UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

HACIA UNA CREATIVIDAD ECOLÓGICA

Pilar Cortada Boada

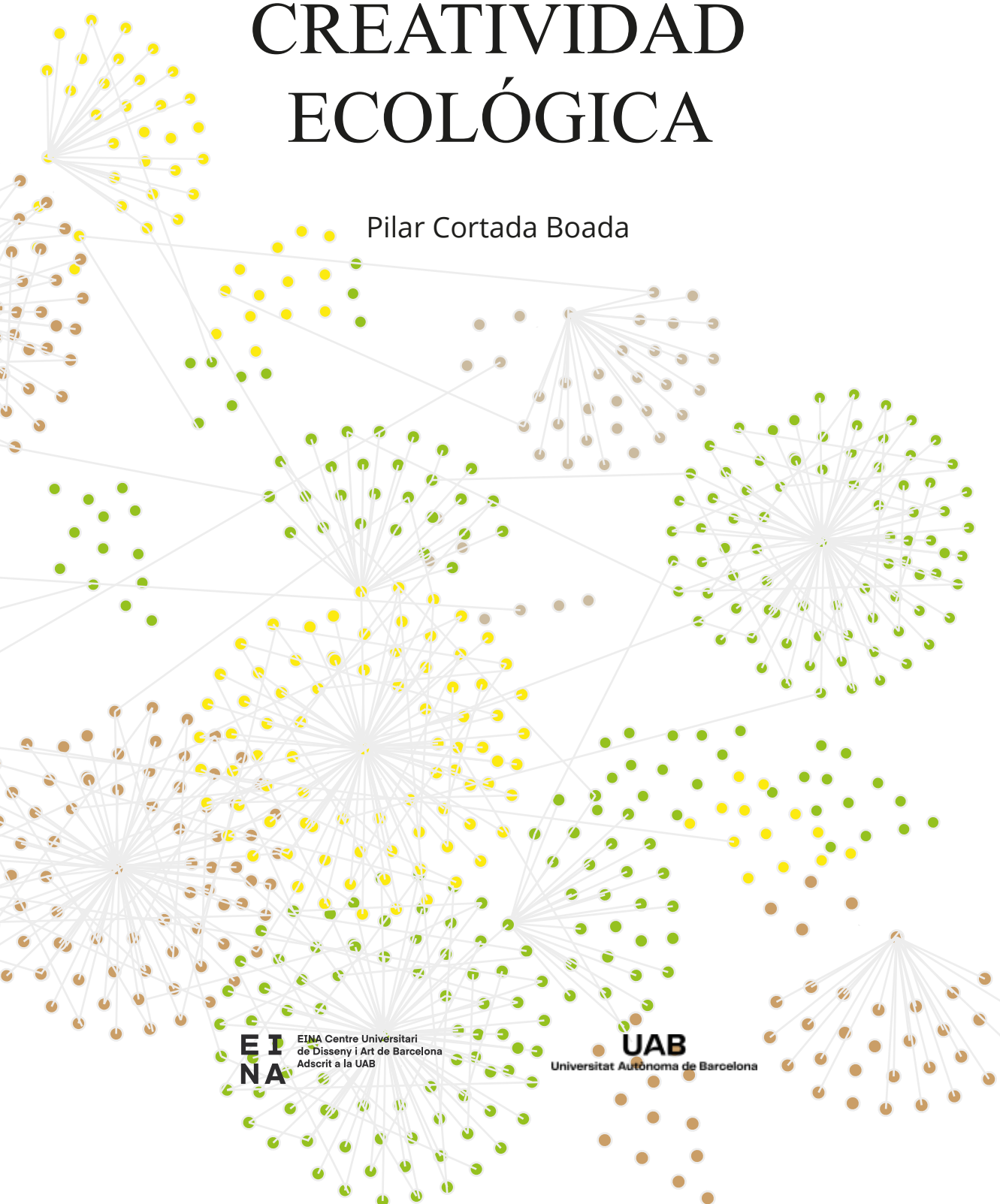
ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=es

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

HACIA UNA CREATIVIDAD ECOLÓGICA

Pilar Cortada Boada



EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona
Adscrit a la UAB

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

HACIA UNA CREATIVIDAD ECOLÓGICA

Pilar Cortada Boada

Hacia una creatividad ecológica

TESIS DOCTORAL

Candidata a doctora: Pilar Cortada Boada

Directora y tutora: Dra. Jèssica Jaques Pi (UAB)

Director externo: Dr. Miquel Molins Nubiola (UAB)

Programa de Doctorado de Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

Universitat Autònoma de Barcelona - UAB Barcelona

Enero, 2024

© 2024. *Hacia una creatividad ecológica* de Pilar Cortada Boada tiene licencia CC BY-NC-SA 4.0. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

© 2024. *Hacia una creatividad ecológica* de Pilar Cortada Boada té llicència CC BY-NC-SA 4.0. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

© 2024. *Hacia una creatividad ecológica* by Pilar Cortada Boada is licensed under CC BY-NC-SA 4.0. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Resumen

El estudio de la creatividad, tradicionalmente abordado por las disciplinas de la psicología cognitiva y de la personalidad, ha tendido a focalizarse en la persona y sus capacidades cognitivas, excluyendo de la investigación dos variables consideradas fundamentales en este trabajo. Por un lado, el *umwelt*, entendido como el medio natural o construido que envuelve al organismo y le proporciona oportunidades de vida y acción, y con el que establece relaciones constitutivas recíprocas. Por otro lado, la *aisthesis*, o atención sensorial, afectiva e intelectual que el organismo presta en su encuentro con el mundo en busca de oportunidades de acción.

En contraposición a la perspectiva de la creatividad centrada en las capacidades cognitivas del individuo humanista, esta investigación propone entenderla como un proceso que surge de la acción recíproca entre ser y entorno, en el cual la exploración activa y la atención estética —o sensitiva— desempeñan un papel fundamental. Se argumenta que crear es un proceso relacional, situado y distribuido, que no resulta tanto de la manipulación de representaciones descontextualizadas, sino de la acción de un organismo en/con su entorno performativo y de la forma en la que atiende y se relaciona con él.

Resum

L'estudi de la creativitat, tradicionalment abordat per les disciplines de la psicologia cognitiva i de la personalitat, ha tendit a focalitzar-se en la persona i les seves capacitats cognitives, excloent-ne dues variables considerades fonamentals en aquest treball. D'una banda, l'*umwelt*, entès com el medi natural o construït que envolta l'organisme i li proporciona oportunitats de vida i acció, i amb què estableix relacions constitutives recíproques. D'altra banda, l'*aisthesi*, o atenció sensorial, afectiva i intel·lectual que l'organisme presta en trobar-se amb el món a la recerca d'oportunitats d'acció.

En contraposició a la perspectiva de la creativitat centrada en les capacitats cognitives de l'individu humanista, aquesta recerca proposa entendre-la com un procés que sorgeix de l'acció recíproca entre ésser i

entorn, en què l'exploració activa i l'atenció estètica —o sensitiva— exerceixen un paper fonamental. S'argumenta que crear és un procés relacional, situat i distribuït, que no resulta tant de la manipulació de representacions descontextualitzades, sinó de l'acció d'un organisme en/amb el seu entorn performatiu i de la manera com atén i s'hi relaciona.

Abstract

The study of creativity, traditionally addressed by the disciplines of cognitive and personality psychology, has tended to focus on the person and their cognitive abilities, excluding from the research two variables considered fundamental in this study. On the one hand, the *umwelt*, understood as the natural or built environment that surrounds the organism and provides it with opportunities for life and action, and with which it establishes reciprocal constitutive relationships. On the other hand, the *aisthesis*, or the sensory, affective, and intellectual attention that the organism pays in its encounter with the world in search of opportunities for action.

In contrast to the perspective of creativity focused on the cognitive abilities of the humanistic individual, this research proposes to understand it as a process that arises from the reciprocal action between being and environment, in which active exploration and aesthetic —or sensitive— attention play a fundamental role. It is argued that creating is a relational, situated and distributed process, which does not result so much from the manipulation of decontextualized representations, but from the action of an organism in/with its performative environment and the way in which it attends to and relates to it.

Agradecimientos

Esta tesis resulta de un proceso en el que convergen dos elementos: las influencias externas que han dejado su huella en mí y mi expresión simultánea de afectos hacia ellas, como lo explica Rosi Braidotti (Dolphijn et Tuin, 2012: 20). He sido moldeada por intelectuales, enseñantes y colegas de doctorado, así como por artistas cuyo proceso creativo he observado, lecturas tanto nuevas como antiguas, experiencias, hábitos, intuiciones, mi entorno y espacio de trabajo, internet, imágenes… Entre las múltiples influencias quiero destacar aquellas mentes situadas[1] que por no ajustarse a la forma de pensamiento dominante me han abierto la mía. Algunas de ellas ya no están con nosotros, James J. Gibson, Alfred North Whitehead, Félix Guattari, John Dewey. Otras sí: Tim Ingold, Donna Haraway, Timothy Morton, Grahan Harman, Karen Barad. Me apoyo en sus ideas para poner en cuestión la noción humanista de creatividad y situar en el foco aquello que se ha excluido de su estudio. Hago uso de sus métodos de investigación para atender a las influencias, coincidencias, enredos y diferencias entre las ideas científicas en torno a la creatividad y el proceso creativo en la práctica artística. También para trazar alianzas entre lo viejo y lo nuevo, y entre diferentes disciplinas académicas.

He sido también influenciada por mis codirectores de tesis, Jèssica Jaques Pi y Miquel Molins, mi compañero de doctorado, César Zabala, y mi institución, EINA, que me ha permitido organizar jornadas, seminarios, talleres y otras actividades en torno a temas que me han hecho crecer. También por la escritora Ada Castells, que me ha ayudado a poner orden en mis ideas y a adquirir una voz que no tenía. Aunque nada de esto hubiese llegado a término sin el aliento de muchas personas que me han escuchado y animado a lo largo de estos años. Entre ellas quiero destacar a mi familia, muy especialmente a Marc y a Pilar por su apoyo incondicional, y a Matías, que aunque ahora esté lejos, siempre estará cerca.

[1] Por mentes situadas me refiero a autores que defienden la relevancia del cuerpo y del entorno natural, social y tecnológico en la cognición.

Sumario

Resumen 1
Agradecimientos 3
Sumario 4
Notas 6
Abreviaturas y referencias 7
Protocolos de percepción 11
Protocolo de percepción 1 13
Introducción a una creatividad ecológica 15
Protocolo de percepción 2 21
I. Genealogías para una creatividad ecológica 23
Rebatiendo la aproximación clásica a la cognición 29
Defendiendo la finitud de la percepción 36
Protocolo de percepción 3 43
II. Creatividad y sujeto emancipado 45
Protocolo de percepción 4 61
III. El imperativo creativo: crear para innovar 63
Protocolo de percepción 5 73
IV. Hacia una nueva definición de creatividad: de pensamiento individual a realidad en exceso de cualquier relación 75
Protocolo de percepción 6 83
V. Hacia una nueva definición de creatividad: de pensamiento original a receptividad estética 85
Protocolo de percepción 7 95
VI. El comportamiento estético 97
La intencionalidad perceptiva 107
La conducta exploratoria 113
La atención estética 116
La intencionalidad perceptiva y la atención estética se pueden educar 124
Protocolo de percepción 8 129
VII. El o la artista resonante: la disposición de quien se dedica al arte a proveer a las cosas un "espacio de existencia" en el que puedan manifestarse 131
Protocolo de percepción 9 143

VIII. La creatividad como una forma inquieta de relacionarse con el mundo 145
Protocolo de percepción 10 151
IX. Artes de notar: LAB Collserola 153
LAB Collserola 154
Umwelt: el parque como espacio de creación 154
Actantes no humanos: ovejas, lana, fieltro y tintes naturales 156
"Aisthesis práctica" u "observación extraña" 158
Proceso creativo no lineal y distribuido 160
Cocreación 161
La contaminación como guía de la investigación, enfoque y práctica 166
Protocolo de percepción 11 169
X. Conclusiones y trabajo futuro 171
Hacia una creatividad ecológica 171
El aspecto relacional de todas las cosas 173
Solo vemos lo que miramos 174
Atención estética 175
Asuntos de hecho o de interés 179
Práctica y experiencia 180
Un apunte de futuro: cómo la inteligencia artificial (IA) puede ayudarnos a comprender la creatividad humana 180
Protocolo de percepción 12 187
XI. Formas de estar presente y abierto a la realidad 189
Desaprender 190
La subjetividad de lo real 190
Los sesgos atencionales 195
Ampliar la percepción 197
Problematizar 197
Explorar 200
Detectar 201
Glosario 207
Lista de imágenes 211
Bibliografía 215

Notas

Algunos fragmentos de este trabajo fueron presentados en una ponencia titulada *Developing Cartographic Attention to Nurture Creative Potential* que di el 14 de septiembre de 2020 online como parte de la Conferencia del Marconi Institute for Creativity (MIC).

Partes de este trabajo se incluyen también en la publicación *Diario de campo, Tornen les Esquelles*, editada por Pilar Cortada, Martina Manyà, Ana Vivero, Giorgia Filippelli y Olivia Álvarez, y publicada por Nova Era Publications S.L. en 2023.

Dado que el lenguaje desempeña un papel fundamental en nuestra percepción del mundo, busco mantener un lenguaje inclusivo en todo momento. No obstante, con el propósito de mejorar la fluidez de la lectura, evito las formas duales, salvo en las menciones específicas al o a la artista. La forma masculina no marcada la utilizo únicamente en situaciones en las que las exigencias del texto o la falta de términos neutros hacen imposible el uso de formas genéricas o despersonalizadas.

Abreviaturas y referencias

[Obras de las que se citan pasajes en el texto]

Crítica de la facultad de juzgar (KU) se cita según la paginación de la Akademie Ausgabe. Se usan las siglas AA, seguidas del número de volumen y la página.

La república (Rep.) y *Teeteto* (*Teet*.) se citan según la designación clásica de Diels-Kranz. Se utiliza la paginación basada en la edición de las obras de este filósofo llevada a cabo por el impresor francés Henri Estienne, más conocido como Henricus Stephanus (1528?-1598). Se usa el nombre del diálogo, seguido del número de página y la letra que indica el párrafo.

Acerca del alma (*De an.*) se cita por el texto Bekker de 1831. Se usa el título abreviado de la obra en latín, seguido del número de página, columna y línea.

Donde hay concepto hay costumbre, y las costumbres se hacen y se deshacen en el plano de la inmanencia de la conciencia radical: son las "convenciones"[2]. Por este motivo la filosofía inglesa es una creación libre y salvaje de conceptos. Partiendo de una proposición determinada, ¿a qué convención remite, qué costumbre constituye su concepto? Ésta es la pregunta del pragmatismo.

—Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*

[2] Hume, *Traiti de la nature humaine*, Éd. Aubicr, II, pág. 008: "Dos hombres que reman en un bote lo hacen según un acuerdo o una convención, aunque jamás se hayan hecho promesa alguna." (Hay versión española: *Tratado de la naturaleza humana*, Barcelona: Orbis, 1985).

Protocolos de percepción

Imagen 1: Francisco de Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799. Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado ahuesado. 213 x 151 mm (huella) / 306 x 201 mm (papel). Museo del Prado, Madrid.

La *aisthesis*, o atención sensorial y afectiva que el organismo presta en su encuentro con el mundo en busca de oportunidades de hacer, es una capacidad que se desarrolla de forma gradual a través de la práctica y de la experiencia. La focalización de la atención en el presente, la estimulación sensorial y la observación consciente son técnicas comúnmente empleadas para incrementar la conciencia sensorial y potenciar la capacidad perceptiva del cuerpo. Aquí, en lugar de estas prácticas, se propone el arte como alternativa.

El contenido de una experiencia, como se explicará más adelante, es una construcción subjetiva que surge de la aprehensión o acto objetivante. Los protocolos de percepción son contribuciones artísticas que, aunque no han sido específicamente diseñadas para mejorar la percepción, nos invitan a

parar, a enfocar nuestros sentidos y a aproximarnos a las cosas con receptividad. Algunos de los protocolos que aquí se presentan ayudan a cultivar la sensibilidad. Otros a detectar prejuicios, expectativas o creencias preexistentes. Todos a aprender más sobre el mundo que nos rodea.

Protocolo de percepción 1

Koe Jeong A

Preparación

1. 30 ml de agua mineral
2. vaso de cristal transparente
3. hervidor solar

Hervir 15 ml de agua mineral
y verter en el vaso.
Verter 15 ml de agua mineral sin hervir
en el agua hervida.
Contemplar, observando el movimiento transparente de electrones
a través del vaso de cristal transparente durante
un rato, y beber en un lapso de 20 minutos.

Jeong A, Koe en Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021 (traducción propia)[3].

[3] Preparation

1. 30 ml of mineral water
2. transparent glass cup
3. solar kettle

Boil 15 ml of mineral water
and pour into the cup.
Pour unboiled 15 ml of mineral water
into the boiled water.
Contemplate, watching the transparent electron
movement through the transparent glass cup for
a while, and drink within 20 minutes.

Introducción a una creatividad ecológica

Entiendo la atención como la aplicación activa, fluctuante y abierta de los sentidos al mundo; como estado de vigilia que precede a la percepción y a la acción. Estar atento significa estar presente, tener consciencia del entorno inmediato y dejar que nos afecte. El problema es que, a fuerza de concentrar la atención en el yo, en las pantallas y en nuestro desarrollo, hemos dejado de atender a los otros y al entorno. Empujados por la obligación de producir para seguir consumiendo, vagamos por el mundo con los ojos cerrados, ignorando las consecuencias de nuestros actos, en una carrera hacia adelante, siempre hacia adelante. Y esta forma de relacionarnos con el mundo no funciona. Las múltiples crisis sanitaria, social y ecológica de estos últimos años son muestra de ello. Debemos urgentemente diseñar nuevas formas de vivir y de trabajar más vigilantes y éticas. Debemos dejar atrás nuestra forma tradicional de entender el mundo, como algo que está ahí afuera alejado de nosotros, y aceptar que somos parte de él, que lo humano y lo no humano, la naturaleza, los objetos, los seres, la tecnología, estamos entrelazados y nos afectamos mutuamente.

Parte de este alejamiento del mundo se debe a la forma en que, desde mediados del siglo XX, pensamos la *capacidad de crear*[4]. Lo que entendemos hoy por producir algo nuevo a partir de la experiencia, la capacidad sensitiva o la capacidad intelectual dista mucho de lo que significaba crear en la Grecia clásica, en el medievo o en el Renacimiento. Sostengo que, con el paso del tiempo, nos hemos apropiado de lo que antes se consideraba una misteriosa facultad ajena. Ahora, en cambio, nos pensamos como los únicos seres capaces de generar soluciones novedosas y concebir cosas nuevas. Y es que, a pesar de la reciente explosión de literatura y teoría posthumana, el proceso creativo se sigue describiendo desde una perspectiva e intención predominantemente humanas, que rara vez dan cuenta de las capacidades creativas de lo no humano (Oogjes y Wakkary, 2022). Hemos basado nuestro desarrollo económico en esta habilidad y tratamos de fomentarla en todo individuo para asegurar un crecimiento que resulta insostenible. Lo que aquí planteo es dotar a la capacidad de crear de un nuevo significado que la aleje del uso

[4] Utilizo capacidad de crear en vez de creatividad porque, el término *creatividad,* como veremos más adelante, es relativamente reciente.

productivo, individualista y racional predominante y la sitúe de nuevo en el plano estético.

Propongo utilizar la estética y la práctica artística como medios para transformar nuestra forma de producción. "[T]odo proceso revolucionario", explica Paul B. Preciado, "no es más que la introducción de un hiato, de una diferencia en el proceso de subjetivación" (Preciado en Rolnik, 2019: 11). La que introduzco, (re)situar la creatividad en el plano estético, puede parecer imperceptible, pero exige transformar radicalmente nuestra percepción. Porque el o la artista no crea desde la nada. Su obra no se basa únicamente en su genio. Está sujeta, como todo, a condiciones de lugar, materialidad, relacionalidad y tiempo. Crear se fundamenta más en la aceptación que en la intervención activa, en la retracción que en el ingenio. Crear requiere una actitud de escucha o, como dice José Ángel Valente, una atención suprema "a los movimientos del universo y la respiración de la materia" (1979/2001: 41).

Entiendo la creatividad como un proceso que surge de la *acción recíproca* entre ser y entorno, y en la que la *exploración activa* y la *atención estética* —o sensitiva— juegan un papel fundamental. A partir de la observación del hacer en el arte, defiendo que la capacidad creativa del y de la artista radica principalmente en la facultad de sintonizar su sistema perceptivo a lo que ya existe, al entorno físico, tecnológico y sociocultural. Requiere, como explica Valente, un "estado de disponibilidad" hacia la materia y una pasión por dejarse penetrar por ella (1979/2001: 41). Mientras escribo estas líneas hay un montón de objetos a mi alrededor: ordenador, teclado, bombilla, mochila, altavoz, suelo, mosca, mascarilla, libros, lápices, aire... Existen en mi campo de visión tanto si los percibo como si no. Y, al igual que puedo percibir o no su existencia, también puedo percibir o no hechos, cualidades, atributos u oportunidades en ellos. Crear, defiendo, es un proceso no lineal y continuado de "prehensión"[5] de oportunidades o, como diría el psicólogo americano James J. Gibson, de "acciones o posibilidades de hacer" (1979/2014). Y, como explicaré más adelante, para prehender hay que atender. Por atender no me refiero a prestar atención focalizada y centrada en presencias concretas. Tampoco a atender de forma contemplativa. Me refiero a esa atención frágil y abierta que

[5] Término acuñado por Alfred North Whitehead para referirse a una forma de aprehender no necesariamente cognitiva o humana.

depositamos en las cosas cuando, con curiosidad y pasión, nos dejamos llevar por ellas. Dar valor a esta *atención* que denomino *estética* puede ser el hiato que modifique las concepciones. Porque, ¿cómo observaríamos y nos relacionaríamos con el mundo si pensáramos que la iniciativa creativa no surge tanto de nuestras cabezas, sino de la capacidad de atender al entorno y a los otros, humanos y no humanos? Posiblemente, nos empujaría a dejar de lado nuestras visiones antropocéntricas y a modificar la forma en que nos relacionamos con el mundo y los objetos.

El argumento que aquí presento debe mucho al pensamiento de Félix Guattari. En las sociedades arcaicas la esfera estética —la danza, la música, las artes visuales— era poco discernible de las otras esferas de la vida —la social, la política, la religiosa. Pero a fuerza de rechazar lo subjetivo en nombre de la universalidad y objetividad del canon científico, y de privilegiar lo inteligible frente a lo sensible, hemos ido olvidándonos de abrir los ojos, aguzar los oídos y poner en las cosas nuestros cinco sentidos. Y esta oscuridad perceptiva en la que nos hemos ido sumiendo nos ha vuelto insensibles al entorno. Para romper con esta racionalidad, Guattari propone pasar del "paradigma cientificista" a un "paradigma ético-estético", que exteriorice la práctica estética y la conecte de nuevo con la vida social y el mundo exterior (1996: 121-22). Apela, por tanto, al modo de hacer en el arte como forma para avanzar hacia sistemas más sensibles y éticos. Guattari lo hace por la responsabilidad que tiene el creador o creadora sobre la cosa creada. Esta tesis propone hacerlo por la obligación que genera la instancia creativa de conectar con, de atender a, o lo que es lo mismo, cuidar a, las distintas ecologías que nos conforman: ambiental, social, tecnológica y afectiva.

La pregunta que se hace esta investigación es la siguiente: ¿cómo nos relacionaríamos con el mundo si entendiésemos la creatividad de una forma más situada y distribuida y menos antropocéntrica? ¿Cómo atenderíamos al medio y a las cosas si pensásemos que el acto creativo no surge exclusivamente de la mente de un individuo, sino que se halla estrechamente ligado a las relaciones que este individuo mantiene con su entorno físico —objetos, materiales, cuerpos, tecnologías y entornos— y sociocultural? Inspirar significa recibir aliento, permitir que el aire se introduzca en los pulmones. Para los griegos, el aliento que inducía a crear

provenía de las musas y los dioses[6]. Para el cristianismo y el judaísmo era un regalo de Dios. Aquí se defiende que el aliento para que algo nuevo surja en el mundo, no proviene tanto de la mente, sino, principalmente, de *cómo* atendemos al afuera, si lo podemos llamar así. Entraña aproximarse a las cosas con el cuerpo abierto a lo preconsciente y a lo "preindividual", como explica el filósofo francés Gilbert Simondon (citado en Massumi, 2002)[7]. Esta apertura sensible al mundo no pensado, adecúa el cuerpo a la posibilidad de ser afectado, lo que facilita que las cosas puedan actualizarse en la mente de manera diferente. Y si entendemos la creatividad como la capacidad de ser afectado, el hecho de que nos dejemos afectar puede, además, facilitar la emergencia de sentimientos que restablezcan nuestra relación con el entorno, reduzcan la racionalidad productiva y alienten formas más atentas al mundo de conocer, ser y hacer.

En la primera parte de la investigación deconstruyo los procesos creativos y los (re)pienso desde un punto de vista relacional y ecológico. Repaso las razones que nos han llevado a entender la creatividad como la producción de ideas, artefactos o servicios útiles y novedosos y cómo esta concepción del proceso creativo refuerza la superioridad y el dominio humano.

En la segunda parte de la investigación, trazo una perspectiva de la creatividad arraigada en la corporeidad, las relaciones y el contexto, describiéndola en términos de la dinámica entre seres humanos, cosas y

[6] "La inspiración es un soplo que se exhala sobre un objeto, *ercírcvoi*, literalmente «inspiración». Su autor es un ser superior: «Por inspiración de Zeus» (Esquilo, *Suppl*. 17); «no sin inspiración de los dioses» (Platón, *Leg*. 811c); «inspirado por Eros» (Platón, *Symp*. 181c); «inspiración profética de Apolo» (Platón, *Phaedr*. 265b); «entusiasmarse por inspiración demónica» (Aristóteles, *Eth*. *Eud*. 214 a 24). De ahí que comúnmente Ia acompañe el epíteto de «divina»" (Rodríguez, 1955: 494).

[7] [W]e should not speak of affective states, but rather of affective exchanges, of exchanges between the preindividual [nature] and what is individuated in the being of the subject [its contextualized personhood, or individuality]. Affectivo-emotivity [the subjective process line from uncontained affect to its personalized expression] is a movement between indeterminate nature and the here and now of actual existence [the irruption of the event]; it is what makes the indeterminate in the subject mount toward [be expressed in] the present moment which incorporates it in the collectivity [co-constituted with the subject's individuality]... (Simodón, L'individuation psychique et collective [París: Aubier, 1989], en Massumi, 2002: 294) Paréntesis introducidos por Massumi para traducir el pasaje en el vocabulario de su libro.

entorno, en lugar de abordarla como algo puramente individual. Defiendo que la forma en que entendemos la creatividad es resultado de un conjunto de prácticas material-discursivas que, a base de trazar límites, han determinado qué se debe tener en cuenta, y qué no, a la hora de dar sentido a la noción. El estudio de la creatividad, tradicionalmente acometido por las disciplinas de la psicología cognitiva y de la personalidad, se ha reducido a la persona y a sus capacidades cognitivas, dejando fuera de la investigación dos variables fundamentales: el *umwelt* —entendido como medio natural o construido que envuelve y proporciona al organismo oportunidades de vida y de acción, y con el que mantiene relaciones constitutivas recíprocas (Gibson, Uexküll, Varela, Hutchins, Ingold)— y la *aisthesis*, o atención sensorial, afectiva e intelectual que el organismo presta en su encuentro con el mundo en busca de oportunidades de hacer. En oposición a la teoría psicológica de la creatividad que ubica el talento dentro de la persona, esta investigación invita a pensar el acto creativo como distribuido entre el ser humano y su contexto físico, tecnológico, cultural y social. A partir de la visión relacional de Karen Barad, Bruno Latour y Donna Haraway, el realismo especulativo de Graham Harman y Timothy Morton, y la teoría de *affordances* de Gibson propongo una nueva forma de entender la naturaleza del acto creativo condicionada, al mismo tiempo, por la capacidad de inclusión y de exclusión de posibilidades de acción de quien observa y la perfomatividad del medio y de la materia. Exploro además el quehacer en el arte, a partir de las ideas de atención estética, *intra-acción* (lo veremos más adelante) y vitalidad de las cosas, y muestro la relevancia de la atención estética o sensitiva en su práctica y en el proceso creativo.

En la tercera y última parte de esta investigación, considero como estudio de caso LAB Collserola: Tornen les Esquelles*,* un proyecto que pide enredarse con las cosas, los otros y el entorno, y que dirige sus esfuerzos hacia el crecimiento de un sistema viable para el futuro. Propongo, además, una serie de ejercicios destinados a potenciar la atención estética.

En cuanto a metodología, en el marco de esta tesis, se ha llevado a cabo una rigurosa revisión bibliográfica que abarca diversas áreas del conocimiento, tales como la filosofía, la teoría del arte, la psicología y las ciencias naturales. Además, se han realizado observaciones y entrevistas semiestructuradas con artistas, comisarios y docentes como parte del enfoque metodológico. El objetivo principal de este enfoque ha sido

investigar a fondo el proceso creativo, la intencionalidad y las diversas estrategias productivas empleadas por los creadores. Al combinar estas distintas fuentes de información, se ha buscado obtener una comprensión lo más profunda posible de los temas tratados en esta investigación.

Protocolo de percepción 2

Rainer Maria Rilke
Octava elegía de Duino

Con todos los ojos ve la criatura
lo abierto. Pero nuestros ojos están
como al revés, y completamente en torno suyo,
la cercan como trampas, alrededor de su libre salida.
Sólo sabemos lo que *hay* afuera por la cara del animal,
pues ya desde el principio volteamos al niño
y lo forzamos a que vea de espaldas la creación,
no lo abierto, que en la mirada animal es tan profundo.

