

Procesos personales de la creación pictórica

POR

CARLOS ALONSO MONREAL

RESUMEN

Esta es una aportación a los estudios sobre procesos personales de la creatividad dentro del mundo del arte, con el poco pretencioso intento de colaborar a definir mejor el problema. Utilizamos, por un lado, un estudio individual de un pintor obtenido a través de entrevistas, y por otro un estudio grupal de una muestra de pintores cuyos datos han sido obtenidos a través de cuestionarios. Las conclusiones intentan definir los estados de ánimo que acompañan al proceso creativo (“atención hacia lo interior” y “tensión interior”) y los pasos cognitivos del mismo proceso, que podrían describirse con la teoría de Wallas, pero siguen siendo la zona más oscura del proceso y parecen estar exigiendo un planteamiento nuevo de investigación.

ABSTRACT

This is a contribution to the investigations about the personal processes of creativity in the world of art, with the unpretentious purpose of collaborating on a better definition of the problem. We

use firstly an individual study of one painter obtained by the interviews, and later a group study of a painter's sample by the questionnaires. The conclusions try to define the states of mind that go with the creative process ("to listen to the inward "and" inward stress") and the cognitive steps of the same process, maybe easy to explain by the Wallas theory, but still being the most uncertain part of the creative process: they seem to need a further approach on the investigation's side.

1.—INSPIRACION Y PERSONALIDAD: PROCESO A LAS MUSAS.

No es fácil encontrar muchos tipos de productos humanos que requieran "productores especiales" como la obra de arte. Es fácil encontrar artesanos que realizan bien su labor que han aprendido de un maestro, científicos que realizan finamente su tarea y que aprenden métodos de creatividad, en ese difícil intento de domesticar y poner normas a lo que por principio parece salirse de las normas. No parecen, sin embargo, abundar los artistas que, por principio, sólo deben realizar obras creadoras, es decir, no fácilmente realizables por la mayoría, inventoras de lenguajes, de símbolos y de mensajes. No cabe duda de que del artista se espera siempre algo "excepcional": mientras no es así, los críticos dirán que están en situación de búsqueda, experimentando lenguajes, etc. Arnheim (1966) piensa que esto ha empujado históricamente a los artistas, y a la misma sociedad, a encomendar la responsabilidad de sus obras a seres superiores: así nacieron las musas, que por muchos siglos han tenido que cargar sobre sus hombros la responsabilidad de lo bueno y de lo malo que han ido lanzando sobre el mundo los artistas. El proceso por el que el artista ha llegado a aceptar su personal e intrasferible responsabilidad de la obra de arte ha sido largo y complejo. Fué facilitado en parte por el dualismo filosófico-teológico: el primer paso consistió en atribuir al alma (entendida como un trozo participante de lo divino y vista desde fuera, como ajena al yo), la iniciativa y la responsabilidad de la obra de arte. El romanticismo llevó hasta el final el proceso, y consideró que la iniciativa venía de dentro del artista, y no

de fuera. A primera vista parece que el romanticismo hubiera terminado con las musas. Pero no es así: de alguna manera perviven bajo dos figuras: lo inconsciente y la inspiración. Lo inconsciente, más o menos freudianamente entendido, ha sido utilizado por los artistas como una fuerza que posee el artista, lo utiliza como instrumento, y a través de él produce unas obras de las que el artista no es conscientemente responsable: este camino se mitificó con el surrealismo, y en cierto modo se ejemplificó con los "Treinta y tres semiautomáticos" de Lipchitz (1957). Otra fuerza más ambigua a la que se ha responsabilizado de las obras de arte es la inspiración: la acuso de ambigüedad, porque efectivamente ha sido asumida de formas muy distintas, según se la haya situado como algo que ocurre por encima o por debajo del umbral de lo cognitivo, o surgiendo de ambos lados del umbral. Aquí incide la otra cuestión, la de la racionalidad del arte. Y algo parece claro: las musas perviven aún al parecer en la mentalidad de bastantes artistas, y es papel de la psicología revisar su carnet de identidad. Este trabajo es una aportación elemental en la solución de este problema que quiere sumarse a otras aportaciones existentes en la historia de la psicología sobre el mismo.

