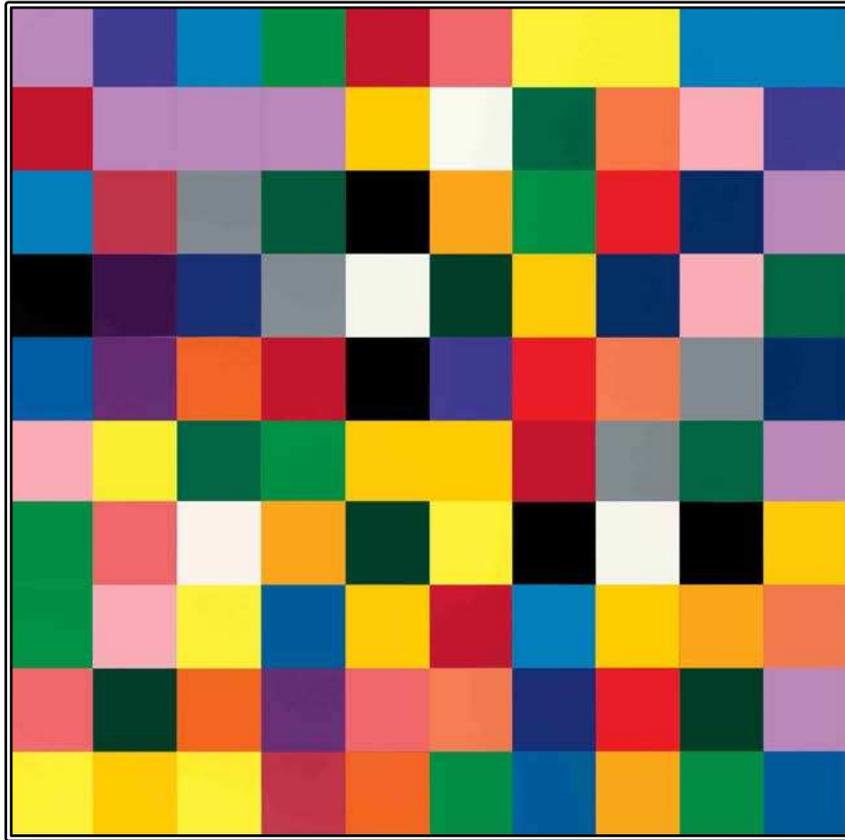
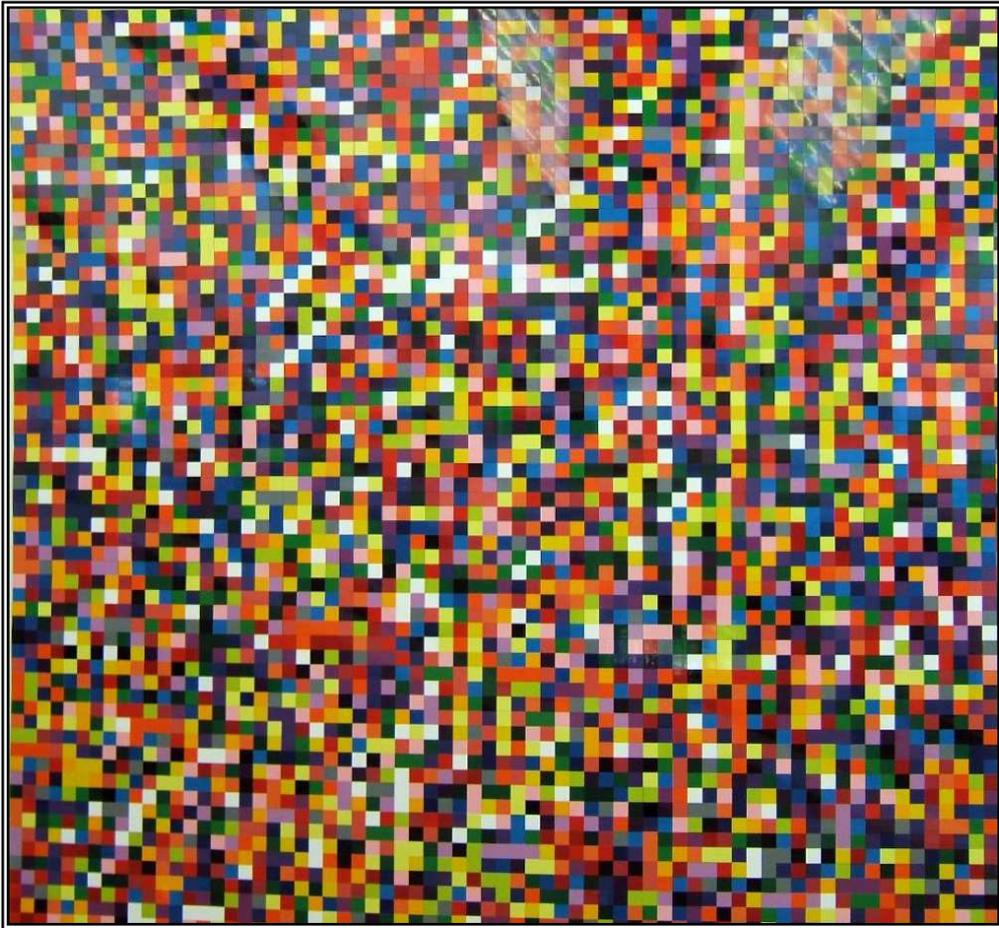


Figura 15. Gerhard Richter (2007-2008) *4900 Colours: Version II*. Pintura sobre aluminio.
Dimensiones variables.

Las piezas se compone de 4.900 cuadrados de colores brillantes dispuestas al azar por un concepto de Richter ha acuñado "azar controlado." Los cuadros han sido pintados en 100 paneles de aluminio. Los paneles pueden ser vistos en conjunto como una única obra de arte que mide 69 metros cuadrados y el trabajo se puede mostrar como 49 piezas separadas.

<http://artobserved.com/2008/09/go-see-gerhard-richter-at-serpentine-gallery-london-opening-today-september-23-through-november-16/>