Rilke, Rainer Maria. *Las elegías de Duino*. Traducido por Joaquín Blanco. La iguana del ojete, 1922/1993

I. Genealogías para una creatividad ecológica

> Cuando critiquéis la filosofía de una época no dirijáis principalmente vuestra atención a las posiciones intelectuales que sus expositores creen necesario defender explícitamente. Habrá ciertas premisas fundamentales presupuestas inconscientemente por los partidarios de todos los diversos sistemas dentro de la misma época. Tales premisas parecen tan evidentes que la gente no sabe lo que presupone porque jamás se les ha ocurrido otra manera de plantearse las cosas. Con esas premisas es posible cierto número limitado de sistemas filosóficos, y tal grupo de sistemas constituye la filosofía de la época.
> — Alfred North Whitehead, *La ciencia y el mundo moderno*, 1949: 65

Esta investigación traza una perspectiva ecológica y relacional de la creatividad basada en la atención estética. Fundamenta la iniciativa creativa en la capacidad de las personas de leer señales sutiles en el entorno y de sintonizar sus acciones con ellas. Pretende corregir los efectos que la concepción actual de creatividad, entendida como la producción de cosas útiles y novedosas (Boden, 1991; Kaufman & Sternberg, 2019), tiene en el mundo en el que vivimos.

Presumimos de que somos los únicos seres creativos y celebramos acríticamente todo acto novedoso. Y es cierto que como especie hemos llevado a cabo adelantos increíbles que nos han aportado grandes beneficios. Pero también es cierto que muchos de estos avances no están resultando compatibles con los sistemas biológicos, y el precio a pagar para asegurar nuestro crecimiento empieza a ser muy elevado.

Imaginemos, por la calidad de nuestro futuro, que pensamos la creatividad y la percepción de manera diferente. Imaginemos que, así como en la Antigua Grecia se consideraba a las musas la fuente de inspiración, nosotros consideráramos nuestro entorno como lo que nos ayuda a dar lo mejor de nosotros. ¿Cómo cambiaría esto nuestra relación con el mundo que nos rodea? ¿Qué efecto tendría en nuestra forma de producir y de

crear? Una concepción corporizada, situada y distribuida del proceso creativo, que lo entienda a partir de las interacciones (o *intra-acciones,* como dice Karen Barad) entre distintos agentes, humanos y no humanos, sin duda transformaría nuestra forma de hacer. Forzados a desarrollar comportamientos estéticos, sensuales y afectivos hacia lo que nos rodea, estaríamos obligados a empatizar con el entorno y, por tanto, a innovar de una forma más sostenible y significativa que tome en consideración el impacto de lo que traemos al mundo.

Pero para entender la creatividad de una forma ecológica y relacional, es necesario primero dejar atrás el modelo cognitivista que ha dominado, principalmente, durante la segunda parte del siglo XX. Es un modelo que, apoyándose en teorías computacionales, entiende el fenómeno de percibir como indirecto. La realidad, defiende, no se puede alcanzar en sí misma, sino solo a través de representaciones mentales. Conocer es producto del cerebro, órgano de control de las representaciones y del proceso inferencial. Los sentidos son simples productores de sensaciones visuales, auditivas, táctiles, gustativas u olfativas, cuya función es captar los estímulos pobres y desestructurados que llegan al organismo desde el exterior. Son el tejido cerebral y las neuronas, a través de complejas operaciones mentales, los que interpretan estos estímulos pobres y nos permiten navegar por el entorno. Este "argumento de la pobreza del estímulo" (Chomsky, 1980:34) es ampliamente utilizado en la ciencia cognitiva para sostener que existen aspectos de nuestro conocimiento, como la adquisición y el desarrollo del lenguaje, que superan con creces la información disponible en el entorno. En consecuencia, el organismo ha de contribuir con información y mecanismos innatos. Así lo escribe Noam Chomsky.

> [Existe una] gran diferencia cualitativa entre el entorno empobrecido y no estructurado, por un lado, y las estructuras altamente específicas e intrincadas que se desarrollan uniformemente, por el otro. En esencia, esta es una variante de un argumento clásico en la teoría del conocimiento, lo que podríamos llamar "el argumento de la pobreza del estímulo" ... Nótese que el argumento, por supuesto, no es demostrativo. Es lo que a veces se llama una inferencia a la mejor explicación, en este caso, que lo que le falta al estímulo lo produce el organismo a partir de sus recursos internos... (Chomsky, 1980: 34, traducción propia)[8].

[8] [There is a] vast qualitative difference between the impoverished and unstructured environment, on the one hand, and the highly specific and intricate structures that uniformly develop, on the other. In essence, this is a variant of a

Esta aproximación a la percepción, que coloca a la mente por encima del cuerpo y del entorno, demanda un sujeto pasivo que conoce la realidad *exterior* de forma indirecta, a través de procesos y estructuras mentales complejas. El término *exterior* denota aquí un sujeto claramente definido y autónomo que ve el entorno, y los seres u objetos que lo componen, como entidades físicas, en su mayoría inertes, susceptibles de ser controladas por su voluntad y conducta.

Desde esta aproximación computacional a la percepción solo es posible pensar una creatividad centrada en las capacidades mentales del individuo (Smith et al., 1995: 1). Desde esta perspectiva cognitiva, la creatividad puede ser interpretada como un "mal uso inteligente" de las estructuras de conocimiento que subyacen a la cognición rutinaria (Schank y Clearly, 1995: 229). En situaciones cotidianas, solemos aplicar nuestro conocimiento de manera habitual y predecible. Cuando hacemos inferencias útiles, las generalizamos y las almacenamos en nuestra memoria para que, en situaciones similares, podamos aplicar este conocimiento almacenado, evitando tener que llegar nuevamente a las mismas conclusiones. La creatividad, desde este punto de vista, sería la capacidad para acceder, adaptar y aplicar estructuras de conocimiento de arriba hacia abajo, es decir, partiendo del cerebro, cuando el conocimiento almacenado no satisface las necesidades del sistema (Schank y Clearly, 1995: 229).

Sin embargo, cabe preguntarse cómo se realiza un "mal uso inteligente" de las estructuras de conocimiento arraigadas en la cognición rutinaria. Si para generar ideas creativas debemos obviar, adaptar o aplicar las estructuras de conocimiento almacenadas y los datos sensoriales son pobres, ¿cómo logramos acceder a nuevas representaciones o adaptar las existentes? ¿Qué guía estas manipulaciones creativas? La respuesta a estas preguntas se complica si concebimos el conocimiento únicamente como una entidad mental. Quizás, por esta razón, desde la psicología, la biología y la filosofía, seguimos debatiendo sobre el origen y la naturaleza del acto

---

classical argument in the theory of knowledge, what we might call "the argument from the poverty of the stimulus"… Note that the argument is of course non demonstrative. It is what is sometimes called an inference to the best explanation, in this case, that what the stimulus lacks is produced by the organism from its inner resources... (Chomsky, 1980: 34).

creativo. Porque, el proceso creativo es un fenómeno complejo que trasciende los límites del pensamiento meramente mental, y nos invita a seguir explorando y cuestionando su naturaleza en busca de respuestas más satisfactorias.

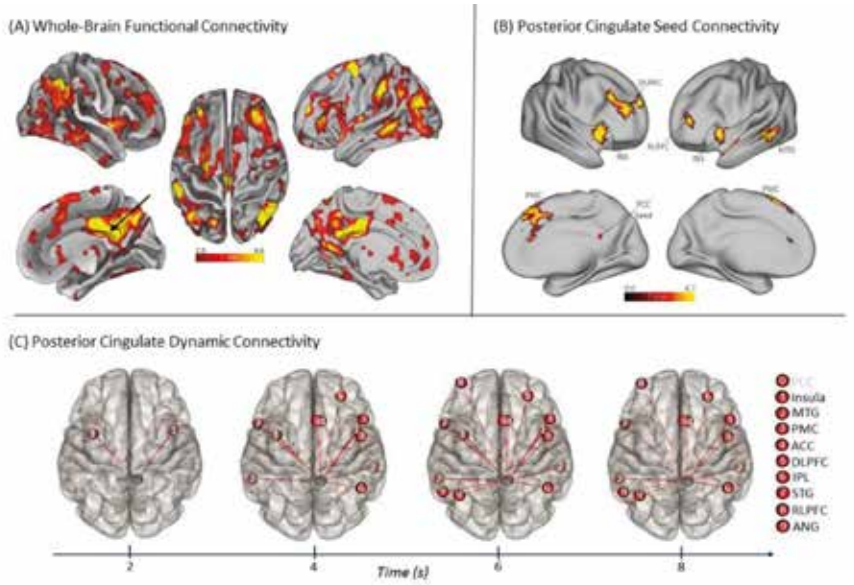


Figure 1. Functional Connectivity Associated with Divergent Thinking
(A) Whole-brain multivariate pattern analysis contrasting alternate uses divergent thinking with object characteristic generation. Brain maps show differential functional connectivity patterns during divergent thinking. (B) The posterior cingulate cortex (PCC) shows increased connectivity with regions of the control (DLPFC) and salience (insula) networks during divergent thinking. (C) The PCC (black sphere) shows early coupling with salience network regions (bilateral insulae) and later coupling with control network regions (DLPFC). Regions labeled in black on the right show positive connectivity with the source ROI; regions labeled in gray were not significant. Adapted from [26].

Imagen 2: Beaty, Roger E., Mathias Benedek, Paul J. Silvia, y Daniel L. Schacter. *Conectividad funcional asociada al pensamiento divergente,* «Creative Cognition and Brain Network Dynamics». Trends in Cognitive Sciences 20, n.º 2 (1 de febrero de 2016: 87-95). https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.10.004.

Esta tesis concibe el acto de crear como un proceso ecológico, que resulta, no tanto de la manipulación de ideas o representaciones desconectadas de su contexto, sino más bien de cómo un organismo interactúa y opera en un entorno determinado. Argumenta que la creatividad no se limita a la generación abstracta de ideas o conceptos, sino que está arraigada en la interacción y la acción de un individuo en un contexto específico. Los humanos estamos dirigidos hacia la realidad. No podemos simplemente *pensar*, pensamos algo; no podemos simplemente

ver, vemos algo; no podemos simplemente *oír*, oímos algo; no podemos simplemente *sentir*, sentimos algo. Solo podemos ser comprendidos en relación con el mundo que nos rodea (Verbeek, 2008: 388). Y al igual que para pensar, ver, oír o sentir necesitamos un entorno, la creatividad también necesita el mundo real para operar. Crear es un proceso corporizado, situado y distribuido, que emana de una aplicación afectiva y dilatada en el tiempo de los sentidos y la mente a un entorno performativo.

Tomemos como referencia la famosa anécdota de Isaac Newton y la manzana[9]. Según el relato de William Stukeley, el encuentro fortuito de Newton con este objeto externo y su capacidad para percibirlo fueron lo que lo llevaron a formular la teoría de la gravitación universal (Selfert et al., 1996). La caída de la manzana desencadenó una reestructuración en su conocimiento, un momento "¡aha!" (Seifert et al., 1996). La mente de Newton estaba preparada, tenía un problema sin resolver almacenado y supo beneficiarse del encuentro con nueva información relevante. La psicóloga Colleen M. Seifert llama a este fenómeno "asimilación oportunista" y presenta otros ejemplos similares: Arquímedes observando el agua que desplaza su cuerpo en la bañera, Fleming detectando la ausencia de bacterias en el fondo de un plato, o Watson y Crick intuyendo la estructura del ADN mientras se deslizaban por la barandilla de una escalera de caracol (Selfert et al., 1995: 93).

Sin embargo, más que de hablar de "asimilación oportunista", esta tesis sugiere abordar estos hallazgos como "eventos definidos en términos de sus relaciones", como explica Latour (2019: 132). Cada uno de estos hallazgos (la fuerza de la gravedad de Newton, el principio de Arquímedes, la penicilina de Fleming o el ADN de Watson y Crick) no emerge de la imposición unilateral de un marco o perspectiva sobre una materia inerte. Newton, Arquímedes, Fleming, Watson y Crick son guiados por la "propensión de las cosas" hacia una acción o punto de vista (Latour, 2019; Jullien, 2000). Los hallazgos surgen de su disposición a dejarse llevar, a brindarle una oportunidad a un fenómeno. Y esta disposición no solo juega un papel significativo en el descubrir, también en todo proceso creativo.

[9] Según cuenta William Stukeley en *Memorias de la vida de Sir Isaac Newton,* al caerle la manzana en la cabeza, Newton pensó para sí, "¿por qué debería esa manzana descender siempre perpendicularmente al suelo?" (Stukeley, 1752).

> El experimentador, un hombre de conquista sobre la naturaleza, se encuentra incesantemente frente a hechos que aún no se manifiestan y existen, en su mayor parte, solo potencialmente en la ley natural. Lo desconocido en lo posible y no en lo que ha sido, ese es su dominio (Louis Pasteur, citado en Latour, 2019: 139, traducción propia)[10].

Crear, sostengo, es una historia compartida entre el o la artista, la cultura en la que se encuentra inmerso o inmersa, la disciplina que abraza, la práctica que lo o la nutre y los atributos de los materiales, medios, dispositivos, cosas y artefactos que utiliza. En esta trama, los sentidos, como bien afirma el artista danés Olafur Eliasson (2020), actúan como "guías experienciales" que no solo reciben información, sino que también la evalúan, contribuyendo de manera activa a la producción creativa. Tomemos como ejemplo el arte de la caligrafía china, donde el resultado final depende tanto del dominio del uso de la tinta y la "bifa" 筆法 (método de pincelada), como del movimiento coordinado de la mano y el pincel: la mano ajustándose a la forma, trazo, receptividad y absorción del pincel, y el pincel a los movimientos de la mano (Mei-Hsin Chen, 2020: 90). Como expresó Antoni Tàpies,

> La realidad . . . sigue moviéndose. Todos esos nuevos descubrimientos…, todas estas cuestiones de la física cuántica, que han revolucionado la idea misma del sujeto y del objeto. Crees que estás separado de los objetos, pero ellos no podrían existir sin ti. Por lo tanto, debes seguir ajustándote para que tu trabajo responda a esta cosmovisión (citado en Mei-Hsin Chen, 2020: 96).

Para sustentar esta perspectiva ecológica del proceso creativo, me apoyo en dos corrientes de pensamiento complementarias: por un lado, las teorías que postulan una concepción de la actividad cognitiva basada en la *relación recíproca* entre el organismo y un mundo activo, rico y complejo; y, por otro lado, en las teorías que argumentan la *imposibilidad del conocimiento objetivo* debido a las limitaciones inherentes a la percepción.

Rebatiendo la aproximación clásica a la cognición

[10] "The experimenter, a man of conquest over nature, finds himself ceaselessly at grips with facts that are not yet manifested and exist, for the most part, only potentially in natural law. The unknown in the possible and not in what has been— this is his domain" (Louis Pasteur citado en Latour, 2019: 139)

La primera de estas dos corrientes de pensamiento pone de relieve los vínculos que existen entre entorno, percepción y comportamiento humano, invitándonos a repensar la relación que mantenemos con el mundo y el lugar que ocupamos en él. Reúne teorías que defienden que la percepción y la cognición no se producen solo *en la mente*, sino que son actividades ecológicas que surgen a partir de las interacciones, o *intra-aciones,* como las llama Karen Barad, físicas o conceptuales que mantenemos con el entorno. La noción de *intra-acción* enfatiza la idea de que no hay entidades aisladas que interactúen entre sí, sino que todo está relacionado y co-constituido en el tejido mismo de la realidad. No preexistimos a nuestras relaciones o interacciones, sino que emergemos a través y como parte de ellas.

La noción habitual de interacción supone que existen entidades o agentes individuales que existen de forma independiente y que preexisten a su acción mutua. Por el contrario, la noción de "intra-acción" cuestiona el sentido familiar de causalidad (donde uno o más agentes causales preceden y producen un efecto), y más generalmente perturba la metafísica del individualismo (la creencia de que hay agentes o entidades individualmente constituidos, así como tiempos y lugares)[11], Barad, 2012: 77).

Mientras escribo esta tesis, me dejo afectar por mentes e ideas ajenas, así como por sinónimos y correcciones que sugiere mi ordenador. Buceo entre los libros y artículos que alberga Zotero; navego por internet; participo en seminarios; observo cómo trabajan artistas y empresarios; me relajo apoyando la espalda en la silla que me sostiene; contemplo la luz que entra por la ventana; mantengo conversaciones con colegas de doctorado; visito exposiciones que me interesan; intercambio ideas... De estas *intra-acciones*, emergemos tanto la tesis como yo. Probablemente, si las relaciones que he mantenido hubiesen sido otras, yo no percibiría el mundo de la misma manera que lo hago ahora y esta tesis no trataría sobre creatividad.

Entre aquellos que rebaten las barreras que la aproximación clásica a la cognición ha establecido entre mente, cuerpo y entorno, incluyo al biólogo Jakob Johann von Uexküll, por su concepto de "mundo circundante" o

[11] The usual notion of interaction assumes that there are individual independently existing entities or agents that preexist their acting upon one another. By contrast, the notion of "intra-action" queers the familiar sense of causality (where one or more causal agents precede and produce an effect), and more generally unsettles the metaphysics of individualism (the belief that there are individually constituted agents or entities, as well as times and places).

"*umwelt"*, y a James J. Gibson, por su aproximación ecológica a la percepción. Ambos intentan mostrar las interdependencias entre el sistema perceptivo, las acciones motoras del organismo y las propiedades del mundo percibido. Me interesa su idea de que los seres vivos perciben/actúan en un entorno, así como la noción de reciprocidad que proponen entre el organismo que percibe/actúa y el mundo que lo rodea. Al hacerlo, desafían algunas de las divisiones característicamente arraigadas en pensamiento occidental, como las establecidas entre organismo y ambiente, o entre sujeto y objeto (Fultot y Turvey, 2019: 3). Según ellos, todos los seres vivos forman parte de un ecosistema y ocupan un nicho ecológico o posición funcional especializada, junto con otros de su especie. Cada ente actúa y sobrevive de manera única, involucrando los recursos, condiciones ambientales y otros seres vivos de su hábitat. La percepción es la actividad psicosomática que desarrollan en busca de información que guíe su acción (Gibson, 1966/1983; 1979/2014). Por consiguiente, involucra tanto al organismo como al medio en el que se desenvuelve (Lombardo citando a Gibson, 1987: 18).

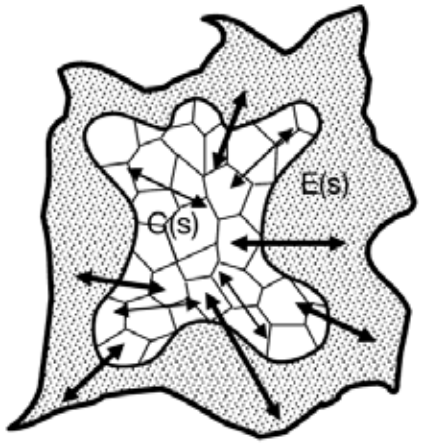


Imagen 3: Representación de un sistema C(s) y las relaciones que establece con su entorno E(s) (Turvey 2019: 5).

Esta figura ilustra las interdependencias entre un sistema y su entorno. La aproximación clásica a la cognición se centra exclusivamente en el sistema u organismo C(s), dejando de lado su entorno E(s) así como parte de su estructura o composición S(s). Esta visión considera a los organismos como perceptores separables de los entornos que perciben,

habitan y en los que actúan (Turvey, 2019). Gibson, en cambio, aporta un enfoque ecológico a la percepción, analizándola en términos de las interacciones y relaciones que se producen entre el organismo y su mundo. La función de la percepción es, para Gibson, proporcionar un medio confiable al organismo para que pueda orientar y ajustar su actividad al entorno (Turvey, 2019: 27).

Desde esta perspectiva ecológica, conocer es inseparable de hacer. Los sentidos son sistemas perceptivos motores que el organismo utiliza activamente para mirar, escuchar, tocar, degustar y oler, es decir, para buscar y aprehender información (Gibson, 1979/2014). Porque ver no es lo mismo que mirar; oír no es lo mismo que escuchar; rozar no es lo mismo que tocar; alimentarse no es lo mismo que degustar; e inspirar no es lo mismo que oler. Mientras que las primeras son acciones involuntarias, las segundas son activas y requieren un esfuerzo de nuestra parte. Como menciona el neurocientífico y neurólogo portugués Antonio Damasio, en el acto de mirar hay intención. Decidimos qué es lo que queremos ver.

> Pero para producir visión, también necesitamos realizar los actos de mirar y ver, y esos actos son realizados por otras estructuras del cuerpo (variados grupos musculares) y del sistema nervioso (regiones de control motor), separadas de las estaciones del sistema visual. Esas otras estructuras están ubicadas en el portal sensorial visual (2018: 169, traducción propia)[12].

Este enfoque ecológico a la percepción, introducido por Gibson en *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979/2014), requiere tres elementos fundamentales: un organismo que observe activamente, un entorno repleto de posibilidades de acción o *affordances*, y tiempo para que el organismo explore dicho entorno. La mera existencia de una posibilidad de acción en dicho entorno no es suficiente para percibirla; hay que extraer la información que la define con ganas y sin prisas.

El realismo especulativo, y en general los nuevos materialismos, también caben dentro de esta corriente de pensamiento. Defienden, en consonancia

[12] "But to produce vision, we also need to engage in the acts of looking and seeing, and those acts are accomplished by other structures of the body (varied muscular groups) and of the nervous system (motor control regions), separate from the visual system stations. "Those other structures are located at the visual sensory portal" (Damasio, 2018: 169).

con las evidencias de la biología y la ecología, que no hay escisiones entre cuerpo y mente, naturaleza y cultura, o lo humano y lo no humano. Nada es independiente, lo humano y lo no humano se implican mutuamente (Graham Harman, Timothy Morton, Donna Haraway y Karen Barad). Todo está conectado a algo que, a su vez, está conectado a otra cosa, y esta relacionalidad es lo que posibilita la vida (Haraway, 2019. De igual manera, ningún ente se origina, transforma o mantiene por sí mismo. Siempre lo hace juntándose, colaborando o uniéndose a otros, en entornos que a su vez tampoco están ni cerrados ni limitados a una sola especie. (Haraway, 2019). En palabras de Timothy Morton, "[l]a existencia es coexistencia, o como lo expresa Darwin, *adaptación*" (2018: 83).

Entre aquellos que rebaten las barreras de la aproximación clásica a la cognición también caben, pero solo en parte, las teorías sobre cognición corporizada, situada, extendida, enactiva o afectiva (4EA) impulsadas inicialmente por Varela et al. (1992) y Thompson (2007), y expandidas, entre otros, por Lakoff y Johnson (1999), Noë (2006), Johnson (2007), Chemero (2011), Heras-Escribano (2019), Di Paolo et al. (2021), y Wright-Carr (2018). Estos autores defienden, desde distintos puntos de vista, que la cognición no ocurre en un vacío sobre una mente *pura* (Arteaga, 2017: 2)[13]. Ocurre en un entorno y un cuerpo concretos que la limitan, distribuyen o regulan (Foglia & Wilson 2013 en Restrepo, 2018). Involucran, por tanto, al entorno y al cuerpo en los procesos cognitivos, pero de distintas maneras. Quienes defienden la cognición situada argumentan que el conocimiento *"*es parte y producto de la actividad, el contexto y la cultura en que se desarrolla y utiliza" (Barriga, 2003: 2). Quienes defienden la cognición encarnada o corporizada afirman que lo que es parte del proceso cognitivo es el cuerpo, es decir, que la cognición depende de la experiencia que proviene de un cuerpo con distintas capacidades sensoriomotrices que, a su vez, está embebido en un entorno (Varela et al., 1992. p. 173)

Explicaremos qué es lo que queremos decir con la frase acción encarnada. Cuando usamos el término encarnada, nuestra intención es enfatizar sobre dos puntos: en primer lugar, que la cognición depende de las clases de experiencia que se derivan del hecho de poseer un cuerpo con distintas capacidades sensomotores; en segundo lugar, que estas mismas capacidades sensomotoras están embebidas en un contexto biológico, psicológico y cultural de alcance más amplio. Con el uso del término acción, queremos hacer hincapié

[13] "Cognition thus cannot occur on the basis of an ideal entity – eg a "pure mind" – in a vacuum or "neutral container" (Arteaga, 2017: 2).

una vez más en que los procesos sensoriales y motores, la percepción y la acción, son fundamentalmente inseparables en la cognición vivida. De hecho, estas dos cosas no solo se vinculan casualmente en los individuos, sino que han evolucionado conjuntamente. Ahora podemos plantear una formulación preliminar de lo que queremos decir con la palabra enacción. En resumen, el enfoque enactivo consta de dos puntos: 1) la percepción consiste en la acción guiada por la percepción y 2) las estructuras cognitivas emergen de los patrones sensomotores recurrentes que posibilitan las acciones guiadas perceptualmente (Varela et al., 1992, pp. 172-173).

La cognición extendida va más allá, al admitir que ciertos aspectos del entorno pueden ser parte del sistema de procesamiento cognitivo de un organismo (Vega Encabo, 2005: 3). Es decir, además de considerar que la cognición es situada o tiene lugar en un entorno concreto, defienden que la mente utiliza recursos para extenderse más allá del cuerpo del organismo, llegando a abarcar cualidades del entorno. Como ejemplo, cualquiera de los muchos artefactos, móviles u ordenadores que nos ayudan en nuestro día a día. Quizás por eso reciben también el nombre de cerebros electrónicos…

La cognición enactiva pone el foco en la acción. *To enact* en inglés significa actuar, pero actuar en respuesta a. Conocer, según la perspectiva enactivista, emana de la percepción, es decir, de la actividad sensoriomotora de un organismo. Estamos constantemente interactuando con/en el medio ambiente en el que vivimos y nos desarrollamos. Nuestros movimientos están condicionados por este entorno. En este contexto, percibir no se trata simplemente de procesar información, sino de orientar nuestras acciones hacia el entorno (Varela et al., 1992). Conocer es dar sentido (*sense-making*) a nuestro entorno físico y sociocultural. Como perceptores consideramos que un objeto determinado proporciona cierto tipo de interacción o *affordance* y lo utilizamos con nuestros cuerpos y mentes de acuerdo con lo que creemos que es posible (Varela et al., 1992: 177). Lo hacemos a partir de patrones que se realizan de manera iterativa.

Las estructuras conceptuales significativas surgen de dos fuentes: (1) de la naturaleza estructurada de la experiencia corporal y social y (2) de nuestra capacidad innata para proyectar imaginativamente ciertos aspectos bien estructurados de la experiencia corporal e interactiva a estructuras conceptuales abstractas. El pensamiento racional es la aplicación de procesos cognitivos muy generales (enfoque, exploración, superposición, inversión, figura-fondo, etc.) a tales estructuras (Lakoff y Johnson, citados en Valera et al., 1992: 177).

Digo que estas teorías sobre cognición situada, corporizada, enactiva y extendida caben solo *en parte* porque, a pesar de las muchas resonancias que tienen con las aproximaciones ecológicas a la percepción, siguen centrándose principalmente en el *individuo* y en *su* experiencia. En contraste, el enfoque ecológico no es fenomenológico, no se pregunta "cómo se ven las cosas", sino "qué cosas hay para ver" (Lombardo, 1987: 249-251). Al interesarse por lo que está presente y por las oportunidades de acción que ofrece, el enfoque ecológico desplaza el foco hacia el entorno y sus *affordances*, desde una perspectiva funcional y ecológica, comprendiendo al individuo como parte de un sistema organismo-ambiente a escala ecológica (McKinney, 2020: 1).

Partiendo de estas corrientes de pensamiento ecológico que fundamentan la actividad cognitiva en la relación recíproca entre un organismo y un mundo activo, rico y complejo, esta investigación plantea la siguiente pregunta: si la percepción y la cognición son procesos ecológicos, ¿tiene sentido atribuir el acto creativo únicamente al proceso mental de un individuo? ¿No deberíamos considerar modelos alternativos que, al igual que en la percepción, descentralicen y distribuyan la creatividad? Si reconocemos que la percepción y el conocimiento involucran tanto el entorno físico como el sociocultural, también deberíamos considerar que estos elementos intervienen en el proceso creativo. Sin embargo, a pesar de ello, la creatividad sigue siendo concebida como una capacidad interior, ocultando las relaciones materiales y sociales a las que está sujeta.

Desde el campo de la antropología hay teorías que apuntan a una creatividad situada al afirmar que las ideas no emergen de individuos o genios, sino de entornos culturales y sociales (Ingold 2011; Liep 2001; Malafouris 2013, 2016; McLean 2009). Quiero destacar aquí la influencia que han tenido en esta investigación los antropólogos Tim Ingold y Elizabeth Hallam (2007). Según dichos autores, el pensar la creatividad como innovación nos ha llevado a leerla hacia atrás, es decir, en base al producto que resulta del proceso creativo, en vez de leerla hacia adelante, en términos de los movimientos que lo originan (Ingold y Hallam 2007:3). Esta lectura inversa, que según los autores es característica de la modernidad, hace que, en vez de entender la creatividad como capacidad de ajuste y respuesta a un entorno cambiante, la entendamos como aportación individual a un mundo estático (Ingold y Hallam, 2007:3).

> […] Ingold explica que su intención es derrocar el modelo hilemórfico aristotélico, que considera la creación como la imposición de la forma sobre la materia inerte, y reemplazarlo por "una ontología que asigna la primacía a los procesos de formación, más que sus productos finales, y a los flujos y transformaciones de los materiales contra los estados de la materia (citado en Wright-Carr, 2017: 85).

Con esta aproximación, Ingold y Hallam desafían también la descripción que hace la psicología cognitiva de la creatividad, al definir el acto creativo en términos del proceso que lo origina. El término *proceso*, formado a partir del sufijo *pro-* (hacia adelante) y el verbo *cedere* (andar, marchar, caminar, retirarse, ceder), deriva de *pro-cedere* (marchar hacia adelante, avanzar). Implica, por tanto, acción. Y, como explican Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Jörg Wiesel y Nicolaj van der Meulen en el llamado *Manifiesto de investigación artística, una defensa contra sus defensores,*

> […] Las artes no proceden según un método estricto (met'hodos) a lo largo de una trayectoria predeterminada, sino en forma de saltos, digresiones y desvíos que continuamente generan nuevas e inesperadas contra-expresiones, y no establecen un objetivo de sus "experimentos" no lineales pero, en cambio, desencadenan irritaciones y, por lo tanto, revelaciones atrevidas (Henke et al. 2020: 13, traducción propia)[14].

Si quienes se dedican al arte exploran, experimentan, rompen, transforman, critican y cuestionan conocimiento ya obtenido y aceptado, y lo hacen "a saltos", es porque el hacer artístico es un proceso no lineal y continuado de búsqueda de oportunidades o de "acciones o posibilidades de hacer" (J.J. Gibson, 1979/2014) en un "atender a un mundo en constante crecimiento" (Ingold, 2016:1).