2. EL ANALISIS CIENTIFICO DE LOS PROCESOS DE LA CREATIVIDAD

El estudio de la creatividad, como el de todos los fenómenos psíquicos complejos, ha exigido necesariamente su análisis en aspectos parciales como único modo de acercamiento a su identificación. Los intentos de estudiarla de forma integrada, como el de Mooney (1958), además de inútiles han resultado paradójicamente reductivos por la excesiva cantidad de aspectos que marginan. La práctica entendida y admitida es la de estudiar la creatividad bien como producto, o en relación con la personalidad, o como proceso, o en relación con el medio. Aunque este análisis no ha permitido hasta el momento escaparse desde el operativismo a una comprensión más honda de la creatividad. Hay de hecho una cuestión radical, común según creo a toda la psicología, que aún no estamos en condiciones de abordar, y que imposibilita encontrar respuestas causales satisfac-

torias; me refiero al nivel cognitivo o irracional donde deberíamos encontrar explicación a la creatividad, o a la parte que corresponde a cada uno de estos niveles.

Hasta ahora los investigadores han ido polarizándose en torno a cada uno de ellos según los sistemas básicos asumidos. Los sistemas humanistas, dinámicos y psicoanalíticos han intentado encontrar respuestas básicamente en el mundo irracional y motivacional; los sistemas psicométricos han hecho más hincapié en los aspectos cognitivos; algunos (con peso gestáltico) han intentado percibir el doble nivel funcionando desde la percepción bien en el *pensamiento visual* (Arnheim, 1966) o en el llamado *pensamiento gráfico* (Daucher, 1967). Ciertamente seguimos dando simples respuestas operativas. Y creemos que sigue siendo necesario el estudio de la creatividad analizada desde sus diversos aspectos. Nosotros atendemos ahora a los procesos de la creatividad.

Dentro del aspecto del estudio de los procesos de creatividad hay una doble dirección: unos se han inclinado hacia ulteriores análisis de diversos procesos creativos para diversos productos, otros han intentado buscar lo que tienen de común los diversos procesos. En la primera dirección se ha hecho una división básica entre los procesos de creatividad científica y los de creatividad artística, y todavía se ha especificado más en procesos concretos (por ejemplo, Arnheim (1974) en procesos artísticos visuales; Agnew (1932) en procesos artísticos musicales; Patrick (1935) en procesos artísticos verbales; Hadamard (1945) en procesos creativos matemáticos; Dewey (1910) en procesos creativos lógicos...). En la segunda dirección encontramos dos modos distintos de procedimiento: uno sería el de McKinnon (1964) que intenta una síntesis del pensamiento creador, válida para artistas y científicos; otro sería el modelo fenomenológico de Wallas (1926) al que no se puede, cuando menos, negarle el éxito de ser unánimemente citado y comentado por todos los que escriben e investigan sobre este problema. Pienso que en parte se debe a que el modelo es en realidad una buena sistematización del autoanálisis de Poincaré (1913) y los análisis de Dewey (1910), así como una herencia de lo cognitivo y lo dinámico atribuido a lo largo de la historia al proceso creativo. Yo diría que es una buena síntesis fenomenológica, que ha

sido analizada muchas veces, contrastada y negada en casos individuales, pero difícilmente rechazable en conjunto. Creo que sigue siendo un rompecabezas de distintas hipótesis y contrastes muy útil. Como es conocido, Wallas distingue en el proceso creativo cuatro fases: 1) *fase de preparación*, cuyo núcleo sería el enfrentamiento del individuo con un problema que debe resolver; 2) *fase de incubación*, cuyo núcleo es un estado de tensión psíquica, difícilmente analizable, en el que se dan actos involuntarios no conscientes, desde brevísima a larguísima duración, y que giran en torno a la solución del problema planteado; 3) *fase de iluminación*, en la que la solución se presenta de manera súbita, y frecuentemente inesperada, bien de modo global, bien a través de sucesivas y complementarias iluminaciones; 4) *fase de verificación*, en la que el individuo verifica el producto ofrecido por la iluminación con las normas o cánones considerados necesarios por el creativo en los campos en que se mueve (científico, artístico, político, social, etc.). Estas cuatro fases no siempre se producen de forma sucesiva, sino que con frecuencia se solapan y entretienen, produciéndose también regresiones hacia las más primitivas.

Nuestra aportación va a utilizar distintos enfoques: por un lado vamos a limitarnos a los procesos creativos artísticos en pintores, ajustándonos a la línea que intenta analizar de forma separada los distintos procesos; por otro lado vamos a intentar estudiar en estos procesos la presentación fenomenológica de sus propios pasos creativos, de forma que sirvan de materia ulterior de investigación: más bien intentamos definir mejor el problema, que encontrar respuestas definitivas.

