

## LAS TEORIAS IMPLICITAS SOBRE LA CREATIVIDAD.

Fernando Hernández.

..."todo lo interpretamos a la luz de una teoría preconcebida...".

Karl Popper.

### **Investigación sobre la actividad profesional y las teorías implícitas en el arte.**

La investigación que ha pretendido poner en relación la psicología y el arte ha seguido, por lo general, los caminos marcados por el enfoque conductista. Las aportaciones vinculadas al constructivismo son más recientes y están incidiendo en el estudio de los procesos creativos y el desarrollo de diferentes propuestas evolutivos sobre el juicio estético, la lectura de una obra de arte,... La investigación sobre las teorías implícitas (teorías intuitivas, creencias, constructos,...) se muestra como una interesante perspectiva que permita elaborar planteamientos alternativos a los estudios atribucionales que, siguiendo referencias asociativas, han sido hasta ahora dominantes en los estudios de la psicología del arte.

A partir de las investigaciones de Schön (1983) sobre las teorías implícitas que subyacen en la toma de decisiones de ámbito profesional, se ha abierto una fructífera vía de estudios y publicaciones en las que se pretende vincular, bajo una intención explicativa, las relaciones que fundamentan en cada ámbito preciso, la conexión entre el pensamiento y la acción.

Detrás de este enfoque, que está teniendo una amplia repercusión sobre todo en el análisis de los procesos de toma de decisiones de los enseñantes y de otros profesionales (Elbaz, 1983; Villar, 1986) es posible encontrar nexos explicativos basados en la teoría de la acción (Bernstein, 1979; ), y en la teoría cognoscitiva de los esquemas (Neisser, 1981; Paivio, 1971; Rumerlhart, 1978) que ahora permite un acercamiento a la relación entre las teorías intuitivas de los creadores y sus procesos en la acción.

Las teorías intuitivas pueden definirse como el conjunto de conocimientos prototípicos que aprecian ciertas regularidades en las situaciones, comportamientos, personajes, que perciben los sujetos de su entorno. Si se acepta que las teorías intuitivas son un conjunto organizado de conocimientos, poseedor de un cierto grado de uniformación cultural, se concluye que éstas pueden ser susceptibles de un análisis similar al que hasta ahora se ha llevado a cabo con los esquemas en la psicología (Rodrigo, 1986).

Debido al carácter inferencial y social de las teorías intuitivas, es el sustrato cultural y la experiencia personal lo que determina una serie de teorías alternativas, en ocasiones de orientación muy dispar, aunque traten sólo de un mismo dominio, y que tiene puntos de conexión con la construcción de "mentalidades culturales" (Bouthoul, 1971), o lo que Moscovici (1986) ha denominado como "representación social" (Jodelet, 1986; Ibáñez, 1988) e incluso a lo que Durkheim hizo referencia bajo la señalización de "representaciones colectivas". (Berriain, 1990).

El enfoque diferenciador sería sobre todo la índole cognitiva-psicológica que toma como referencia el estudio de las teorías a las que se hace referencia. En las teorías intuitivas se producen fenómenos atribucionales, ya que suponen una toma de posición entre varias alternativas. Esto hace que las teorías pierdan su carácter normativo y entren en el campo de las diferencias individuales, lo que en parte deja de lado el carácter social destacado por los autores antes mencionados.

Por todo ello, y para su estudio, es indispensable llevar a cabo un diseño de investigación en el que se incluyan: (1) Técnicas de investigación histórica para captar el sentido de las regularidades culturales, como posible vía de explicación de paso entre las distintas teorías; (2) Procedimientos normativos para analizar las propiedades estructurales de estas teorías y (3) Técnicas psicométricas para tratar de explicar los aspectos diferenciales.

### **Inicio del proceso de investigación.**

Desde estas referencias y tomando como punto de partida el marco de un curso de doctorado, en el cual y en su mayoría participan personas

relacionadas con la práctica artística (profesores, pintores, escultores,...) se les planteó después de una serie de explicaciones sobre la problemática de la conceptualización de las teorías intuitivas, su vinculación con la acción y otros aspectos esbozados en apartado precedentes recorrer los siguientes pasos:

(1) Formular, mediante una elaboración de grupo, un listado abierto de frases representativas de lo que definía sus creencias profesionales con respecto al arte.