Defendiendo la finitud de la percepción

La segunda corriente de pensamiento en la que se apoya esta investigación la constituyen aquellas teorías que defienden la imposibilidad del conocimiento objetivo debido a las limitaciones de la percepción. Se sustenta, pues, en el pensamiento de Kant, de nuevo en von Uexküll y

[14] […] the arts do not proceed according to a strict method (*met'hodos)* along a predetermined trajectory, but rather in the form of leaps, digressions, and detours which continually generate new and unexpected counter-expressions, and do not set a goal for their nonlinear "experiments," but instead trigger irritations and thus daring revelations" (Henke et al. 2020, p, 13).

Gibson por la idea de *mundo perceptivo* y, también de nuevo, en el realismo especulativo de Graham Harman y Timothy Morton. Aquí nos podemos preguntar qué tiene que ver la finitud de la percepción humana con la creatividad. Pues bien, a partir de la idea de la imposibilidad de conocer la *cosa en sí*, se propone un modelo de creatividad basado en la capacidad de las personas de leer señales sutiles en su entorno y de ajustar sus acciones a ellas. Es decir, una creatividad basada en el encuentro y aprehensión de oportunidades y/o recursos materiales o inmateriales. Según Gibson, el significado está en el mundo tanto como en la mente. Percibir es conocer, y para lograrlo, es necesario adecuar las acciones al entorno (E. Gibson, 1988: 4). Nuestras posibilidades de actuación surgen de la relación específica que establezcamos con él. Y no todas vemos, escuchamos, tocamos, degustamos u olemos lo mismo, ni de la misma forma. Ni nos relacionamos igual con lo que nos rodea. Porque, la posibilidad de actuar depende tanto del entorno, sustancia, superficie, objeto u organismo que proporcione las posibilidades de actuación, como de la morfología, necesidades y disposición que quien observa preste en su encuentro con la cosa (1966/1983; 1979/2014).

Para explicar cómo la morfología y las necesidades del organismo influyen en la percepción, Uexküll utiliza como ejemplo una garrapata.

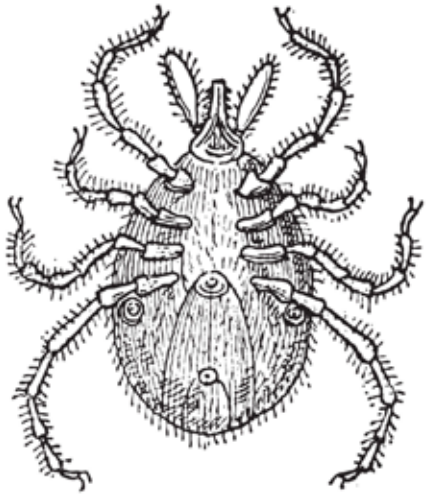


Imagen 4: Patrick Guenette. Garrapata. *Diccionario de palabras y cosas larivas y de pulso.* 1895. Fuente: Ilustración 163068002, Dreamstime.com.

Este animal, que no puede ver ni oír, cuando inhala el olor que desprenden las glándulas cutáneas de los mamíferos, abandona su puesto de vigilancia y se deja caer, esperando hacerlo sobre la presa. Son, por tanto, las señales olfativas las que incitan a la garrapata a actuar. Imaginemos por un momento que este organismo comparte entorno con un bicho humano, más concretamente, con un humano artista. Qué distintas serían las marcas perceptivas que invitan a cada uno de ellos a actuar. Para el artista, quizás podrían ser el tronco retorcido de un árbol y la sombra que proyecta en el camino, la luz que se filtra entre las hojas… A no ser que tuviera sed, entonces lo más relevante pasaría probablemente a ser el sonido del agua. En cambio, para la garrapata, es el olor de un mamífero al pasar lo que la mueve a actuar. Esto se debe a que el olor es lo que la morfología de su cuerpo le permite captar y el mamífero es su necesidad. Mientras la garrapata transforma ese olor en una marca perceptiva de su entorno, el artista lo hace con la sombra, la luz o el agua.

Esta aproximación subjetiva a la percepción se entiende mejor a partir del concepto de *umwelt* desarrollado por Uexküll. *Umwelt* significa *"*entorno significativo*"*. Los seres vivos percibimos un mundo circundante que se halla determinado por lo que *para cada organismo* es significativo. Si una hormiga y yo estamos en una misma habitación, aunque ambas tengamos ojos y órganos táctiles y olfativos, de entre las materias, superficies, y objetos que la habitan, ¿qué será relevante para ella y qué para mí? ¿Y para un perro? ¿Y para una persona que se dedica, por ejemplo, a la astronomía? ¿O al arte? Cada organismo está inmerso en su propia burbuja perceptiva. Así lo explica von Uexküll,

> Los humanos también vivimos en el entorno de los demás. No cabe duda de que hay personas en cuyo entorno vivimos con todo nuestro entorno como si estuviera encerrado en un entorno ajeno. Basta con ver los cuadros de un Holbein para convencerse de que el mundo en el que vivía era de una riqueza mucho mayor que el nuestro. Cuando pinta los objetos más sencillos, éstos poseen una realidad tan incomprensiblemente elevada que los objetos que nos rodean palidecen en comparación (von Uexküll, 1909, pos. 4737).

El entorno significativo se encuentra íntimamente ligado a la morfología y las necesidades específicas de cada ser. Vivimos en una especie de pompa personal, que abarca no solo el espacio visual, sino todo lo que es visible y relevante para cada uno (von Uexküll, citado en Fultot y Turvey, 2019). Para comprender cómo la morfología y las necesidades afectan a la percepción, consideremos el ejemplo de Alicia, atrapada en el vestíbulo y

buscando desesperadamente una forma de salir. En la mesa hay una diminuta llave de oro, pero se enfrenta a un primer obstáculo: es demasiado pequeña para abrir las puertas frente a ella. A pesar de ello, no se da por vencida y explora su entorno significativo, hasta que, tras una cortina, descubre una puerta de tan solo dos palmos de altura.

Imagen 5. John Tenniel. *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. 1865. Fuente: Ilustración 163026728 / Alice © Patrick Guenette | Dreamstime.com.

Cuando Alicia intenta usar la llave, se da cuenta de que encaja en la cerradura, pero surge otro inconveniente: su tamaño no le permite pasar por la puerta. Entonces, explora más allá y encuentra una botella etiquetada como "BÉBEME". Sin titubear, Alicia bebe el contenido y, para su sorpresa, se encoge "como un telescopio". Ahora sí cabe por la puerta; ha encontrado solución a sus problemas. Si, en vez de actuar, Alicia se hubiera quedado sentada esperando, seguiría atrapada. Extraer información significativa del entorno requiere una *apertura a la experiencia,* entendida como disposición a tener nuevas vivencias y a ser particularmente receptivo o receptiva a las ideas que se encuentran (McCrae y Costa, 1997). Diversos estudios del campo de la psicología señalan una correlación positiva entre la apertura a la experiencia y la creatividad (Tan et al., 2019). De hecho, algunos expertos sugieren incluso que la creatividad es simplemente una parte o faceta de la apertura a la experiencia (Johnson, 1994, citado en Tan et al., 2019: 116).

A pesar de que se ha establecido una relación entre la apertura a la experiencia y la creatividad, no se han investigado las razones detrás de

esta conexión. Entendiendo que la creatividad reside únicamente en las facultades mentales del individuo, la explicación general que se da es que la exposición a nuevas experiencias activa procesos mentales que estimulan la creatividad. Sin embargo, ¿no sería más razonable considerar que lo que verdaderamente impulsa la creatividad es la capacidad de extraer nueva información, que se logra gracias a la receptividad de la persona hacia lo que encuentra?

Extraer información exige explorar activamente el campo perceptivo y orientar y ajustar los sistemas sensoriales hacia lo que se considera digno de atención (Gibson, 1979/2014: 228). Requiere, por tanto, de la acción combinada del cuerpo y de los sistemas perceptivos. Pensemos, por ejemplo, en cómo giramos la cabeza y rodamos los ojos hasta fijar la vista cuando algo nos sorprende por un costado. O cómo envolvemos la oreja con la palma de la mano para concentrar nuestra atención en un sonido que nos interesa. Ver, escuchar, tocar, oler o degustar requieren *intención* y *atención.* Requieren que orientemos y ajustemos los órganos y el cuerpo hacia aquello que nos interesa (Gibson: 228). Cuántas veces hemos pasado por delante de ese árbol camino de la oficina sin percatarnos de que es tan frondoso que puede protegernos de la lluvia. La frondosidad del árbol es real, es una propiedad intrínseca, no contingente del árbol. Pero el hecho de que me percate de que puede servir de cobijo en caso de lluvia dependerá, además de en mi morfología y necesidades, de mi disposición hacia él y de si una mañana empieza a llover y me he dejado el paraguas en casa.

> Una *affordance* es solo una relación cuando se usa. Las *affordances* no son relaciones. Son recursos para la obtención de valor del entorno a través de una acción regulada. Las *affordances* están disponibles para entrar en relaciones con los organismos, pero esto no tiene por qué suceder (Reed, 1996: 26-27 citado en Turvey, 2019: 335).

Esta aproximación disposicional a la percepción surge, de alguna manera, de Kant, quien argumentó que no es posible una aprehensión directa de las cosas en sí mismas. Traemos nuestras propias categorías y conceptos a un mundo que simulamos observar directamente (Sagan en Uexküll, 1934/2010: 11). Y estas categorías actúan como límites de inclusión y exclusión de lo que es significativo para cada individuo. Como resultado, cada uno de nosotros vive en su propio *umwelt* o entorno significativo. Y este *umwelt* no solo influye en la percepción, sino también en la creatividad. Al ser el resultado de nuestra disposición perceptiva, el

umwelt determina qué oportunidades de acción o *affordances* detectamos en el mundo y, a su vez, qué seleccionamos o excluimos como relevante o significativo.

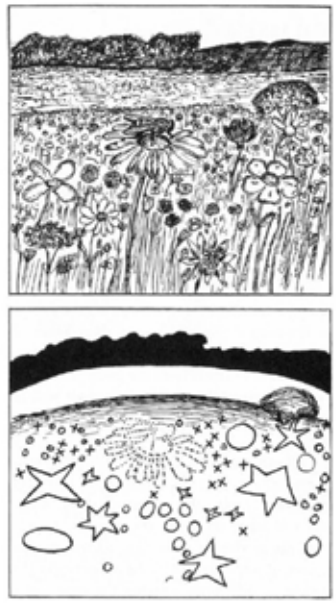


Imagen 6: Uexküll utiliza la burbuja para explicar el concepto de Umwelt o mundo propio: todas las especies perciben su entorno de manera subjetiva. El ilustrador Georg Kriszat representa en la imagen el Umwelt del humano y el de la abeja. Uexküll, Jakob von. 1934. *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. New York, NY: University of Minessota Press.

Para que un dato se convierta en información, primero debe ser seleccionado y captar la atención, produciendo un "antes" y un "después" en el organismo (Malik, 2005: 34). Cuando leemos sobre un tiroteo en una escuela de Texas en un periódico, transformamos los datos en información y la información en conocimiento. Sin embargo, si encontramos la misma noticia en otro diario, ya no hay datos nuevos que extraer como información. Aunque hay diferencias en cómo se presenta la noticia y quién la relata, no son lo suficientemente relevantes como para producir una diferencia en nosotros. Son datos considerados como irrelevantes y, por tanto, excluidos o filtrados (Bateson, 1972/1998: 309).

En su sentido más elemental, dice el biólogo y antropólogo Gregory Bateson, idea es sinónimo de *diferencia* (1972/1998: 308). Es decir, advertimos algo que se convierte en información, advertimos una *diferencia que hace una diferencia*. Esta noción también es sugerida por

Gibson en la última parte de *The Ecological Approach to Visual Perception*, donde aborda la percepción de imágenes (Gibson 1979/2014). Gibson sostiene que una obra artística "conserva lo que su creador ha advertido y considera digno de advertir" (1979/2014: 262). "Advertir" significa fijar la atención en algo, reparar, observar. Con esta afirmación, Gibson contradice la concepción clásica del individuo creativo, al indicar que las posibilidades de acción y lo que merece atención residen no en la mente, sino en el mundo. Ese mismo mundo que la concepción clásica de la percepción deja fuera (Gibson, 1979/2014: 228).

Diversos estudios neurológicos recientes confirman que la atención desempeña un papel crucial en la creatividad, al señalar que el pensamiento creativo se basa más en procesos cognitivos ordinarios que brindan resultados extraordinarios, que en procesos cognitivos extraordinarios (Botella et al., 2011; Benedek y Fink, 2019). La atención es, en sí misma, un proceso cognitivo ordinario. El más reciente de estos estudios, llevado a cabo por Benedek y Fink, destaca tres mecanismos poco considerados hasta ahora en el proceso creativo: la memoria para construir representaciones novedosas, la atención interna para apoyar la imaginación activa y el control ejecutivo para implementar procesos de memoria y atención dirigidos a objetivos.

Pero si la detección de oportunidades de acción depende de cuán educada sea la atención del o de la artista para discernir las sutilezas que definen estas oportunidades (Gibson, 1966/1983: 285), cuanto más abierta y receptiva sea la atención que se emplea, más amplia será la gama de resultados, percepciones, pensamientos y acciones disponibles y, por tanto, más información inesperada capturará. Esta atención panorámica y dispuesta, que prepara a quien observa para recibir información, se asemeja a la atención que describe Virginia Kastrup en su artículo *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo* (04/2007).

Como veremos más adelante, la conducta exploratoria del cartógrafo, cuya tarea "no consiste en captar para fijar, para anquilosar, para congelar aquello que explora, sino que se dispone a intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorio a medida que se los recorre" (Perlongher, 1996: 65 citado en Rey y Granese, 2019: 5), guarda muchas similitudes con la dinámica atencional del o de la artista.

Protocolo de percepción 3

Asad Raza

Elige un ser al que cuidar.
Ayúdalx a prosperar, según su
propio principio de crecimiento.

Raza, Asad en Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021 (traducción propia)[15].

[15] Choose a being to take care of.
Help them thrive, according to their
own principle of growth.

II. Creatividad y sujeto emancipado

> ¿A qué se debe que las palabras que, en su esencia primera, son nombres y designaciones y que se articulan de acuerdo con el análisis de la representación misma, puedan alejarse irresistiblemente de su significación original, adquirir un sentido cercano, más amplio o más limitado?"
> —Foucault, *Las palabras y las cosas*, 1966/1968: 115.

> La historia de la estética no ha sido la transmisión de una generación a otra de las mismas definiciones y teorías. Ambas se han ido formando de modo gradual y han sufrido alteraciones. Las opiniones actuales referentes a la belleza y al arte, la forma y la creatividad son los resultados de muchos intentos sucesivos, realizados desde diferentes puntos de vista, por métodos diferentes"
> —Tatarkiewicz, 1987/1997: 38.

La creatividad entendida como *capacidad* creativa basada en la agencia humana, es decir, el pensar que somos fuentes de acción creativas y que de nuestras mentes surgen ideas capaces de introducir novedad, es algo que solo pensamos desde mediados del siglo XX. Es una creación cultural que se desarrolla en paralelo a la psicología y que permanece todavía muy unida a esta disciplina y a sus métodos. Deriva del humanismo moderno y de la idea de sujeto emancipado de dios y de la naturaleza. Sin embargo, tiene su origen simbólico en el discurso que el psicólogo Joy Paul Guilford pronunció como presidente de la Asociación Americana de Psicología en Pennsylvania, el 5 de septiembre de 1950, condicionado por el contexto político-ideológico de la Guerra Fría. Porque las ideas no son sustanciales, extrahistóricas, esenciales o eternas (Jones, 2016: 172)[16]. Y la idea de creatividad como capacidad individual de crear es una construcción cultural que surge en un contexto social y económico específico, y no tanto del arte, sino de nuevas formas occidentales de pensamiento que llegan desde la ciencia, la política y la economía.

[16] Ejemplos recientes de su evolución incluyen cambios en la concepción del átomo, en la comprensión del cambio climático, en la percepción de los roles de género, en la dependencia de combustibles fósiles…

En este capítulo veremos cómo se ha ido transformando en el tiempo la comprensión de *quién* crea *y* de *cómo* lo hace. Esta comprensión va muy ligada a cómo se explica la naturaleza de la percepción, si es el mundo el que genera y determina el contenido, o si, por el contrario, es la mente la que encuentra y representa el mundo. No pretendo, ni mucho menos, abarcar en profundidad las reflexiones a las que hago referencia. Mi objetivo es realizar un razonamiento de carácter general acerca de cómo hemos ido respondiendo a la pregunta de cómo creamos a lo largo del tiempo. La reflexión se circunscribe a las percepciones occidentales de arte y de creación.

La reflexión filosófica más antigua que tenemos acerca de la naturaleza de la capacidad de crear se halla en Platón (Vilar, 2003: 103). La hace en referencia a la producción estética, pero privando al pintor de cualquier capacidad creativa, libre u original. En un cosmos dividido en dos —por un lado, las ideas inmutables, perfectas y verdaderas situadas fuera del espacio-tiempo; por el otro, la materia fluctuante, transitoria e imperfecta— para Platón todo lo que percibimos es apariencia.

Imagen 7: Jan Saenredam. *Plato's Allegory of the cave*. 1604. Grabado. Imagen de dominio público, via Wikimedia Commons.

La realidad, escondida más allá de la percepción, solo puede ser aprehendida a través del razonamiento. Bajo esta concepción cosmológica, el ser humano, matérico y, por tanto, cambiante y transitorio, no puede crear. Puede, como el poeta, interpretar las odas que le inspiran las divinidades (*Rep*. 380c). Puede también, como el artesano, materializar ideas en objetos de uso práctico, que no concibe, pero que intuye, gracias a la información que le proporcionan aquellos que los emplean. O puede, como el pintor —cuyos méritos, según Platón, "son los de un tercer puesto a partir de la verdad"— simplemente reproducir Ideas, por no poder siquiera intuir el funcionamiento de lo que pinta (*Rep*. 602b). Para Platón, la pintura es sencillamente una imitación de imitaciones. Y el pintor, falto de ideas propias y de intuición, solo puede imitar "lo aparente según aparece" (*Rep*. 598b) o duplicar, a modo de espejo, formas ya representadas (*Rep*. 598a).

La forma en que Platón entiende el arte deriva de su comprensión de la realidad y de la percepción. Desde la perspectiva platónica, el conocimiento no puede identificarse con la percepción ni construirse exclusivamente a partir de ella. En un mundo que solo es apariencia, Platón sostiene que el conocimiento debe buscarse en el juicio reflexivo. Aunque los sentidos proporcionan acceso al mundo, la información que brindan emerge del contacto entre un sujeto que siente y el objeto sentido. Es, por tanto, relativa a ambos, cambiante e imperfecta.

> Resulta, pues, que, á mi parecer, el sugeto que siente y el objeto sentido, ya se los suponga en estado de existencia ó en via de generación, tienen una existencia ó una generación relativas, puesto que es una necesidad que sú manera de ser sea una relación, pero una relación que no es de ellos á otra cosa, ni de cada uno de ellos á sí mismo. Resulta, por consiguiente, que tiene que ser una relación recíproca, de uno respecto del otro; de manera, que ya se diga de una cosa que existe ó ya que deviene, es preciso decir que siempre es á causa de alguna cosa, ó de alguna cosa, ó hacia alguna cosa; y no se dehe decir, ni consentir que se diga, que existe ó se liace cosa alguna en sí y por sí. Esto es lo que resulta de la opinión que hemos expuesto. (Platón, *Teet*. 212c).

Desde la óptica platónica, todo está en movimiento. No existe nada que sea uno. Todo lo que percibimos a nuestro alrededor, ya sean objetos, colores o formas, son solo apariencias. La realidad permanece siempre oculta a nuestros sentidos. Una silla, por ejemplo, puede ser observada desde múltiples ángulos, lo que hará que aparezca ante los sentidos de múltiples maneras: desde arriba, abajo, desde un lado, desde otro, cerca, lejos, sentándome en ella… Aunque sus cualidades perceptibles se

correspondan con la idea de *silla*, existen solo en relación con quien percibe (154a2-3; cf. 166c4-7, citado en Caston, 2015: 39). Son, por tanto, meras apariencias de la idea de *silla*, esa forma inmutable que es el concepto.

La imagen pictórica es para Platón otra aproximación más al objeto percibido sensorialmente, una copia de la apariencia que aparece ante los sentidos. De aquí que su valor solo venga determinado por la exactitud con la que reproduce el contenido de la realidad sensible. La individualidad o singularidad del artesano, más que artista, solo interfiere en este proceso.

[Si] quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos.
-Sí -dijo-; en apariencias, pero no existentes en verdad.
-Linda y oportunamente -dije yo- sales al encuentro de mi discurso. Entre los artífices de esa clase está sin duda el pintor; ¿no es así?
-¿Cómo no?
-Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos; y, sin embargo, en algún modo el pintor hace ca mas también. ¿No es cierto?
-Sí -dijo-; también hace una cama de apariencia (Platón, *Rep*. 596e)

Para Aristóteles, en cambio, la percepción sensible es lo suficientemente verídica como para conocer (*De an*., 3.3: 93). La forma es el principio que organiza o estructura la materia de las cosas, no algo trascendente a ellas. El conocimiento comienza con los sentidos que, en circunstancias normales, nos brindan un acceso confiable al mundo tal como es. A través de los sentidos podemos percibir objetos —una casa, un perro, un árbol— y formas sensibles —un olor, un color, un ruido. Los conceptos universales, o entidades abstractas que permiten comprender una pluralidad de realidades materiales, no son productos de nuestra mente, sino clases o especies de objetos del mundo natural que tenemos la capacidad de abstraer. Lo perceptible, subraya Aristóteles, existe incluso cuando no ejerce su poder para afectar a quien percibe (Caston, 2015: 44).

Me refiero, por ejemplo, al sonido en acto y al oído en acto: cabe, desde luego, que alguien, teniendo oído, no esté oyendo, así como no siempre está sonando lo que es sonoro; no obstante, cuando lo que puede oír está en acto y lo que puede sonar suena, se producen conjuntamente el oído en acto y el sonido en acto: cabría llamarlos respectivamente audición a aquél y «soñación» a éste (Aristóteles, *De an*., c2 88).

Según Aristóteles, es el mundo el que genera y determina el contenido de la percepción. Las cualidades sensibles de las cosas inciden sobre los sentidos, afectándolos de manera similar a cómo la cera recibe la impronta del anillo sin el hierro ni el oro, y dan cuenta de la experiencia del mundo (*De an*. II,12, 424a17-24). No seleccionamos ni representamos la información. La *recibimos pasivamente* a través de los órganos sensoriales. Por ello, aunque el trabajo del artista empieza a verse reconocido en el período helenístico-romano (Panofsky, 1924/1998: 18), el individuo puede *hacer,* pero aún no *crear*. Dado que la percepción es pasiva en su naturaleza, es decir, no está sujeta a la subjetividad de la persona, el artista solo puede ser un receptáculo sobre el que los dioses proyecten sus ideas. Para crear debe invocar a la musa apropiada, esa fuerza exterior que lo ilumina: Calliope para la poesía épica, Clío para la historia, Erato para la poesía amorosa, Euterpe para la música, Melpomene para la tragedia, Polimnia para el canto, Terpsícore para danza, Thalía para la comedia, y Urania para la astronomía.

> El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir (Platón, *Rep.*: 245a).

Gracias a esa fuerza exterior, la buena pintura complementa la realidad, reúne lo bello y completa las deficiencias de la naturaleza (*Fis*. 199a 15-17).

> Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo (citado en Panofsky, 1924/1998: 20).

La idea de que la creación surge en gran medida de una entidad externa a la persona se mantiene a lo largo de todo el medievo. Se reubica la capacidad de crear, que se sitúa en Dios, pero, bajo la influencia aristotélica, la percepción sigue siendo considerada el punto de partida para todo tipo de conocimiento (Perler, 2015: 2/21). La vista nos da a conocer el color, el oído el sonido, y el gusto el sabor argumenta Tomás de Aquino (citado en Perler, 2015: 5/21). Bajo esta forma de entender la percepción subyace la suposición ontológica de que las cualidades de las cosas son entidades dependientes que existen en las cosas. Si percibimos el tomate como rojo es porque en el tomate está presente ese color. Es una cualidad real que conocemos a través de la vista y que forma la base para el conocimiento. No obstante, surge el interrogante de cómo es posible

que percibamos cosas en su totalidad y no solo propiedades sensibles aisladas. Para responder a esta pregunta, Aquino distingue entre *sensibles per se* y *sensibles per accidens*. El color y la forma del tomate, por ejemplo, son *sensibles per se*, es decir, cualidades captadas directamente por los sentidos. En cambio, el ser un tomate es una propiedad que requiere interpretación. Aquino atribuye esta capacidad a un sentido interno al que denomina "razón particular", cuya función es integrar e interpretar "las afecciones de todos los sentidos" (citado en Perler, 2015: 3/21).

Imagen 8: Louis-Léopold Boilly. *Les cinq sens (Los cinco sentidos)*. 1837. Litografía digitalizada por la Bibliothèque Municipale de Lyon. Licence Ouverte, via Wikimedia Commons.

Así, de manera progresiva, para que las sensaciones se conviertan en percepciones, se empieza a requerir esa razón con la que formamos conceptos y que debe aplicarse a lo que está presente en nuestros sentidos.

A principios del siglo XIV, Pedro Auréolo, filósofo y teólogo franciscano cuya filosofía parte también de la experiencia sensible, argumenta que lo percibido son cosas aparentes o intencionales (*esse apparens* o *intencionale*), es decir, cosas conocidas o fenoménicas que produce nuestro intelecto (Perler, 2015: 4/21). Esta distinción entre percepción interna y externa se vuelve cada vez más relevante en los debates medievales tardíos (Perler, 2015: 14/21). A pesar de que lo aparente suele coincidir con lo real, es necesario evaluar las condiciones de percepción y descartar la posibilidad de engaño. Pierre d'Ailly (1351-1420), geógrafo y teólogo, sostiene que la mente no puede adquirir conocimiento sin la capacidad de juicio. Afirma que el conocimiento basado en la percepción no es fiable y que solo podemos tener "evidencia condicional" de lo que percibimos sensiblemente, que distingue cuidadosamente de la "certeza absoluta"[17].

Será necesario pasar de este mundo medieval creado y gobernado por Dios, a un mundo renacentista gobernado por "el hombre", para que empiece a germinar el sujeto creador y a entenderse que la creación es una manifestación propia del artista (Taylor, 1989: 111)[18]. Los primeros exponentes de la modernidad se distancian de sus predecesores al concebir los sentidos más como herramientas para la supervivencia que como fuentes de comprensión de la naturaleza del mundo físico (Simmons, 2015: 13/28). Establecen una distinción entre el estímulo que proviene de los órganos de los sentidos y el proceso de percepción en sí mismo. Dado que el cuerpo humano carece de capacidad de pensamiento y se enfoca principalmente en el movimiento y la experiencia del entorno, la capacidad de percibir está intrínsecamente vinculada a la intervención de la mente o el espíritu. Aunque los sentidos desencadenan el proceso perceptivo, son la mente o el espíritu quienes dan forma y significado a estas percepciones (Knuuttila & Kärkkäinen, 2008).

La obra que aparece en la imagen, *Sensus externi & interni, a*parece en lo que se considera como el primer libro ilustrado para niños. En él se explica que tenemos cinco sentidos externos, tres sentidos internos y el dormir. Entre los sentidos externos se incluyen: el sentido común, ubicado

[17] *Quaestiones* I, q. 1, fol. dv, citado en Perler, 2015: 14/21.

[18] En general, los autores del Renacimiento no tienen interés en denigrar la naturaleza divina. Al contrario, ven en la naturaleza maravillosa del hombre un signo de la bondad del Dios que lo creó (Mack, 2004: 29).

en la parte anterior de la cabeza y encargado de aprehender la información proveniente de los sentidos externos; la fantasía, situada bajo la coronilla, que juzga, piensa y sueña; y la memoria, ubicada en la parte trasera de la cabeza, que almacena y recupera información, perdiendo alguna de ella, lo que se conoce como olvido.

Imagen 9: *Los sentidos externos e internos*, en Jan Amos Komenský, *Orbis Sensualium Pictus* (1658).

En el Renacimiento también se cuestiona la visión aristotélica de la *recepción pasiva* de los sentidos. No es que los objetos externos muevan el alma, es la actividad atentiva del alma la que absorbe los objetos[19]. En este sentido, la intencionalidad, antes entendida como atributo sensorial, adquiere el significado de atención o *diligentia*, derivada de la palabra latina *legere*, que implica elegir, separar o leer (Knuuttila, S., & Kärkkäinen, 2008: 220). Este cambio se refleja, por ejemplo, en los consejos que da Leonardo da Vinci en sus *Preceptos del pintor*. Además de resaltar la importancia de observar minuciosamente las cosas, propone la observación de paredes manchadas como método para estimular la mente del artista. Al contemplar estas superficies, explica da Vinci, el artista puede identificar posibilidades y formas a incorporar en su obra, como paisajes, personajes, escenas de batalla, expresiones y atuendos singulares. En lugar de pasar por alto detalles que podrían parecer insignificantes, la atenta mente creativa los valora como fuentes potenciales de ideas.

[19] Véase *Liber de speciebus intelligibilibus*, en *De rebus naturalibus libri* 30, lib. VI, 987–88. Para una discusión, véase Spruit, 1995: 228–230.

La invención de la perspectiva lineal, utilizada para representar objetos tridimensionales sobre una superficie plana, es otra muestra de la capacidad de selección del ojo del artista. Tanto Leonardo da Vinci como Alberto Durero simbolizan esta mirada intencional dibujando un ojo en el punto donde convergen las líneas de perspectiva (Ivins, 1973). Porque como explica Panofsky, a pesar de que la perspectiva reduce "los fenómenos artísticos a reglas matemáticas, sólidas y exactas", las hace también dependientes "del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición o punto de vista subjetivo elegido a voluntad" (1927/2003: 49).