3. LO QUE PIENSAN LOS PINTORES

Cuando se trata de aclarar qué proceso ocurre al crear un cuadro, no sólo somos los psicólogos los que no sabemos qué pasa; tampoco parecen seguros los mismos pintores. Uno de ellos, al pedirle que explicara qué le ocurría a él cuando realizaba su obra, contestó con esta deliciosa zapateta:

1.ª etapa: limpio perfectamente la mesa de haya de mi estudio.
2.ª etapa: ordeno las macetas del invernadero y riego, vaporizando

con agua mineral, las orquídeas. 3.^a etapa: alineo en la estantería, perfectamente, la colección de la revista GRAPHIS. 4.^a etapa: para encontrarle justificación social a tanta neurosis comienzo un dibujo espléndido (siempre lo acabo)".

Aparte de la visible resistencia de nuestro amigo al sondeo que intentábamos sobre su propia experiencia personal, nos da la impresión de que entre líneas está aludiendo a que intentar responder a esta pregunta es siempre difícil, puede ser a veces doloroso, y fácilmente puede parecer inútil. Los psicólogos no pensamos igual respecto a la inutilidad. Y creo que tampoco los pintores. Lo que aportamos aquí es precisamente su experiencia, y un intento de sistematización por nuestra parte de lo que ellos aportan.

Hemos podido conseguir un estudio individual de un pintor y un estudio de grupo de treinta pintores. Son dos formas de acercarse al problema (en profundidad personal y en tendencias de grupo) que pueden enriquecer nuestras conclusiones.

3.1. *Estudio de un caso*

Nos ha ofrecido su experiencia un pintor creativo tan conocido como José María de Labra Suazo (1), a quien una vez más expresamos nuestro reconocimiento.

El pintor nos describió en dos ocasiones su proceso creativo en dos versiones que creo complementarias.

Primeramente recordó que se encuentra más a gusto y propicio para entrar en atmósfera de inspiración cuando cuenta con alguien que, respetando mucho su trabajo, le ayude a crear un clima, no sólo descargándole de otras preocupaciones, sino ofreciéndole un clima de afecto y ánimo: en las dudas sobre sí mismo, ese afecto y ese ánimo le llevan a un acuerdo consigo mismo. Le sirve de estimulante

(1) José María de Labra Suazo es Premio Sagrera de la III Bienal Hispanoamericana; Medalla de oro de la I Bienal de Salzburgo; Premio Perotti de la XXVIII Bienal de Venecia; Gran Premio y Paleta de Oro del III Festival Internacional de Cagnes-Sur-Mer. Podríamos aportar multitud de opiniones de críticos. Valga ésta. Del último Labra ha dicho Carlos Areán: "La obra de este eximio pintor geométrico, uno de los más insignes con que España cuenta en estos instantes, ha alcanzado unas cimas de perfección y rigor especialmente modélicos. Belleza cristalina es la de Labra: belleza de la inteligencia y belleza también de la ejecución impecable".

del que parte y por el que vive fácilmente el proceso de creación: lo ejemplifica con el recuerdo del diseño de las vidrieras de la Iglesia de los Dominicos de Valladolid: encontró primero un tema concreto (los misterios del Rosario) para el que buscó apoyaturas históricas. A partir de ahí funcionó con un nivel racional e intuitivo a la vez, elaborando los bocetos con expresión personal adecuada.

En un segundo paso trató de explicar su estado de ánimo durante el proceso creativo de la siguiente manera. Dice que podría hablar de un estado de ánimo más pleno en el cual flotan como convocatorias una serie de tensiones: tensiones equilibradas de ámbito mental, de ámbito cordial y de ámbito sexual o querencial, apetencial. La dinámica viene más sensibilizada en lo apetencial que en lo mental. El estado de ánimo más propicio a la inspiración es un estado de equilibrio de las tensiones en los tres ámbitos, pero al mismo tiempo una intensidad mayor del conjunto. Cuando tiene esta sensación de mayor intensidad, la apetece ponerse fuertemente a la acción, se siente con un mayor sentido de capacidad y contempla un horizonte más abarcador. No equivale a prever la obra hecha, sino que se parece más a una apetencia de engendrar.

La obra de descubrimiento nunca se le queda cerrada: le descubre un ámbito de posibilidades de multiplicación no repetitiva de dicha obra, que permanece abierta a una perfección: en cierta manera elude lo perfecto: lo perfecto sería mortal, equivaldría al acabamiento: la perfección debe abrirse al misterio de una perfección mayor, desconocida, perfección que no es del cuadro ni del hombre, sino de la conexión del sujeto-autor y el objeto-cuadro. El sentimiento básico ante la obra hecha abarca diversos aspectos: es de satisfacción, de complacencia, de contacto que equivale al placer de la relación entre sujeto-autor y objeto-cuadro; hay un placer en contemplar la obra como si no fuera suya; hay también un placer en contemplarla como suya; hay depresión si ha estropeado algo; siempre un decaimiento de la tensión emocional al terminar.