(2) Este recorrido dió lugar a la aparición de tres niveles de categorización de la consigna planteada, uno que hacía referencia a impresiones, otro a procesos y un tercero a creencias. Tomando como punto de partida este último se realizó un listado de 18 frases tipo.

(3) A continuación se les pidió que reordenasen y redefinieran estas frases de acuerdo con categorías de teorías culturales a las que hicieran referencia. Categorías culturales que en su mayoría adquirieron un sentido filosófico intuitivo, y por tanto limitado e inadecuado con las intenciones de lo que pretendía definir.

(4) Este proceso sirvió para detectar que las referencias organizativas de posibles teorías intuitivas estaban en relación con las siguientes categorías: (a) el autor-sujeto; (b) la obra; (c) el público-receptor; (d) el contexto cultural; (e) las teorías del sujeto y (f) el proceso de realización.

### **De las teorías implícitas a las creencias.**

Contando con que los participantes habían sido introducidos en la problemática general del estudio y conocimiento de las líneas de investigación derivadas de las teorías implícitas se había tratado de realizar una fase de acotación de los enunciados que podían ser pertinentes para analizar y extender el conocimiento de estas teorías.

(5) En base a este marco organizativo se llevó a cabo la realización de un fraseado de representativo de teorías intuitivas sobre cada una de estas categorías apoyadas en: (a) La experiencia de los participantes y (b) El contraste con citas y referencias de otros autores-sujetos. Desde aquí se les pidió a los participantes del curso de doctorado que elaboraran un listado de frases que consideraran representativas de lo que podía constituir la definición de sus creencias profesionales con respecto al arte.

Esto se lleva a cabo a partir de la realización de un listado de 79 frases tomadas de entrevistas con artistas aparecidas en medios de difusión general o especializados.

Se abren varios caminos para acercarse a este listado, caminos que fueron abordados por grupos o por parejas, y así obtener una visión contrastada, de la que emergen los siguientes planteamientos organizativos:

Perspectiva 1:

Se realiza una agrupación por temas, o núcleos de articulación del discurso (ejem. frases relativas al sujeto, al proceso, a la obra, al público, al contexto cultural).

Perspectiva 2:

Se realiza una agrupación por afinidades con teorías intuitivas, bien desde las encontradas en las lecturas realizadas por los participantes, bien en las planteadas en la última sesión de trabajo (ejem.: la acción creativa se explica por postulados innatistas, constructivistas, ambientalistas, voluntaristas, roussonianos; el origen de la obra es pulsional, asociativo, cognitivo cultural; la construcción del mundo en la que se ubica el sujeto es idealista, materialista, racioanalista, instintiva...).

Perspectiva 3:

Se realiza un recorrido o criba que elimine las repeticiones o complete matices de las frases presentadas.

Perspectiva 4:

Se realiza un primer recorrido valorativo, sobre cada uno de los enunciados, tomando como referencia una escala de acuerdo con un intervalo de 0 a 7.

(6) A partir de aquí se realizó un trabajo de filtro y de primera síntesis entre todos los listados elaborados por el grupo, de forma que pueda dar paso, a partir del resultado obtenido, a realizar una doble aproximación:

(7) Se llevó a cabo a continuación una tarea de búsqueda de los referentes históricos y culturales que explican esos enunciados y que constituyen las referencias de las teorías intuitivas propiamente dichas.

(8) A continuación se llevó a cabo la elaboración de un listado provisional que habría de permitir presentarlo a otros sujetos-autores y sobre el cual se podría establecer su nivel de identificación de acuerdo con una escala valorativa de atribución.

(9) La realización de nuevas correcciones en este listado para desde el resultante poder organizar la variedad de teorías intuitivas posibles y dejaba abierta una segunda fase de la investigación que tendría que hacer referencia a su vinculación con la acción.

### **Los resultados de esta primera fase.**

El criterio general utilizado para las agrupaciones deriva, no de la realización de unas categorías previas, sino de la aplicación de un primer análisis de contenido sobre las mismas. Se agruparon en función de los sujetos y los atributos del enunciado formulado. En algunos casos se ha duplicado la inclusión, aunque se ha intentado, por sistema, respetar el análisis de contenido efectuado en primer lugar. Esto dio las siguientes entradas categoriales ilustradas con algunos ejemplos-tipo:

#### **1. Definiciones de la práctica artística, el proceso de creación.**

Definición de base: relación idea-intención con la acción (concretadas y especificadas en 1.a.).