Este nuevo yo androcéntrico, que domina con la razón tanto lo sensible como la irracionalidad de la naturaleza, viene determinado por un sentido de interioridad —una mente, un cuerpo y deseos e intenciones propios— que contrapone a la exterioridad del mundo y del otro. El *ego cogito* cartesiano y el *genio creador* "son diversas caras de este nuevo individuo-sujeto creado por la civilización occidental moderna" (Vilar, 2003:107). También lo es el *individuo creativo contemporáneo* porque, solo entendiendo el sujeto cómo autónomo, es decir, cómo vivencialmente separado del entorno y con la entidad necesaria para tomar decisiones y llevar a cabo actos creativos, puede entenderse la creatividad como talento individual (Feyerabend, 1987: 708). Las bases de la superioridad de la razón humana frente a la irracionalidad de la naturaleza y las de la subjetividad de la percepción las sienta René Descartes. También, la idea de que poseemos un cuerpo autónomo, formado por cuerpo y alma, que se distingue del resto de la naturaleza por su racionalidad (1641/2011: 559). El pensamiento y la percepción pertenecen a la mente, que Descartes denomina espíritu o alma, y que da razón a lo que aparece (1641/2011: 464). Este nuevo yo es capaz de proyectar ideas. Lo hace, entre otras cosas, a través de la pintura que, durante el Barroco, deja de imitar o reflejar la realidad para representar la mirada que el pintor tiene sobre ella (1641/2011: LVI). El ahora artista más que científico puede, como en los retratos de Velázquez, manifestar su particular visión de la realidad.

Las bases de la genialidad, es decir, de la atribución de capacidad creativa al individuo, las sienta Immanuel Kant (1724-1804) al definir al artista

como poseedor de un talento natural llamado genio[20], y la originalidad y ejemplaridad como las cualidades fundamentales que constituyen su expresión: el arte[2122]. Lo hace en la *Crítica del Juicio* (1790), describiendo al artista-genio como sujeto situado en el centro de la realidad y capaz de actuar libremente a partir de su propio talento, aunque no sepa cómo llegar a las ideas, ni pueda encontrarlas cuando quiera. La frase "[e]s el genio la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso *libre*[23] de sus facultades de conocer" (*KU*, AA 05, 318) recoge por sí sola los puntos fundamentales de la definición moderna de creatividad, pensada como talento o don natural que poseen unos pocos individuos y que nada tiene que ver con la imitación. Lleva además implícitas muchas facetas del proceso creativo que merecen una explicación más detallada (*KU* § 49).

Según Kant, toda obra artística es "siempre una obra de los hombres", que surge de una reflexión propia del sujeto y que debe su forma a la causa productiva o fin concebido por él (*KU*, AA 05, 303). La finalidad productiva, que nace de "una reflexión propia de la razón"[24], de pensar

[20]Kant en la *Crítica del Juicio* describe el genio como "la facultad de la presentación de ideas estéticas". Bajo idea estética entiende "aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún concepto, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible." (*KU*, AA 05, 314).

[21] En 1767 William Duff ya intentaba determinar los rasgos cognitivos del genio creativo. Además de las influencias hereditarias, tenía en cuenta también el contexto social de las personas. Como veremos, ha de pasar bastante tiempo antes de que se tenga en consideración el papel de lo social en la creatividad (Dacey, 2011: 612).

[22] "Si volvemos una rápida mirada a las ideas fundamentales, nos explicaremos perfectamente la definición del genio. Recuérdese que el juicio del gusto es independiente ¿de todo concepto; que su principio es una finalidad sin fin; que la separación de arte y ciencia es completa, radical, y se comprenderá perfectamente que no sólo no hay regla objetiva del gusto, sino tampoco hay regla objetiva de la producción de lo bello" (García Morente en Kant, 1914/1989:48).

[23] Cursiva en el texto original.

[24] "Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto sólo por analogía con este último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquéllas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice enseguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte" (*(KU,* AA 05, 30*3*).

"un fin al cual debe ser su forma", es para Kant lo que separa el arte de la naturaleza. Mientras que hay arte "en todas las cosas que son tales, que su causa, antes de producirlas, ha debido tener la representación de ellas", no es posible decir lo mismo de la naturaleza (*KU* § 43). Para explicar las diferencias, Kant pone como ejemplos un panal de abejas y un pedazo de madera tallada. Mientras que la causa del panal es efecto o resultado del instinto, la causa de la talla proviene de una concordancia libre entre imaginación y entendimiento. Resulta al mismo tiempo de suponer "un determinado concepto de producto como fin", y de una intuición o representación indeterminada para exponer ese concepto (*KU* § 43 y 49). A la representación indeterminada, Kant la denomina *idea estética* porque, afirma, está por encima de los límites de la experiencia y, aunque trata "de acercarse a una exposición de los conceptos de la razón (ideas intelectuales)", ningún concepto es adecuado a ella (*KU*, AA 05, 314).

> En una palabra, la *idea estética* es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras (*KU*, AA 05, 316).

Kant sostiene que la condición de agencia humana es necesaria pero no suficiente para la creación de una obra de arte; el proceso que da forma a la obra también debe ser propio al arte. Lo que determina el proceso de creación artística son básicamente dos cosas. Primero, la actitud desinteresada con la que el sujeto acomete la tarea creativa: mientras que para el artista el hacer es un juego, "una ocupación agradable por sí misma, y no se le atribuye otro fin", para el artesano es trabajo, una retribución que necesita para sobrevivir (*KU*, AA 05, 304). Segundo, "la proporción del talento que se exige en una y otra profesión" (*KU*, AA 05, 304). Así como para la fabricación de un producto artesano, útil y mecánico, se requiere fundamentalmente técnica o habilidad, para la creación de una obra artística el sujeto debe, además, disponer de genio. Es el genio, una facultad natural del artista, lo que proporciona el rico material para el arte. Por ello, y a diferencia de la ciencia, el arte no es algo que se pueda aprender independientemente de la capacidad racional o voluntad de la que se disponga. Es una "cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte" (*KU*, AA 05, 307).

A lo largo del siglo XIX, los avances científicos evidencian la heredabilidad de los rasgos físicos y afianzan la teoría de que la mente excepcional del genio es producto de una combinación fortuita de genes heredados. Sin embargo, el concepto de adaptación evolutiva de Charles Darwin aporta una nueva perspectiva a la comprensión del comportamiento creativo (Simonton[25], 2011). El hecho de que la creatividad humana pueda surgir de procesos evolutivos similares a los que dieron origen a otros rasgos distintivos de nuestra especie, promueve entender la creatividad como un comportamiento adaptativo (Simonton, 2011).

Aun así, el paso del artista visto como "genio" a la idea de que "la creatividad se aprende" no se materializa hasta la segunda mitad del siglo XX. Como veremos en el capítulo siguiente, este cambio es impulsado desde la psicología al sostener que todo individuo es capaz de generar ideas útiles y novedosas, y que la capacidad de introducir novedad es cultivable mediante el estímulo y la práctica (Amabile et al. 1996: 1155). A partir de entonces, y con el objetivo de fomentar la innovación, se desarrollan todo tipo de teorías en torno a la personalidad creativa. Algunas se centran en el individuo, como las teorías *desarrollistas*, que postulan que el talento creativo se desarrolla con el tiempo en función de la persona, sus experiencias y el entorno. Otras, como las teorías *cognitivas*, destacan el rol de los mecanismos cognitivos como base del pensamiento creativo. Las teorías *Darwinianas o evolucionistas* sostienen que la creatividad resulta de procesos evolutivos y selección natural, mientras que las *tipológicas* argumentan que la clave radica en las diferencias individuales (Kozbelt et al. 2010: 25-41). Existen además enfoques *procesuales*, que se centran más en el proceso creativo y sus etapas, que en la persona o el producto. También teorías *interaccionales o sistémicas*, que, entendiendo a la persona como parte de un todo, defienden que el ambiente, el mercado, la cultura o el sistema influyen en la creatividad[26].

[25] Dean Keith Simonton es Profesor Emérito del Departamento de Psicología de la Universidad de California.

[26] Principales teorías en torno a la personalidad creativa y sus teorizantes: desarrollistas: Albert & Runco (1989); cognitivas: Guilford (1968), Finke, Ward & Smith (1992); darwinianas: Simonton (1988); tipológicas: Kozbelt (2008); procesuales: Wallas (1926/2018); Csikszentmihalyi (1996/2013); interaccionales: Amabile & Kramer (2012), Csikszentmihalyi (1996/2013), Glăveanu, et al. (2019), Kasof (1995).

A pesar de lo heterogéneas que son estas teorías, comparten un punto en común: la agencia creativa radica en la persona. No hay musas ni dioses que interpretar, ni ideas verdaderas que imitar. Las ideas surgen de una mente bastante autónoma que no requiere grandes estímulos para crear. Se basta por sí misma. Lo cual tiene sentido, ya que la visión de realidad que subyace en estas formas de pensar la creatividad es la misma. Para todas ellas, percibir implica integrar mentalmente los estímulos desestructurados y pobres que llegan del exterior a través de los sentidos. Es el sujeto emancipado mencionado anteriormente quien da forma a la realidad a través de mecanismos de representación intelectuales. La materia y el entorno son meras herramientas subordinadas a su intención y conducta, que le asisten en su capacidad de crear (Latour, 1992: 250).

Y no puede ser de otra manera porque el entorno se entiende como algo confuso y ambiguamente estructurado que los organismos perciben, organizan e interpretan gracias a los procesos y estructuras de sus capacidades perceptivas y cognitivas. En un mundo en que quien percibe es quien impone un modo de ser organizado a un entorno complejo y desordenado, la capacidad creativa ha de reposar necesariamente en la misma estructura que le permite navegar en esta compleja realidad. Por el contrario, "[c]uando los sentidos se consideran como sistemas de percepción, todas las teorías de la percepción se vuelven innecesarias de golpe. Ya no se trata de cómo opera la mente con respecto a los sentidos, o cómo la experiencia pasada puede organizar los datos, o incluso cómo el cerebro puede procesar los "inputs" de los nervios, sino simplemente cómo se capta la información" (Gibson, 1966/1983, pág. 319, traducción propia[27]).

A finales del siglo XX, bajo la influencia de la teoría de sistemas, que aboga por entender los fenómenos de manera global y no en términos de sus elementos individuales, se empieza a considerar el impacto del entorno en el proceso creativo. Destacados psicólogos como Teresa Amabile y Steven Kramer (2012), Mihály Csikszentmihalyi (1996/2013) o Joseph Kasof (1995), entendiendo que la creatividad es un proceso

[27] "When the senses are considered as perceptual systems, all theories of perception become at one stroke unnecessary. It is no longer a question of how the mind operates on the deliverances of sense, or how past experience can organize the data, or even how the brain can process the inputs of the nerves, but simply how information is picked up"(Gibson, 1966/1983, pág. 319.

complejo que no se limita únicamente a la persona, incorporan aspectos sociales y culturales del entorno en sus análisis de la persona creativa.

En los últimos años, estos enfoques socioculturales han aportado contribuciones significativas al campo de la creatividad. Ahora se sostiene que "[n]o existe una forma de creatividad humana que no se base en la interacción o el intercambio social directo, mediado o implícito" (Glăveanu et al., 2019: 101). Estos nuevos enfoques, en consonancia con esta tesis, abogan por un estudio contextual y situado de la creatividad. Defienden que el proceso creativo es un proceso "sociocultural-psicológico" que surge del individuo, pero a partir del trabajo con materiales "culturalmente impregnados" (Glăveanu et al., 2019). Consideran, por tanto, que la creatividad está embebida en un entorno sociocultural y material concreto, es decir, que todo acto creativo parte de un conocimiento existente, se basa en él, e incorpora artefactos e interacciones sociales como factores determinantes de creatividad (Glăveanu, 2010: 12)[28]. A pesar de que estos nuevos enfoques socioculturales apuntan a una naturaleza más situada y relacional que la de Amabile, Csikszentmihalyi o Kasof —al subrayar la influencia del entorno material, además del cultural y el social, en el proceso creativo— la creatividad se sigue viendo como un talento individual. Esto se debe a que esta aproximación continúa desarrollándose dentro del mismo marco de orientaciones filosóficas y espacios geográficos que las aproximaciones

[28] En un artículo publicado en agosto del 2022, Glăveanu define por vez primera la creatividad como situada y relacional: "La creatividad es una acción que conduce a la aparición de novedades significativas. Como cualquier forma de acción humana, va mucho más allá de la cognición e involucra la emoción, el cuerpo, las herramientas materiales, las interacciones sociales, así como un entorno cultural más amplio. Estos últimos no son meras adiciones al proceso creativo de un individuo, ni son facilitadores o restricciones contextuales: todos son parte integral de lo que llamamos creatividad. No hay expresión creativa que no esté encarnada, ya que incluso nuestros pensamientos más personales dependen, resuenan y, a menudo, conducen a estados y movimientos corporales. Los creadores siempre usan herramientas, ya sean "herramientas para pensar" (la más famosa de las cuales es el lenguaje) o herramientas materiales, que van desde el viejo lápiz y papel hasta las tecnologías sofisticadas de hoy. El proceso creativo es siempre una forma de colaboración con las ideas de otros, a veces explícitas (en grupo o trabajo en equipo), la mayoría de las veces implícitas (a través de la influencia de los mentores, las opiniones interiorizadas del público, las expectativas de los usuarios, etc.). Finalmente, la creatividad humana es eminentemente cultural tanto por depender como por contribuir a las normas, valores y representaciones de uno o más sistemas culturales"

anteriores. En otras palabras, seguimos considerándonos agentes individuales, externos al mundo y capaces de dominarlo (Feyerabend, 1987: 708).

Sin embargo, la física cuántica, el nuevo realismo y los nuevos materialismos están llevando a cabo un giro ontológico hacia una realidad performativa que pone en duda nuestra ejemplaridad. Propongo tomar conciencia de las raíces filosóficas que fundamentan la concepción actual de creatividad y, a través de una relectura materialista de la agencia, la objetividad y la subjetividad, dirigir la atención de los estudios más allá del individuo desconectado. Si la capacidad de crear, tal como la entendemos ahora, es un *territorio*[29] más entre otros posibles, podemos volver a re/pensarla. Pero esta vez partiendo de una realidad performativa, conformada por humanos, no humanos, cosas y artefactos, y poniendo el énfasis en el proceso creativo en vez de en el producto creado. Para lograrlo es necesario aproximarse a la percepción desde un enfoque ecológico, siguiendo la propuesta de Gibson, y entender la percepción como un proceso de recopilación de información perceptiva ya estructurada.

[29] Territorio entendido como construcción social (Deleuze y Guattari).

Protocolo de percepción 4

Un grupo semiclandestino de radicales de la experiencia estética[30] toma, ante los objetos y las formas hechas para ser miradas, una postura de observación extraña y les dedica una especia de atención profunda y sostenida. Lo llaman "*aisthesis* práctica" y buscan la realización en la experiencia del objeto que observan. Lo importante para este grupo es resistirse a la satisfacción de la opinión, de la interpretación del discurso. Un espíritu de generosidad que se acerca desarmado caracteriza esta mirada cuando se pregunta qué podían necesitar los objetos y las formas de nosotros, que los contemplamos. "Recrear la mirada. Fijar la vista. Inventar una observación. Abrir la percepción". Este es un secreto —y como tal también un arma— que merece la pena ser revelado y compartido.

Sánchez Mateo Paniagua, Rafael. «Aisthesis Radical y Atención Profunda.pdf». *Dropbox*. Accedido 9 de enero de 2020. https://www.dropbox.com/s/jhfoysa90g5f5p2/Aisthesis%20Radical%20y%20Atenci%C3%B3n%20Profunda.pdf?dl=0.

[30] Se refiere a ESTAR (SER) (Esthetical Society for Transcendental and Applied Realization). "[...] estos grupúsculos de experimentadores componen una organización difusa extendida a lo largo del mundo llamada Orden del Tercer Pájaro y se inspiran en la vieja historia contada por Plinio sobre Zeuxis y su pintura del niño cargando uvas. En esta, Plinio narra la gran frustración del pintor al observar que los pájaros intentaban comer las uvas pintadas, tomándolo como prueba de que las uvas estaban mejor representadas que el niño. «Si hubiera pintado mejor la figura humana, los pájaros se asustarían y no se acercarían», dice con disgusto el pintor. La versión pseudoausoniana de este notorio episodio en la historia de la mímesis sigue: «Dicen que Zeuxis volvió a la pintura, con la esperanza de poder mejorar el niño, y que al dejarla afuera para secar al sol se escondió detrás de un arbusto para poder observarla. Cuentan que vio acercarse tres pájaros. Uno, al dirigirse a las uvas de repente ve al niño y sale asustado. El segundo, con las mismas ganas de comer uvas, ignora al niño completamente y picotea furiosamente su almuerzo ilusorio. Pero el tercer pájaro se para delante del cuadro en el patio y lo observa con gran atención, aparentemente absorto en sus contemplaciones. "Qué pájaro más raro", murmulla Zeuxis, pero el pájaro no se mueve»" (Sánchez Mateo Paniagua, Rafael. «Aisthesis Radical y Atención Profunda.pdf». *Dropbox*. Accedido 9 de enero de 2020).

III. El imperativo creativo: crear para innovar

> [...] la creatividad es la fuente de transformación más esperanzadora para el bien de todos
> —Barron et al., *Creators on Creating: Awakening and Cultivating the Imaginative Mind*, 1997: 38, traducción propia.[31]

> Hoy en día, el diseño industrial ha llevado al asesinato a una producción en masa. Al diseñar automóviles criminalmente inseguros que matan o mutilan a casi un millón de personas en todo el mundo cada año, al crear nuevas especies enteras de basura permanente que desordenan el paisaje, y al elegir materiales y procesos que contaminar el aire que respiramos, los diseñadores se han convertido en una raza peligrosa. Y las habilidades necesarias para estas actividades se enseñan cuidadosamente a los jóvenes.
> —Papanek, Victor. *Design for the Real World*. London, Thames & Hudson, 1972, traducción propia.[32]

He empezado el capítulo anterior afirmando que la creatividad es una creación cultural que surge de una comunidad científica que comparte una forma de entender la realidad y cómo la percibimos. Y es que, cambios tan fundamentales en la forma de pensarnos no tienen lugar en un vacío histórico. Acompañan, como dice Haraway, "a otros cambios en la naturaleza y en la tecnología del poder, dentro de una dinámica continuada de reproducción capitalista". Este capítulo intenta investigar esos cambios que asientan la creatividad como punto de partida para innovar. Localizar

---

[31] "… creativity is the most hopeful source of transformation for the good of all" (Barron et al., *Creators on Creating: Awakening and Cultivating the Imaginative Mind*, 1997: 38)

[32] "Today, industrial design has put murder on a mass-production basis. By designing criminally unsafe automobiles that kill or maim nearly one million people around the world each year, by creating whole new species of permanent garbage to clutter up the landscape, and by choosing materials and processes that pollute the air we breathe, designers have become a dangerous breed. And the skills needed in these activities are taught carefully to young people" (Papanek, Victor. *Design for the Real World*. London, Thames & Hudson, 1972).

la comunidad que lleva a cabo esta tarea es sencillo: basta con analizar el origen del término *creativity*.

Joy Paul Guilford, psicólogo estadounidense conocido por su formulación de la inteligencia divergente y por sus estudios sobre la creatividad, emplea por primera vez la palabra *creativity* en el sentido que actualmente le atribuimos el 5 de septiembre de 1950. Hasta ese momento, la psicología no había prestado gran atención a la capacidad creativa de las personas. Guilford señala en su discurso que, de los 121.000 títulos indexados entre 1926 y 1950 en *Psychological Abstracts*, solo 186 aparecían catalogados como relacionados con la imaginación, la originalidad o la productividad creativa (1950: 445). A pesar de que otras facultades humanas habían sido extensamente investigadas, el estudio de la práctica creativa se veía obstaculizado por la convicción de que crear era una *cualidad* inmanente al individuo, un don asociado al coeficiente intelectual del que solo disfrutaban unos pocos privilegiados. Crear era, por tanto, algo demasiado intangible como para llevar a cabo un análisis intelectual de su proceso.

En su discurso, Guilford propone un nuevo y riguroso enfoque que dota de materialidad a la creación, al definirla como una *habilidad individual y cultivable* para generar ideas novedosas que todo individuo posee. Además, introduce una metodología cuantitativa para medir el comportamiento creativo, y redefine el término *genio*, que deja de ser empleado para describir personas con gran capacidad creativa y se aplica a individuos con un coeficiente intelectual muy alto. El impacto de este nuevo enfoque en la comunidad científica es inmediato, y en pocos años se multiplican los estudios y contribuciones al movimiento creativo. Entre las más destacadas se encuentra *Applied Imagination*, de Alex F. Osborn publicado en 1953. Al igual que Guilford, Osborn sostiene que la historia de la civilización es producto de la capacidad creativa de la persona, que el pensamiento creativo es de vital importancia para la sociedad estadounidense moderna y que se necesita potenciar esta capacidad con urgencia para seguir progresando. Osborn presenta, además, diversas formas en las que se puede desarrollar la creatividad. (Bycroft, 2009: 2).

Aunque se tardarán todavía once años (1961) para que el Webster's Third Dictionary recoja el término *creativity* como "*habilidad* de crear", el hecho de que sea ahora una capacidad cultivable propaga el término cual

enfermedad pandémica. C*réativité* se introduce en el vocabulario francés en 1946, también desde el campo de la psicología, aunque no se recoge en el diccionario hasta 1971. Como prueba de esta tardía incorporación, filósofos como R. Ruyer y M. Choisy aún utilizan el término entre comillas en 1954[33]. *Kreativität* se introduce en el idioma alemán en el período de la posguerra. *Creatividad* se recoge por primera vez en el Diccionario de la Real Academia Española en 1984 (Serrano, 2004: 3). La llegada de *creativity* a Rusia resulta aún más curiosa. Coexisten dos términos para describir la productividad creativa: *tvorchestvo* y *kreativnos.* Mientras que *tvorchestvo* alude a un proceso creativo espiritual y extraordinario, característico de individuos por sí creativos como artistas o escritores, *kreativnos* se refiere a la capacidad individual de abandonar formas típicas de pensamiento, una habilidad más pragmática y material, característica de las organizaciones. *Kreativnos*, al igual que *créativité*, *kreativität* y *creatividad*, deriva de *creativity* y se utiliza activamente en Rusia solo desde los años 70. El término *creativity* llega también a Asia. En China, por ejemplo, existen dos formas de denominar la "capacidad y la fuerza de las personas para crear cosas nuevas": *chuang zao li* y *chuang zao xing* (Niu y Stenberg, 2006: 25). Ambas provienen de *kozosei*, palabra japonesa que, al igual que en el caso ruso, se toma de la tradición occidental y deriva de la palabra inglesa *creativity* (Niu y Stenberg, 2006: 25).

La pregunta es ¿cómo consigue la psicología que pensemos la capacidad de crear en la forma en que lo hacemos hoy, es decir, reducida al individuo? Básicamente, lo logra trazando límites, es decir, determinando qué aspectos deben tenerse en cuenta y cuáles no a la hora dar sentido al término. Si el hombre moderno y racional, como afirma Foucault al final del Prefacio de *Las palabras y las cosas,* es simplemente una construcción histórica, la creatividad contribuye a consolidar esta construcción promoviendo los límites que diferencian al hombre de otras materialidades y otros cuerpos.

> Por extraño que parezca, el hombre —cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates— es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente el saber [o como podría haber escrito en sus últimas obras, «el poder/saber»]... Reconforta… pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber [y poder] y que

[33] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma (Focault, 1985: 8-9, citado en Haraway, 1991/1995: 10).

Porque los conceptos, como afirma Karen Barad, vienen definidos por los métodos o aparatos con los que se miden (2007: 104-105: 118-119). Para observar algo primero hay que decidir *qué* se quiere observar. Al igual que al encuadrar una escena establecemos la porción que utilizaremos, es decir, decidimos qué elementos queremos que aparezcan en la imagen y cuáles excluimos, al definir un área de estudio el proceso es el mismo, determinamos qué campos se incluyen y cuáles se dejan fuera, qué aspectos se analizarán y cuáles no. La exclusión o "corte" se lleva a cabo en todos los ámbitos, especialmente en la investigación científica (Barad, 2007; Hutchins, 2010). Y el estudio de la creatividad, tradicionalmente acometido por las ramas de la psicología cognitiva y de la personalidad, se ha circunscrito a la persona y a sus capacidades cognitivas, dejando fuera de la investigación dos variables fundamentales: la *performatividad del entorno* y la *aisthesis*, entendida como la atención sensorial, afectiva e intelectual que el organismo presta en su encuentro con el mundo en busca de oportunidades de hacer. ¿Cual es la razón para su exclusión? El estudio de la creatividad se centra exclusivamente en la persona con el propósito específico de fomentar la capacidad de innovar.

Nos hallamos en la época después de la Segunda Guerra Mundial, un período crucial para Estados Unidos. El país necesita alinearse a toda costa con la innovación y los valores de progreso. No solo para fomentar la prosperidad y el desarrollo económico, sino también para ganar la lucha que el país mantiene contra Rusia, su mayor enemigo, y cuyas investigaciones están empezando a superar las estadounidenses. Hasta entonces, la inventiva americana había ido por delante contribuyendo con la bomba atómica a la victoria en la guerra. Sin embargo, la inventiva rusa empieza a superar la estadounidense. El 29 de agosto de 1949, la Unión Soviética realiza con éxito su primera prueba de una bomba atómica, seguida en 1953 por la fabricación de su primera bomba de hidrógeno. El 4 de octubre de 1957, la Unión Soviética lanza con éxito el Sputnik I, el primer satélite artificial de la historia, lo que supone un shock para Estados Unidos. La preocupación se intensifica dos meses después, cuando el satélite estadounidense Vanguard TV-3, diseñado por ingenieros norteamericanos, explota en la misma rampa de lanzamiento. La superioridad soviética en la carrera espacial se hace evidente, dando lugar

a la imperativa necesidad de que Estados Unidos desarrolle innovaciones efectivas. La pregunta clave es ¿cómo lograrlo?

Como vemos, la creatividad se define cultural y científicamente en torno a ideas históricamente específicas sobre democracia, libertad y capitalismo y en oposición a ideas sobre conformidad y autoritarismo (Nelson, 2016: 183). En 1945, en *Capitalismo, Socialismo y Democracia*, Schumpeter ya argumenta que el desarrollo económico gira en torno a los cambios cualitativos que introduce la innovación. Para mantenerse vigente, el sistema capitalista requiere constantemente la introducción de novedad. La innovación, como fuerza desequilibrante, redibuja continuamente la competencia, siendo la base de la evolución constante del sistema. Para romper los ciclos del mercado no basta con investigar y analizar. El empresario debe innovar. Haciéndolo adquiere ventaja competitiva frente a sus competidores, lo que le permite fijar precios más elevados y obtener mayores beneficios, hasta ser alcanzado de nuevo por sus seguidores. Entonces el ciclo vuelve a empezar. Schumpeter acuña el término "destructor creativo" para referirse al empresario innovador. Su teoría de la destrucción creativa, junto con la idea correlativa de que la innovación es esencial para el progreso, tienen un gran impacto. Aunque se reconoce la necesidad de ideas y personas que innoven, la restricción de la creatividad al genio limita la capacidad creativa a un número reducido de individuos. Crear es una facultad extraordinaria, intrínseca a la personalidad y, por tanto, no cultivable.

Se requieren ideas para mejorar todo: la economía, el empleo, la sociedad, la convivencia… Es necesario ir más allá de los hechos y las técnicas conocidas. Si los científicos estadounidenses no lo hubieran hecho, Estados Unidos hubiese fracasado en la investigación atómica (Osborn, 1953/1956: 4). Pero, ¿cómo fomentar la generación de ideas? La solución la aporta la psicología cognitiva al definir la creatividad no como una capacidad mental extraordinaria, sino como una aptitud similar a la resolución de problemas que todo individuo posee y que se puede cultivar. Si otras aptitudes primarias como la fluidez verbal, la numérica, o el razonamiento general[34] se pueden entrenar, la creativa también. El objetivo es exponer el potencial de la creatividad para mejorar la vida, y

[34] La teoría de las siete aptitudes mentales primarias de Louis Leon Thurstone aparece en la década de 1920.

fomentarla, difundirla e institucionalizarla (Van Eekelen, 2017). Entre 1954 y 1956 se duplica el número de artículos sobre creatividad referenciados en *Psychological Abstracts*; en 1954, Osborn funda la Creative Education Foundation para enseñar en organizaciones, escuelas y comunidades cómo utilizar el *Proceso de Resolución Creativa de Problemas* (CPS); en 1958 Paul E. Torrance empieza a estudiar el talento creativo en estudiantes de primaria y a diseñar pruebas de creatividad que convergen en los *Torrance Tests of Creative Thinking* (TTCT), aún hoy utilizados para evaluar la capacidad de generar pensamiento creativo en personas de todas las edades. Se celebran simposios con títulos como *El proceso creativo,* Berkeley, 1952, *Identificación del talento creativo*, Universidad de Utah, 1955, 1957, o *Enfoques contemporáneos al pensamiento creativo*, Universidad de Colorado, 1958, 1962 (van Eekelen, 2017). Abraham Maslow da su conferencia *Bloqueos emocionales a la creatividad* en el Seminario de Ingeniería Creativa de la Escuela de Ingenieros del Ejército de EE. UU. en 1957 (van Eekelen, 2017). Es tal la fascinación que genera la creatividad que incluso un grupo de psicólogos reunidos en una conferencia en Utah en 1959, cansados de tanta "mojigatería", expresan su preocupación por la vaguedad general del término y critican que se haya puesto al servicio de impulsar la inteligencia creativa de los estadounidenses (Bycroft, 2009:8).