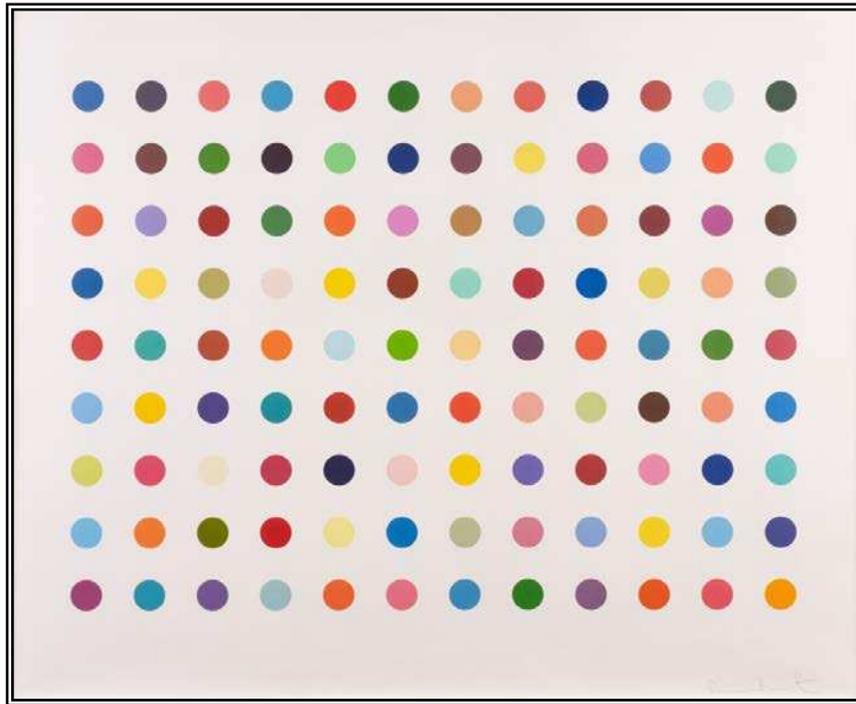
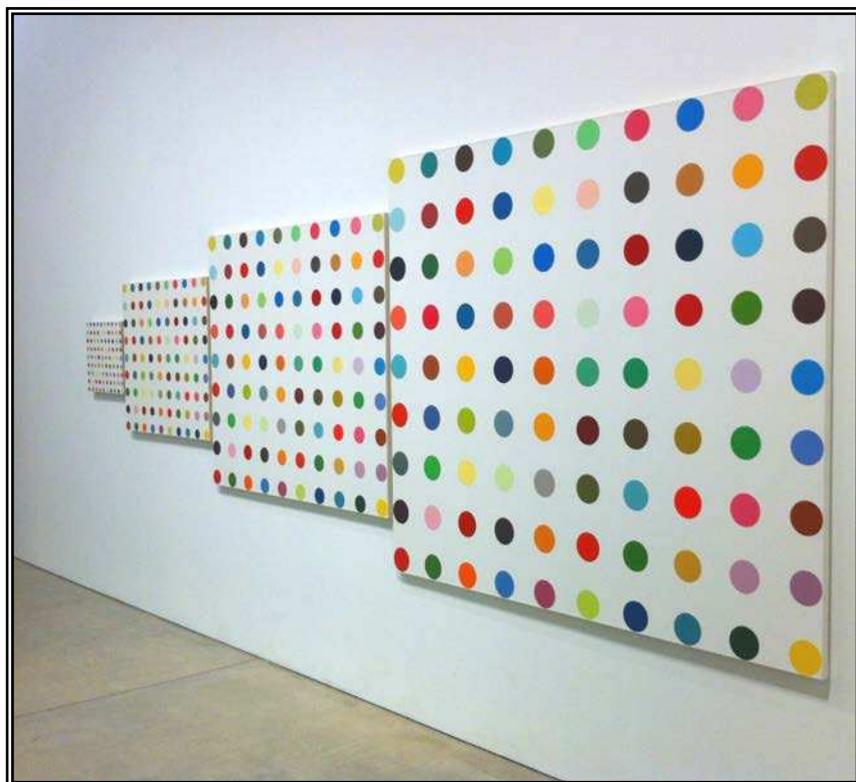


Figura 16. Damien Hirst (2007) Elipticina. 110,5 x 137,75 cm.
Aguafuerte impreso en papel de 350 gramos grabado por Hahnemühle y editado por Paragon Press,
London. Edición de 75 ejemplares firmados en la parte delantera y numerado en el reverso.

<http://www.mountstreetgalleries.com/works/damien-hirst-ellipticine/>



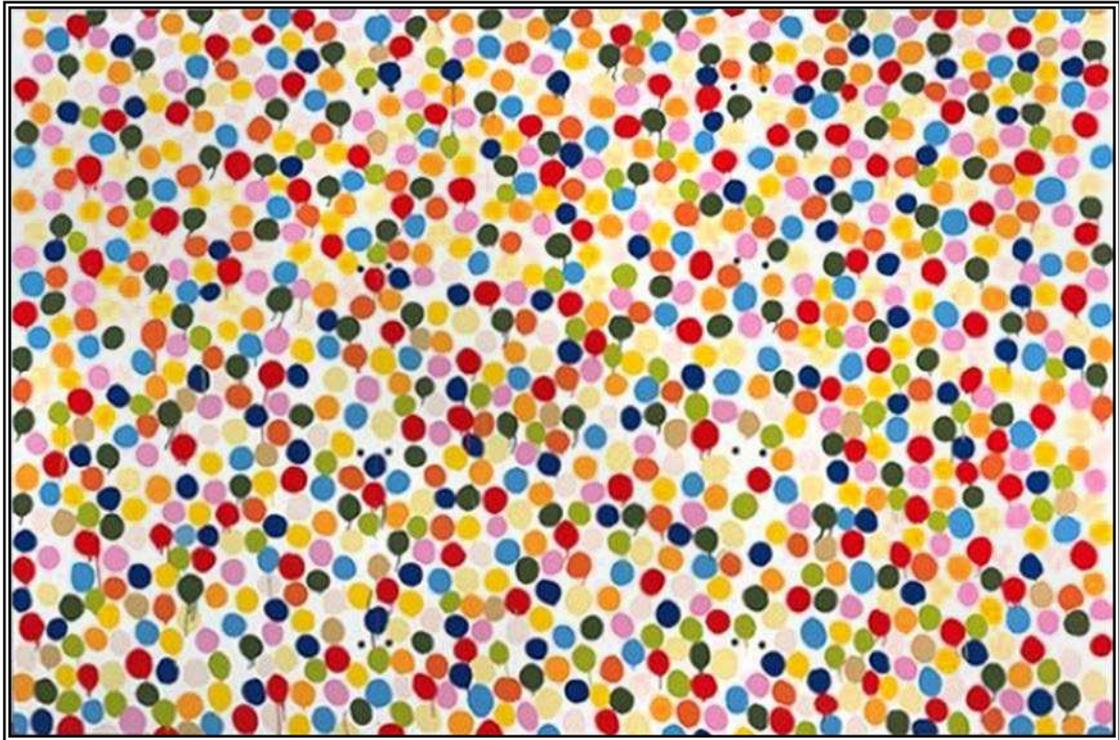


Figura 17. Damien Hirst (1986-2011) Fotografías de la exposición "The Complete Spot Paintings 1986-2011 by Damien Hirst" [Todas las pinturas de puntos] que se inauguró al público simultáneamente en las doce sedes que tiene la Galería Gagosian en el mundo: Nueva York, París, Londres, Los Ángeles, Roma, Atenas, Ginebra, Hong Kong, etc.

<http://www.gliits.mx/blog/art/the-complete-spot-paintings-1986-2011-by-damien-hirst>