3. El proceso de creación derivado de una propuesta básica de racionalidad no satisface la explicación del mismo.
4. El proceso de creación no garantiza su final cuando se logra evidenciar el mensaje último de la obra.
6. La práctica artística puede definirse como la expresión personal de una idea.

#### **1.a. Relaciones:Idea, racionalidad - subjetividad, irracionalidad - azar.**

1. Al comienzo está la acción, pero por encima de ello se halla la idea.
2. El azar tiene el papel de método y de fuente dentro del proceso de trabajo.
3. El proceso de creación derivado de una propuesta básica de racionalidad no satisface la explicación del mismo.

#### **1.b. La técnica, la imaginación técnica (como factores de la práctica artística).**

15. La acción espontánea del artista es controlada en última instancia por su imaginación técnica.
16. La imaginación técnica es el resultado de una praxis.

#### **2. El autor: características (en sí mismo, en relación con el contexto y con el proceso de creación).**

5. Las características del autor en relación con la personalidad y la cultura, marcan la orientación que se adopta en el resultado final del proceso de trabajo.
12. En el proceso de creación es necesaria la soledad.

#### **3. La obra, el resultado de la práctica artística.**

26. La obra puede explicarse por sí misma.
27. La obra no es una representación convencional sino una experiencia vivencial.
75. La imagen tiene valor por sí misma y no tiene porque ser traducible en palabras.
76. Una imagen puede explicarse por su contorno, por la vida del artista.

#### **4. El receptor, el público, la crítica.**

31. Sin un receptor, el hecho creativo no tiene sentido.

33. El primer público del artista es él mismo.

34. El espectador-receptor es el destinatario inconsciente y último de la obra de arte.

#### **5. El contexto social, la cultura, los referentes culturales.**

36. El contexto social debe servir de revulsivo al artista.

37. La cultura sirve de base para poder crear.

38. El artista debe ser la vanguardia del contexto cultural en el que vive.

#### **6. De difícil clasificación.**

70. No hay pintura, sino gusto por la pintura.

79. El objetivo de la idea del arte es el de llegar a la realidad de las profundidades de las formas.

La señalización o descubrimiento más importante de este recorrido fue el detectar que en el terreno de las artes, más que en forma de teorías intuitivas, los enunciados de los individuos, lo que conforma sus constructos personales de referencia adquieren la articulación de creencias.

#### **Distinción entre teorías implícitas y creencias.**

Cuatro aspectos nos permite distinguir las "creencias" de los "conocimientos" propiamente dichos, tal y como señala Nespore (1987), tomando como referencia la diferencia ya planteada por Abelson (1979):

**1. Presunción existencial:** Los sistemas de creencias contienen proposiciones o asunciones sobre la existencia o no de entidades. No son simplemente términos descriptivos, sino términos que se han de reflejar en la práctica, que los artistas han de ser capaces de reflejar en su obra: la armonía, lo estético, el sentido de unidad, la "idea" en la pintura, el simulacro, la ruptura... La rectificación de las entidades que poseen

características cambiantes, ambiguas, condicionales o abstractas, en estables, bien definidas, absolutas y concretas, tiene gran importancia, porque tales entidades poseen un valor inmutable, que van más allá del control y la influencia del artista.

**2. Alternatividad:** Las creencias en ocasiones incluyen representaciones de "mundos alternativos" o de "realidades alternativas". Hacen referencia a la conceptualización de situaciones ideales que difieren significativamente de las realidades presentes. En este sentido las creencias sirven para definir objetivos y tareas, que se transforman en acción cuando los pasos para alcanzarlos están bien definidos (o la coyuntura lo permite). Estas creencias tienen una gran importancia para el artista. Explican el origen de muchos de sus problemas, sus dudas, su propia forma de trabajo.

**3. Aspectos valorativos y afectivos.** En los sistemas de creencias tienen un valor más importante los componentes afectivos y valorativos que en los sistemas de conocimiento. Los sentimientos, las apreciaciones subjetivas que se basan en las preferencias personales actúan de forma más o menos independiente que otras formas de cognición asociadas con sistemas de conocimiento. Es posible distinguir conceptualmente el conocimiento de un dominio de los sentimientos sobre el dominio.(Ejemplo del ajedrez, dominio del dibujo). Estas actitudes y creencias ejercen influencias importantes en cómo uno adquiere tal conocimiento y como tiende a utilizarlo. El afecto y la valoración ejercen de importantes reguladores de energía que será traspasada a la expansión de energía sobre la actividad que se lleva a cabo.