Es también en los años 50 cuando la revolución informática suscita la posibilidad de que la mente humana procese la información de forma similar a una computadora. Surgen así dos teorías sobre cognición: la computacional, que ve el ordenador como modelo de cognición, y la cibernética o ecológica, de Bateson, que enfatiza el rol que cuerpo y contexto juegan en la cognición. En *Pasos hacia una ecología de la mente*, Bateson argumenta que, al igual que para comprender un organismo biológico hay que incluir en el análisis sus relaciones con otros organismos y las condiciones del entorno, para comprender la cognición es necesario incluir el entorno en el que se desarrollan y operan los procesos cognitivos (Hutchins, 2010). Lo ilustra con el ejemplo de un hombre que quiere derribar un árbol con un hacha,

Cada golpe del hacha es modificado o corregido, de acuerdo con la figura de la cara cortada del árbol que ha dejado el golpe anterior" La mente corrige el golpe siguiente Este proceso autacorrectivo (es decir, mental) es llevado a cabo por un sistema total, árbol-ojos-cerebro-músculo hacha-golpe-árbol, y este sistema total es el que tiene características de mente inmanente. Más correctamente: tendríamos que formular el asunto como: (diferencias en el árbol)-(diferencias en la retina)-(diferencias en el

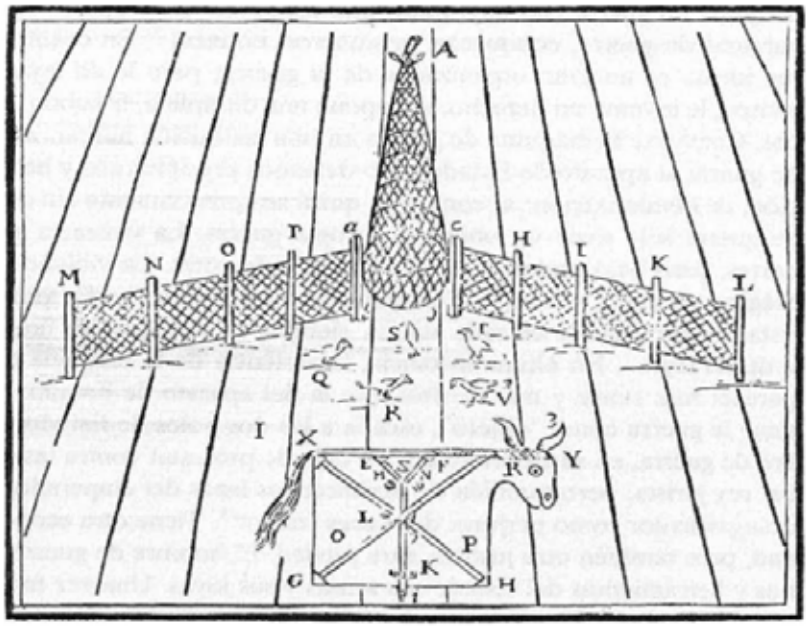
cerebro)-(diferencias en los músculos)-(diferencias en el movimiento del hacha) etcétera (Bateson, 1972/1998: 223).

Lo que permite derribar el árbol son básicamente diferencias que generan diferencias: cuando el hacha golpea el árbol, tiene consecuencias en la forma de su superficie, lo que requiere ajustar o corregir el siguiente golpe en función de la forma adquirida tras el golpe anterior (1972/1998: 223). Es un proceso de retroalimentación continua en el que cada acción influye en la siguiente, y en el que ser humano y árbol "forman un sistema unificado e indivisible, es decir, un sistema cuyo comportamiento no puede modelarse, ni siquiera de manera aproximada, como un conjunto de partes separadas" (Chemero, 2009: 31, traducción propia)[35]. Sin embargo, la percepción occidental común, explica Bateson, tiende a atribuir la acción de talar a un "agente delimitado", a un "sí-mismo", que ejecuta la acción específica y teleológica de talar sobre un objeto a su vez delimitado, el árbol (1972/1998: 223). Mientras que para Bateson la cognición es para la acción[36] y, por tanto, se entiende mejor en términos de dinámica persona-entorno, las teorías computacionales de la mente describen la percepción y el pensamiento como resultado de representaciones mentales, sin tener en cuenta las interacciones con el entorno físico y social (Chemero, 2009: 21–44).

Aunque existe cierto consenso en el ámbito de la psicología acerca de la importancia del contexto en la cognición, su inclusión complica considerablemente la investigación sobre la creatividad (Gardner, citado en Hutchins, 2010). Convencidos de que, no solo la capacidad de progreso, sino "la supervivencia misma" de un Estados Unidos libre depende en gran medida de las ideas, se consolida el enfoque computacional, excluyendo de la investigación la influencia que el entorno, el cuerpo, la cultura, la historia y el afecto ejercen sobre la cognición (Hutchins, 2010; Gardner, 1985; Dupuy, 2009; Malafouris, 2013). Esto marca el fin a la creatividad estética y da paso al surgimiento del individuo creativo normalizado (Reckwitz, 2017: 130). Desprovista de sus aspectos estéticos, la creatividad se transforma en algo propiamente

[35] "Because the agent and environment are nonlinearly coupled, they form a unified, nondecomposable system, which is to say that they form a system whose behavior cannot be modeled, even approximately, as a set of separate parts" (Chemero, 2009: 31).
[36] Sirve para guiar las acciones del individuo.

productivo y funcional. Instaurada como la principal fuerza impulsora del crecimiento económico, opera ahora como un "aparato de captura" deleuziano.



Proposición X: El Estado y sus polos

Imagen 10: El Estado como "aparato de captura" en Deleuze y Guattari (2004: 433).

El problema es que la "potencia de apropiación" (Deleuze y Guattari, 1988/2004: 444) de la creatividad basada en el crecimiento y en la autonomía del individuo tiene consecuencias. Los profundos desequilibrios medioambientales y sociales generados por la sociedad de consumo, contradicen las expectativas iniciales de *progreso*, entendido como mejora sostenida de las condiciones humanas, sobre las que se construyó la modernidad. No abogo por volver atrás, sino por forjar un nuevo futuro en el que la dependencia del individuo del entorno y la centralidad del medio natural sean fundamentales. Si, como hemos visto en este capítulo, el paradigma creativo se transforma al cambiar la manera de ver y de interpretar el mundo, la cosmovisión dominante ya está cambiando. Las crisis climática, sanitaria y social, los avances en la física cuántica y la ontología orientada a los objetos desafían la visión de un

mundo centrado en el individuo. ¿No sería pertinente comenzar a pensar en una creatividad ecológica, en la que la agencia humana no sea la protagonista y se otorgue un valor significativo al medio en el que vivimos y nos desarrollamos? El propósito de esta investigación es reemplazar la concepción actual de creatividad por otra mejorada, que descentralice lo humano y acoja el entorno, los objetos y los materiales como elementos performativos que participan activamente en el proceso creativo.

Protocolo de percepción 5

Alexandra Daisy Ginsberg

Busca un terreno: jardín o pavimento,
bosque, campo o selva.
Mide 1 metro cuadrado —un 'quadrat'—
con hilo o cinta.
Arrodíllate.
Enumera todos los seres vivos que puedes ver en el cuadrado.
Imagina los organismos que no puedes ver.
Piensa en las interrelaciones entre todos
estos seres.
Ponles a todos nombre. Invéntalo si no
conoces el de ellos.
Ahora entra en el cuadrado.
Piensa en tu relación con cada ser
en el cuadrado contigo.
¿Te sientes grande o pequeño?
Repite en un terreno diferente.

Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021 (traducción propia)[37].

[37] Find a piece of ground: garden or pavement,
woodland, field or jungle.
Measure out 1 metre square —a 'quadrat'—
with string or tape.
Kneel down.
List all of the living things you can see in the square.
Imagine the organisms you can't see.
Think about the interrelationships between all
these beings.
Give them all names. Make up your own if you
don't know theirs.
Now step inside the square.
Think about your relationship with every being
in the square with you.
Do you feel big or small?
Repeat on a different terrain.

IV. Hacia una nueva definición de creatividad: de pensamiento individual a realidad en exceso de cualquier relación

> Así, la noción de existencia envuelve la noción de un ámbito de existencia y de tipos diversos de existencia. Cualquier ejemplo de existencia envuelve la noción de otras existencias, conexas con ella y situadas más allá de ella. Esta noción de ámbito introduce la noción de "más o menos" y la de multiplicidad
> —Alfred North Whitehead, *Modos de pensamiento,* 1944: 18.

Antes de empezar, me gustaría dejar claro que no me gusta el término *creatividad*. Le he dado vueltas y más vueltas, tratando de sustituirlo. Pero, ¿qué es más fácil, resignificar un término en el imaginario colectivo o introducir uno nuevo? Opto por la primera opción, por lo que seguiré hablando de creatividad, pero de una creatividad distinta*,* la que requiere este momento de la historia de la humanidad que Donna Haraway (2019) denomina *Chthuluceno*. Con ello busco no solo proporcionar una nueva orientación para abordar la cuestión metafísica de la creatividad, sino también ofrecer una visión funcional de la conexión entre realidad, comportamiento estético y creatividad.

La palabra *Chthuluceno* es un compuesto de dos raíces griegas (*khthôn* y *kainos*). *Khthôn* significa tierra o suelo. *Kainos*, presente. Hace referencia a un lugar-tiempo para aprender a vivir en respuesta a una tierra que, pensándonos seres excepcionales y autosuficientes, hemos maltratado. Un lugar-tiempo para descentrar lo humano y reimaginar nuestras formas de ser y hacer de forma colectiva: "pensando con", "haciendo con", "siendo con", "produciendo juntos", humanos y no humanos. A esta capacidad de hacer-producir con otros Haraway la denomina *simpoiesis*. Argumenta que ningún ente se "hace a sí mismo. Nada es realmente autopoiético o autorganizado" (2019: 99). Todo deviene juntándose, colaborando o uniéndose a otros, en entornos que a su vez tampoco están cerrados o

limitados a una sola especie. *Simpoiesis*, afirma Haraway, "es una palabra apropiada para los sistemas *históricos, complejos, dinámicos, receptivos, situados*" (Haraway: 99, itálicas mías). Por lo que no es necesario inventar un nuevo término para la creatividad. Basta con entender la capacidad de crear como distribuida entre nosotros y el mundo, porque crear es siempre "crear con" aunque nos lo hayan contado de otra manera. Por ello, en vez de *simpoiesis* voy a seguir utilizando la palabra *creatividad* pero entrelazada con los adjetivos de Haraway: *histórica, compleja, dinámica, situada y receptiva.* Está claro que el proceso creativo parte de *historias,* situaciones o modelos anteriores. No creamos desde el vacío. Está claro también que el proceso creativo es *complejo*, intervienen en él múltiples factores sociales, ambientales y personales, y que es *dinámico* en una lucha constante entre ser y llegar a ser. Lo que requiere más explicación es la afirmación de que el proceso creativo es *situado* y *receptivo*. Defiendo en este capítulo que las posibilidades de hacer cosas nuevas las ofrece el mundo en el que vivimos y crecemos y que, por tanto, el crear es *situado*. En el siguiente capítulo, muestro que el pensamiento creativo radica, principalmente, en la capacidad de atender al mundo y a las cosas desde una perspectiva concreta, y eso exige una actitud *receptiva*. Con ello distribuyo el acto creativo entre nosotros y nuestro entorno, ese en el que respiramos, comemos, olemos, sentimos, percibimos y también creamos.

El impacto del entorno en la creatividad ha sido ampliamente estudiado por la psicología y otras ciencias sociales, pero siempre a partir de una creatividad centrada en el individuo, y con el objetivo de entender qué entornos mejoran la frecuencia y la calidad de la creatividad humana (Amabile et al., 1996). Por ejemplo, hay estudios que sugieren que "una habitación azul oscuro con un sonido moderado, un techo alto y una temperatura neutra" pueden mejorar la creatividad, mientras que "una habitación roja con un techo bajo, menos ruido y una temperatura ligeramente más baja puede mejorar el rendimiento (Daikoku et al., 2021: 6, traducción propia[38]). Aquí no voy a hablar ni de cognición ni de estímulos ambientales. Voy a hablar del entorno, de las cosas y de las posibilidades de hacer que ofrecen.

[38] "Taken together, the evidence suggests that a blue, dark room with moderate sound, a high ceiling, and a neutral temperature could enhance creativity, while a red room with a low ceiling,less noise, and a slightly lower temperature may enhance detail-specific task performance" (Daikoku et al., 2021:6).

Entiendo por objeto cualquier ente real o imaginario, animado o inanimado, físico o virtual al que se dirige o encamina una acción humana o no humana. Son objetos, el marcador fluorescente con el que subrayo, el ordenador con el que escribo, el papel, la fuente y la tinta con las que imprimo. Puedo describir cualquiera de estos objetos a partir de sus cualidades físicas: mi marcador fluorescente contiene tinta compuesta por agua, etilenglicol y pigmentos de pireno que aportan un característico color amarillo. También a partir de sus funciones: mi marcador fluorescente es un instrumento que utilizo para resaltar cosas que me interesan. Pero por muy detallada que sea la descripción que haga del marcador, por muchos adjetivos que utilice y usos que enumere, nunca podré definir su realidad por completo. Siempre contendrá *posibilidades de acción* que no seré capaz de entrever (Harman, 2015). Así lo afirma el realismo especulativo. También lo afirma Einstein en *Physics and Reality* (Feyerabend, 1987: 702). Según el físico, de nuestras muchas experiencias sensoriales, tomamos ciertas impresiones y les atribuimos un *concepto*. El concepto define lo que entendemos como "objeto real", pero eso no significa que el "objeto real" se corresponda con la totalidad de impresiones que hemos recibido de la *cosa en general*[39]. Por el contrario, nos refiere solo a un número determinado. Al atribuir un significado a la *cosa en general,* transformamos sus potencialidades en realidades, y concretamos en el objeto lo que podemos hacer con ella. Para entrever nuevas impresiones deberemos aproximarnos, en este caso al marcador, de otra manera: obviando el concepto "marcador" y devolviéndolo a su estado de *cosa en general*. Si la tapa, por ejemplo, ya no necesita impedir que se seque la tinta, puede servir de objeto para mordisquear si estoy nerviosa, de juguete para un niño aburrido, de escondrijo o nido para un insecto, de objeto arrojadizo, de apoyo para otro objeto… La tapa en sí misma "no se reduce a ninguna de estas perspectivas. Pero tampoco se reduce a la *suma total* de perspectivas" (Harman, 2017: 96).

El entorno, mundo circundante o *umwelt*, está repleto de cosas y de información. Ofrece, por tanto, multitud de oportunidades de percepción y de acción. Sin embargo, es imposible percibir todo. Nuestra capacidad perceptiva se limita a un conjunto definido y limitado de estímulos. La

[39] Término con que designo cualquier ente real o imaginario, animado o inanimado, físico o virtual que no ha adquirido todavía su condición de objeto, es decir, que no se han determinado sus condiciones de posibilidad.

extensión de este conjunto depende tanto de nuestra estructura fisiológica y biológica como de la relación que establecemos con el mundo circundante (Gibson, 1979/2014; von Uexküll, 1934/2010). Uexküll utiliza el término *Merkwelt,* o mundo perceptible de una especie, para referirse a los objetos exteriores que emiten estímulos significativos para una especie animal específica. Por ejemplo, una flor será un estímulo para la abeja, mientras que un agujero entre dos vigas lo será para una golondrina.

Además del mundo perceptible, está lo que Uexküll denomina *wirkwelt* o mundo de actuación (Heredia, enero-junio 2021). Según Uexküll, no nos relacionamos con los objetos en sí, sino con sus cualidades, aquellas que somos capaces de percibir (Heredia, 2011). Nunca entramos en relación con la naturaleza intrínseca del objeto o *gegenfüge* (traducido como contraestructura en la imagen). Nos relacionamos únicamente con aquellos elementos que son significativos para nosotros.

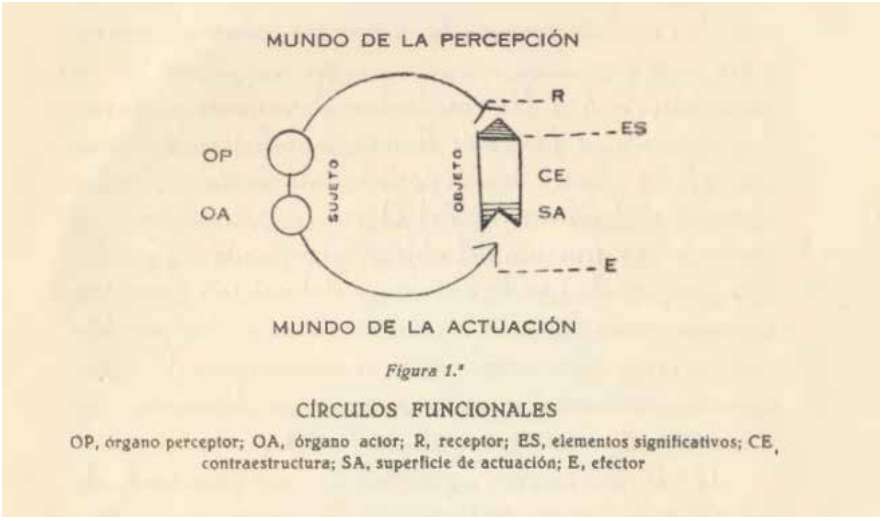


Imagen 11: Mundo de actuación y mundo de percepción en Uexküll, Jakob von. 1924. «*La biología de la ostra jacobea*». Revista de Occidente, n.º 9: 297-331.

El marcador fluorescente tiene un papel específico para mí porque lo he objetivado de una determinada manera: como herramienta que sirve para resaltar lo que me interesa. Esta es la forma en que aparece *ante mí*. Que su tapa pueda actuar cómo otras cosas, véase chicle, juguete o escondite, no me interesa en este momento. Al percibirlo como resaltador de

escritura, tomo unas cualidades explícitas de la *cosa en general*, restringiendo, por tanto, el número concreto de cualidades que posee. Reduzco su "múltiple realidad a un conjunto limitado de propiedades que parcialmente ilumina y parcialmente caricaturiza el objeto del cual hablamos" (Harman, 2015/2019: 93). Pero la realidad múltiple sigue presente en ella. Nada le impide seguir actuando como chicle, juguete o escondite. Basta que alguien o algo lo objetive de otra manera, o que yo renueve mi objetivación.

Heidegger utiliza el término *proyección* para referirse a la objetivación de las cosas. Según él, al tomar conciencia de un objeto, *proyectamos* sobre él una forma específica de percibirlo, dejando otras en el pasado (Harman, 2015/2019: 21). Whitehead habla de *actualización* y, a diferencia de Heidegger, no concede un lugar privilegiado a la conciencia humana. Las cosas que nos rodean pueden ser objetivadas de infinidad de maneras distintas. Para Whitehead, la *actualización* o *proceso de concrescencia* es la forma o idea que una entidad se hace de otra. Por ejemplo, cuando el fuego quema un papel, es imposible determinar que experimentan el papel al quemarse o el fuego al quemarlo. Sin embargo, está claro que ninguno entra en contacto con todas las cualidades del otro. El que el papel sea más o menos blanco, o que absorba mejor o peor la tinta, no es relevante para el fuego. Quizás el grado de humedad sí que lo es, ya que el papel arderá más o menos deprisa. En cambio, características como la blancura y la buena absorción pueden ser lo que convenza al o a la artista de representar algo en él. Todo objeto, y esto es lo importante, tiene un plus más allá de sus relaciones del momento (Harman, 2015/2019: 99). Al objetivar algo, la entidad transforma las potencialidades de la *cosa en general* en realidades. Hace real la potencialidad del objeto.

También para Gibson, el entorno y los objetos van más allá de las relaciones que podamos establecer con ellos. Las posibilidades de acción, o *affordances* que ofrecen, existen independientemente de que las percibamos o no. Son propiedades o posibilidades reales del entorno, pero que dependen de quien observa. Así lo explica Gibson,

> Un hecho importante acerca de las *affordances* del entorno es que, en cierto sentido, son objetivas, reales y físicas, a diferencia de los valores y significados, que a menudo se supone que son subjetivos, fenoménicos y mentales. Pero, en realidad, una *affordance* no es ni una propiedad objetiva ni una propiedad subjetiva; o es ambas si se quiere. Una posibilidad atraviesa la dicotomía subjetivo-objetivo y nos ayuda a comprender su

> inadecuación. Es igualmente un hecho del entorno y un hecho del comportamiento. Es a la vez física y psíquica, pero al mismo tiempo ninguna. Una *affordance* apunta en ambos sentidos, al entorno y al observador (Gibson, 1979/2014: 121).

Por ejemplo, para los humanos, las características de la madera, como su durabilidad, ligereza, resistencia, flexibilidad y comportamiento, establecen diversas formas de participación (Fenwick, 2015, Fenwick & Edwards, 2013; Sørensen, 2009). Estas propiedades actúan invitando, excluyendo o regulando nuestra actividad: si la madera puede ser tallada sin astillarse, nos permite moldearla con facilidad; si es blanda resulta sencillo clavar y atornillar en ella, pero es preferible evitar su uso en exteriores debido a su propensión a deteriorarse rápidamente. Para actuar, quien observa, debe percibir primero las oportunidades de acción o interacción que la madera ofrece. Si estas oportunidades no son percibidas o descubiertas, no tendrán el potencial de atraer o repeler el comportamiento correspondiente. Por lo tanto, el requisito previo para que las *affordances* puedan invitar a actuar es la presencia de alguien que observe, alguien que explore activamente las posibilidades de su entorno (Withagen et al., 2012: 257). Entonces, esa persona podrá decidir si acepta o no las invitaciones que se le ofrecen.

Toda existencia está entrelazada con el entorno y con las cosas, y actuamos de acuerdo con las invitaciones que nos ofrecen. Cuando el ceramista trabaja el barro, o el ebanista la madera, no lleva a cabo una práctica unidireccional de creación que fluye de él hacia la materia. Más bien, lleva a cabo una práctica bidireccional en la que materia y artista se ajustan mutuamente. La obra surge de este entramado de intra-acciones, de este ensamblaje de fuerzas personales, materiales, sociales y culturales que actúan conjuntamente. Tomemos, por ejemplo, el *Guernica*: surge de un encargo, circunstancias históricas que el artista conoció a través de fotografías publicadas en los diarios, Dora Maar documentando con su cámara y comentando todo el proceso, fuentes de inspiración como Goya, esquemas previos y bocetos, lienzo, pinturas, pinceles, otros entes... Todos trabajando en y a través del cuerpo y la conciencia del artista (Fenwick, 2015). Con esta afirmación no pretendo negar la agencia humana, sino simplemente cuestionar la naturaleza de la creación y su supuesta localización exclusiva en el individuo (Barad, 2007).

Me gustaría apuntar aquí, aunque dejo el desarrollo para otro momento, las resonancias que existen entre las *affordances* de Gibson y el *materialismo agencial* de Karen Barad. Las *affordances*, definidas por Gibson como las posibilidades de acción que ofrece el entorno al observador, son posibilidades reales de actuación. Por lo tanto, pueden entenderse como la *capacidad performativa* que Barad asigna a los materiales y las cosas, al invitar, excluir o regular las formas de participación. La visión relacional de Barad aplicada a la teoría de *affordances* de Gibson invita a entender la creatividad como condicionada, al mismo tiempo, por la capacidad de inclusión y de exclusión de posibilidades de acción por parte de quien observa, y la perfomatividad del medio y de la materia. Es cierto que siempre hay intencionalidad creativa y destreza en el o la artista, pero eso no implica que sea la única parte *activa* del proceso creativo. Como explica Heidegger,

> "La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido" (1935/1996).

Todo crear, defiende esta tesis, proviene del interactuar, o más precisamente, del intra-actuar, con y como parte del mundo. Esto se debe a que crear, al igual que ver u oír, requiere el entrelazamiento o enredo de alguna parte de nuestro cuerpo con el mundo. Es en este entrelazamiento donde se generan los nuevos significados y, al mismo tiempo, se excluye la producción de otros (Barad, 2007: 49).

Protocolo de percepción 6

Lúa Coderch
Shelter

Ya sabes lo que dicen. Que solo podemos comprender el nido como un lugar cálido, confortable y seguro si suplantamos al pájaro[40], es decir, si hacemos un esfuerzo entrañable de aproximación a su psicología, si sentimos como propios su tamaño, sus músculos, sus huesos, sus órganos, sus plumas. De lo contrario no habría nada que justificara, para nosotros humanos, esa ilusión de calidez, protección y seguridad. Es por esto que, aunque hayamos visto perfectamente el nido entre los árboles, nos empeñaremos en admirar lo muy bien camuflado que está.

Ruiz-Giménez Coderch, Lúa. «Política del encuadre: Espacios de enunciación crítica en las prácticas artísticas contemporáneas». Universitat de Barcelona, 2017.

[40] Bachelard, G., 1975. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: FCE.

V. Hacia una nueva definición de creatividad: de pensamiento original a receptividad estética

> [...] un tazón sostenido en ambas manos no puede ser llenado por quien lo sostiene
> —Jane Hirshfield, *The Beauty,* 2015, traducción propia[41].

> [...] los pies de una hormiga generan su propio sonido en la tierra
> —Jane Hirshfield, *The Beauty,* 2015, traducción propia[42].

> Conocemos la azulez del cielo incluso antes de reconocerlo como *azul*, y mucho menos como *cielo*
> —Robert Irwin, *Robert Irwin*, 1977, traducción propia[43].

En este capítulo voy a hablar del entrelazamiento entre creatividad y receptividad. Para ello utilizaré el término *aisthesis* en el sentido de percepción sensorial. Entiendo la estética de forma expandida, como comportamiento autodirigido destinado a detectar y evaluar oportunidades de acción e interacción con aspectos específicos de la realidad externa (Xenakis y Arnellos, 2017: 167). La despliego más allá del campo del arte, de la apreciación artística o de la belleza. La pienso como lo hacía Alexander Gottlieb Baumgarten, como ciencia del sentir, como conocimiento sensible análogo de la razón (citado en Townsend, 2016: 185)[44]. Defiendo que en un mundo en el que se tiende a poner entre

---

[41] "[...] a bowl held in both hands cannot be filled by its holder" (Jane Hirshfield, *The Beauty,* 2015).
[42] "[...] the feet of an ant make their own sound on the earth" (Jane Hirshfield, The Beauty, 2015).
[43] "We know the sky's blueness even before we know it as *blue*, let alone as *sky*" (Robert Irwin, Robert Irwin, 1977).
[44] "Therefore, things known are to be known by the superior faculty as the object of logic; things perceived [are to be known by the inferior faculty, as the object] of the science of perception, or aesthetic" (Baumgarten, 1735: 78).

paréntesis o subestimar los afectos subjetivos, como sostiene Guattari, hemos disociado de la creatividad no solo el entorno, sino también la *aisthesis* o percepción sensorial. A primera vista, esta afirmación puede parecer absurda, dado que vivimos en una sociedad que valora y prioriza el poder seductivo de lo estético en el entorno, la cultura, el mercado y nuestros cuerpos, y en la que lo bello añade siempre un plus de valor. Pero comparémonos con las sociedades arcaicas, aquellas en las que la esfera estética se entrelazaba con las esferas moral, social y productiva. Sociedades en las que lo sensible no era una facultad interiorizada o un mero entretenimiento, sino que desempeñaban un papel fundamental en las dinámicas sociales y en la construcción de significados compartidos (Guattari, 1996: 122).

En la actualidad, la estética, ya sea abordada desde el campo de la filosofía, la psicología o la neurociencia, tiende a restringirse a la experiencia del arte, descuidando lo que aquí denomino como *actitud estética*. Con este término, me refiero a esa predisposición receptiva y/o sensible, más orientada hacia la experiencia que hacia la reflexión, que se requiere en la práctica artística. Hemos referido la esfera estética a la percepción del arte y de lo bello, olvidando la importancia de la receptividad o lo que Rancière denomina "tejido sensible de experiencia", a partir del cual se produce el arte (2013: 10). Entendiendo la estética en su sentido etimológico, como disciplina filosófica que estudia los efectos que imprimen las cualidades de las cosas, del entorno y de los otros, esta tesis sostiene que la *receptividad estética* es indispensable para crear.

> El modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia. La vivencia no es la fuente de la que emanan las normas que rigen solamente sobre el deleite artístico, sino también sobre la creación artística (Heidegger, 1935/1996: 26).

En *Adventures of Ideas*, Whitehead critica el patrón estructural objeto-sujeto de la experiencia, cuestionando la relación que se establece entre sujeto conocedor y objeto conocido. Según la estructura tradicional de la experiencia, conocer es un proceso racional: el sujeto es quien conoce y el objeto es aquello que es conocido. Sin embargo, para Whitehead, la base de la experiencia reside en el ámbito de las emociones. Sostiene que conocemos porque generamos afectos hacia aquello que consideramos relevante. Estos afectos constituyen el tejido básico de la experiencia, al influir en cómo recibimos los datos que nos proveen el

entorno y las cosas. Inciden, por tanto, directamente en nuestra percepción del mundo (1933: 225-226). Para expresar la estructura de la relación sujeto-objeto en la experiencia, Whitehead introduce el término "*concern*", que aquí traduzco como *inquietud,* entendida como inclinación del ánimo hacia algo, en especial en el campo de la estética[45]. Sostiene que *inquietud* es un término más adecuado que *conocimiento*, ya que carece de connotaciones intelectuales. El sujeto o entidad que experiencia, siente una inclinación o "tono afectivo" involuntario hacia el objeto o cosa que experiencia. Con ello, Whitehead resalta la naturaleza activa y emocional de la relación que mantenemos con el mundo, siendo esta *inquietud* o forma subjetiva de recepción lo que nos impulsa hacia el futuro.

El verbo *sentir* tiene dos acepciones. Lo utilizamos para referirnos a la capacidad de experimentar sensaciones, así como para describir la capacidad de percibir o detectar cosas. James J. Gibson, en su libro *The Senses Considered as Perceptual Systems*, aborda el *sentir* como capacidad de percibir. Según Gibson, la percepción es dinámica. Los sentidos actúan como sistemas de percepción activos que suministran al organismo información continua y estable, permitiéndole reaccionar y adaptarse al entorno. Esta visión difiere significativamente de la concepción tradicional sensorial que considera los sentidos como productores pasivos de sensaciones, en lugar de como instrumentos de contacto con el mundo (1966/1983: 319). Si los sentidos son simples receptores pasivos, aprendemos, afirma Gibson (y yo añado, creamos) al vincular nuevas respuestas a los estímulos. Sin embargo, si los consideramos como mecanismos activos de búsqueda y atención que utilizamos para mirar, escuchar, tocar, oler y gustar, entonces aprendemos (y yo añado, creamos), descubriendo nuevos estímulos, nuevas propiedades del mundo, a las que aplicamos un repertorio de respuestas.