Parece que su proceso emocional puede sintetizarse en estos momentos:

- 1.º Sentirse querido y animado.
- 2.º Estímulo temático: elaboración del tema.

- 3.º Tensiones íntimas de tipo mental, afectivo y apetencial.
- 4.º Equilibrio de los tres ámbitos de tensiones, y crecimiento de la intensidad del conjunto.
- 5.º Mayor sentimiento de capacidad, visión más amplia del estímulo y las soluciones. Fuerte apetencia de acción.
- 6.º La obra permanece perfeccionable.

Parece que en este proceso hay un desarrollo del esquema de Wallas: fases de preparación (momento 2.º), de incubación (momentos 3.º y 4.º), de iluminación (momento 5.º) y de verificación (momento 6.º). Hay un preludio muy personal (el momento 1.º), que parece estar muy con la historia personal del pintor.

3.2. *Estudio de tendencias de grupo en los procesos creativos*

Este estudio ha sido posible gracias a la impagable colaboración de un grupo de treinta pintores de la Región de Murcia (2). Su colaboración ha sido más amplia que la utilizada en este trabajo como puede verse en nuestro trabajo sobre Autonomía afectiva y creatividad (Alonso Monreal, 1983). Fueron seleccionados como pintores más creativos de la Región por seis críticos a través del método de nominación y voto con algunos más que no pudieron participar.

Se les ofreció un cuestionario con respuestas seleccionables y posibilidad de respuesta abierta. Un apartado de este cuestionario es el que se refiere al proceso creativo, que ahora presentamos ordenado de mayor a menor porcentaje de respuestas. Téngase en cuenta que había la solapación en las respuestas, puesto que podía contestarse afirmativa o negativamente a todos y cada uno de los items.

(2) La relación de estos pintores por orden alfabético es la siguiente: Severo Almansa P. del Riquelme, Ramón Alonso Luzzy, Manuel Avellaneda Gómez, Manuel Barnuevo Fernández Reyes, José Luis Cacho López, Francisco Cánovas Sala, Alejandro Franco Jiménez, José Luis Galindo Iniesta, Francisco Garca Silva, Ignacio García García (Garza), Carlos Gómez Cano, Angel Hernansáez de Dios, Esteban Linares Ros, Luis Manuel Pastor, Antonio Martínez Mengual, Antonio Medina Bardón, José Antonio Molina Sánchez, Manuel Muñoz Barberán, José María Párraga Luna, Aurelio Pérez Martínez, Angel Pina Nortes, Rafael Rosillo Moreno, Vicente Ruiz Martínez, Asensio Sáez García, Marcos Salvador Romera Navarro, Fulgencio Saura Mira, Fulgencio Saura Pacheco, Francisco Serna Serna, Pedro Serna Verdú, Carmelo Trenado Tolmo.

3.2.1. *Cuestionario*

La pregunta única era la siguiente: “¿COMO DESCRIBIRIA MI PROCESO PERSONAL PARA PINTAR UN CUADRO?”.

Primer bloque de respuestas

El primer bloque de respuestas se dirigía a indagar si existía algún estado de ánimo previo a la obra. Las respuestas son que antes de tener idea de lo que quieren pintar se sienten de la siguiente manera:

Resp.	N	
1.1	13	<i>Abstraído</i> (De los que: 1 muy activo; 2 muy activo y alegre; 2 no quiere ver a nadie; 1 alegre; 1 de mal humor; 1 muy activo y no quiere ver a nadie).
1.2	10	<i>Muy activo</i> (De los que: 2 abstraído y alegre; 2 alegre; 1 abstraído y no quiere ver a nadie; 1 abstraído; 1 como siempre).
1.3	5	<i>No quiere ver a nadie</i> (De los que: 2 abstraído; 1 abstraído y muy activo).
1.4	5	<i>Alegre</i> (De los que: 2 muy activo; 2 abstraído y muy activo; 1 abstraído).
1.5	3	<i>Como siempre</i> (De los que: 1 muy activo).
1.6	1	<i>De mal humor</i> (De los que: 1 abstraído).