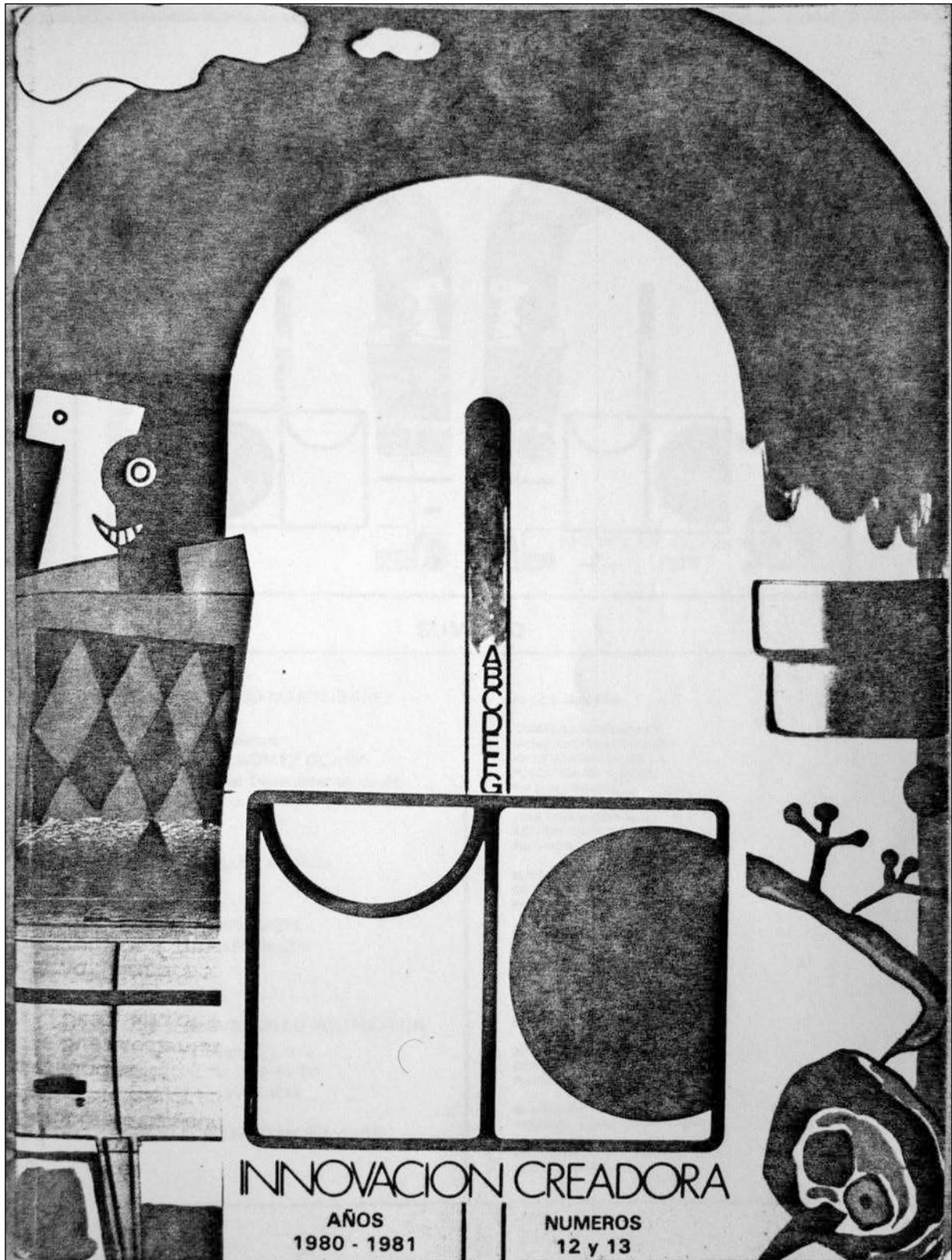


Figura 18. Autor (1981) *Portada de la revista "Innovación creadora" números 12 y 13. Gouache y collage sobre cartulina.*

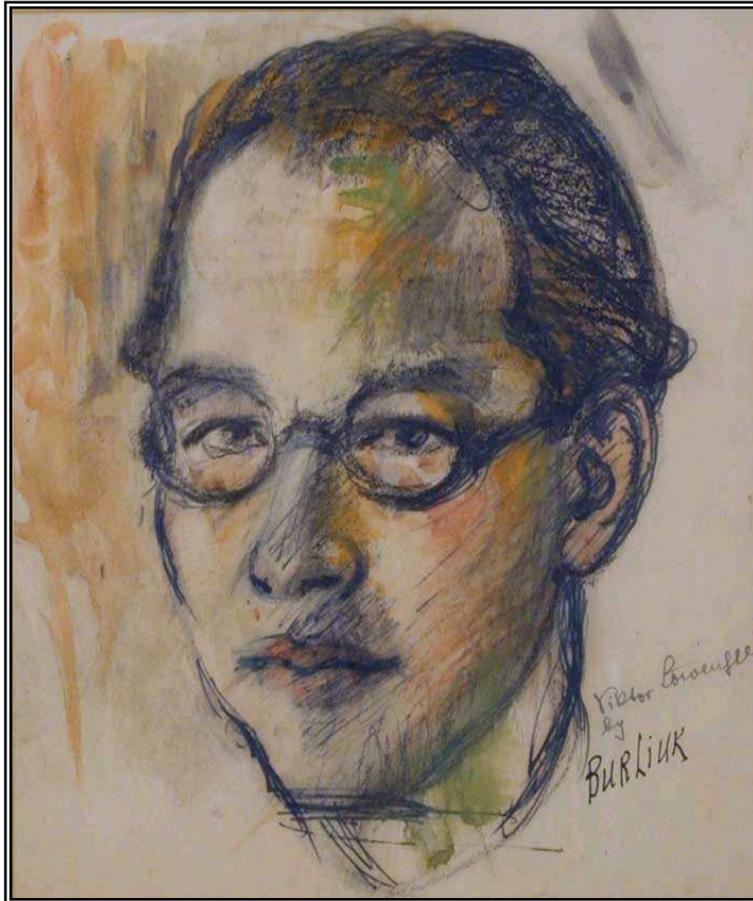


Figura 19. David Burliuk (c. 1920) [Viktor Lowenfeld por Burliuk].
Grafito y acuarela sobre papel. Medidas desconocidas.

http://murielcilla.blogspot.com.es/2013_04_01_archive.html

Pero incluso en una época como la actual en la que el énfasis en la creatividad es decisivo, dos de los artistas contemporáneos más prominentes en el panorama internacional, Gerard Richter y Damien Hirst, han protagonizado recientemente

amplias y numerosas exposiciones, en las que las diferencias entre cada una de las obras es, premeditadamente, mucho más difícil de detectar que en el caso del El Greco.

4. La creatividad y los artistas.

Debo confesarles que para mí la creatividad más que un tema de dedicación profesional docente o investigadora, es una cuestión familiar. Mi familiaridad con la creatividad procede del hecho de que fue mi padre, Ricardo Marín Ibáñez, quién, -que yo sepa-, fue el primero en señalar el interés de este tema en el ámbito educativo a finales de la década de los años 60 del siglo pasado en España. Su insistencia en este tema lo llevo a publicar varios libros y centenares de artículos, a organizar varias decenas de congresos, dirigir centenares de tesis doctorales e impartir cerca de un millar de cursos, conferencias, seminarios y congresos. Como él tenía la formación y el hábito de la lección magistral y la conferencia verbal, sus libros y



Figura 20. Anónimo (s.f.) [Sin título]. Viktor Lowenfeld (centro) revisando la obra de dos de sus primeros estudiantes en Hampton para obtener una beca de arte, Michael Portilla (izquierda) y Joseph Gilliard (derecha), 1941. Museo y archivo de la Universidad Hampton, Estados Unidos.

<http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/Art-History,-Center-Stage>

artículos los dictaba y mis hermanos y yo los escribíamos a máquina ya que todavía no existían los ordenadores. Por eso puedo afirmar que yo he escrito sobre el tema de la creatividad desde los catorce o quince años, aunque mi labor fuera exclusivamente de paciente amanuense.

De mi padre, conservaré para esta conferencia, su definición de creatividad, tan fuertemente arraigada en su rigurosa formación en la filosofía aristotélica: "creatividad es toda innovación valiosa". Para muchos otros autores y autoras, únicamente el factor innovación es suficiente, pero él sostenía que era necesario diferenciar entre las ideas, respuestas o soluciones creativas y las ideas, respuestas o soluciones que aun siendo muy infrecuentes resultaban absurdas o desatinadas.

Cuando me incorporé profesionalmente al tema como joven profesor universitario de la asignatura de educación artística en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, una de las primeras preguntas que me intrigaron fue porqué los autores y autoras sobre creatividad, los clásicos que a mí me resultaban tan familiares (J.P. Guildford, P. Torrance, F. Barron, etc.) se referían con tanta asiduidad al campo de las artes, pero no reparaban en lo que los propios artistas decían sobre su experiencia creadora, a excepción de una pocas frases hechas, la mayoría de ellas apócrifas. Esto me llevó a la desagradable sensación de comprobar que en cada campo del conocimiento se crean fuertes tradiciones endógenas que hacen invisibles las ideas, y a los autores y autoras que desde campos diferentes se han preocupado por el mismo tema o problema. Por ejemplo, es frecuentísimo en creatividad mencionar a Leonardo Da Vinci por sus intereses tan plurales sobre arte (dibujo y pintura), ciencia (anatomía,



Figura 21. "Estoy en medio de una tormenta de relámpagos" pintado por un niño de seis años. (Lowenfeld y Brittain, 1980: página previa a la 161)



Figura 22. Anónimo (s. f.) [Sin título].
<http://mirappraisal.files.wordpress.com/2009/12/one4.jpg>



Figura 23. "Pidiendo socorro" pintura efectuada por un joven de dieciséis años parcialmente ciego.
(Lowenfeld, 1961:523)

mecánica de fluidos, teoría de luz y de los colores), y tecnología (ingeniería, máquinas voladoras, etc.) pero es rarísimo que se repare en los ejercicios que él minuciosamente describió en sus manuscritos para estimular la creatividad en pintura, ni tampoco en su lacónica declaración sobre la naturaleza de la creatividad, -él no uso ese término sino el de genio o talento- como un don de la naturaleza.