Pensemos en las diferencias entre *sentir* y *dar sentido*. Sentir es percibir el tono afectivo al que se refiere Whitehead a través de un sentido o sentidos. Sentir es, como diría Ingold, recolectar del mundo. Recolectar, entraña leer y escoger, es decir, extraer información relevante del entorno y adaptar nuestras acciones a ella. Para determinar la fecha de la vendimia,

[45] ASALE, RAE-, y RAE. «inquietud | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 5 de diciembre de 2023. https://dle.rae.es/inquietud.

la persona entendida en enología busca signos que indiquen la madurez de la uva. Observa su color, su forma y propiedades. La palpa para determinar su consistencia, la huele para distinguir su aroma, y comprueba si se desprende fácilmente de la planta. La aplasta para analizar el mosto, los niveles de azúcar y de acidez. Está al tanto de las previsiones meteorológicas: las lluvias retrasan la maduración, el calor y la sequía la aceleran… La decisión de cuando vendimiar resulta de un diálogo entre fruto, entorno y experiencia. Proviene de la información que los sentidos de la persona entendida en enología perciben al observar la uva, los mismos sentidos con los que los animales perciben su entorno para aprovechar las oportunidades que el mundo les ofrece (Gibson, 1997). Esto se logra a través de la actividad exploratoria y de la acción: palpando, oliendo, arrancando, aplastando…

Dar sentido, en cambio, es conferir un efecto o una función a algo. Es prestarle un significado, una referencia objetiva (Husserl, citado en Haro, 1997: 75). Dar sentido es generalizar una sensación para convertirla en signo. Cuando percibo *pelota* en una esfera, lo que hago es añadir un significado a una superficie curva que he abstraído de distintas relaciones: juegos, deportes, imágenes, etc. Construyo sentido, como afirma Eleanor J. Gibson, sobre mi base de conocimiento perceptivo. Volvamos por un momento al ejemplo de la persona entendida en enología. A base de percibir la uva, eventualmente convierte en conocimiento sus percepciones. Pero la materia para ese conocimiento la ha obtenido del mundo real y lo ha hecho gracias a las actividades perceptivas que ha llevado a cabo anteriormente (E.J. Gibson, 1988: 34). La información recibida de la uva y del entorno es suficiente para guiar sus acciones de forma adaptativa. Percibir es un evento biológico en vez de lógico, que involucra a quien percibe y al entorno, y en el que el estímulo no viene dado, sino que tiene que ser descubierto. Percibimos para aprender a detectar la información que ya existe. Información que viene estructurada y que aprendemos a detectar mediante la exploración sensible: rastreando, ajustando y recolectando (Gibson, 1983).

La receptividad, o actitud con la que nos relacionamos e *intra-accionamos* con el mundo, marca la relación perceptiva que establecemos con él y, por tanto, la información y posibilidades que podemos detectar. No es lo mismo caminar con determinación para no llegar tarde al trabajo, que caminar sintiendo el sendero, poniendo en primer plano elementos que

normalmente ponemos en contexto. En el primer caso, andar es un instrumento para alcanzar un objetivo. Es una actividad práctica: lo que quiero es llegar a la hora. Camino con un rumbo fijo, sin prestar atención a nada. En el segundo, por el contrario, el interés radica en el andar y en el *experienciar* las sensaciones y posibilidades que se avecinan, atendiendo a las cosas como se presentan. No busco identificar ni reconocer. Dejo que la percepción reemplace al reconocimiento y me dejo guiar (Dewey, 1934/2008: 61). Mi caminar se adecua al interés que despierta en mí lo que encuentro: aquí acelero, aquí me detengo, aquí doy un brinco porque me asusto… Absorbo las sensaciones que recibo y las llevo conmigo. La percepción guía mi camino, controlando mi selección y rechazo. Podemos calificar esta experiencia de estética, no porque se dé en el ámbito del arte, sino porque los rasgos de la experiencia son más intensos y claros que los de una experiencia normal (Dewey, 1934/2008: 53). La receptividad introduce un nuevo patrón de relevancia que actúa como punto focal y reorganiza mi campo de percepción. Modifica la importancia que doy a ciertos elementos o aspectos de la experiencia y, por tanto, cómo interpreto y doy sentido a mi entorno.

A este tono afectivo que se origina en las cosas a las que damos relevancia Suely Rolnik lo denomina "resonancia" o "reverberación" (2019: 48). Somos materias "vibrátiles", afirma, que se excitan con las fuerzas que nos vienen del entorno. Vibrar, para Rolnik, es distinto de conocer[46]. Conocemos al captar el mundo a partir de las representaciones que proyectamos. Vibramos al absorber "los campos de fuerzas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo bajo la forma de sensaciones" (Rolnik, 2006). Al vibrar se disuelven sujeto y objeto, interior y exterior. Pueden entonces incorporarse sensaciones de las que no tenemos todavía representación, "signos que el mundo nos señala" (Rolnik, 2006).

Si en capítulos anteriores he propuesto una creatividad que fundamentada en la capacidad de un individuo para incluir y excluir aspectos de su entorno durante su intra-acción con este, ahora me detengo en la *aisthesis*, o percepción sensorial, como capacidad que controla dicha selección. La

[46] Rolnik utiliza el término "percibir" en vez de "conocer". Para no confundir al lector, utilizo "conocer" respetando las diferencias establecidas entre ambos términos al principio del capítulo.

creatividad nace de/con el entorno y los objetos y entes que contiene, de/con esos "campos de fuerzas" que nos afectan y nos hacen vibrar. La *aisthesis*, como explica Whitehead, es lo que recoge el tono afectivo que "se origina en cosas cuya relevancia se da" (1932/1984: 130). Es, por tanto, "la fuerza móvil y cimentadora; [que] selecciona lo congruente y tiñe con su color lo seleccionado, dando unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes" (Dewey, 1934/2008: 49).

Tomemos como ejemplo el poema *Purity*, de Billy Collins. En él, el poeta describe de manera singular su proceso de escritura. Relata que su momento predilecto para escribir es por la tarde, particularmente los miércoles. Para prepararse, sigue un ritual peculiar: toma una taza de té, se desviste y coloca sus ropas en un montón, se despoja de su piel y la cuelga en una silla. Después, retira sus órganos y los dispone en una mesa cercana. El propósito de este extraño ritual es liberarse de las preocupaciones y deseos del cuerpo, lo que le permite escribir de manera pura y sin distracciones. En ocasiones, deja su pene intacto, lo que le lleva a escribir sobre temas relacionados con el sexo y la muerte. En otras, se despoja de su pene, y en ese estado, solo puede escribir sobre la muerte. Collins utiliza un tono humorístico y surrealista para reflexionar sobre el proceso de escritura y cuestionar la noción de genialidad y pureza artística. No es la mente o el intelecto lo que le llevan a escribir, sino las vibraciones que propagan las ondas de los bosques, los senderos, los muros, las granjas y estanques helados, vibraciones que resuenan en su cuerpo formando sensaciones y emociones. Crear, explica, va más allá de la simple intelectualidad o estructura física.

PURITY (Billy Collins in Johnson, 2007)

My favorite time to write is in the late afternoon,
weekdays, particularly Wednesdays.
This is how I go about it:
I take a fresh pot of tea into my study and close the door.
Then I remove my clothes and leave them in a pile
as if I had melted to death and my legacy consisted of only
a white shirt, a pair of pants and a pot of cold tea.
Then I remove my flesh and hang it over a chair.
I slide it off my bones like a silken garment.
I do this so that what I write will be pure,
completely rinsed of the carnal,
uncontaminated by the preoccupations of the body.
Finally I remove each of my organs and arrange them
on a small table near the window.

I do not want to hear their ancient rhythms
when I am trying to tap out my own drumbeat.
Now I sit down at the desk, ready to begin.
I am entirely pure: nothing but a skeleton at a typewriter.
I should mention that sometimes I leave my penis on.
I find it difficult to ignore the temptation.
Then I am a skeleton with a penis at a typewriter.
In this condition I write extraordinary love poems,
most of them exploiting the connection between sex and death.
I am concentration itself: I exist in a universe
where there is nothing but sex, death, and typewriting.
After a spell of this I remove my penis too.
Then I am all skull and bones typing into the afternoon.
Just the absolute essentials, no flounces.
Now I write only about death, most classical of themes
in language light as the air between my ribs.
Afterward, I reward myself by going for a drive at sunset.
I replace my organs and slip back into my flesh
and clothes. Then I back the car out of the garage
and speed through woods on winding country roads,
passing stone walls, farmhouses, and frozen ponds,
all perfectly arranged like words in a famous sonnet.

Antonio Damasio en su libro *The Strange Order of Things*, defiende que hemos subestimado el papel de las emociones en el desarrollo humano al atribuir a la inteligencia todo el crédito de los avances pasados. El neurocientífico afirma que *sentir* es parte de nuestras funciones vitales básicas y va de la mano con la capacidad de crear imágenes en nuestra mente. Todos los organismos, incluso los unicelulares, pueden *sentir* y *responder* a las condiciones del entorno, aunque carezcan de cerebro y de sistema nervioso. Las bacterias, por ejemplo, reconocen bacterias afines y se agrupan y cooperan con ellas en busca de la energía que necesitan de fuentes en su entorno. Pueden también apartar a las extrañas y a las no cooperativas para evitar que consuman parte de la energía que el grupo necesita para sobrevivir (Damasio, 2018: 43). La pregunta que se hace Damasio es ¿necesitamos cerebro para mirar el mundo? No, concluye. Necesitamos cerebro para entender que miramos el mundo. Porque son las emociones las que nos impelen a responder a los cambios internos y externos. Son las emociones las que nos empujan a persistir y a avanzar en la búsqueda de condiciones de vida óptimas. Es la *aisthesis* la que, en definitiva, orienta nuestros pensamientos y nuestras acciones.

Damasio cree que la capacidad creativa tiene su origen en el mandato, que como seres vivos tenemos, de resistir y de proyectarnos hacia el futuro. Cree también que para enfrentarnos a las inestabilidades del presente

deberíamos recordar este origen humilde de la creatividad (2018: 69). Pero seguimos separando lo sentido de la conciencia que conoce, y atribuyendo todo el mérito a esta última. Si, en vez de seguir bifurcando entre cosas y sujeto, permitimos que las cosas nos afecten, es posible que nos conduzcan a alguna parte (Latour, 2011: 98). Porque, crear no radica en autoalimentar la conciencia, sino en dejársela alimentar. En esta línea, Timothy Morton sostiene que la filosofía surge del sentir, del escuchar, del observar, del apreciar. Porque el futuro, según Morton, lo conforman ideas que todavía no tenemos. Las ideas en sí son pasado, al haber surgido de cosas ya sentidas (2020). Damasio le da la razón: los afectos facilitan oportunidades de hacer, guiando los pensamientos y acciones en determinadas direcciones, y brindando una estructura para la producción intelectual (Damasio, 2018: 48).

Por tanto, la creatividad no puede despojarse de su *sentir* inmanente, ni en las artes, ni en las ciencias. Guattari en *Caosmosis* afirma que los retos ecológicos y sociales que tenemos por delante exigen transformar la relación que mantenemos con el mundo. Nos hallamos en una carrera vertiginosa, "hacia el abismo o hacia una renovación radical" (1996: 113). Se necesitan nuevas subjetividades que susciten nuevos gustos y valores, y redibujen las finalidades humanas y productivas. Guattari ve en las artes y en "la potencia estética de sentir" los medios para avanzar hacia estas nuevas subjetividades. Porque, a pesar de que en todas las disciplinas la materia define los límites de lo que puede ser o existir, en el arte los límites sirven de soporte para generar infinidad de afectos. En la ciencia o en la tecnología, por el contrario, lo material impide la proliferación de afectos, al cuestionar y culpabilizar sistemáticamente lo subjetivo.

Para otorgar preeminencia al sentir, Guattari propone mostrar que la dimensión subjetiva/creativa no solo se da en el arte, sino en cualquier disciplina (1996, 124). Siempre que hay conocimiento, hay subjetividad. La experiencia de la realidad, condicionada por quien percibe, esconde niveles significativos de conocimiento tácito (Hammond y The Polanyi Society, 2003: 25; Barad, 2007) que, a diferencia del conocimiento explícito formalmente articulado, está vinculado a la realidad individual de cada persona. El conocimiento tácito proviene de la experiencia y de principios ideológicos compartidos, como creencias, perspectivas o valores (Hammond y The Polanyi Society, 2003: 25). Por ejemplo, el hecho de que una persona especialista en radiología pueda detectar un

cáncer en una radiografía se deriva del conocimiento tácito (Holford y Hadaya, 2017: 4465). A través de la práctica y de la experiencia, la persona ha interiorizado en qué debe concentrarse para encontrar lo que necesita. Los descubrimientos científicos, según Polanyi, surgen de la detección de anomalías o desviaciones respecto a lo que se considera normal. Y para identificar irregularidades o cambios, se requieren hábitos, experiencia, emociones, creencias, pasiones, no solo inteligencia (Stengers, 2007: 5).

Paul Feyerabend, filósofo de la ciencia, también coincide en que los conceptos científicos nacen muchas veces de la experiencia. Pone como ejemplo un texto de Ernst Mach en el que explica que todo científico debe poseer conocimiento instintivo (citado en Feyerabend, 1987, 706). La intuición es la habilidad de comprender algo instintivamente, sin la intervención de la razón. No es una capacidad innata, sino que mejora con la experiencia. Reposa en habilidades perceptivas que se adquieren a lo largo de "un proceso de adaptación al que estamos sometidos todos, científicos y no científicos" (citado en Feyerabend, 1987, 707). La palabra *intuición* proviene del latín *intueri* que significa *mirar*, es decir, "tener la vista fija sobre algo", "ver con claridad absoluta", "contemplar". Esta habilidad sirve para respaldar "nuestras capacidades de juicio y habilidades de discriminación, y los científicos, que también son humanos, dependen de estas capacidades y habilidades tanto como el resto de nosotros" (Ingold, 2002: 25)[47]. Prueba de ello es que, muchas veces, se formulan o resuelven problemas sin tener conciencia o conocimiento de cómo se ha llegado a detectarlos o resolverlos (Stein, 1974). Con esta afirmación no busco devaluar las ciencias. Solo destaco que no se pierdan de vista sus fundamentos subjetivos y situados.

[47]"[I]ntuition has had a pretty bad press: compared with the products of the rational intellect, it has been widely regarded as knowledge of an inferior kind. Yet it is knowledge we all have; indeed we use it all the time as we go about our everyday tasks (Dreyfus and Dreyfus 1986: 29). What is more, it constitutes a necessary foundation for any system of science or ethics. Simply to exist as sentient beings, people must already be situated in a certain environment and committed to the relationships this entails. These relationships, and the sensibilities built up in the course of their unfolding, underwrite our capacities of judgement and skills of discrimination, and scientists – who are human too – depend on these capacities and skills as much as do the rest of us" (Ingold, 2002: 26)

Vemos que, ya sea en las artes o en las ciencias, el proceso creativo requiere procesos perceptivos situados, subjetivos y encarnados. Varios pensadores contemporáneos argumentan que, entre las décadas de 1960 y 1990, el capitalismo pone el paradigma estético al servicio de los intereses económicos. Lo hace, según sostienen, destituyendo lo estético de su fuerza disruptiva (Boltanski y Chiapello, 2002). Sin embargo, el problema no radica en que el arte haya perdido su capacidad crítica e integrado valores que antes reprobaba. La cuestión es que la subjetividad capitalista despoja a la creatividad de su *aisthesis* inmanente, para conferirle un significado puramente material y productivo.

En este sentido, no son el "artista empresario", como afirman Boltanski y Chiapeli, y el "capitalismo artístico", como dicen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015), los modelos de la economía liberal. El paradigma del sistema capitalista es la creatividad despojada de su dimensión afectiva. Se trata, por tanto, de una creatividad centrada en la capacidad mental del ser humano, e insensible al entorno y a los otros, que solo puede abrazar la acumulación y la producción económica.

Protocolo de percepción 7

Antoni Tàpies
El juego de saber mirar

A los jóvenes amigos de Cavall Fort

¿Cómo hacer para mirar limpiamente, sin querer encontrar en las cosas lo que nos han dicho que debe haber, sino simplemente lo que hay?

He aquí un juego inocente al que os propongo juguemos.

Cuando miramos, normalmente sólo vemos lo que se nos da a nuestro alrededor: cuatro cosas —a veces muy pobres— vistas sólo por encima en medio del infinito.

Mirad el más sencillo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas, el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado, los dolores y las alegrías que habrá aguantado, quien sabe si en grandes salones o en pobres comedores de barriada... Todo, todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arde en algún hogar.

¡Mirad, mirad a fondo! Y dejaos llevar plenamente por todo cuanto hace resonar dentro de vosotros lo que nos ofrece la mirada, como quien va a un concierto con el vestido nuevo y el corazón abierto con la ilusión de escuchar, de oír sencillamente con toda pureza, sin querer a toda costa que los sones del piano o de la orquesta hayan de representar forzosamente un determinado paisaje, o el retrato de un general, o una escena de la historia. A menudo se querría reducir la pintura a esta mera representación.

Aprendamos a mirar como el que va a un concierto. En la música hay formas sonoras compuestas en un fragmento de tiempo. En la pintura formas visuales compuestas en un pedazo de espacio.

Se trata de un juego. Pero jugar no significa hacer las cosas "porque sí". Y como en todos los juegos de niños, los artistas tampoco hacen las cosas "porque sí". Jugando... jugando, de pequeños, aprendemos a hacernos mayores. Jugando... jugando, hacemos crecer nuestro espíritu, ampliamos el campo de nuestra visión, de nuestro conocimiento. Jugando... jugando, decimos y escuchamos cosas, despertamos al que se ha dormido, ayudamos a ver a quien no sabe o a quien le han tapado la vista.

Cuando miráis, no debéis pensar nunca lo que la pintura –o cualquier otra cosa de este mundo– "ha de ser", o lo que muchos quieren que se limite a ser. La pintura puede serlo todo. Puede ser una claridad solar en medio de un soplo de viento. Puede ser una nube de tormenta. Puede ser la huella del pie de un hombre en el camino de la vida, o un pie que ha golpeado el suelo –¿por qué no?– para decir "¡basta!". Puede ser un aire dulce del alborada, lleno de esperanzas, o un aliento agrio que despide una cárcel. Puede ser las manchas de sangre de una herida, o el canto en pleno cielo azul, o amarillo, de todo un pueblo. Puede ser lo que somos, el hoy, el ahora y el siempre.

Yo os invito a jugar, a mirar atentamente... yo os invito a pensar.

Tàpies, Antoni. 1967. «El juego de saber mirar». *Cavall Fort*, 1967.

VI. El comportamiento estético

> Debo dejar que mis sentidos vaguen como mi pensamiento, que mis ojos vean sin mirar… No ir hacia el objeto; dejar que el objeto venga a ti…
> —Henry Thoreau, *El diario*, 1837-1861.

> Este libro trata sobre enredos. Estar enredado no es simplemente estar entrelazado con otro, como en la unión de entidades separadas, sino carecer de una existencia independiente y autosuficiente. La existencia no es un asunto individual. Los individuos no preexisten a sus interacciones; más bien, los individuos emergen a través y como parte de su intrarrelación entrelazada
> —Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 1997: ix, traducción propia.[48]

El término *vitalidad*, proveniente del latín *vitalitas*, se utiliza para describir la cualidad de tener vida y como sinónimo de energía, empuje, vigor o actividad. Aunque hace referencia a una característica propia de los seres vivos, Jane Bennett extiende esta cualificación a la materia inerte. Según su perspectiva, las cosas no vivas existen independientemente de nuestro pensamiento y percepción, y poseen la capacidad, no solo de facilitar, sugerir o posibilitar ciertas acciones, o bloquear, prohibir o impedir otras, sino también de actuar como cuasi agentes o fuerzas con trayectorias, propensiones o tendencias propias (2010/2022, viii). No se trata tanto de un sujeto que hace y un objeto sobre el que se hace, sino más bien de "un hacer y de un efectuar llevado a cabo por parte de un ensamblaje humano/no-humano" (2010/2022: 81). Sin embargo, nos podemos preguntar ¿dónde queda entonces la trayectoria, direccionalidad o finalidad de la agencia humana? ¿Dónde quedan las decisiones que tomamos al hacer o al crear? ¿Y la causalidad? Si no hay un agente, ¿cuál es la causa, el origen o el principio de la acción? Bennett

[48] "This book is about entanglements. To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not preexist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating" (Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, 1997: ix)

no niega la existencia de la responsabilidad humana; sin embargo, sostiene que, en lugar de emanar de un sujeto, la agencia siempre proviene de "ensamblajes" o grupos de trabajo conformados por *actantes* tanto humanos como no-humanos (201/2022: 23). El término *actante,* introducido por Bruno Latour, se utiliza para referirse a cualquier fuente de acción, ya sea humana o no humana, que posea la capacidad de introducir una diferencia en una relación o situación determinada. Porque, la acción no la genera un agente o sujeto, sino que, estando sujeta a un protocolo de experiencia, siempre se registra en el contexto de una relación o red de eventos (Latour, 2008, 15 de octubre, 00_Glosario_actante).

> Actante* es un término de la semiótica que cubre a la vez a los humanos* y los no-humanos*; es un actor* todo aquel / aquello que modifica a otro en una prueba*; de los actores sólo se puede decir que ellos activan; su experticia / competencia se deduce de su performances; la acción, a su turno, siempre se registra en el curso de una prueba* y por un protocolo de experiencia, elemental o no (Latour, 2008, octubre 15, 00_Glosario_actante)

Al igual que Bennett en su libro *Materia Vibrante* argumenta que la teoría política necesita reconocer la participación activa de fuerzas no humanas en los eventos, esta tesis sostiene que es esencial reconocer el poder del entorno, de la materia y de las cosas en nuestra concepción de la creatividad. Estos *actantes*, capaces de introducir diferencias, no solo influyen en nuestras acciones y procesos creativos, sino que también moldean y contribuyen al desarrollo de nuevas ideas.

Como hemos explorado hasta ahora, el estudio de la creatividad se ha centrado principalmente en el individuo y se ha limitado a observar momentos específicos del proceso creativo. Sin embargo, es importante reconocer que entorno, artista y creación no están nítidamente separados. No existe un *sujeto* autónomo al que se le pueda atribuir exclusivamente la agencia creativa. Más bien, nos encontramos con un ser interdependiente situado en un entorno repleto de *actantes* con capacidad de afectar y ser afectados: cuerpos, materias, dispositivos, cualidades, eventos, historias, modas, culturas, disciplinas, valores, normas, representaciones... Todos ellos contribuyen activamente al cambio y el o la artista responde evitándolos, aprovechándolos, incrementándolos, repitiéndolos o modificándolos. Porque actuar es siempre *actuar con,* cómo dice Haraway, o *intra-actuar* si entendemos, como Barad, los cuerpos como entidades en constante proceso de configuración y

transformación, inducido por las relaciones materiales y discursivas en las que se co-constituyen mutuamente (2007: 153).

Crear, sostiene esta tesis, es un proceso de relación e intercambio constante, un ejercicio de influencias recíprocas. La obra surge de las complejas intra-acciones, ensamblajes y enredos entre el o la artista y su contexto físico y sociocultural: materiales, utensilios, situaciones, saberes, relaciones... Es cierto que la práctica artística puede comenzar con una intención o dirección, como veremos más adelante, pero los *actantes* materiales y socioculturales introducen antes, durante, y después del proceso creativo diferencias que obligan a interrumpir, ajustar, alterar, trocar, postergar, invertir o impulsar esa intención o dirección inicial. Unas veces lo hacen bloqueando o resistiendo los esfuerzos del o de la artista. Otras potenciando formas nuevas, diferentes o inesperadas. La idea de que quien crea lleva directamente la forma a la materia es un mito, como explica Ingold. Es no reconocer en absoluto los potenciales generativos de las relaciones y los procesos a través de los cuales tanto las personas como las cosas nacen y crecen (Ingold, diciembre, 2016: 5).

Utilizaré el ensayo *Sobre la cuestión de la tecnología* de Heidegger para exponer esta idea. Desde Aristóteles, afirma el filósofo, nos han enseñado que existen cuatro causas que explican el cambio que ocurre en las cosas: la *causa materialis*, que se refiere a la materia de la cual está hecha la cosa; l*a causa formalis*, que se refiere a la forma que adquiere la cosa; la *causa finalis*, que se refiere al propósito o fin para el cual existe la cosa; y finalmente, la *causa efficiens*, que se refiere a aquello que, a través de su acción, produce la cosa. El problema radica en que, cuando hablamos de causa, generalmente nos referimos únicamente a la *causa efficiens*. Sin embargo, explica Heidegger, la palabra causa, en su origen griego *aition* derivado de *airia*, implica fundamentalmente responsabilidad. En este sentido, las cuatro causas son, según Heidegger, responsables de la creación de la nueva cosa.

> A pesar de que la obra sólo se torna efectivamente real en el proceso de creación y por lo mismo depende de dicho proceso en su realidad efectiva, la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra. Aunque el ser-creación de la obra tenga una relación con el crear, tanto el ser-creación como el crear deben determinarse a partir del ser-obra de la obra (Heidegger, 1935/1996: 18).

Tomemos como ejemplo la pintura matérica de Antoni Tàpies, que desarrolló a partir de finales de la década de los cincuenta. Tàpies describe su proceso de trabajo de la siguiente manera: “Cada mañana, bajo a mi estudio, empiezo los preparativos, selecciono los materiales. Y esos mismos preparativos y esos mismos materiales me conducen a realizar determinadas obras. Nunca sabremos quién maneja a quién" (citado en González Ansorena, 2015: 439). Con estas palabras, Tàpies nos muestra que los materiales con los que trabaja no son meros instrumentos o medios de su práctica. Al constituir la obra como materia (*hyle*), son corresponsables de esa obra. La obra está en deuda con ellos, no solo porque son aquello en lo que consiste, sino también porque son los agentes del cambio, es decir, aquello que, al cambiar, resulta en la obra.

Imagen 12: Antoni Tàpies. *Superposition de matière grise (Superposición de materia gris)*. 1961. Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm.

Sin embargo, como explica Heidegger, la obra no solo está en deuda con los materiales, sino también con la forma o aspecto (*eidos*) que adquiere. La interacción entre materiales y forma es lo que determina la apariencia y su carácter único. Tanto los materiales que admiten convertirse en obra como el aspecto en el que aparecen, son corresponsables del resultado final. Hay además un tercer responsable: aquello que de antemano confina a la obra dentro del ámbito del arte, un confinamiento que no detiene el devenir de la obra. Al contrario, es a partir de aquí que comienza a ser lo

que será. Con demasiada frecuencia, explica Heidegger, lo que limita (*telos*) se traduce como *objetivo* o *propósito*, pero se refiere, más bien, a *fin* en el sentido de consumación de algo. El *telos*, el ámbito artístico que limita la obra en términos de su identidad como tal, es responsable de que materia y forma sean, juntas, corresponsables de la obra de arte.

> El arte engendra devenires, no devenires imaginativos... sino devenires materiales... en los que la vida se repliega sobre sí misma para abrazar su contacto con la materialidad, en los que cada uno intercambia unos elementos o partículas con el otro para convertirse en más y en otros.[49] (Grosz 2008: 23, citado en Kontturi, 2013: 17, traducción propia).

Finalmente, llegamos al cuarto responsable de que la obra terminada esté ante nosotros lista para contemplar: el o la artista. Pero no porque al trabajar produzca con su acción la obra, el o la artista no es una *causa efficiens*. Sino porque considera cuidadosamente y reúne las otras tres causas corresponsables, aportando el *cómo* se producirá y el *qué* acabará siendo. Son, afirma Heidegger, las cuatro formas causales las que, con su acción, producen la obra. Las que conducen conjuntamente a su "revelación", desde su condición de no-ser hacia la presencia. Participan, por tanto, conjuntamente en un acto *poiético*. En el ensayo *Sobre la cuestión de la tecnología,* Heidegger utiliza la palabra *überlegen* para referirse a la responsabilidad del platero en la producción de un cáliz, ejemplo que aquí sustituyo por la del o de la artista en la producción de la obra de arte. *Überlengen* ha sido traducido en la edición a la que hago referencia por "considerar cuidadosamente", pero también puede traducirse por *meditar, reflexionar, deliberar, echar por encima, rumiar, dar vueltas, contemplar o mirar bien*. Creo, como explicaré más adelante, que el "considerar cuidadosamente" del o de la artista equivale a lo que denomino *prestar atención estética*.

Además de que no hay un *sujeto* autónomo al que atribuir en exclusiva la agencialidad, la creatividad tampoco ocurre en un momento específico. Se desenvuelve a lo largo del tiempo, a partir de las relaciones que el o la artista establece con otros *actantes*: cuerpos, materiales, objetos, historias... Los impactos de estas relaciones pueden ser conscientes o inconscientes, inmediatos o manifestarse tiempo después, fusionarse con

[49] Art engenders becomings, not imaginative becomings ... but material becomings ... in which life folds over itself to embrace its contact with materiality, in which each exchanges some elements or particles with the other to become more and other. (Grosz 2008: 23, citado en Kontturi, 2013: 17)

impactos pasados o combinarse con nuevas experiencias. Incluso pueden extenderse en el tiempo del acto físico de hacer. Son, además, acumulativos en sus efectos, ampliando progresivamente el registro sensorial y sensible del o de la artista, ensanchando sus límites, aumentando su receptividad a los estímulos y mejorando su capacidad para "considerar cuidadosamente", es decir, para atender y seleccionar.

La creatividad en el arte no es, por tanto, una facultad ejercida exclusivamente por el o la artista. Es una actividad relacional que se lleva a cabo en el mundo y que es inmanente en el proceso mismo de vida (Ingold 2002: 339–348, 418–419). Es "un proceso relacional que opera entre cuerpos de diferentes tipos (animados e inanimados) desdibujando sus contornos" (McLean, 2009: 214). Tiene su fundamento en cómo el o la artista interactúa o *intra-actúa* con las *affordances* que proporcionan el entorno, los objetos, los materiales y el acto físico de hacer.

Podemos definir entonces la creatividad como un *flujo de comportamientos* situado en el que "los participantes establecen continuamente relaciones entre sí y con los artefactos y así crean nuevas configuraciones y se constituyen a sí mismos como sujetos actuantes" (Bartels y Bencherki, 2013: 29). Esta red o ensamblaje de *actantes* recíprocos es lo que marca la diferencia, el nuevo curso de acción. Porque cualquier cosa puede en cualquier momento introducir cambios que exijan respuesta: un ruido, un tropezón, un agujero, un día de sol, una silla, un semáforo, un nudo en la madera, también la intención humana. La única diferencia entre estas cosas y el o la artista es que, como el alfarero que describe Heidegger, "dispone de una *experiencia* de agencia, reconoce que es él [o ella] quien está manipulando y moldeando el material" (Parente, 2016: 149). Así lo explica el arqueólogo cognitivo Lambros Malafouris,

> En el involucramiento humano con el mundo material no hay roles fijos y separaciones ontológicas claras entre entidades-agentes y entidades-pacientes; más bien, hay un entrelazamiento constitutivo entre intencionalidad y accesos prácticos (affordance). El artefacto no es una pieza de materia inerte sobre la cual uno actúa, sino algo activo con lo cual uno se involucra e interactúa. No podemos suturar la brecha cartesiana entre personas y cosas sin estar dispuestos a compartir una parte sustancial de nuestra eficacia agentiva humana con los medios que hicieron posible en primer lugar el ejercicio de tal eficacia (Malafouris, 2013:149, citado en Parente, 2016: 147).