**4. Estructura episódica.** Abelson(1979) sugiere que la información en los sistemas de conocimiento se organiza en redes semánticas, por el contrario los sistemas de creencias se organizan en comportamientos episódicos que se deriva de la experiencia personal, y de los canales de transmisión cultural o institucional. El conocimientos semánticamente estructurado se puede 'descomponer' en sus constituyentes lógicos (categorías o principios semántico-abstractos, estructuras proposicionales,...) y organizarlo en términos de listas semánticas o de redes asociativas. La memoria episódica, por el contrario se organiza en términos de experiencias, episodios o sucesos personales. Sin embargo la distinción semántica-episódica resulta polémica y resulta compleja a la

hora de distinguir entre "creencias" y "conocimiento" (existen "modelos episódicos" de conocimiento). En cualquier caso se acepta que las creencias derivan su poder, autoridad y legitimidad subjetiva, de episodios o hechos particulares. Estos episodios críticos continúan organizando la comprensión de los hechos más tarde, en el tiempo. (Algunas creencias que hoy tenemos derivan de nuestras experiencias como estudiantes. De lo que entonces "aprendimos". Aunque sobre todo, la influencia más patente sobre las creencias profesionales deriva de la propia práctica profesional, de las interacciones que en ella se producen). Estas estructuras episódicas de memoria se adaptan a los procesos de dominios estructurados o de ambiguos y complejos dominios.

**5. No consenso.** Más que las cuatro anteriores, el no consenso es la característica principal de los sistemas de creencias más que de las creencias personales. El no consenso es una consecuencia de las características anteriores y pone el énfasis en la consideración sobre que los sistemas de creencias consisten en proposiciones, conceptos, argumentos que pueden ser identificados como objeto de controversia o como controvertidos por principio. Frente a esto nos podríamos plantear en qué medida un situación de no consenso difiere de una situación en la que se difiere sobre la cualidad del conocimiento sobre un conocimiento o proceso. Una respuesta a esta cuestión sería la de que, los sistemas de creencias son menos manejables o dinámicos que los sistemas de conocimiento. El conocimiento se acumula y cambia de acuerdo con argumentos relativamente bien establecidos. Las creencias por el contrario son relativamente estáticas (al menos en lo que se refiere a sus implicaciones centrales). Cuando una creencia cambia es más un asunto de conversión o de "gestalt" que el resultado de una argumentación o de una evidencia. El consenso que caracteriza a los sistemas de conocimiento es un consenso sobre las vías sobre las cuales el conocimiento puede ser juzgado o evaluado. Sin embargo, la no consensualidad de los sistemas de creencias derivan de una laguna, de un vacío, de la falta de acuerdo sobre cómo pueden ser valorados. Los sistemas de creencias incluyen con frecuencia sentimientos afectivos y valoraciones, recuerdos vividos de experiencias personales, y las asunciones sobre la existencia de entidades y mundos alternativos, que no están abiertos a una valoración externa o a un examen crítico en el mismo sentido que los componentes de un sistema de conocimiento.

**6. Ilimitabilidad.** Los sistemas de creencias pueden describirse como sistemas bastante estables y con indefinidas conexiones con sucesos, situaciones y sistemas de conocimiento. No existen reglas lógicas claras para determinar la relevancia de las creencias en los sucesos y situaciones del mundo real. Por el contrario, estos ligámenes y definiciones están conectados con las experiencias personales, episódicas y emocionales del creyente. Una forma de abordar los sistemas de creencias es la de partir de que éstos poseen un "núcleo central de aplicaciones" ( un dominio de sucesos y situaciones a los cuales es posible aplicarlo, y que pueden derivar de los "episodios críticos" descritos anteriormente) que pueden extenderse por caminos radicales e impredecibles para aplicarse en diferentes tipos de fenómenos. Los sistemas de conocimiento, en contraste, tienen por lo general dominios de aplicación bien definidos, y pueden ser traspasados a otros dominios de conocimiento u otros fenómenos a través de la aplicación "estricta" de las reglas de argumentación. Lo que el concepto de "ilimitabilidad" quiere decir es que las personas reflejan sistemas de creencias en situaciones donde otros no pueden ver su relevancia. De aquí la necesidad de contrastar y evidenciar su significación. De establecer en definitiva formas de comunicabilidad.