Segundo bloque de respuestas

El segundo bloque de respuestas se refería más expresamente al proceso. Las respuestas fueron las siguientes:

2.1	14	Primero hay una etapa de preparación lejana (tengo como un presentimiento de algo); luego comienza a surgir en mí algo indefinido e irracional, pero en una dirección plástica; posteriormente empiezo a ver lo que quiero, unas veces muy claro, otras tanteando: hago bocetos y por fin intento la realización de la obra, hasta que finalmente voy consi-
-----	----	--

Resp.	N	
		guiendo por correcciones que la obra traduzca plásticamente lo que yo barruntaba en mí. (3 necesitan la inspiración que surge del trabajo metódico, 2 no creen en la inspiración, sino en el pensamiento, el oficio y el trabajo, 2 piensan como los sujetos anteriores, pero dicen que se les ocurre de pronto lo que quieren hacer).
2.2	12	No existe la inspiración, sino el pensamiento, el oficio y el trabajo. (Pero a 5 se les ocurre de pronto lo que quieren hacer, 5 coinciden con la primera respuesta del bloque, 3 necesitan a pesar de todo la inspiración).
2.3	10	Se me ocurre de pronto lo que quiero y lo realizo inmediatamente. (2 necesitan la inspiración, 5 no creen en la inspiración, 3 coinciden con la primera respuesta del bloque).
2.4	9	Necesito la inspiración que surge del trabajo metódico. (3 no creen en la inspiración, a 2 se les ocurre de pronto lo que quieren hacer, 4 coinciden con la primera respuesta del bloque).
2.5	4	Necesito la inspiración que viene cuando quiere y es imprescindible. (A 2 se les ocurre de pronto lo que quieren hacer, 1 coincide con la primera respuesta, y además necesita trabajo metódico y dice que no existe la inspiración, 1 coincide con la primera respuesta del bloque).

Tercer bloque de respuestas

El tercer bloque de respuestas intentaba precisar el estado de

ánimo al terminar la obra. Las respuestas fueron que después de terminada la obra se sentían así:

Resp.	N	
3.1	17	Contento (5 autocríticos, 2 descontentos, 1 con fuerte necesidad de mostrar la obra, 1 en plenitud, 1 autocrítico y con fuerte necesidad de mostrar la obra, 1 sorprendido de lo hecho, 1 con todas las respuestas menos miedo a la crítica o falta de deseo de mostrar la obra, 1 en plenitud y con fuerte necesidad de mostrar la obra).
3.2	15	Autocrítico (4 con fuerte necesidad de mostrar la obra, 6 contentos, 1 con todas las respuestas, 1 sorprendido y con fuerte necesidad de mostrar la obra).
3.3.	9	Con fuerte necesidad de mostrar mi obra. (2 autocríticos, 3 contentos, 1 con todas las respuestas, 2 sorprendidos de lo hecho, 1 en plenitud).
3.4	5	Descontento. (1 desilusionado y sin deseo de mostrar la obra, 2 contentos, 1 con todas las respuestas, 1 contento y sorprendido de lo hecho).
3.5	5	Sorprendido de lo hecho (1 vacío y con fuerte necesidad de mostrar la obra, 1 autocrítico y con fuerte necesidad de mostrar la obra, 2 contentos, 1 todas las respuestas menos desilusionado, sin deseo de mostrar la obra y con temor a la crítica).
3.6	4	En plenitud. (2 contentos, 1 todas las respuestas menos desilusionado, sin deseo de mostrar la obra y con temor a la crítica).
3.7	2	Vacío. (1 sorprendido de lo hecho, 1 todas las respuestas menos desilusionado, sin deseo de mostrar la obra y con temor a la crítica).

Resp.	N	
3.8	2	Desilusionado. (1 descontento y sin deseo de mostrar la obra, 1 contento, autocrítico y con fuerte necesidad de mostrar la obra).
3.9	1	Sin deseo de mostrar la obra. (Descontento y desilusionado).
3.10	0	Con temor a la crítica

Además de estas respuestas cerradas, había la oportunidad de poder indicar en respuesta abierta procesos o aspectos de procesos no indicados en las respuestas cerradas.