A partir de aquí surgen dos preguntas estrechamente relacionadas: ¿qué facilita esta forma de creación conjunta?, y ¿por qué se afirma que las

personas que se dedican al arte poseen una sensibilidad inusitada para percibir las cualidades de las cosas?

Lo que caracteriza la capacidad creativa en la práctica artística es el *comportamiento estético*. Crear, al igual que percibir, es una actividad *atencional* más que intencional. Estamos rodeados de datos. Mirando, escuchando, olfateando, degustando o sintiendo, permitimos que algunos de ellos se transformen en información y entren en nuestros cuerpos generando conocimiento (Bateson, 1972/1998). La otra parte, la gran mayoría, pasa sin que los percibamos. Son los llamados estímulos *no efectivos*, porque no despiertan ninguna actividad, impulso neuronal, ajuste de los órganos, respuesta o juicio en quien percibe (Gibson, 1960: 701-702).

En nuestro día a día, la experiencia se halla normalmente limitada subjetivamente por cuestiones prácticas o receptivas, lo que hace que muchos estímulos potenciales sean no efectivos. Lo que facilita la transformación de estímulos no efectivos en *efectivos*, lo que nos hace receptivos a nuevos estímulos, es el tipo de atención que prestamos en el encuentro. Lo vemos, por ejemplo, en la instalación *site-specific* de Asad Raza, titulada *Diversion* (Desvío) que el artista creó, o mejor dicho cocreó, para la galería Portikus de Frankfurt en 2022. Los francforteses bordean, orillan o atraviesan el río Meno una o varias veces al día sin prestarle una atención especial. El río es algo meramente "a la mano", como diría Heidegger, un elemento más de la escenografía diaria que les envuelve de camino al trabajo, a la escuela, o al mercado, y que está ahí para ser utilizado. Con el fin de alterar la relación que mantienen con él y hacerles conscientes de su presencia, Raza desvía literalmente parte de su caudal a través de la galería, haciendo que fluya por el espacio expositivo. Les invita así a interactuar con él, a ocuparse de él, a sumergirse en él, incluso a beber sus aguas purificadas. De un río al que no prestan atención —estímulo *no efectivo*— pasan a prestársela —*estímulo efectivo*. Lo encuentran, lo contemplan, lo piensan y lo sienten, y no solo con la vista, sino con todo su cuerpo, al sumergir los pies en su cauce y beber su agua.

El tipo de atención que Raza demanda prestar en el encuentro con el río, debido a la relevancia que insta a darle y al tono afectivo que se origina durante ese encuentro, "intensifica" y "clarifica" la experiencia habitual que se tiene del él, transformándola en una experiencia estética (Dewey,

1934/2008: 53). En concordancia con la perspectiva de Dewey, denomino *atención estética* a esta forma afectiva de dirigir y controlar la percepción.

Imagen 13: Asad Raza. *Diversion (Desvío)*. 2022. Galería Portikus, Frankfurt. 25.06.–25.09.2022.

¿Por qué estética? Cuando hablamos de arte no necesariamente estamos hablando de estética. Y cuando hablamos de estética no necesariamente hablamos de arte. Es cierto que solemos adoptar una actitud estética ante un objeto artístico porque hemos aprendido que pertenece a la categoría de objetos que deben observarse con una actitud especial. No obstante, también es cierto que podemos adoptar esta misma actitud ante cualquier cosa: un paisaje, una flor, el mar, un evento, o cosas tan anodinas como un lápiz, un tornillo o una bombilla. Basta con que nos aproximemos a la cosa sin ideas preconcebidas, aceptándola en sus propios términos y dejando que sean sus cualidades las que guíen nuestra atención (Stolnitz 1960, 32–36 citado en Shelley, 2022). Esta forma *diferente* de percibir facilita comparativamente una experiencia más rica y que abarca más

datos sobre lo observado que una experiencia normal (Dewey, 1934/2008; Stolnitz 1960: 33, 35 citado en Shelley, 2022). Es *diferente* porque no miramos la cosa de la misma manera,

> La visión depende del mirar, y éste depende de la forma de ser. No miramos del mismo modo a una llave que a una obra de arte; ni miramos a estas dos, que son productos humanos, igual que al caballo o la montaña; ni, en fin, miramos igual a la obra que a su productor. Y lo que se dice del mirar se dice del pensar (Nicol, 1957: 144).

Porque un estímulo no es algo que *activa* un órgano de los sentidos, sino algo que *puede activar* un órgano de los sentidos (Gibson, abril 1960). Como ya hemos visto anteriormente, la información que emiten las cosas está ahí tanto si la percibimos como si no. Posee el potencial de estimular independientemente de que se responda o no al estímulo. Pensemos en el o la conducente que se salta un semáforo en rojo. El semáforo, tanto si la señal que emite es vista como si no, expresa la orden de paro. Es performativo, actúa y produce efectos. Por ello, la acción de saltarse un semáforo en rojo es punible. Si entendiéramos que el estímulo se reduce a aquello que *activa* un órgano de los sentidos, sin incluir aquello que *puede activar* un órgano de los sentidos, saltarse un semáforo en rojo no sería una infracción.

Esto significa que, la efectividad de un estímulo potencial no solo está supeditada al objeto, sino también a quien percibe. Según Gibson, la capacidad para percibir la presencia de un dato o estímulo depende de varios factores: la especie a la que pertenece el organismo que percibe, la anatomía y capacidad de ajuste de sus órganos sensoriales, la etapa de maduración en la que se encuentra, la actividad que está llevando a cabo, y sus hábitos de atención y las posibilidades que tenga de educarla (abril 1960: 701). En otras palabras, la forma en que se presta y se educa la atención juega un papel fundamental en la experiencia de las cosas. Siguiendo la perspectiva de Whitehead, si consideramos que los objetos, la materia y el entorno llevan inherente la creatividad o potencialidad actualizable que impulsa el mundo (1967: 230-31), para descubrir esa creatividad debemos permitir que nos afecten. Esta afectación solo la lograremos si nos aproximamos a ellas con *atención estética*. No hay creación sin afección; crear y tener interés (*concern*) van de la mano.

Con la intención de suscitar afectos hacia cosas que normalmente no los generan, Isidoro Valcárcel Medina utiliza su obra *Motores* para instarnos a

contemplar un paisaje que no podemos observar directamente, pero que percibimos a través de una cinta magnetofónica y una tabla elaborada por el Ministerio de Obras Públicas. La cinta registra el sonido simultáneo de dos automóviles, un Citroën Dyane y un Ford Zephyr, recorriendo la ruta desde Madrid hasta El Escorial. La tabla describe, cada cien metros, los detalles del trayecto y el radio de giro de las curvas.

Imagen 14: Isidoro Valcárcel Medina. *Motores*. 1973-1994. Casete con carátula, 21' 5" cara A / 21' 13" cara B. Edición fragmento audio, Radio Fontana Mix, Universidad de Cuenca. La obra incluye partitura original: 7 páginas mecanografiadas, 29,7 x 21 cm c/u. Única. Invitación para la presentación de la obra en la galería Seiquer el 11 de marzo de 1974, hoja mecanografiada, 29,7 x 21 cm.

A partir del sonido de los motores y de los detalles técnicos de la ruta, Valcárcel Medina nos invita a percibir el paisaje a través de estímulos que normalmente excluimos de nuestra conciencia. Aunque el registro original se ha perdido, en 1994, el Taller de Sonido de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca editó y publicó un fragmento de la obra en formato de casete a través de Radio Fontana Mix.

Se suele afirmar que las personas que se dedican al arte poseen una sensibilidad inusitada para percibir las cualidades de las cosas (Vogt y

Magnussen, 2007; Kozbelt, 2001). Sin embargo, esta capacidad perceptiva no se debe a una organización funcional o cognitiva mejor o diferente. Se debe a que "[n]ada entra en la experiencia sin compañía, ya sea un acontecimiento al parecer sin forma, un tema intelectualmente sistematizado, o un objeto elaborado con todo el cuidado mismo del pensamiento y la emoción unidos" (Dewey, 1934/2008: 183). Y la experiencia en la práctica artística viene acompañada de tres cosas: la *intencionalidad perceptiva* que dirige la percepción hacia objetos y estados de cosas del entorno en busca de un resultado potencial; la *conducta exploratoria,* entendida como el deseo de encontrar información que oriente la creación y que comprende una variedad de acciones (inspección, manipulación, experimentación, etc.); y lo que denomino *atención estética*, una actitud afectiva que facilita "el desarrollo intenso y clarificado" de una experiencia normal (Dewey). Esta confluencia de intencionalidad, conducta exploratoria y atención estética es lo que provee al o a la artista experiencias comparativamente más ricas y complejas.

Imagen 15: Intencionalidad perceptiva, atención estética, conducta exploratoria.

Analicemos estos tres factores que acompañan al o a la artista en sus prehensiones con un poco más de detenimiento.

La intencionalidad perceptiva

Desde una perspectiva ecológica, la intencionalidad perceptiva se entiende como un fenómeno biológico, común a algunos seres vivos, cuya función

es dirigir la percepción *hacia*, s*obre* o *de* objetos, sucesos o estados de cosas del mundo (Searle, 2015, pos. 267, itálicas en texto original). Su propósito es establecer límites a aquello que percibimos, lo cual tiene efectos significativos porque, como señala Karen Barad, "diferentes intra-acciones producen diferentes fenómenos" (2007: 58, traducción propia).

Según el filósofo John Searle, la intencionalidad es la forma básica de relación del organismo con el mundo, proporcionándole un acceso inicial a la realidad. Las experiencias perceptivas son una forma de estado intencional porque "son *acerca de*, o versan *sobre*, o se dirigen *hacia*, objetos y estados de cosas del mundo" (2015, pos. 1022). Tienen un contenido intencional y una dirección de ajuste que va de "mente-a-mundo". Searle utiliza esta expresión porque, a diferencia de los deseos o las intenciones que no se ajustan a cómo son las cosas, sino a cómo nos gustaría que fuesen, las experiencias perceptivas nos muestran el mundo tal como es.

Sin embargo, como hemos explorado a lo largo de esta tesis, eso no implica que todos percibamos lo mismo. La intencionalidad perceptiva orienta nuestros sistemas perceptivos y perceptivo-motores de manera que podamos detectar variables o datos informativos concretos que satisfagan el contenido de nuestro estado intencional. En otras palabras, existe un estado de cosas *ontológicamente objetivo* en el mundo, pero la experiencia de ese estado siempre es *ontológicamente subjetiva*. El mundo es, consecuentemente, in/determinado.

Los sentidos se dirigen y reconfiguran —haciendo, conociendo, experienciando— hacia aquello que pueda satisfacer la condición de satisfacción que determine nuestro contenido intencional (Searle, 2015, pos. 355). La intencionalidad define, "qué características del mundo presenta la experiencia perceptiva" (Searle, 2015, pos. 1068), al ajustar de mente-a-mundo los sistemas sensoriales para lograr las condiciones de satisfacción fijadas por el contenido. Los dos diagramas que se presentan a continuación ilustran esta explicación. En el primero, se muestra un objeto causando una experiencia visual. La experiencia perceptiva va de mundo-a-mente. En el segundo diagrama, Searle añade intencionalidad a la experiencia visual. La experiencia perceptiva va, ahora, de

mente-a-mundo (Searle, 2015, pos. 371), es decir, de la experiencia visual al objeto ontológicamente objetivo como condición de satisfacción.

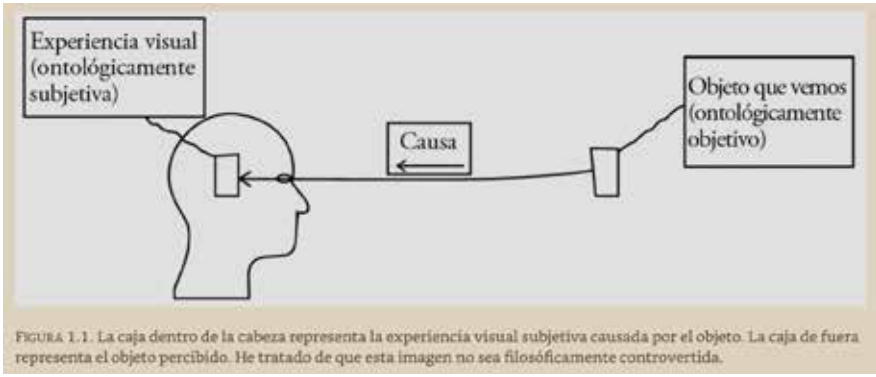


FIGURA 1.1. La caja dentro de la cabeza representa la experiencia visual subjetiva causada por el objeto. La caja de fuera representa el objeto percibido. He tratado de que esta imagen no sea filosóficamente controvertida.

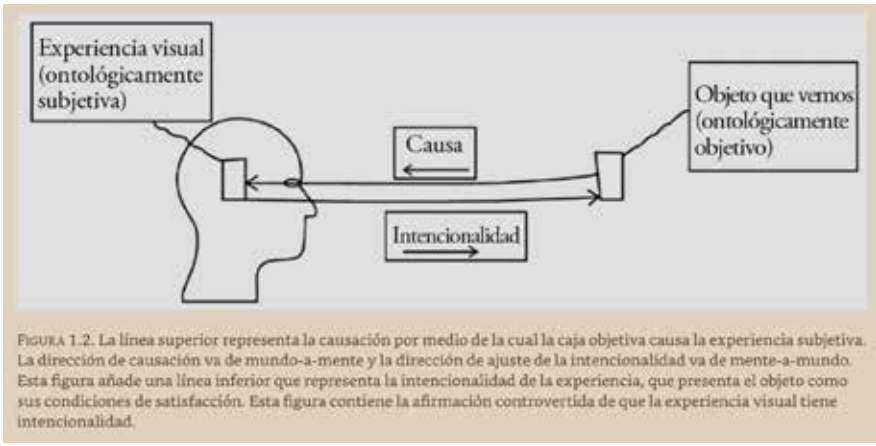


FIGURA 1.2. La línea superior representa la causación por medio de la cual la caja objetiva causa la experiencia subjetiva. La dirección de causación va de mundo-a-mente y la dirección de ajuste de la intencionalidad va de mente-a-mundo. Esta figura añade una línea inferior que representa la intencionalidad de la experiencia, que presenta el objeto como sus condiciones de satisfacción. Esta figura contiene la afirmación controvertida de que la experiencia visual tiene intencionalidad.

Imagen 16: Experiencia visual con y sin intencionalidad (Searle, 2015, pos. 37).

La conclusión de todo esto es que percibimos el mundo conforme a nuestro estado intencional. De lo contrario, nuestro estado intencional no se satisface (Searle, 2015, pos. 1073)[50]. Un cambio en la intencionalidad perceptiva conlleva invariablemente una alteración en la experiencia del objeto (Searle, 2015: 46). Por esta motivo, dos experiencias perceptivas, ontológicamente subjetivas, pueden diferir significativamente, incluso cuando son causadas por un mismo objeto, ontológicamente objetivo. En

[50] ¿Podríamos comparar el estado intencional a las bases de datos de las que un sistema de IA aprende? Del mismo modo que para un sistema de IA las bases de datos son un componente crítico de su capacitación y una proporción significativa de su valor reside en ellas, el estado intencional es el que delimita las bases de datos de las que aprendemos.

otras palabras, el contenido del estado intencional perceptivo determina la experiencia que tenemos de un estímulo u objeto.

La estrecha relación entre lo percibido y el contenido de nuestra intencionalidad nos remite de nuevo a las *affordances* de James J. Gibson. Supongamos, por ejemplo, que nos encontramos ante un manzano y que nos apetece coger manzanas. Repasaremos el árbol de arriba a abajo, fijando nuestra mirada en cualquier forma que sea roja, lisa y redonda. Es posible que nos acerquemos a inspeccionar u olfatear alguna manzana para comprobar si está suficientemente madura, pero ignoraremos otras características del árbol como su forma, frondosidad, o el color y estado de sus hojas. Son aspectos que no nos interesan en este momento, nos mueve una intencionalidad práctica: la búsqueda de manzanas maduras, firmes y jugosas, y nos sentiremos satisfechos al encontrarlas. Solo prestaremos al árbol la atención necesaria para identificarlas, lo cual requerirá de nosotros una atención generalmente menor que la necesaria para comprender algo cognitivamente, u observar algo estéticamente (Mace, 1972: 226).

Si, en cambio, nos aproximamos al manzano con un objetivo científico, lo que buscamos es saber algo acerca de él. Probablemente, la observación estará ya planificada, habiendo decidido qué vamos a ver, con qué fin y los instrumentos que utilizaremos. Registraremos el proceso de observación, controlaremos las posibles variables y comprobaremos que el resultado de lo observado es fiable. Como el objetivo es encontrar información relevante de la forma más inmediata posible, tampoco prestaremos especial atención ni al árbol en sí, ni a sus cualidades. Solo atenderemos a aquellos datos que consideremos que son determinantes. Porque, como dice Adorno, "[d]e acuerdo con la tendencia cuantificante, que caracteriza a toda la ciencia desde Descartes, la objetivación cientista tiende a eliminar las cualidades, convirtiéndolas en determinaciones mensurables" (1976/1984: 50).

Si, finalmente, nos aproximamos al manzano con una actitud estética, la satisfacción la proporcionará el mismo árbol (Mace, 1972: 220). No identificaremos, mediremos ni categorizaremos nada. Simplemente, nos dejaremos sorprender por lo que veamos. Tampoco iremos con preguntas o teorías formuladas. Las preguntas emergerán durante el encuentro. Pondremos creencias y referencias en cuarentena y permitiremos que las

cualidades individuales del árbol guíen nuestra atención por sí mismas, sin los límites establecidos por conceptos, significados culturales o categorías. El árbol dejará entonces de ser un manzano más, para adquirir una vida más allá de la que el lenguaje le ha atribuido. Dotado de individualidad, actuará sobre nosotros. Mejor dicho, ya lo hacía antes, pero su actuación nos pasaba desapercibida. Gracias a esta *relación estética* que establecemos con el árbol, que por definición es inquisitiva y no adquisitiva (Goodman, 1976/2010: 219), el árbol se ha transformado en algo nuevo, rico y complejo que nos habla, poniendo en movimiento pensamiento, sensaciones e imaginación.

Imagen 17: Vincent van Gogh. *Jardinero junto a un manzano*. 1983. Papel, 250 mm x 325 mm. British Museum, Public domain, via Wikimedia Commons.

Así describe Dewey a la experiencia dotada de cualidad estética,

> Puede darse un ejemplo general, si imaginamos una piedra que rueda por una colina para tener una experiencia. Su actividad es con seguridad suficientemente "práctica". La piedra arranca de alguna parte y se mueve, según las condiciones se lo permitan, hacia un lugar y estado donde pueda quedar inmóvil, es decir, hacia un fin. Agreguemos, con la imaginación, a estos hechos externos que la piedra mira hacia adelante con el deseo de un resultado final; que se interesa por las cosas que encuentra en su camino, las cuales son condiciones que aceleran o retardan su movimiento en relación a su término; que actúa y siente respecto a ellas según les atribuya la propiedad de impulsar o detenerla y que, al

llegar al final, relaciona éste con todo lo que sucedió antes, como la culminación de un movimiento continuo. Entonces la piedra tendría una experiencia dotada de cualidad estética (Dewey, 1934/2008: 46).

Para ilustrar cuán diferente es la intencionalidad perceptiva estética de otras modalidades de intencionalidad, utilizaré como ejemplos las diferentes formas en que el escritor Roger Caillois (1966) y el artista André Breton (1957) se aproximan a las piedras en sus escritos. Callois pone su mirada analítica en las ágatas, piedras habitualmente utilizadas en joyería, y ofrece una descripción minuciosa de sus dimensiones, fisuras, colores y aspecto. Explica, además, los motivos por los cuales, en ocasiones, al agitarlas se percibe el sonido de un líquido batiéndose entre sus paredes. En contraste, Breton escribe sobre los guijarros, piedrecillas aparentemente sin valor que solemos encontrar a orillas de un río o de una playa, y lo hace desde una perspectiva estética. Describiéndose a sí mismo como un "esclavo de su búsqueda", detalla cómo brillan cuál "lamparitas" después de un aguacero y compara su brillo con el de las estrellas. Llega incluso a autodefinirse como un "astrónomo invertido" por la intensidad y afecto con que las contempla. A diferencia de Callois, Breton observa los guijarros por sí mismos, apreciando sus particularidades desligadas de cualquier concepto, interés práctico o categoría.

La intencionalidad perceptiva desempeña un papel crucial en el proceso creativo porque la percepción es lo que nos mantiene en contacto con el mundo. Percibimos de forma continua en busca de información que especifique nuestra posición y lo que ocurre a nuestro alrededor. La intencionalidad determina la información que obtenemos del entorno, lo que a su vez condiciona y delinea la gama de posibles actuaciones a emprender, preparando el escenario para lo que es posible (E. Gibson, 2003: 162). Para ilustrar la relación directa que existe entre el tipo de intencionalidad perceptiva y las posibilidades de acción que emergen a partir de ella, recurriré nuevamente a escritos de Breton y Callois, esta vez en torno a una disputa que mantuvieron cuando aún eran compañeros surrealistas. Ante unas habichuelas saltarinas que alguien había traído de México, y al sospechar que los saltos eran ocasionados por un gusano o larva en su interior, Caillois sugiere a Breton diseccionar las habichuelas para verificar su hipótesis (ejemplo de aproximación científica). Breton, molesto con su amigo por anteponer las explicaciones científicas a lo poético, se niega a permitirlo, argumentando que abrir las habichuelas eliminaría el misterio (ejemplo de aproximación estética). A la mañana

siguiente, debido a la disparidad en los enfoques hacia las habichuelas, Caillois escribe a Breton una carta, reprochándole estar del lado de la "intuición, de la poesía y del arte", mientras que lo que a Caillois le interesa es unir "saber y pasión" (1934/2003: 84). Continúa expresando su decepción con el grupo surrealista, remontándose a su participación en lo que él califica como "pretendidas" *Recherches expérimentales*, que en lugar de ser "investigaciones serias", fueron "simples juegos de sociedad"[51], más "literarios" y menos "científicos" de lo que él habría preferido. La anécdota de las habichuelas sirve a Caillois como prueba adicional de la falta de rigor e interés por la ciencia en el grupo surrealista. Concluye la carta expresando su decisión de abandonarlo.

La conducta exploratoria

La exploración es un estado natural en los animales. Exploran para buscar activamente información y aprender acerca de su entorno. Porque, una cosa es el *campo* visual, olfativo, táctil o gustativo del mundo que captan nuestros sentidos, y otra el *entorno* visual, olfativo, táctil o gustativo en el que nos hallamos (Gibson 1963: 2). Mientras el *campo* visual se halla acotado por la fracción de mundo que capta el ojo —y que varía en función de nuestra locomoción— el mundo es ilimitado y fenomenológicamente más estable (Gibson, 1963: 3)[52].

La exploración sirve para ampliar la fracción de mundo accesible a los sentidos. Exploramos con el propósito de percibir más y no tener que depender exclusivamente de los datos que llegan de manera accidental. Según la perspectiva de Gibson, este ciclo de exploración-percepción facilita la identificación de oportunidades adicionales para la acción. Por ejemplo, un bebé, a medida que crece, va descubriendo lo que el mundo ofrece y cómo actuar al respecto. Explora por curiosidad, por conocer y situarse, o simplemente por el deseo de sorprenderse con estímulos nuevos. Explora moviéndose, ya que la exploración demanda acción.

[51] El equívoco surrealista (1933-1935). Argumento. (6 de noviembre, 2013). Mecánica Celeste. https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2013/11/06/el-equivoco-surrealista-1933-1935-argumento/

[52] The field is bounded; the world is unbounded. The field is unstable; the world is stable (Gibson, 1963: 3).

Aunque habrá estímulos que no tengan consecuencias, es probable que, entre la nueva información que capte, surja algo de interés que lo lleve a actuar. El concepto clave aquí vuelve a ser el de *affordance* o posibilidad de acción. Es lo que vincula la percepción a la acción y guía el comportamiento del bebé en su entorno (E.J. Gibson 1988: 4).

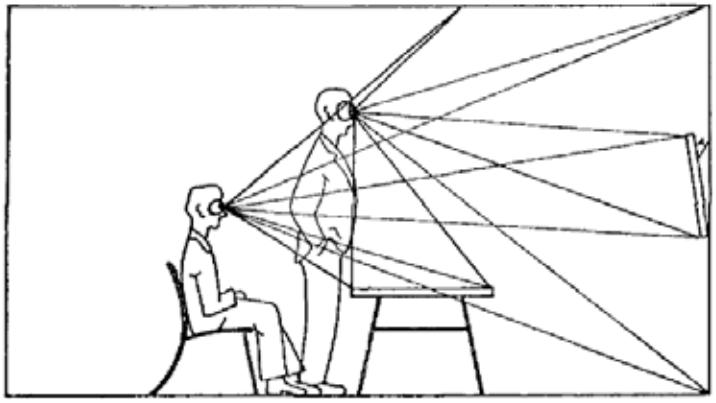


Imagen 18: La alteración en la perspectiva del mosaico de un conjunto óptico como consecuencia de la variación en el punto de observación. Gibson, James J. (1963). «The useful dimensions of sensitivity». *American Psychologist* 18 (1): 1-15. https://doi.org/10.1037/h0046033.

Las personas que se dedican al arte se caracterizan por dedicar una parte sustancial de su tiempo a actividades guiadas por la exploración: manipulan, observan, inspeccionan, escuchan, tocan, mueven, experimentan… Tienen una inclinación natural a explorar y experimentar. Antoni Tàpies, por ejemplo, en una conversación con el poeta José Àngel Valente explica,

> Voy haciendo combinaciones de materiales, mezclo colores, enfrento formas, pruebo a ver qué ocurre. Como el boticario que realiza pruebas con los específicos hasta obtener la fórmula del remedio. Sí, hago algo parecido; hasta me doy cuenta de que lo que aparece, ¿para qué negarlo? me sorprende de pronto, ¡caray!, me produce una especie de sobresalto, una emoción que me detiene, que me sugiere una pausa (Antoni Tàpies citado en Entrevista realizada por J. A. Valente, en TÀPIES, A. y VALENTE, J. A., Comunicación sobre el muro, Rosa cúbica, Madrid, 1996/2004).

Como vemos, el artista se sumerge en un proceso de exploración en busca de información que guíe su proceso creativo. Otro ejemplo ilustrativo de conducta exploratoria, como forma de identificar el tema de la obra y definir el espacio de creación, es el dibujo de Ramón Casas titulado

Buscant asunto[53], donde se observa al artista, equipado con su portaláminas y pinturas, llevando a cabo la tarea de "buscar" aquello que plasmará en la obra.

Imagen 19: Ramón Casas. *Buscant asunto, Madrid.* Hacia 1904. Dibujo, 12,3 x 17 cm.

Según Getzels y Csikszentmihalyi, el comportamiento durante esta fase de búsqueda o formulación se caracteriza de la siguiente manera. En primer lugar, el artista manipula gran variedad de objetos; cuantas más posibilidades considere y más extenso sea el abanico de cosas que explore, mayor será también la posibilidad de descubrir algo original. En segundo lugar, los objetos que manipula suelen destacarse por su singularidad; cuanto más inusuales sean, más probable será que lo que surja de ellos sea, a su vez, original. En tercer lugar, durante el proceso de selección también explora activamente; cuanto mayor sea la curiosidad y el ánimo de explorar, más a fondo investigará, incrementando las posibilidades de que surja algo original (1969 citado en Rusu, 2018).

Dada la naturaleza estética de la intencionalidad perceptiva del artista, gran parte de su actividad exploratoria se dedica a la observación de

[53] Ejemplo utilizado por Miquel del Pozo en el programa de radio La ventana del arte.

estímulos que para otros podrían resultar insustanciales o no necesariamente relevantes. Pienso, por ejemplo, en Ignasi Aballí, cuyas obras parten, a menudo, de la exploración de lo cotidiano, nutriéndose de materiales que encuentra, examina, agrupa y clasifica de forma metódica, tales como titulares de periódico, pruebas de bolígrafo halladas en papelerías, cartas de colores, palabras, lenguas, imágenes, números... A través de la clasificación y el orden, Aballí procura "comprender la complejidad de la realidad" (2017). Explora la forma en que se clasifica el mundo, al tiempo que pone a prueba la capacidad de observación del espectador.

A pesar de que la exploración en sí misma no constituye una actividad selectiva (Bajcsy y Campos, julio de 1992:3), contribuye a ampliar la percepción, haciéndola "más fina, más larga, más rica y más completa" (Gibson, citado en Mace, 2005: 214). Esta actividad va siempre acompañada de acción, ya que, como explica Gibson,

"Percibir es un logro del individuo, no una aparición en el teatro de su conciencia. Es mantenerse en contacto con el mundo, un experienciar las cosas más que tener experiencias. Es tener conciencia-de en lugar de solo conciencia. Puede ser conciencia de algo en el entorno o de algo en el observador o de ambos a la vez, pero no hay contenido de conciencia independiente de aquello de lo que uno es consciente. Esto está cerca de la psicología del acto del siglo XIX, excepto que la percepción no es un acto mental. Tampoco es un acto corporal. Percibir es un acto psicosomático, no de la mente o del cuerpo, sino de un observador vivo" (Gibson, 1979/2014: 228-29, traducción propia)[54].

La atención estética

Los sentidos, como hemos observado, no se limitan a la mera producción de sensaciones. Son sistemas activos de percepción que ajustamos con el propósito de obtener la máxima información posible del entorno o del estímulo (J. Gibson, 1963: 12)[55]. Este ajuste es un acto selectivo y

[54] "Perceiving is an achievement of the individual, not an appearance in the theater of his consciousness. It is a keeping-in-touch with the world, an experi en cing of things rather than a having of experi ences. It involves awareness-of instead of just awareness. It may be awareness of something in the environ ment or something in the observer or both at once, but there is no content of awareness independent of that of which one is aware" (Gibson, 1979/2014: 228).

[55] The hands, mouth and nose, ears, and eyes are all in their own way active systems, as the body is (Gibson, 1963: 12).

organizador, más sensible[56] que reflexivo, que orienta nuestra atención hacia determinados aspectos e induce a ignorar otros en consonancia con la intención perceptiva (Gibson, 1963: 13). Por ejemplo, cuando circulamos en coche vemos al peatón que cruza la calle, la bicicleta que cambia de carril y el autobús que se detiene en la parada. Sin embargo, si se nos pregunta por el color de la camisa del peatón, de la bicicleta, o del pantalón del pasajero que ha descendido del autobús, es probable que no podamos proporcionar una respuesta. Son cualidades que, al carecer de utilidad significativa para satisfacer nuestras expectativas, han pasado inadvertidas (Vogt y Magnussen, 2007).