### **El estudio de las teorías implícitas sobre la creatividad.**

Una vez llevado a cabo esta distinción entre creencias y teorías implícitas resultó factible dar un paso que permitiera abordar un campo de conocimientos con unas referencias sociales de mayor consenso que las referidas de forma genérica al dominio del arte. De esta forma se pasó a organizar el campo de conocimientos agrupados bajo la denominación de "creatividad" desde las teorías implícitas que han ido apareciendo como dominantes. Esto suponía tomar una serie de decisiones:

(a) Evolucionar en la hipótesis cognitiva de la "representacionalidad" (relación unívoca entre el "discurso", el pensamiento y la acción) hacia la de la "conectividad", que amplía las relaciones desde una representación mucho más compleja, en el desarrollo de la propuesta investigadora que se llevará a cabo.

(b) Iniciarse en la práctica de la investigación en temas relacionados con las Bellas Artes, que todavía se encuentran bajo el prisma "del saber del sentido común" y aproximarse a formas de "saber empíricamente contrastado".

(c) Aproximarse a la práctica de la organización y el análisis de los discursos en torno al tema de la creatividad como punto de partida para una investigación que pretende ser "conectiva".

Durante la fase inicial se les planteó a los estudiantes de un nuevo curso de doctorado relizar una revisión de los textos comprendidos en el apartado "propuesta inicial de lecturas" con la finalidad de encontrar "las teorías explícitas" sobre la creatividad presentes en la "literatura" sobre el tema.

Esta segunda parte pretende organizar el proyecto de investigación antes enunciado, bajo el prisma de una metodología de tratamiento y análisis de la información de tipo cualitativo.

### **Teorías implícitas sobre la creatividad. Materiales para la detección de las teorías explícitas.**

Se tomaron como referencia los escritos de una serie de autores que expresamente ha intentado "teorizar" sobre la creatividad, y que resultan representativos de esta intención: Basse & Mansfield (1984), De la Calle (1981), Rodríguez Illera (1986), Romo (1984), Roset (1981) y Tatkiewicz (1987).

Al tomar como punto de partida el recorrido histórico propuesto por Tatkiewicz (1987) aparece que en las atribuciones realizadas desde el siglo XIX no sólo se reconoce la creatividad, sino que "el creador" es el sinónimo del artista y del poeta. Hasta tal punto esta idea impregna las concepciones de los individuos que, cuando en el siglo XX comenzó a hablarse de la creatividad en las ciencias y en la naturaleza (Bergson) se pensó que era una transferencia de conceptos propios del arte. La creatividad es un atributo exclusivo del artista. El arte es creación (como antes había sido expresión y con anterioridad imitación). Es más importante el culto a la creatividad (debido a la sobreproducción) que el propio arte. No existía arte sin belleza. Ahora: no existe arte sin

creatividad. Del arte como perfección al arte como creatividad. Los museos coleccionaban las obras más perfectas (las representativas), ahora las que en relación con una época eran nuevas, y por tanto, creativas.

La detección de las diferentes teorías explícitas a partir del análisis de los textos ofreció como núcleos articuladores las siguientes definiciones:

La creatividad aparece como fabricación de cosas nuevas y no algo a partir de la nada. Es la novedad la que define a la creatividad.

La noción de novedad (originalidad) y de energía personal surgen como elementos claves para la descripción de la creatividad:

(a) siempre hay un punto de partida: toda creatividad no es sino una nueva combinación;

(b) está sujeta a gradación;

(c) existen clases cualitativamente diferentes: una forma nueva, un modelo nuevo, un método nuevo, un estilo nuevo.

(d) tienen diversos orígenes: deliberada o no intencionada, impulsiva o dirigida, espontánea o resuelta metódicamente con estudio y reflexión; es el "sello", la impronta (con referencia a las mentalidades, destrezas y talentos) de las personas creativas;

(e) tiene diferentes efectos: teóricos y prácticos, neutros e impactantes (al individuo o a la sociedad), puede abarcar diferentes concepciones y no sólo una nueva organización. Es sobre todo una "energía mental: un nivel más elevado de acción, un mayor esfuerzo, una mayor eficacia.

Haciendo con todo ello una triple distinción atributiva, sobre la que se aplica el calificativo o se le atribuye el sustantivo:

(a) al individuo que crea.