Reuniendo aspectos no incluidos arriba, se aportaron estos:

Resp.	
11	— El cuadro se pinta primero con la imaginación.
12	— Hay una necesidad imperiosa de pintar puesto que justifica la vida. La realización está sujeta a diversas emociones y limitaciones.
13	— Se empieza jugando con los dibujos. Si surge algo que llama la atención se profundiza en él y se realiza la obra.
14	— La idea del tema surge de cualquier actividad, suceso u objeto material (un color, una forma, un sentimiento). Se localizan los materiales que por sus características sirvan de instrumento para plasmar la idea. Trabajo sin demasiada medida en la idea y con los materiales. Repaso y perfecciono la obra.
15	— El proceso es simplemente un intento de pintar.
16	— El proceso se especifica en cuatro palabras: pensamiento, necesidad, intentos, realización.
17	— Hay una etapa de preparación continua.
18	— Comienza con unas vivencias en mi vida ordinaria particularmente fuertes. Necesidad de expresarlas. Mancho la tela instintivamente (casi no interviene la razón). Dejo reposar un tiempo la obra: trabajo tranquilamente.

Resp.

- 19 — Preparación lejana: en bastantes casos surgen los temas de distinto origen: literario en la mayor parte, plástico, social, etc. Nada indefinido o irracional: los temas están claros y han sido preferidos a otros voluntariamente. Después es el momento de los bocetos, etc., repeticiones de un cuadro en otro, de un dibujo en otro. Voluntariamente hay que escoger un fondo frente a otro, unos primeros términos frente a otros, y se termina con un minucioso acabado.
- 20 — Hay un primer tiempo de estabilización (emocional, psíquica). Un segundo de acción. Un tercero de abstracción (pérdida sobre el control espacio-tiempo).
- 21 — No tengo un plan preconcebido, la mayor parte de las veces. Procuro crear un hecho plástico que estimule el principio de mi trabajo. Mancho de una manera irracional. Recojo las formas aparecidas. Cuando empieza a vivir el cuadro por su cuenta, respeto su voluntad y pinto en él lo que me pide el cuadro.

3.2.2. Sistematización de respuestas

Sólo a modo de un ligero indicativo hemos realizado una prueba de homogeneidad de las respuestas (chi cuadrado), que, aunque con una muestra de sólo treinta individuos, parece suficiente para nuestras intenciones.

De los tres bloques, el segundo ofrecería respuestas homogéneas (chi cuadrado = $5.800 < 9.488$, $\alpha = 5\%$): es decir, la diversa frecuencia de respuesta a cada item no parece muy significativa. En el primer y tercer bloque sí parece haber fuerte heterogeneidad (*Primer bloque*: chi cuadrado = $16.3 > 15.086$, $\alpha = 1\%$; *Tercer bloque*: chi cuadrado = $51.67 > 27.877$, $\alpha = 0.01\%$): es decir, parece que hay clara dispersión en las opiniones de los sujetos sobre las cuestiones planteadas.

Según esto, y por la simple estimación, el significado de las respuestas parece ser el siguiente:

El primer bloque de respuestas contesta a una cuestión que cronológicamente tiene cierta vaguedad, para no condicionar la respuesta: simplemente inquiriere por estados de ánimo conectados a momentos anteriores a la realización de la obra. Para interpretar la respuesta hay que tener en cuenta que éstas se solapan en los sujetos. Según esto parece que hay dos tendencias principales en la calificación del estado de ánimo: unos se sienten abstraídos y otros muy activos. Pero son cuatro sujetos los que solapan las dos respuestas. Los abstraídos se solapan a su vez en menor número con el aislamiento provisional (no querer ver a nadie) (3 sujetos), con la alegría (2 sujetos) y con el mal humor (1 sujeto). Los muy activos a su vez se solapan con la alegría (3 sujetos), con el aislamiento provisional (1 sujeto) y uno considera que el ser muy activo es un estado habitual. Los demás items no parecen significativos en sí mismos, como tendencia de grupo por su corto porcentaje, además de estar asumidos por las tendencias principales o ser matizaciones de ellas (así los items 1.3 y 1.6 respecto al 1.1). Lo más notable son los dos sujetos que asumen la respuesta 1.5 y que no se solapan con otras respuestas: para ellos parece, por tanto, que no hay ninguna variación respecto a su estado de ánimo habitual: la interpretación de esta respuesta deberá aparecer en los bloques siguientes de respuestas, sobre todo en el segundo.