5. Lowenfeld y su experimento empírico sobre la creatividad plástica de los niños y niñas ciegos.

Sin retrotraernos tantos siglos como nos separan de Leonardo, y que por ello resulta imposible encontrar el uso de un término tan moderno como "creatividad", alguien que había usado ese término en inglés "creativity" es Viktor Lowenfeld, en el título de su libro "La naturaleza de la actividad creadora. Estudios comparativos y experimentales de sus orígenes visuales y no-visuales" que publicó en Londres en 1939.

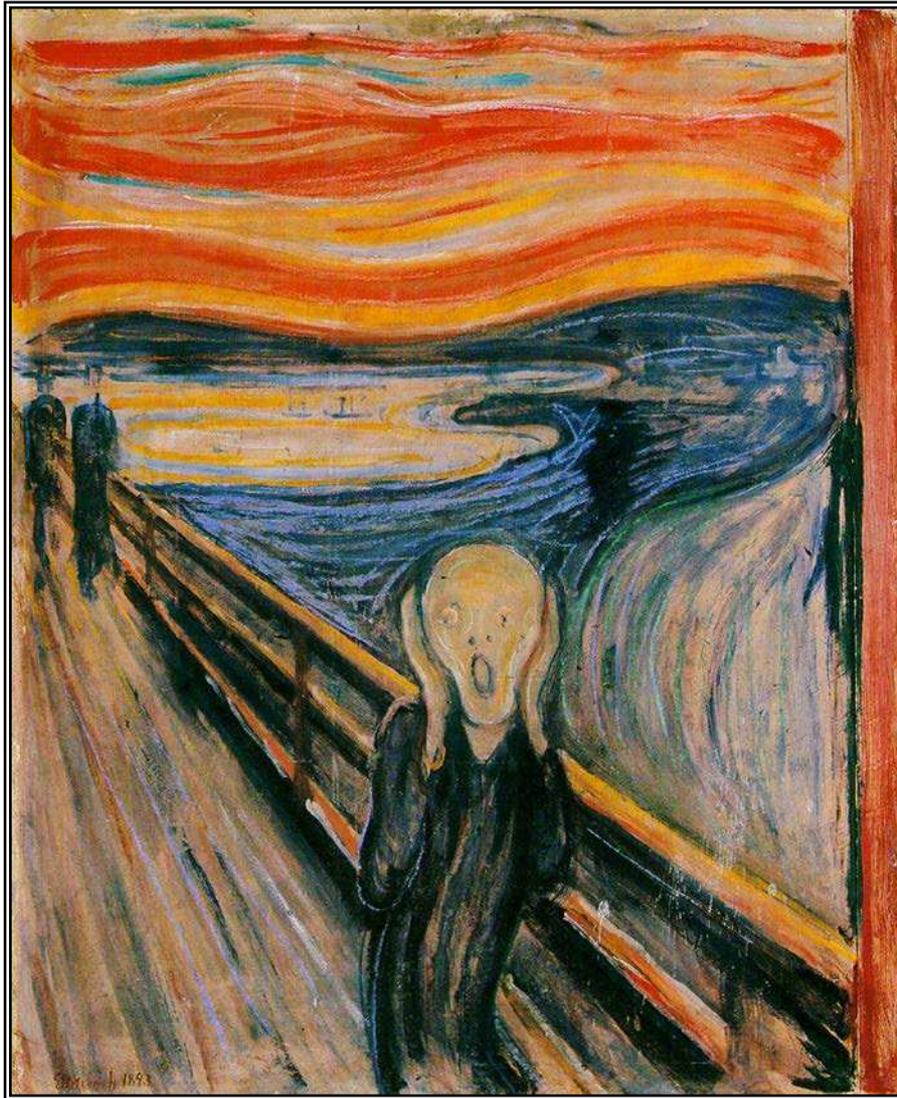


Figura 24. Edvard Munch (1893) *The Scream* [El grito].
Óleo, tempera y pastel sobre panel.

<http://fineartarchives.com/wp-content/uploads/2013/07/munch-the-scream-1893.jpg>

Es muy probable que Lowenfeld usara el término con anterioridad, quizás en su tesis de doctorado de 1932, que publicó como libro. Pero no se trata tanto de una "guerra de cifras" sobre quién usó antes el término. El hecho es que el título de su libro, que fue traducido al español como "Desarrollo de la capacidad creadora" y que Lowenfeld publicó por primera vez en 1947, es el que ha contribuido de manera más decisiva internacionalmente a imponer el término en el ámbito de la Educación Artística.

Lo decisivo, desde mi punto de vista, es que en ese libro Lowenfeld expone uno de los experimentos empíricos cruciales sobre creatividad y, desde mi punto de vista, el más relevante hasta la fecha, en educación artística.

Viktor Lowenfeld nació el 21 de marzo de 1903 en Linz, Austria y murió en mayo de 1960 en Estados Unidos de América. Su recorrido desde el centro de Europa hasta la costa este de América del norte, pasando por Londres, corresponde al de muchos

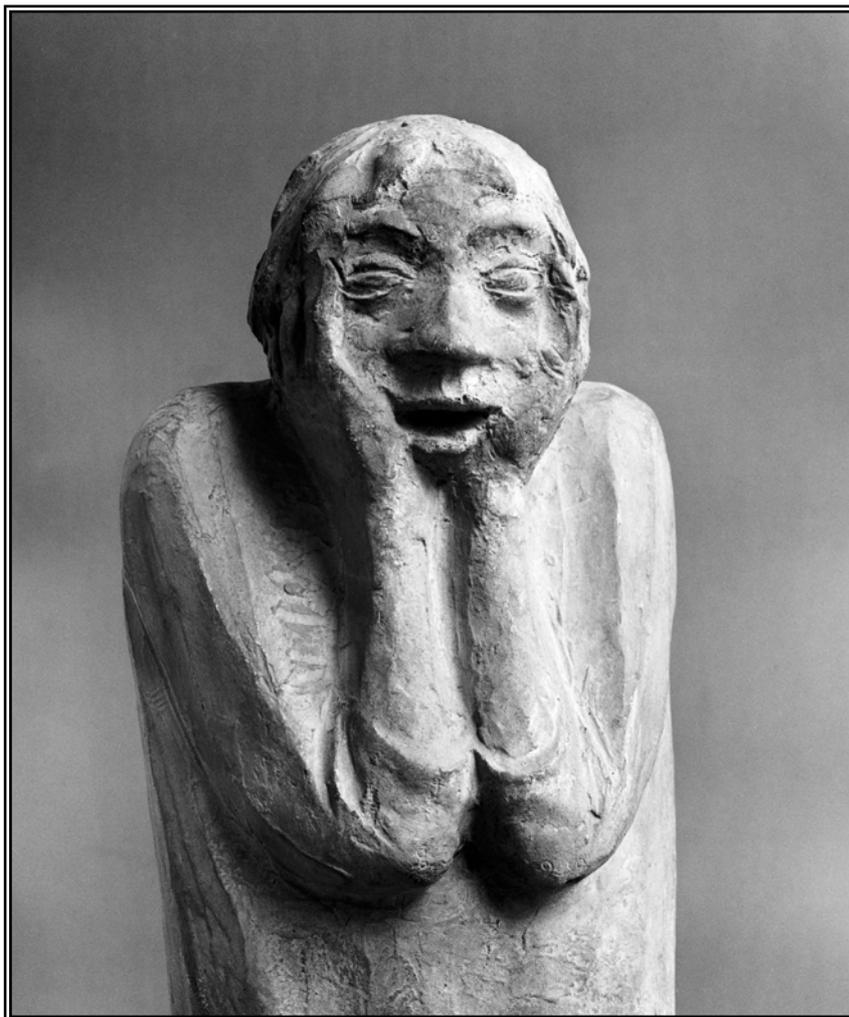


Figura 25. E. Barlach (1923) *Das grauen* [El horror]. Museo Flokwang, Essen.

otros intelectuales judíos, -el más famoso de todos sería Albert Einstein- que se formaron y publicaron sus primeras obras durante las tres primera décadas del siglo XX y que perseguidos por los nazis tuvieron que emigrar hacia el oeste, hasta lograr afincarse en una universidad norteamericana a la que darían prestigio mundial.