(b) al proceso que sigue (factual y psíquico): no importa lo creado, siempre que se produzca creación.

(c) al producto.

A partir de aquí es posible encuadrar las lecturas que contienen teorías explícitas a partir de un marco de entrada organizado según las siguientes de referencias:

---

1. Nivel denominativo. (Autor, concepción desde la psicología, la filosofía, el arte,...).

1.1. Vinculada a la novedad (externalista) .

1.1.1. Énfasis en el punto de partida (toda creatividad no es sino una nueva combinación);

1.1.2. Énfasis en la gradación;

1.1.3. Énfasis en las clases cualitativamente diferentes (una forma nueva, un modelo nuevo, un método nuevo, un estilo nuevo);

1.1.4. Énfasis en los orígenes (deliberada o no intencionada, impulsiva o dirigida, espontánea o resuelta metódicamente con estudio y reflexión; tiene diferentes efectos).

1.2. Vinculada a la energía personal (innatista) (es el "sello", la impronta, con referencia a las mentalidades, destrezas y talentos, de las personas creativas).

2. Nivel atributivo.

2.1. Al individuo.

2.2 Al proceso.

2.3. Al producto.

---

### **Propuesta de formulación sobre teorías explícitas.**

Los dos problemas fundamentales para la formulación de una teoría explícita son su niveles de representatividad (su extensión) y su operatividad. El recorrido que los estudiantes del curso han realizado presenta rasgos comunes (las mismas fuentes, forma de ordenación) y diferenciales (búsqueda de recopilación, niveles de generalización-particularización),....

Las teorías explícitas se presentan como formulaciones que suelen estar argumentadas bien mediante citas que lo apoyan (lo que supone un conocimiento biblio-histórico), o mediante o estudios experimentales (lo que implica un conocimiento empírico). Las teorías implícitas suelen plantearse desde la esfera del yo, sin que las coincidencias de referencia que apoyan su formulación explícita se hagan manifiestas.

No hay que perder de vista que, aunque se pretenda que sean excluyentes, las teorías explícitas tienen puntos y nexos de coincidencia, dada la multiplicidad de interrelaciones y la tradición de su formulación como creencias que recoge la temática de la creatividad. A partir de este trabajo sobre textos se llegó a plantear una "visiones conductoras" presentes en las manifestaciones individuales sobre la creatividad y en los planteamientos de aquellos que, explícitamente han tratado de formular definiciones fundamentadas (empírica, estética o históricamente) sobre la creatividad

### **Formulación de teorías explícitas en relación con la definición de creatividad.**

**1. La teoría culturalista.** La creatividad es sólo una construcción social de tipo histórico. Como tal se define en relación con la sociedad, la cultura y la clase de referencia y no por sí misma. La creatividad por tanto es un concepto contingente, un indicio de otras construcciones sociales de tipo más complejo: el arte, la teología, la razón. No es una cualidad ni personal ni atributiva. Es fundamentalmente un valor social. Su variabilidad le resta credibilidad como teoría. Para estudiarle hay que abordarla desde la perspectiva de la historia de las mentalidades o de la cultura.

**2. La teoría innatista.** La creatividad es un atributo, una cualidad innata (potencial o virtual) de los sujetos humanos. Es producto de su propia energía mental o vital. Se encuentra asociada con la actividad inconsciente, irracional e impulsiva de los individuos. Por tanto es de difícil estudio más allá de las interpretaciones asociativas (arquetipos, conocimiento y experiencias previas) o del estudio fisiológico de los procesos bioquímicos que puede llevar parejo.

**3. La teoría constructivista.** La creatividad es un proceso mental o/y operacional de los seres humanos de tipo productivo subsidiario de la intencionalidad del proyecto o de la finalidad que persigue (factual o psíquica). Desde este punto de vista es una especial denominación asociada a otras formas de pensamiento. Como tal es reconstructiva (en relación con los conocimientos previos y el dominio procesual), recombinatoria y resolutoria. Se desarrolla por fases en las que se aplican diferentes estrategias. Su estudio puede orientarse hacia la sistematización

de las diferentes fases y el establecimiento de las relaciones sistémicas entre ellas según la finalidad a la que se aplique.

Como se ha señalado estas tres teorías principales admiten reconvinciones y posiciones mixtas, pero por lo general suele darse la preminencia de una de ellas en las formas individuales de afrontar la creatividad. Hay que tener en cuenta que además quienes formulan (o pretenden hacerlo) teorías explícitas se expresa de alguna manera un énfasis en el sujeto (creador), en el proceso (creatividad) y/o en el resultado (creativo).