El segundo bloque de respuestas se refiere a una indagación sobre el mismo proceso creativo en la que se aborda directamente la cuestión conocida tradicionalmente como inspiración. El hecho de que la frecuencia de respuestas a cada item sea homogénea podría interpretarse o como que los items no son incompatibles entre sí, o como que responden a procesos distintos posibles (si los items son contradictorios). La "letra" de los items no es absolutamente compatible entre sí: por lo menos el item 2.2 aboga por una negación de la inspiración y por un proceso racionalista de construcción de la obra, mientras que los otros items admitirían en principio la inspiración aun admitiendo el trabajo metódico como terreno de cultivo en el que puede surgir o engendrarse. Parece, pues, que habremos de inclinarnos hacia el planteamiento de diversos procesos de creación. De hecho las dos tendencias de más alta adscripción son al item 2.1,

que recoge en cierto modo el proceso creativo consagrado por Wallas, y al ítem 2.2, que plantea un proceso racionalizado (sin necesidad de "inspiración") de la creatividad. Si miramos los solapamientos, de los 17 pintores que se identifican con el proceso de Wallas, sólo 6 lo hacen de manera exclusiva: otros 6 se solapan a la vez con la tendencia racionalista (la del ítem 2.2): otros explican la forma en que necesitan la inspiración de la siguiente manera: 5 subrayan la necesidad del trabajo metódico, 3 subrayan lo súbito de la creatividad sin referencia a trabajo metódico, y 3 subrayan lo imprevisible de la inspiración. En cuanto a los 12 pintores que se inscriben en procesos racionalizados de creatividad, sólo 3 lo hacen de manera exclusiva: están por un lado los 6 que se solapan con el proceso de Wallas, y por otro hay 5 que subrayan también lo súbito de la creatividad, 3 que aceptan la inspiración que se engendra en el trabajo metódico e incluso 1 que admite la inspiración en su sentido más tradicional. Y tras este estudio de los solapamientos, da la impresión de que no se trata de dos tendencias que se estén excluyendo absolutamente: más bien parecen fuertes subrayados de aspectos complementarios de un mismo proceso, o dos tipos de procesos complementarios entre sí.

El tercer bloque de respuestas se refiere también a la situación afectiva o estado de ánimo una vez terminada la obra. La distribución de frecuencias en este bloque es fuertemente heterogénea: su examen parece indicar que hay también dos tendencias básicas con las que se van agrupando los diversos ítems. Una tendencia está marcada por la respuesta 3.1 (Contento) que parece marcar una línea básica de autosatisfacción, y la otra está marcada por la respuesta 3.2 (Autocrítico) que parece subrayar una línea de insatisfacción. Pero estas tendencias están fuertemente matizadas por los solapamientos. De los 17 pintores que contestan "Contento", sólo dos dejan de matizar la respuesta: 8 dicen sentirse autocríticos a la vez, 4 dicen estar a la vez "descontentos", lo que indica una ambigüedad afectiva que puede estar refiriéndose a sentimientos de inseguridad: en esta misma actitud uno se siente vacío y otro desilusionado. De los 15 que contestan "Autocrítico", 5 no añaden ninguna matización: pero 8 añaden que están contentos: asumen otros ítems a pesar de su ambigüedad respecto a la autocrítica: 6 tienen fuerte necesidad de mostrar su obra.

La única coincidencia total está en la ausencia de respuesta al ítem 3.10 (Con temor a la crítica): nuestros pintores parecen sentirse seguros respecto a la crítica. Y otra coincidencia casi total en el ítem 3.9 (Sin deseo de mostrar la obra): sólo uno, que se considera descontento y desilusionado al acabar la obra, lo asume: aunque sabemos que ninguno de los pintores de nuestra muestra deja de exponer.

Las respuestas abiertas (de la 11 a la 21) no parecen ofrecer posibilidad de sistematización. Son interesantes matizaciones individuales de las que podríamos destacar las siguientes: sentimiento de que pintar es una necesidad, conexión con el mundo emocional, origen diverso de los temas (propia experiencia, hechos culturales, juegos gráficos...) preparación lejana.

4. SÍNTESIS

No voy a tratar de sistematizar más todo lo dicho, sino de subrayar algunos aspectos vistos aquí fenomenológicamente, y que considero materia que necesita una ulterior investigación experimental y correlacional.

Pienso que es importante ir clarificando qué corresponde en los procesos creativos al mundo cognitivo y al no cognitivo y de qué manera: qué está por encima del umbral de conciencia y de qué manera, qué es automático y qué elegido libremente. A todo esto no podemos contestar hoy. Resumimos ahora lo que de esta indagación podemos sintetizar en relación con algunos de estos problemas.

4.1. *Estados afectivos*

Parece que en principio hay que aceptar la conexión del proceso creativo con estados de ánimo específicos que corresponden al proceso, le anteceden y le siguen.

De las aportaciones tanto de José María de Labra como del grupo de 30 pintores, sólo dos dicen que su estado de ánimo es el habitual en ellos.