Con diecinueve años, ya había acabado sus estudios de magisterio y estaba estudiando en Viena en la 'Kunstgewerbeschule' (Wiener Kunstgewerbeschule) o 'Escuela de Artes y Oficios Artísticos e Industriales' y en la Academia de Bellas Artes. En la academia estudiaba la especialidad de pintura, en la que era alumno por las tardes, según las propias declaraciones autobiográficas de Lowenfeld, del taller del pintor expresionista Oskar Kokoschka (1886-1980). (Michael, 1981, 8).

El expresionismo era el estilo de vanguardia preponderante en ese momento en centroeuropa. En la escuela de artes y oficios seguía los cursos de escultura de Eugene Steinberg, quien consideraba que, en escultura, la percepción táctil, por su consistencia, veracidad e inalterabilidad era más válida que la percepción visual, muchos más fugaz, variable y en incesante cambio. Steinberg ejercitaba a su alumnado a modelar con los ojos vendados. Las ideas de su profesor de escultura condujeron a Lowenfeld a intentar averiguar cómo era el comportamiento escultórico

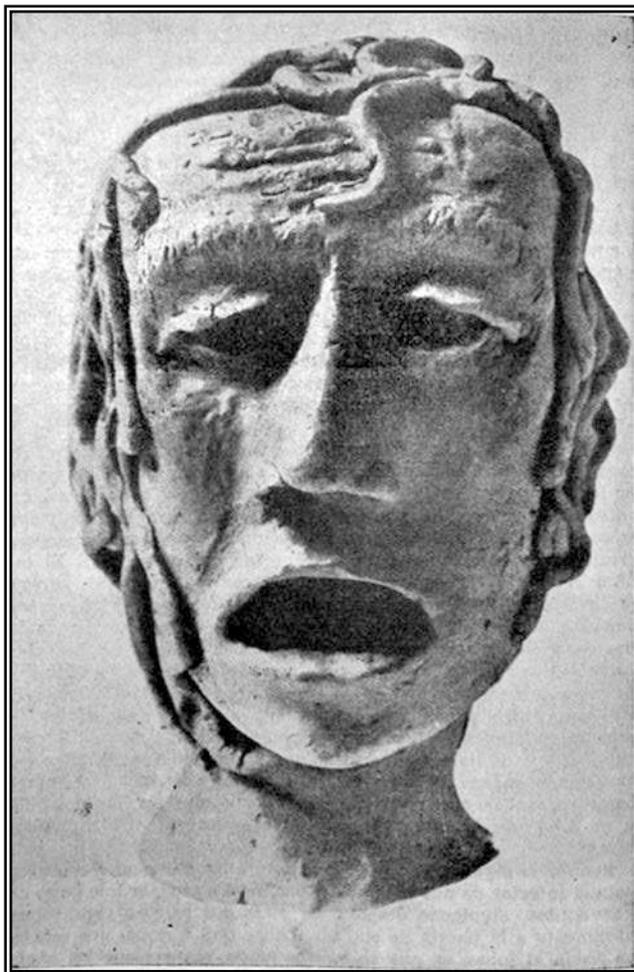


Figura 26. "Pena" escultura realizada por una niña ciega de dieciséis años.
(Lowenfeld y Brittain, 1980: 257)

de los ciegos. Con este propósito se dirigió al Centro Superior de Observación para Ciegos en Viena para comprobar una hipótesis que se deducía de la idea defendida por Steinberg sobre la superioridad de la percepción táctil para la creación escultórica: las personas ciegas, que necesariamente tiene una percepción táctil más desarrollada, deberían tener una producción escultórica superior a las personas dotadas de vista.

En síntesis el experimento psico-educativo, consistió en demostrar que las niñas y los niños ciegos de nacimiento o con fuertes deficiencias visuales, eran creativos en plástica.

Lowenfeld narró estos hechos en una entrevista o conversación autobiográfica en 1958, dos años antes de su muerte. Ellen D. Abell la grabó en cinta magnetofónica y John A. Michael transcribió y publicó algunos extractos en 1981. En esta entrevista Lowenfeld recordaba el encuentro con Bürkle en el centro para ciegos:

"Me presenté ante el doctor Bürkle y dije 'Se me ha ocurrido que las personas ciegas, ya que están privadas del sentido de la vista, podrían probablemente crear las esculturas tridimensionales más puras porque, (entonces le repetí el concepto de Steinberg), esculpir en su valor intrínseco es tridimensional, por lo tanto las personas

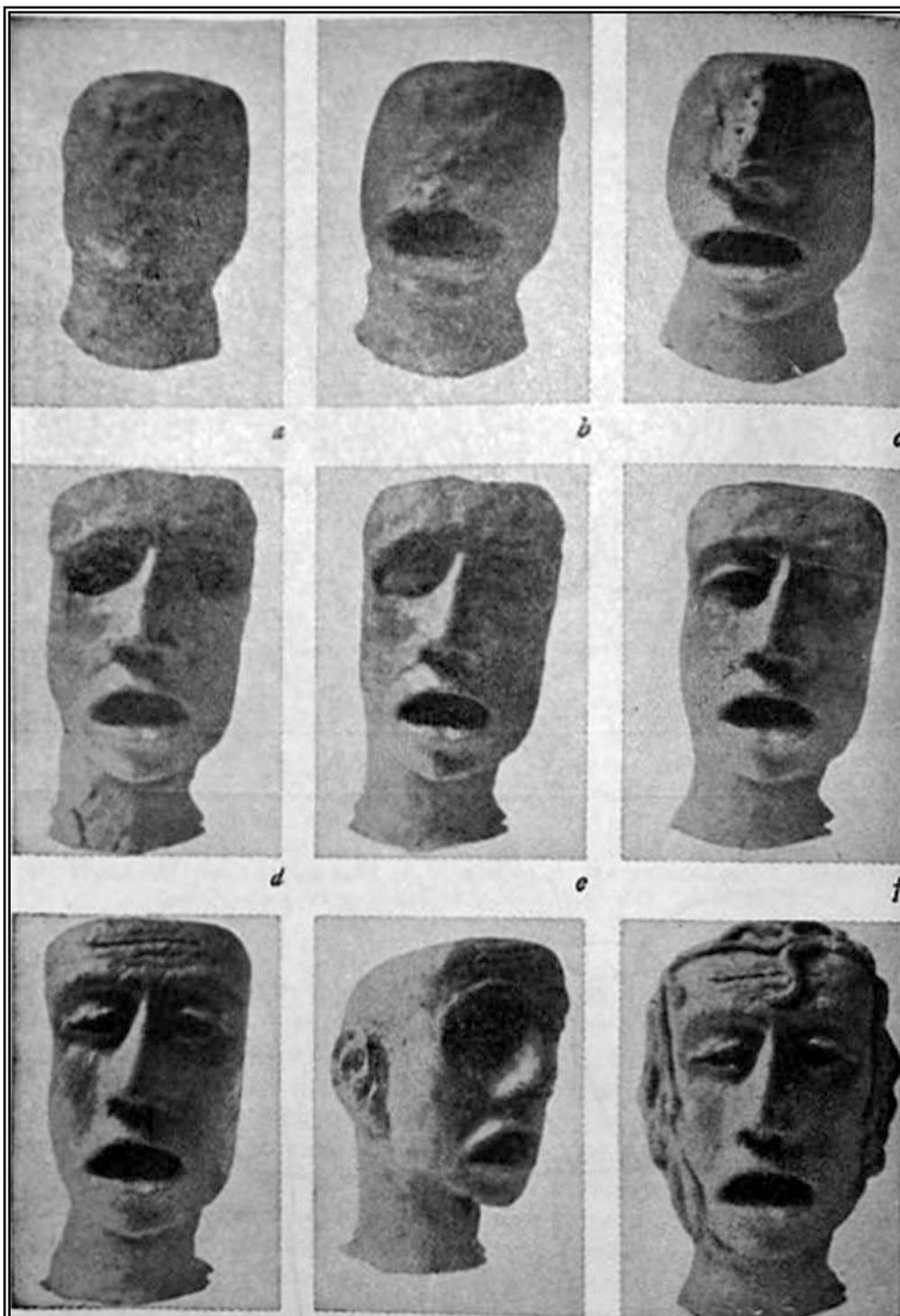


Figura 27. Proceso de realización de "Pena" escultura realizada por una niña ciega de dieciséis años. (Lowenfeld y Brittain, 1980: 256)

que tienen una sensibilidad refinada hacia la experiencia táctil deben ser capaces de producir las mejores esculturas o al menos las más puras esculturas tridimensionales '... 'Jovencito, -[contestó Bürkle]- le sugiero que deje su academia (yo le había dicho que estaba estudiando en la escuela de artes y oficios artísticos e industriales y en la academia de bellas artes) y vaya a la universidad, y podrá estudiar la percepción de las personas ciegas y adquirir algún conocimiento de psicología. Entonces, puede usted volver otra vez y hablaremos'. Fue muy amable, pero rechazó dejarme