### **Las teorías implícitas sobre la creatividad y sus relaciones con "el discurso y la práctica" artística.**

Una vez señaladas las teorías explícitas sobre la creatividad, se trata de llevar a cabo un ejercicio para su detectación en una serie de textos en los que se recoge planteamientos de individuos socialmente reconocidos como creativos. A partir de esta detectación se pretende: (a) establecer la validez de las teorías explícitas definidas y (b) diseñar una pauta que permita detectar las concepciones de otros individuos a partir de su contraste con las precedentes.

#### **Proceso de trabajo.**

(1) Se escogieron 28 textos de autores considerados socialmente como creativos, que habían sido seleccionados por una persona "extraña" a la experiencia y a la metodología que se estaba construyendo, y en los que se hacía una referencia explícita a su definición o posición ante la creatividad.

(2) Estos textos fueron agrupados en conjuntos de cinco, y se distribuyeron entre los participantes del seminario. De esta forma, todos los textos se encontraban al menos tres veces repartidos entre quienes actuaban como jueces de la investigación.

(3) Cada juez extraía (marcaba) las frases (consideradas como unidades enunciativas) que consideraba indicadoras del proceso de creatividad por parte del autor en cuestión (Trabajo individual).

(4) Cada una de las frases se incorpora a una matriz desordenada (Miles y Huberman, 1985), a partir de la cual y por las sucesivas

transformaciones que sean requeridas llega a la identificación de la teoría explícita que le sirve de referencia (Trabajo individual).

(5) Con posterioridad contrastaba sus resultados con los de otros dos compañeros/as que hayan trabajado los mismos autores. Se valora y explicita en la matriz las coincidencias y los matices de identificación encontrados.

(6) Después se realiza por grupos-autores un listado de las frases "textuales" que pueden evocar a un lector una visión identificadora sobre la creatividad así como la teoría explícita a la que remite.

(7) A continuación se perfila las frases, que con un criterio de representatividad equitativa pasan a ser contrastadas por una muestra de estudiantes de Bellas Artes de diferentes cursos, para su validación como pauta de detección de teorías implícitas. Se explicitará la estrategia de trabajo y el sentido de las entrevistas a los participantes.

(8) A continuación se organizaron los resultados para cuestionar su validación y depurar posibles errores o referencias incompletas.

(9) Finalmente, se construyó un inventario de evaluación sobre teorías implícitas formado por treinta frases (diez por cada teoría explícita), cada una de las cuales habría de ser sometida a una valoración de indentificación mediante una escala ( de 0 a 7). La finalidad de este instrumento es la de detectar las teorías implícitas que sobre la creatividad tienen los individuos que respondan a ella. En la actualidad se encuentra en proceso de tratamiento de datos los resultados aplicados a una muestra de estudiantes de las Facultades de Bellas Artes de las universidades de Barcelona y Lisboa.

Con todo ello se incorpora un tema planteado hasta ahora desde formulaciones posicionales sobre la creatividad a una perspectiva de investigación que se están desarrollando en la actualidad bajo el enfoque cognitivo de la psicología y que puede servir como medio para referenciar y organizar estos mismos posicionamientos, así como para abrir una perspectiva de aproximación con la acción, plena de interrogantes y retos.

## Referencias bibliográficas

ABELSON, R. (1979). Differences between belief systems and knowledge systems. *Cognitive Science*. 3, 355-366.