Estos estados de ánimo tienen que ver directamente con el proceso creativo, aunque a su vez tengan conexión con la personalidad

de los individuos, de forma que no son exactamente iguales en su desarrollo.

Estos estados de ánimo no pueden definirse de manera simple: parecen en general estados complejos que de alguna manera parecen tener relación mientras se fragua la obra con una situación de “atención hacia dentro”, que no coincide con la introversión, de “tensión interior” que se plasma en sentimientos de necesidad, de necesidad de expresión a través de la pintura, entendida como juego o como expresión directa de experiencias personales. Al terminar la obra hay sentimientos de resolución, con la doble expresión de satisfacción y autocrítica.

4.2. *Pasos cognitivos*

Se plantean de modo muy claro: un porcentaje muy grande plantea el proceso creativo como fundamentalmente racional, aunque influyan los estados afectivos.

Hay más dispersión de opiniones en torno a la palabra “inspiración”: como hemos visto sólo 4 la aceptan en su sentido tradicional y romántico. Sólo se acepta la palabra con matizaciones cognitivas. Indudablemente esta cuestión está muy relacionada con las cuestiones que suscitan las palabras “raciocinio”, “intuición”, y muy expresamente en los pintores “pensamiento visual” (Arnheim) o “raciocinio gráfico” (Daucher). Pero parece claro que la gran mayoría acepta junto a un proceso discursivo de búsqueda, un momento, o varios, de iluminación y descubrimiento súbito.

Considero importante la precisión de José María de Labra: existen tensiones afectivo-cognitivas: son éstas las que fundamentalmente permiten que la pintura no sea simplemente una respuesta a conflictos internos sino una conexión con el medio.

4.3. *El conjunto del proceso*

Parece que no se oponen las experiencias de este grupo de pintores al esquema de Poincaré o Wallas. Las cuatro fases aparecen de alguna manera descritas, e incluso la mitad de ellos admiten expre-

samente el proceso como propio. La identificación sería mayor si el proceso se definiera no como fases o etapas, sino como ingredientes del proceso, que pueden variar en su presentación cronológica.

La impresión final es que el nudo de explicación del proceso, donde está quizá la zona más oscura, está en los aspectos cognitivos del proceso, sobre todo en cuanto se refieren por un lado al descubrimiento de soluciones no habituales, por otro en cuanto se refiere a los procesos súbitos de descubrimiento (inspiración, intuición), y por otro, tratándose de arte, en cuanto a la eterna pregunta del por qué psicológico de lo bello.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AGNEW, M.: The auditory imagery of great composers. En *Psychological Monographs* 31, 1922, 268-278.
- ALONSO MONREAL, C.: *Autonomía afectiva y creatividad*. Universidad Complutense. Madrid, 1983.
- ARNHEIM, R.: *Art and visual perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. University of California Press, Berkeley, California, USA. 1954, 1974. (En castellano: *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial, Madrid. 1979).
- ARNHEIM, R.: *Toward a Psychology of Art. Entropy and Art*. University of California Press, Berkeley, California, USA 1966, 1971. (En castellano: *Hacia una Psicología del Arte. Arte y entropía*. Alianza Editorial, Madrid, 1980).
- DAUCHER, Hans: *Kunstlerisches und rationalisiertes Sehen. Gesetze des Wahrnehmens und Gestaltens*. Franz Ehrenwirth Verlag KG, Munich, 1967. (En castellano: *Visión artística y visión racionalizada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978).
- DEWEY, J.: *How we think*. Health & Co., N. Y. 1910.
- HADAMARD, J.: *The psychology of invention in the mathematical field*. Princeton University Press, Princeton, 1945.
- LIPCHITZ, Jacques: *Thirty-tree Semiautomatics*. Fine Arts. Associates, N. Y. 1957.
- MCKINNON, D. W.: *The creativity of architects*. En TAYLOR, C. W. (Ed.): *Widening horizons in creativity*. John Wiley and sons, inc. N.Y. 1964.
- MOONEY, ROOS L.: *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*. En TAYLOR, C. W. (Ed.): *The second (1957) University of Utah research conference on the identification of creative scientific talent*. Salt Lake City, University of Utha Press. Utah. 1958.
- PATRICK, C.: *Creativ thought in poets*. En *Archives of Psychology* 26, 1935, 1-74.
- POINCARÉ, H.: *The foundations of science*. Science Press, N. Y. 1913.
- WALLAS. G.: *The art of thought*. Harcourt Brace, N. Y. 1926.