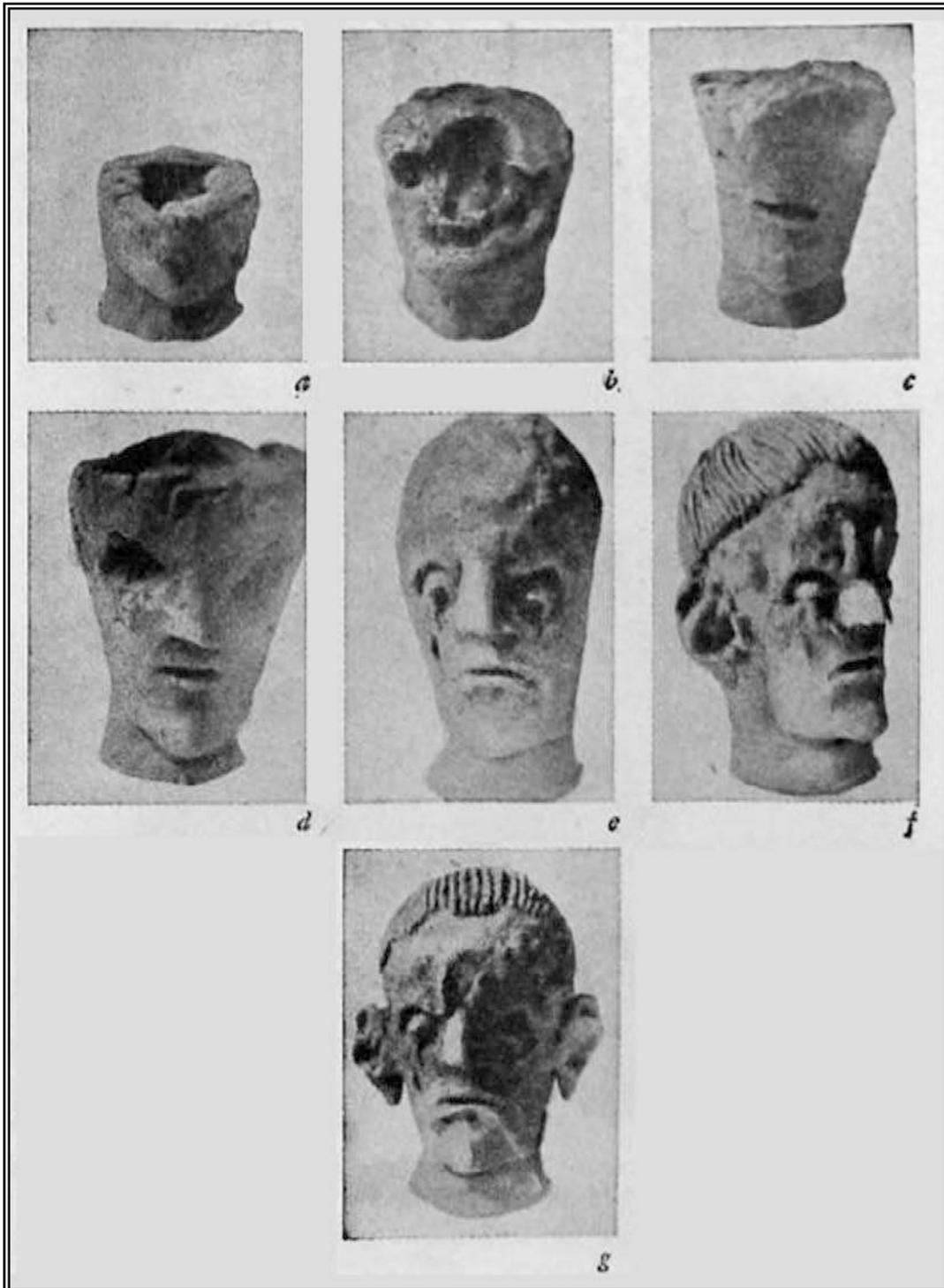


Figura 28. Proceso de realización de "Pena" escultura realizada por un muchacho ciego de dieciséis años. (Lowenfeld y Brittain, 1980: 258)

experimental. Le pregunté si podía intentarlo; y me dijo 'Bien, usted es maestro ¿verdad? Debería saber que no se pueden usar seres humanos simplemente para pruebas de ensayo y error, para experimentos'

....En ese momento también trabajaba como maestro de escuela primaria. Estaba en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos e Industriales, todavía trabajando con el sistema de ojos vendados, y haciendo pintura, por supuesto, que era mi actividad

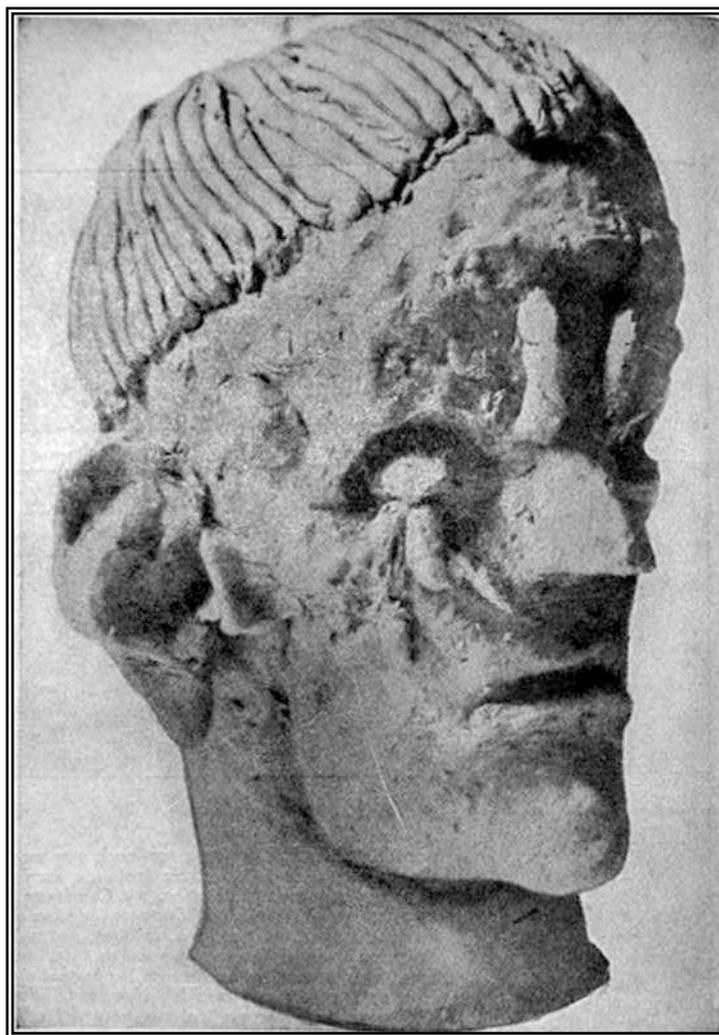


Figura 29. "Pena" escultura realizada por un muchacho ciego de dieciséis años.
(Lowenfeld y Brittain, 1980: 259)

principal. Estaba estudiando matemáticas, y además de todo eso, al mismo tiempo estaba estudiando psicología. Físicamente fue una época dura, yendo constantemente de un sitio a otro." (Michael, 1981, 7-8)

Lowenfeld, por cuenta propia, aprovechando las horas de visitas de los domingos, comenzó a trabajar en escultura con tres alumnos, dos niños y una niña, del centro vienés para ciegos. Cuando le presentó los resultados iniciales a Bürkle, algunas cabezas y máscaras modeladas en arcilla por los niños, éste lo despidió y le prohibió seguir trabajando con el alumnado del centro.