- BERGSON, H. (1985). **La evolución creadora**. Barcelona.: Planeta Agostini.
- BERIANIN, J. (1990). **Representaciones colectivas y proyecto de modernidad**. Barcelona.: Anthropos.
- BERNSTEIN, R. (1979). **Praxis y acción**. Madrid.: Alianza Universidad. (1971).
- BOHM, D. (1988). **La totalidad y el orden implicado**. Barcelona.:Kairós. (Especialmente el capítulo: La realidad y el conocimiento considerados como proceso: pp.80-103).
- BOUTHOUL, G. (1971). **Las mentalidades**. Vilasar de Mar. Barcelona.: Oikos-Tau.
- CARDIN, A. & HERNANDEZ, F. (Eds.). (1986). **Fosos y Nexos**. Barcelona.: Facultad de Bellas Artes.
- CASSANY, D. (1987). **Descriure escriure. Com s'aprèn a escriure**. Barcelona.: Empúries.
- ELBAZ, F. (1983). **Teacher thinking. A study of Practical knowledge**. London.: Croom Helm.
- GARDNER, H. (1987). **Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad**. Buenos Aires.: Paidós.(1982).
- GHISELIN, B. (1952). **The creative process**. New York.: Penguin.
- GRUBER, H. (1984). **Darwin sobre el hombre. Un estudio psicológico de la creatividad**. Madrid. Alianza Editorial. (1974).
- IBAÑEZ, T. (Coo). (1988). **Ideologías de la vida cotidiana**. Barcelona.: Sendai.
- MARTINEZ, G. (1981). **Creatividad infantil y educación**. *Infancia y Aprendizaje*. 16, 4, 51-70.
- MILES, M. & HUBERMAN, A.M. (1985). **Qualitative Data Analysis**. London.: Sage.
- MOLES, A. (1986). **La creación científica**. Madrid.: Taurus Comunicación (1984).
- MOSCOVICI, S. (1986). **Psicología social II. Pensamiento y vida social**. Barcelona.: Paidós.
- NEISSER, U. (1981). **Procesos cognitivos y realidad**. Madrid.: Marova.
- NESPOR, J. (1987). The role of biliefs in the practice of teaching. *Journal of Curriculum Studies*, 19,4, 317-328.
- PAIVIO, A. (1971). **Imagery and verbal processes**, New York.: Holt, Rinehart & Winston.

- PRIGOGINE, I. (1983). **¿Tan sólo una ilusión?. Una exploración del caos al orden.** Barcelona.: Tusquets.(1972-1982). (Especialmente el capítulo: Naturaleza y creatividad: pp.65ss).
- RACIONERO, LL. (1987). **Art i Ciència. La dialèctica de la creativitat.** Barcelona.: Laia.
- RODRIGO, M<sup>a</sup> J. (1986). El estudio de las teorías intuitivas sobre el niño y sus implicaciones educativas. (Manuscrito).
- ROMO, M. (1984). Estudio diferencial del pensamiento creador en los campos simbólico, semántico y figurativo. *Estudios de Psicología*, 18, 81-99.
- ROSET, I. (1981). **Psicología de la fantasía.** Madrid.Akal.
- ROSS, M. (Ed.). (1980). **The Creative Arts.** London.: Heinemann.
- RUMERLHART, D.E. (1978). Schemata: The building blocks of cognition. En R. Spiro, B. Bruce y W. Brewer. (Eds.). **Theoretical issues in reading comprehension.** Hillsdale, New Jersey.: Erlbaum.
- SCHANK, R. & ABELSON, R. (1977). **Scripts, Plans, goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures.** N.J. Hillsdale.: Lawrence Erlbaum. (Traducción castellana en la editorial Paidós).
- SCHOENFELD, A. (1983). Beyond the purely cognitive: belief systems, social cognitions, and metacognitions as driving forces in intellectual performance. *Cognitive Science*.7, 329-363.
- SCHÖN, D. (1983). **The Reflective Practitioner.** London.: Temple Smith.
- STEINBERG, L. (1976). La creatividad como rasgo caraterológico: Nueva amplitud del concepto. En J. Gowman, D.Demos y E. Torrance. **Implicaciones educativas de la creatividad.** Salamanca.: Anaya. (1964,1967).
- SUCHMAN, J.R. (1976). Pensamiento creativo y desarrollo conceptual. En J. Gowman, D.Demos y E. Torrance. **Implicaciones educativas de la creatividad.** Salamanca.: Anaya. (1962,1967).
- TATARKIEWICZ, W. (1987). **Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.** Madrid. Tecnos. (1976).
- TORRANCE, E.P. (1976). Epílogo: La creatividad en la educación americana: 1865-1965. En J. Gowman, D.Demos y E. Torrance. **Implicaciones educativas de la creatividad.** Salamanca.: Anaya. (1965,1967).

- VILLAR, L.M. (Comp). (1986). **Pensamiento de los profesores y toma de decisiones**. Sevilla.: Publicaciones de la Universidad.
- WAGNER, R. (1981). **The Invention of Culture**.Chicago.: The Universtiy of Chicago Press.
- WEISBERG, R. W. (1987). **Creatividad. El genio y otros mitos**. Barcelona.: Labor. (1986).