Lowenfeld obtuvo su título de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos e Industriales en 1925, al año siguiente el título de la Academia de Bellas Artes, y en 1928 el título de la Universidad de Viena. Desde 1924 a 1938 trabajó como profesor en el 'Realgymnasium' o centro de enseñanza secundaria y en la institución para ciegos de Viena entre desde 1926 hasta 1938. (Michael, 1982)

A partir de la experiencia acumulada en su trabajo como docente de dibujo, pintura y escultura con niñas y niños ciegos, Lowenfeld elaboró su tesis doctoral, que publicó como libro en 1932 con el título "La génesis de la plástica". En la obra se hace un



Figura 30. Karl Schmidt-Rottluff (1917) *Männlicher Kopf* [cabeza masculina] Madera.
34'3 x 13'3 x 16'5 cm.

estudio comparativo entre las primeras obras escultóricas realizadas por niños y niñas ciegos y las primeras esculturas del arte prehistórico. (Lowenfeld, 1932)

Dos años después en colaboración con el historiador del arte Ludwig Münz publicó un segundo libro titulado “El trabajo plástico de los ciegos”. (Lowenfeld y Münz, 1934)

De estos años, aunque sin poder precisar una fecha exacta, disponemos de un retrato de Lowenfeld hecho por el artista ruso David Davidovich Burliuk.

La etapa europea de Lowenfeld concluyó en 1938. La noche del once al doce de marzo de ese año las tropas de Hitler entraron en Austria. Se consideró una anexión al espacio ‘natural’ alemán. Lowenfeld era judío. Salió de Austria y se dirigió a Inglaterra. Allí publicó, traducido al inglés, un nuevo libro “La naturaleza de la actividad creadora” en el que recoge sus experiencias y experimentos no solo con niños y niñas ciegos sino también con niños disminuidos o discapacitados física y psíquicamente. (Lowenfeld, 1939).

Lowenfeld se incorporó a la Universidad Estatal de Pennsylvania (The Pennsylvania State University) en 1946, en la que permaneció trabajando como profesor de Educación Artística hasta su muerte en 1960. Durante estos últimos catorce años de



33 Ausstellung »Entartete Kunst«, München. Raum 3 im Obergeschoß, »Dada-Wand«. Vorbesichtigung am 16. Juli 1937. Rechts neben Hitler Ziegler, links Wilrich, Hansen und Hoffmann (Völkischer Beobachter, Münchner Ausgabe, 17. Juli 1937; Universitätsbibliothek Heidelberg)

Figura 31. Dos fotografías de la exposición “Entartete Kunst” [Arte Degenerado] organizada por los nazis en Múnich en 1937 y que se exhibiría en varias ciudades alemanas.

<http://www.studyblue.com/notes/note/n/lecture-101112/deck/2647666>
<http://sipanddig.blogspot.com.es/2012/01/entartete-kunst.html>



Figura 32. Cuadro conceptual sobre ámbitos y temas del experimento de Lowenfeld con niñas y niños ciegos.

su vida aparecieron las tres primeras ediciones de el libro 'Desarrollo de la Capacidad Creadora', la segunda edición revisada del que había publicado en Londres en 1939 sobre 'La naturaleza de la actividad creadora', otro nuevo libro titulado 'El niño y su arte', un gran número de artículos de revistas, monografías y actas de congresos, e impartió multitud de conferencias y seminarios.

Para Lowenfeld el 'expresionismo' no fue solo una preferencia estética o un argumento intelectual, sino que la defensa de sus axiomas y principios le acompañó decisivamente en su trayectoria vital.

Lowenfeld se formó como artista en el momento y en el lugar en el que el expresionismo dominaba como movimiento artístico de vanguardia. Lowenfeld tuvo que abandonar su Austria natal pocos meses después del verano de 1937, cuando en la vecina ciudad de Munich, Hitler y Goebbels inauguraron dos exposiciones, la

“Gran Exposición de Arte Alemán” en la que en un mediocre estilo figurativo-academicista se mostraba la imagen oficial del régimen nazi, y la exposición de “Arte Degenerado” en la que figuraban los principales artistas expresionistas. Cuando Lowenfeld consiguió instalarse definitivamente en la universidad de Pennsylvania, el expresionismo abstracto triunfaba en la vecina Nueva York.

El propósito de Lowenfeld va a ser fundamentar de forma rigurosa, con los criterios de demostración pertinentes en su momento tanto en educación y como en psicología, que las imágenes características del movimiento expresionista son tan verdaderas y naturales como las propias de la tradición impresionista, que una y otra forma de encarar la representación del mundo, la visual y la no-visual, son equidistantes. Además, simultáneamente, conseguirá demostrar que el dibujo infantil típico, -en el que el niño o la niña ni miran, ni necesitan mirar al modelo para dibujar, e incluso, a veces, los más pequeños, ni siquiera necesitan mirar el propio dibujo que están haciendo- no es una imagen inmadura, anterior, previa o inferior, a las imágenes controladas visualmente y procedentes de la visión, sino una forma genuina de representación, de expresión y de creación, equivalente o incluso superior a la de preponderancia visual.

Desde mi punto de vista el crucial experimento de Lowenfeld reúne tres características fundamentales: a) la fusión entre diseño científico experimental y el proyecto educativo; b) la estrecha relación entre los temas y problemas del mundo artístico y el educativo; y c) la vinculación con valores generales de una sociedad profundamente democrática

Quisiera poder ser lo suficientemente convincente al proponer que la principal aportación de Lowenfeld, no solo a la Educación Artística, sino también al mundo artístico y a la sociedad en general ha sido fundamentar sólidamente la perfecta "equi-naturalidad" de modelos o estilos artísticos y estéticos muy diferentes. Actualmente no conocemos un argumento más sólido para sostener la pluralidad en las sociedades democráticas que la demostración de que diferentes opciones son igualmente 'naturales'.

6. Bibliografía y documentación

- Arnheim, R. (1983). Viktor Lowenfeld and tactility [Viktor Lowenfeld y la tactilidad]. *The Journal of Aesthetic Education*, 17, 2, pp. 19-29.
- Brassaï (2002) Conversaciones con Picasso. Madrid: Turner.
- Brittain, W. L. (1981). *Viktor Lowenfeld Speaks On Art and Creativity*. [Conferencias sobre arte y creatividad]. National Art Education Association, Reston, Virginia. [Publicado originalmente en 1968].
- Lowenfeld, V. (1932). *Die entstehung der plastik* [La génesis de la plástica]. Brunn: R.M. Rohrer.
- Lowenfeld, V. (1939). *The nature of creative activity. Experimental and comparative Studies of Visual and Non -Visual Sources*. [La naturaleza de la actividad creadora. Estudios comparativos y experimentales de sus orígenes visuales y no-visuales]. London: Kegan Paul, Trench and Trubner.

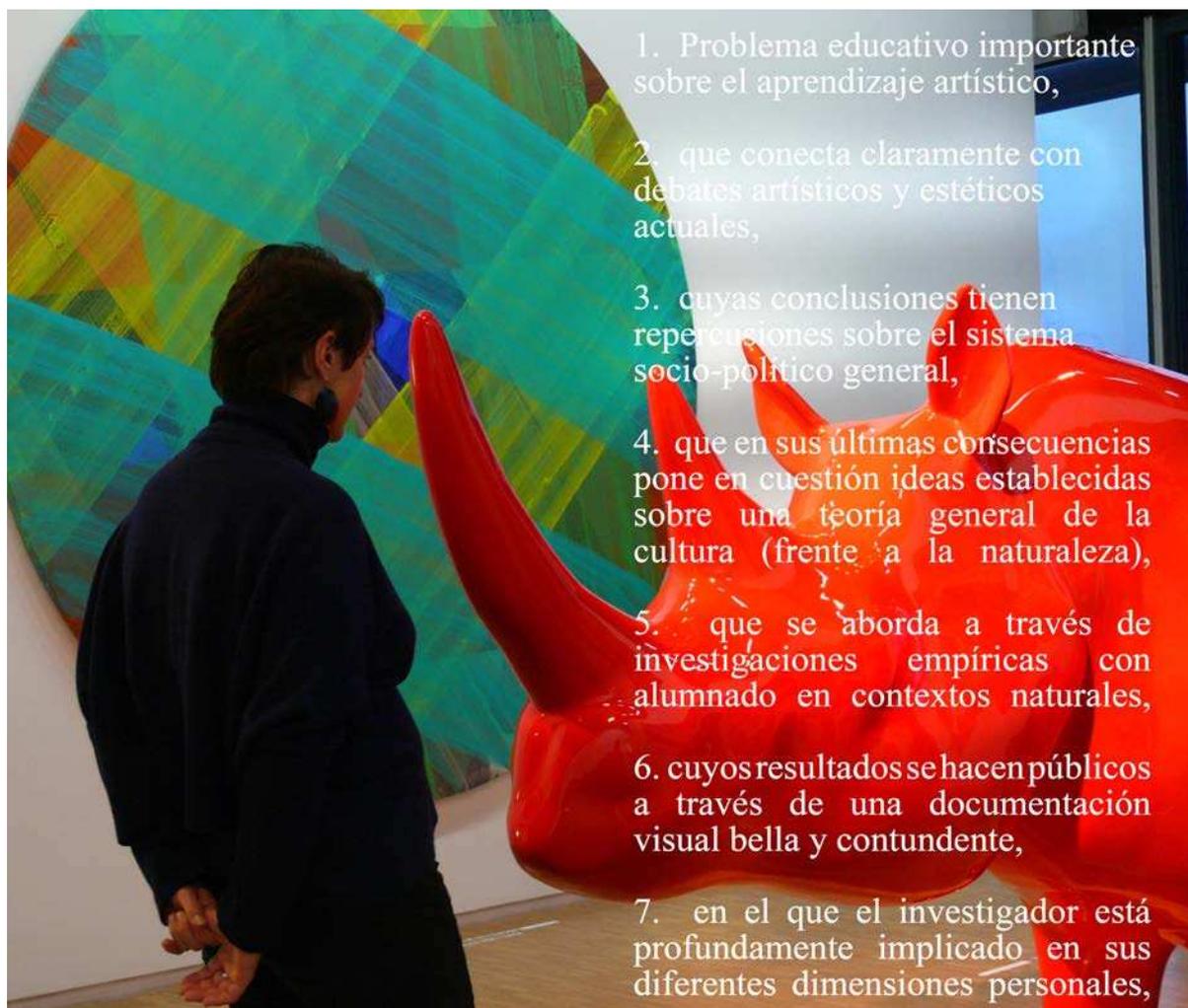


Figura 33. Autor (2012) *Espectadora en el museo Pompidou de París*.
Fotografía digital.

- Lowenfeld, V. (1942). Modeling as a means of self-expression in the schools for the blind [El modelado como medio de auto-expresión en las escuelas para ciegos]. *The Harvard Educational Review*, XII, 1.
- Lowenfeld, V. (1947). *Creative and mental growth*. [Desarrollo mental y creativo] MacMillan, New York. (Primera edición).
- Lowenfeld, V. (1951). Psycho-aesthetic implications of the art of the blind [Implicaciones psico-estéticas del arte de los ciegos]. *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Vol. 10, pp.1-28.
- Lowenfeld, V. (1952). *Creative and mental growth*. [Desarrollo mental y creativo / Desarrollo de la capacidad creadora] MacMillan, New York. (Segunda edición revisada por Lowenfeld).
- Lowenfeld, V. (1953). L'expérience artistique au cours de la croissance [La experiencia artística a lo largo del crecimiento] en Edwing Ziegfeld (dir.) *Art et Éducation. Recueil d'essais*. [Arte y Educación. Colección de ensayos] UNESCO, Paris.
- Lowenfeld, V. (1957). *Creative and mental growth*. [Desarrollo mental y creativo / Desarrollo de la capacidad creadora] MacMillan, New York. (Tercera edición. Es la última revisada por Lowenfeld. De ella se tradujo la primera edición española publicada por la editorial Kapelusz en 1961).

- Lowenfeld, V. (1959). *Autobiography: Viktor Lowenfeld's lectures at the Pennsylvania State University, University Park, PA.* [Autobiografía: Conferencias de Viktor Lowenfeld en la Universidad Estatal de Pennsylvania, University Park, Pennsylvania]. Transcripción de cinta magnetofónica No Publicada. (Disponible contactando con Jerry W. Moris, The Center for the Study of the History of Art Education, 105 Van Voorhis Hall, Miami University, Oxford, OH 45056).
- Lowenfeld, V. (1961). *Desarrollo de la capacidad creadora.* Kapleusz, Buenos Aires. [Primera traducción española de la tercera edición norteamericana de 1957, traducida por Alfredo M. Ghioldi].
- Lowenfeld, V. (1973). *El niño y su arte.* Kapelusz, Buenos Aires. [Traducción española del original norteamericano 'Your child and his art' de 1954, traducción de Alfredo M. Ghioldi].
- Lowenfeld, V.; Münz, L. (1934). *Plastische arbeiten blinder* [Loa trabajos plásticos de los ciegos]. R.M. Rohrer, Brunn.
- Michael, J. A.(1981). Viktor Lowenfeld: Pioneer in Art Education Therapy [Viktor Lowenfeld: Pionero en Educación Artística Terapéutica]. *Studies in Art Education*, 22, 2, pp. 7-19.
- Michael, J. A. (ed.) (1982). *The Lowenfeld Lectures. Viktor Lowenfeld on Art Education and Therapy* [Las conferencias de Lowenfeld. Viktor Lowenfeld sobre educación artística y terapia]. Pennsylvania State University, University Park.
- Michael, J.; Morris, J. (1985). European influences on the theory and philosophy of Viktor Lowenfeld [Influencias europeas en la filosofía y teoría de Viktor Lowenfeld]. *Studies in Art Education*, 26, 2, pp. 103 - 110.
- Michael, J.; Morris, J.(1986). A sequel: Selected European influences on the theory and philosophy of Viktor Lowenfeld [Continuación: Influencias europeas completas en la filosofía y teoría de Viktor Lowenfeld] *Studies in Art Education*, 27, 3, pp. 131-139.
- Moles, A. (1977). *Psychologie du Kitsch: L'art du Bonheur.* Paris: Denoël-Gonthier.
- Saunders, R. (1982). The Lowenfeld motivations [Las motivaciones de Lowenfeld]. *Art Education*, 35, 6, pp. 28-31.
- Saunders, R. (1983). Recent Publications. Lowenfeld, V. & Britain, W. L. *Creative and Mental Growth* (7th Ed.). New York: MacMillan Publishing Co., 1982. 449 pages. [Publicaciones recientes. Lowenfeld, V. y Britain, W. L. *Desarrollo de la capacidad creadora* (7ª Ed.). New York: MacMillan Compañía Editorial, 1982. 449 páginas]. *Studies in Art Education*, 24, 2, pp. 140-142.
- Smith, P. (1982). Germanic foundations: A look at what we are standing on [Orígenes germánicos: un mirada sobre nuestros fundamentos]. *Studies in art Education*, 23, 3, pp. 23-30.
- Smith, P. (1987). Lowenfeld teaching art: A european theory and american experience at Hampton Institute [La enseñanza artística de Lowenfeld: una teoría europea y una experiencia americana en el Instituto Hampton]. *Studies in Art Education*, 29, 1, pp. 30-36.