Los principios de selección que aplicamos como perceptores están condicionados por la intencionalidad perceptiva, los datos sensoriales disponibles y los patrones de atención que hayamos desarrollado. Un ejemplo ilustrativo es el comportamiento de alguien que sigue el rastro de una presa, siendo capaz de interpretar o identificar indicios como huellas, excrementos, pelo, arañazos, mordiscos, ramas rotas…. En su búsqueda, no solo sintoniza con estímulos no efectivos para los que simplemente paseamos, sino que también responde a ellos, adoptando las acciones que considere más efectivas para alcanzar su objetivo. Asimismo, suprime o inhibe información o estímulos efectivos que podrían obstaculizar su camino, regulando así sus acciones en función de las variables indicativas del entorno.

La atención, en consecuencia, se ve determinada por dos aspectos: uno interno, la intencionalidad perceptiva o aquello a lo que deseamos dirigir nuestra atención, y otro externo, aquello que capta nuestra atención (Benedek, 2018: 180). El componente interno lo atestigua el hecho de que sintamos afinidad o gratificación con lo que está presente ante nosotros. El componente externo lo atestigua el hecho de que percibamos la necesidad

[56] Para el filósofo y psicólogo americano William James (1842-1910) la atención también es un proceso selectivo básico para la adaptación al medio, pero que resulta más de una "prepercepción" o "imaginación anticipatoria", que de una fuerza o actividad interna (Ramos Alía, 1999: 88). "Mi experiencia es aquello a lo que acepto prestar atención. Sólo aquellas cosas a las que presto atención dan forma a mí mente: sin interés selectivo, la experiencia es un inmenso caos" (James, 1890, p. 320). "Todos sabemos lo que es la atención. Es que la mente toma posesión, en forma clara y vívida, de uno entre los que parecen ser varios objetos simultáneamente posibles, o trenes de pensamiento" (James, 1890, p. 321, citado en Ramos Alía, 1999: 87).

de volcar nuestra atención porque algo llama a nuestros sentidos en su ser o en su aparecer (Matteucci, 1 de enero de 2017: 223). El componente interno distingue la atención del simple advertir. "No cada advertir está asociado con el atender. El atender es una forma de estar-expectante (*Gespanntsein*) con respecto al contenido, a lo cual adhiere una cierta intención (*Intention*), que tiende hacia la satisfacción" (Husserl, citado en Scanziani, 2018: 58).

Si bien existe cierto consenso en la relación entre atención y creatividad, hay grandes discrepancias respecto el tipo de atención que prestan las personas creativas. Se ha vinculado la creatividad con la atención amplia, difusa o desenfocada, es decir, con la propensión a considerar información que puede no ser particularmente relevante para la mayoría. También se ha asociado con la atención flexible, entendida como la habilidad para dirigir la atención hacia varias cosas a la vez. Asimismo, se ha relacionado con el estado conocido como inhibición latente reducida, que lleva a que algunas personas tengan una menor capacidad para filtrar contenido irrelevante de la conciencia (Benedek, 2018: 180). Hay también discrepancias en torno al tipo de atención que se emplea en las diversas etapas del proceso creativo. Se habla de que la atención difusa o desenfocada puede ser beneficiosa para la generación de ideas, mientras que una atención más enfocada puede ser útil durante la implementación de las mismas (Zabelina, 2018: 174).

Lo que resulta evidente es que la atención juega un papel fundamental en la determinación del carácter de cualquier experiencia, sea o no estética. Por ejemplo, cuando dirigimos nuestra atención hacia un estímulo, tendemos a no ser conscientes de otros estímulos, incluso si ocupan una parte considerable de nuestro campo visual. Lo demuestra el experimento realizado por Simmons y Chabris en 1999. Ante una filmación en la que aparecen dos grupos de personas pasándose una pelota de baloncesto, se pide a los participantes que cuenten cuántas veces los miembros del equipo blanco se pasan la pelota entre ellos. Inmersos en esta tarea, la mayor parte no advierte la presencia de un individuo disfrazado de gorila que cruza la escena con total tranquilidad, llegando incluso a ocupar el centro de la pantalla. Esto se debe a que, enfocados en el conteo, los participantes concentran toda su atención en los pases, aislándolos del contexto. Por el contrario, cuando no se les solicita contar, advierten al

gorila de inmediato. Al mantener una atención global sobre la escena, detectan rápidamente cualquier cambio significativo.

Imagen 20: Simons & Chabris, *The Invisible Gorilla*. 1999. https://www.youtube.com/watch?v=vJG698U2Mvo.

Como podemos observar, la forma en que dirigimos nuestra atención hacia una cosa o situación tiene un impacto significativo en nuestra experiencia de la misma. Dado que la experiencia estética es una forma particular de experiencia, es razonable afirmar que la manera en que dirigimos nuestra atención al experienciar algo estéticamente es característica de la experiencia estética (Nanay, 2018). Es plausible argumentar, además, que esta forma de atención tiende a ser propia de las personas creativas. Porque, percibir es un proceso de autoajuste en el que la captación de información depende de cuán bien se ajuste el organismo para optimizar su resonancia con el entorno. Como sostiene Gibson (1966: 271; Clarke, 2005: 19), "un sistema *caza* hasta que alcanza la claridad". Y el o la artista "caza", o "busca" como dice Casas, profundizando en la percepción y agudizando los sentidos. Durante esta fase responsiva, basada en la inclusión y exclusión de estímulos, recibe impresiones sensoriales externas. "Es la fase de recepción pura del mundo actual en su carácter de dato objetivo para la síntesis estética" (Whitehead, 1956: 289). El "ideal privado", que aquí denominamos intencionalidad perceptiva, guía el proceso. Es un ideal flexible, que se moldea en el proceso mismo, y que determina que el *poder-cosa* se sienta como apropiado o inapropiado. Si la intencionalidad es satisfecha, el sentir del *poder-cosa* pasa a ser "una unidad de apreciación estética sentida inmediatamente como privada" (Whitehead, 1956: 290).

A partir de aquí, comienza la fase que Whitehead denomina de "suplementación". En esta etapa, artista y *poder-cosa intra-actúan:* hacen algo, hacen más cosas, repiten, como decía Jasper Johns. "En esta fase, la percepción se ahonda al consumir placer y dolor, belleza y aversión. Es la fase de las inhibiciones e intensificaciones. Es la fase en que el azul se torna más intenso a causa de sus contrastes, y la forma domina a causa de su belleza" (1956: 291). La mera potencialidad se convierte ahora en hecho.

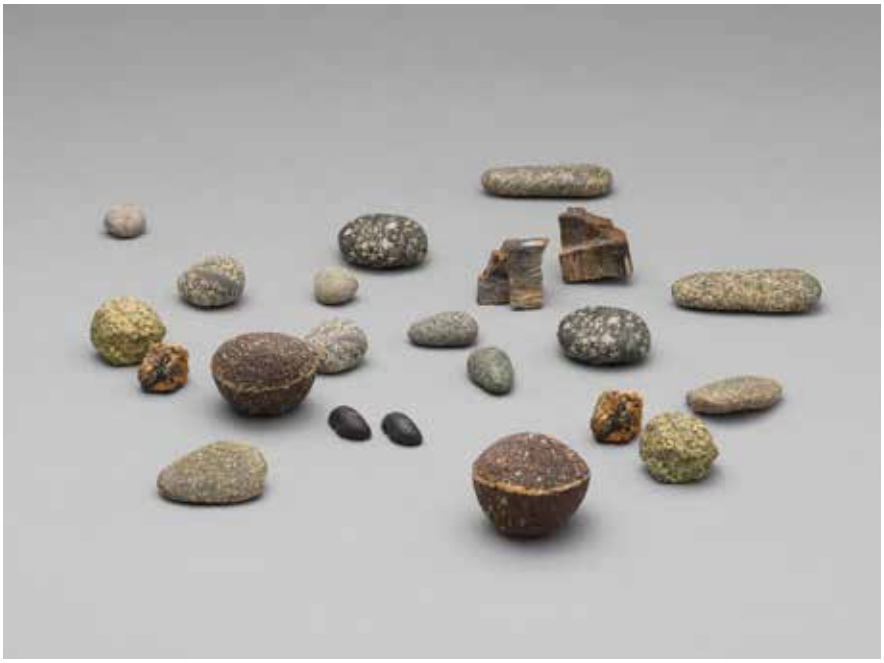


Imagen 21: Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory I-XII*. 1977-1982. Colección de 11 piedras y 11 bronces pintados. Imagen https://www.moma.org/collection/works/100210.

En la obra *Fijar la imagen en la memoria*, de Vija Celmins, en la que trabajó de 1977 a 1982[57], podemos observar el paso de potencialidad a

[57] "Se me ocurrió la idea de esta pieza mientras caminaba por el norte de Nuevo México recogiendo rocas, como hace la gente. Las traía a casa y me quedaba con las buenas. Me di cuenta de que guardaba muchas que tenían galaxias. Las paseé en el maletero de mi coche. Las puse en marcos de ventanas. Las alineé. Y, finalmente, formaron un conjunto, una especie de constelación. Desarrollé este deseo de tratar de ponerlas en un contexto artístico. Era una burla del arte en cierto modo, pero también para afirmar el acto de hacer: el acto de mirar y hacer como un acto de arte primario" (Vija Celmins. To Fix the Image in Memory. 1977-82 | MoMA. (s. f.). The Museum of Modern Art. Recuperado 25 de junio de 2022, de https://www.moma.org/audio/playlist/17/90, traducción propia)

hecho. Durante sus paseos, la artista solía recoger rocas y cosas que atraían su atención para llevarlos a su estudio. Un día, mientras caminaba a orillas del Río Grande en Nuevo México, se topó con once rocas que le parecieron hermosas. Las transportó en el maletero de su coche, las dispuso en el marco de la ventana y las alineó hasta que conformaron un conjunto, una suerte de "constelación" que pensó que podría ser interesante mostrar en un contexto artístico. Celmins decide entonces reproducirlas en bronce y, con un diminuto pincel, replicar en cada copia los detalles de la roca original, procurando que sean lo más reales posible. "Era una burla del arte en cierto modo, pero también para afirmar el acto de hacer: el acto de mirar y hacer como un acto de arte primario" (25 de junio de 2022).

Mirar y hacer son, para Celmins, "un acto de arte primario". Porque su mirar y hacer son estéticos. Para la artista, las rocas son de por sí cosas vibrantes, como los guijarros lo eran para Breton. Las recoge, las pasea, las ordena, las mira, las toca, las mueve… Las observa fascinada, sin cambiar ni añadir nada, sin imponer conceptos, juicios, etiquetas, ideas o patrones perceptivos. Este modo particular de relación que establece con las rocas, intensifica y clarifica la experiencia que tiene de ellas, lo que permite que afloren nuevas lecturas o *affordances*. Porque cualquier mundo o entidad actual puede ser el punto de partida para un nuevo mundo o entidad (Whitehead, 1956: 288). Reproducirlas en bronce, o *redescribirlas* como diría la artista[58], no es más que un truco para que les prestemos la misma atención especial que ella les ha prestado. Una atención voluntariamente centrada en las rocas, pero que no está completamente bajo el control de la artista, que se deja estimular y guiar por las rocas mismas. Sostengo que, esta atención conferida a las cosas, que introduce cambios radicales en la experiencia perceptiva, es característica de la experiencia estética.

La obra *Fijar la imagen en la memoria*, además, no resulta de un método estricto. Celmins no traslada una idea "a modo de rebote, a una materia que no tendría otra estabilidad, ninguna otra dignidad ontológica que la que condescenderíamos a darle" (Stengers & Latour en Souriau, 1943/2015: 21). La falta de un método definido por Celmins demuestra la influencia de los *poderes-cosa* en la creación artística. Hay multitud de

[58] Citada en Hampton, 2019.

causas que se entrelazan y se cruzan en una práctica que, normalmente, requiere el contacto y la manipulación de objetos y materiales físicos. *Fijar la imagen en la memoria* emerge durante el hacer, en la práctica, en el desarrollo de la acción. Porque atender no permite una planificación anticipada. Artista y materiales se mueven al unísono, lo que genera cambios imprevistos a lo largo del proceso creativo. Y es que las artes, en general, como señalan Henke et al., "no proceden según un método estricto (met'hodos) a lo largo de una trayectoria predeterminada, sino en forma de saltos, digresiones y desvíos que continuamente generan nuevas e inesperadas contra-expresiones, y no establecen un objetivo de sus *experimentos* no lineales, pero, en cambio, desencadenan irritaciones y, por lo tanto, revelaciones atrevidas" (2020: 13)[59].

Entiendo la *atención estética* como un modo especial de (a)tender, de *attendere* o tender el espíritu hacia. Al (a)tender estéticamente, desplegamos la atención sobre el objeto o estímulo y respondemos a sus cualidades o características. Lo estético radica en el modo de relación, en la forma en que activamos las capacidades sensibles para responder a las cualidades o características del objeto. Lo observamos en Celmins y en su actitud hacia las piedras. A fuerza de escucharlas, su forma se torna bella, sus colores intensos y la artista resuena con todo ello. Es el momento en el que "[l]o recibido como ajeno, [es] creado de nuevo como privado" (Whitehead, 1956: 291).

De manera similar, la serie *Five Easy Pieces (Cinco piezas sencillas)* de Yvonne Rainer nos invita a experienciar estéticamente cinco cortometrajes mudos filmados en blanco y negro, entre 1966 y 1969. Todos ellos muestran situaciones aparentemente irrelevantes. En *Hand Movie* (1966)[60] vemos en primer plano una mano. En *Voleibol* (1967) una pelota rueda dentro de un marco donde se observan dos piernas con zapatillas, y se detiene. En *Rhode Island Red*, pasmos diez minutos dentro de un enorme gallinero. En *Trio Film,* 1968, una mujer y un hombre desnudos

[59] Henke et al. 2020:13 ("[…] the arts do not proceed according to a strict method (*met'hodos)* along a predetermined trajectory, but rather in the form of leaps, digressions, and detours which continually generate new and unexpected counter-expressions, and do not set a goal for their nonlinear "experiments," but instead trigger irritations and thus daring revelations.")

[60] (https://www.youtube.com/watch?v=n-rn_-fIw08)

interactúan con un gran globo en un salón blanco. En *Line* (1969), una mujer rubia interactúa con la cámara y un objeto redondo en movimiento.

Imagen 22: Yvonne Rainer. *Hand Movie*. 1966.

En ninguno de los cortometrajes hay espectáculo, virtuosidad, heroísmo o emoción. ¿Qué hace entonces que la experiencia que tenemos de ellos sea estética? La actitud del perceptor, dice Gibson, determina la forma en que se percibe el objeto y cómo se responde a él. Es la manera en que prestamos atención lo que modifica el carácter fenoménico de la experiencia. Al experienciar estéticamente, inhibimos rutinas ordinarias y automáticas de percepción y categorización, lo que permite a la cosa afectarnos (Consoli, 2014). Esta estructura de percepción facilita que se desvelen funciones que permanecían ocultas (Harman, 2020). Un ejemplo es cuando en una fotografía o vídeo de una escena cotidiana notamos de inmediato detalles que no habíamos percibido anteriormente en nuestro día a día (Burch, 1973, 33–34, citado en Nanay, 2018: 80). Por eso, cuando un director de fotografía prepara una toma y se da cuenta de que asoma una lámpara o algún objeto por encima de la cabeza de un actor, insiste en que debe moverse (Lane, 1969/1981: 34). Al ver la escena en la pantalla, el objeto saltará inmediatamente a la vista. ¿Por qué? Porque al

prestar atención estética, vemos la pantalla o la obra en su conjunto; cada forma, detalle y contorno parecen igualmente prominentes.

La intencionalidad perceptiva y la atención estética se pueden educar

Se ha argumentado que la función de la intencionalidad perceptiva es establecer sistemas perceptivos o perceptivo-motores para detectar información específica en el entorno. En lugar de esperar pasivamente a que la información llegue, el organismo busca activamente información ambiental relevante para sus objetivos y actividades, tendiendo, a medida que se desarrolla, a abordar más la estimulación que obtiene que la que le llega (Carr y Bacharach, 1976: 291). En este proceso la actividad intencional proporciona las pautas que definen la información que debe buscar.

La práctica y la experiencia acumulada afinan la percepción (J. J. Gibson & E. J. Gibson, 1955: 38; Connolly, 2017). Al nacer, nuestras percepciones son vagas e indiferenciadas. Gradualmente, a través de la práctica, aprendemos a diferenciar, es decir, a ajustar mejor nuestros órganos sensoriales a las variaciones de los estímulos (Gibson, E. J., 1988). Este proceso de mejora se denomina *aprendizaje perceptivo*. Educar la intención perceptiva implica aprender qué acciones llevar a cabo, qué oportunidades percibir y cómo explorar para descubrir información posible sobre esas oportunidades (Jacobs & Michaels, 2007).

Es importante destacar que, entender este aprendizaje como *diferenciación o discriminación* contrasta con entenderlo como *enriquecimiento o complementación*. Significa que no aprendemos a percibir a base de añadir o asociar ideas o respuestas ya aprendidas, sino al detectar nueva información o "responder a variables de estimulación física a las que no se respondió previamente" (Gibson y Gibson, 1955: 34).

Imagen 23. Teorías en torno a la naturaleza de la percepción en Gibson, E. J. (2003).

El psicólogo Robert Goldstone (1988) distingue cuatro mecanismos de *aprendizaje perceptivo*: la ponderación de la atención, la impronta, la diferenciación y la unificación. El proceso de aprender a dirigir la atención hacia las variables o estímulos más útiles se conoce como *educación de la atención* (J. J. Gibson, 1966, 1979/1986; Jacobs y Michaels. 2007). Por ejemplo, una traumatóloga desarrolla la habilidad de discernir rápidamente si un hueso está fracturado al examinar una radiografía. La experiencia acumulada le ha enseñado a prestar atención a las señales que indican la presencia de una fractura, al mismo tiempo que discrimina las variables de estimulación visual que no son relevantes. Investigaciones recientes han demostrado que estas mejoras están más relacionadas con los sentidos que con la cognición, ya que la plasticidad ocurre en la corteza o córtex sensitivo, una región del cerebro que desempeña un papel fundamental en la percepción y procesamiento de información proveniente de los sentidos (Fahle, 2002: xii, en Connolly, 2017). Es decir, si la traumatóloga ve más es porque distingue y discrimina más información en la radiografía, no porque imagine, infiera o suponga más.

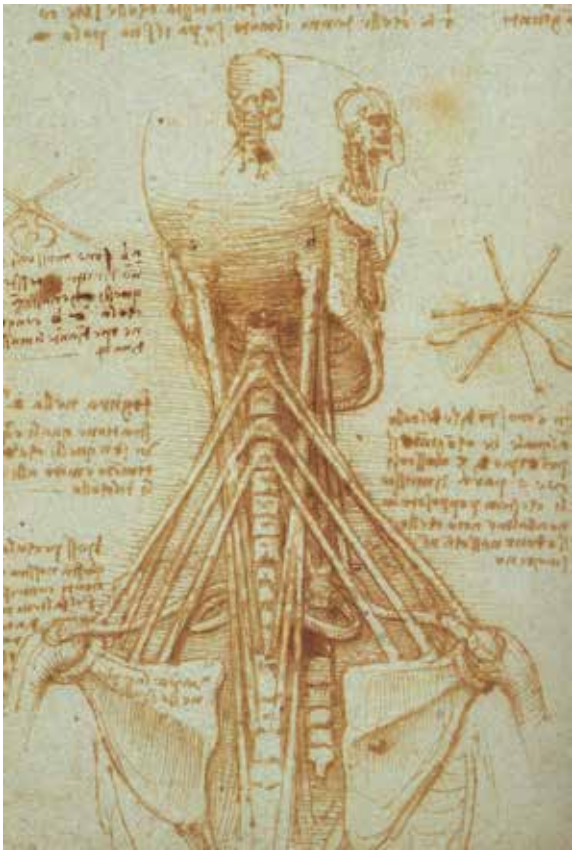


Imagen 24: Leonardo di ser Piero da Vinci. *Anatomy of the Neck*. Hacia 1525. Imagen http://www.drawingsofleonardo.org/, Wikimedia Commons.

El segundo mecanismo de aprendizaje perceptivo es la impronta. El término hace referencia a la marca o huella que deja la exposición a un estímulo o parte de un estímulo, y que permite detectarlo o diferenciarlo posteriormente. Por ejemplo, los diagnósticos médicos de trastornos de la piel son más sencillos de realizar cuando se asemejan a casos previamente observados, aunque dicha similitud se base en atributos que puedan resultar irrelevantes para el diagnóstico (Brooks et al, 1991 en Goldstone, 1998).

El tercer mecanismo de aprendizaje perceptivo es la diferenciación, proceso mediante el cual aprendemos a separar y a reconocer detalles en preceptos que en un principio parecían imposibles de distinguir. Un ejemplo clásico son las madres y padres que aprenden a distinguir a sus hijos gemelos rápidamente.

Según Goldstone (1988), el cuarto mecanismo de aprendizaje perceptivo es la unificación, proceso mediante el cual una tarea que originalmente requería la detección de varias piezas o partes se aprende a realizar detectando una sola unidad. Mientras que la diferenciación divide el "todo" en partes claramente separadas, la unificación integra las partes en un "todo". Por ejemplo, percibimos las palabras como unidades debido a la experiencia que hemos tenido con ellas a lo largo de nuestra vida.

La experiencia cultural y educativa también tiene un efecto positivo en las capacidades perceptivas (Searle, 2015: pos. 1278). Por ejemplo, veo frente a mí la pantalla de un ordenador que sé que es un iMac de 27 pulgadas de finales de 2014. Sin embargo, para reconocerlo como tal, debo poseer esta información colateral. Si no poseyese dicho conocimiento, podría quizás percibirlo como una televisión, un ordenador de otra marca, de otro año, o incluso como un objeto traído de Marte. La intencionalidad perceptiva puede requerir, además, determinadas destrezas o habilidades (Searle, 2015, pos. 694). Por ejemplo, el o la artista que quiere realizar una escultura en madera, además de saber el tipo de madera que debe utilizar (experiencia cultural), debe disponer de las herramientas necesarias y saber tallarla (destreza).

Se suele afirmar que quienes se dedican al arte perciben el mundo de manera diferente. Si son capaces de detectar y explotar otros patrones de estimulación informativos, es porque han desarrollado sistemas perceptuales o perceptivo-motores que les permiten distinguir variables informativas particulares. Ya sea a través de la práctica, la experiencia o la destreza, cuanto más educada esté la intencionalidad de quien percibe, mayor será su capacidad para identificar objetos, cualidades o eventos que satisfagan su intencionalidad, lo que amplía la gama de posibles actuaciones a emprender.

Protocolo de percepción 8

Apichatpong Weerasethakul

Localiza un animal, imita su expresión
y movimiento durante dos minutos.

Si no hay otras vidas alrededor, observa
un objeto y selo durante dos minutos.

Hazlo regularmente.

Weerasethakul, Apichatpong en Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021 (traducción propia)[61].

[61] Locate an animal, mimic its expression
and movement for two minutes.

If there are no other lives around, observe
an object and be it for two minutes.

Do it regularly.

VII. El o la artista resonante: la disposición de quien se dedica al arte a proveer a las cosas un "espacio de existencia" en el que puedan manifestarse

> … De hecho, la experiencia de nuestro ser es algo global y de conjunto, no es sólo experiencia de pensamiento, de abstracción, de concepto, es más bien experiencia de vida en su conjunto, por tanto de nuestra realidad emotiva, corpórea, sexual, fantástica e intuitiva. Si esta unidad, a veces, nos parece difícil de aferrar es porque ya desde el inicio se separa, se escinde, se hace parcial, de modo tal que nosotros hacemos siempre experiencias parceladas: por una parte nuestro pensamiento, por otra nuestra emotividad, el cuerpo, los sentimientos; lo público y lo privado, el trabajo y la vida íntima, lo que pensamos y lo que sentimos parecen no encontrarse nunca, o sólo se cruzan raramente y con fatiga
> —Patrizia Violi, *Sujeto lingüístico y sujeto femenin*o, 1990: 137.

Según Dewey y Bentley, a lo largo de la historia ha habido tres formas de pensar el comportamiento humano en su relación con el mundo. En primer lugar, la *auto-acción* o visión pre-científica de acción propia, que atribuye la causalidad de la acción a un ego, espíritu, mente, conciencia, motor o fuerza que actúa por sí solo. En segundo lugar, la *interacción* o visión mecanicista, enfoque que surge con Galileo y toma forma con la Tercera ley de Newton. Este principio sostiene que un cuerpo no puede ejercer fuerza (acción) sobre otro sin experimentar él mismo una fuerza igual y opuesta (reacción). Entiende, por tanto, la acción como causada por fuerzas que actúan entre cuerpos estables. En tercer lugar, la *transacción*, visión que surge a partir de Niels Bohr y los fenómenos cuánticos, y que concibe la acción como causada por la configuración del sistema. No distingue entre sujeto y objeto y no reconoce entidades o facultades que puedan interferir en la acción más allá del sistema que se examina. En este

sentido, el término *transacción* guarda, desde mi punto de vista, relación con el término de *intra-acción* de Karen Barad.

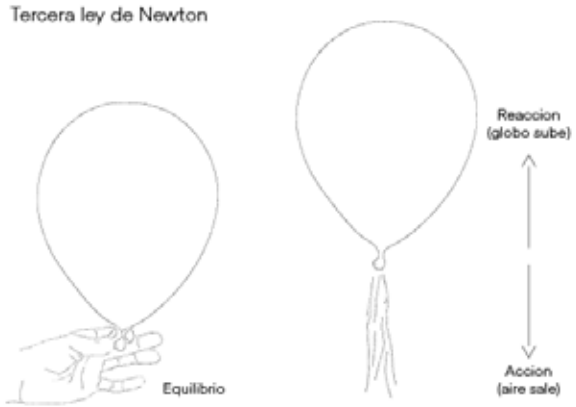


Imagen 25: Tercera ley de Newton.

El ser humano, como organismo, evoluciona en un entorno sociocultural, tecnológico y material, y entre otros organismos. Por tanto, sus experiencias y comportamientos, incluida la creatividad, deben ser analizados como actividades que ni le son propias ni primordialmente suyas, sino que emergen del sistema organismo-ambiente. A pesar de ello, la creatividad artística sigue siendo analizada desde un punto de vista mecanicista. Se defiende que la acción proviene de *quien crea*, que produce el efecto sobre la materia, y la *obra* emerge como resultado de ese efecto. Sin embargo, la creatividad debería ser observada, como señala Whitehead, como un comportamiento que ocurre *en un espacio* y *tiempo determinados* y en el cual artista, entorno y materia son elementos inseparables al estar insertos en un entramado de relaciones. Veríamos entonces que, tanto en el arte como en la ciencia, la creatividad solo puede entenderse en términos *transaccionales*, al avanzar siempre *en* y *por* un entorno, no en un vacío.

Si limitamos nuestra atención a una de las porciones de materia, vemos, por así decirlo, solo un lado de la transacción, a saber, lo que afecta la porción de materia bajo nuestra consideración, y llamamos a este aspecto del fenómeno, con referencia a su efecto, una Fuerza Externa actuando sobre esa porción de materia, y con referencia a su causa la llamamos Acción de la otra porción de materia. El aspecto opuesto de la tensión se llama Reacción en la otra parte de la materia (James Clerk Maxwel, 1877, citado en Dewey y Bentley, 1949/1976: 132).

Entiendo al o a la artista como un sistema de receptores sensoriales altamente sensitivos, capaz de advertir estímulos que para muchos pasan desapercibidos y de responder a ellos. Lo logra al atender estéticamente a las cosas, al resonar con ellas, multiplicando así el impacto que producen en sus sentidos. Podríamos comparar la sintonización entre artista y estímulo con el ajuste del trapecista a la oscilación natural del columpio. Adecuar el empujón a la oscilación es lo que le permite columpiarse más alto. Sintonizar, como veremos en este capítulo, requiere adentrarse en las cosas, ajustarse a ellas y permitir que estimulen nuestras capacidades sensibles. Entonces, a medida que se mueven, nos movemos con ellas.

Un claro ejemplo de la sintonización del o de la artista con su entorno es que la obra de arte rara vez surge como algo predefinido o articulado de manera explícita. Se va desarrollando gradualmente a través de la interacción entre artista, material y entorno. Como explica la artista Eulàlia Valldosera, "[…] la creación es fluir, es movimiento […] es fluir con lo que fluye" (Cortada y Valldosera, 2019). El fluir con la tinta china enseña a Valldosera "a actuar de forma muy diferente a la [aprendida] en la escuela" y la obliga "a trabajar ese instrumento que soy yo, a tomar conciencia de que no puedo pintar dormida porque no voy a ver nada de lo que voy a hacer" (Valldosera, 2019). Es el punto ortográfico y el jugar con él lo que la remite al ombligo y la lleva a trabajar con el cuerpo; son las colillas las que la conducen a las acciones; y es el ansia de dejar de fumar lo que la obliga a reproducir incansablemente el pecho en sus dibujos. La idea de "fluir con lo que fluye" evoca la noción de Valente sobre la creación como un ejercicio "de retracción", de "no injerencia", de atención suprema al entorno y al medio.

En una entrevista, Valldosera establece una comparación entre la pintura occidental y la técnica de la tinta china (Valldosera citada en Pegaso, 9 de julio de 2009)[62]. Según la artista, la pintura occidental conlleva una serie

[62] La pintura occidental se consuma mediante una suma de operaciones que conlleva la anticipación de lo que ocurrirá en el soporte vacío donde se ejecuta la pintura. Esos pasos requieren detenerse y calcular. Nada más contrario a la tinta china, que implica la consumación de toda esa suma de operaciones en un breve momento. Los pentimentos[#] son imposibles. Todo el cuerpo se ve implicado en el acto de pintar. La práctica con la tinta se parece a una meditación tal y como la entienden en oriente. En occidente los rezos son réplicas de una pauta preestablecida. La meditación oriental es crear un espacio de silencio (Valldosera citada en Pegaso, 9 de julio de 2009).

de operaciones que se planifican en la mente del o de la artista antes de ser ejecutadas en el soporte vacío. En contraste, la técnica de la tinta china implica la ejecución de todas estas operaciones en un breve lapso de tiempo. No hay lugar para la planificación, ni para correcciones o cambios. Todo el cuerpo se ve implicado en el acto de pintar y cada trazo es decisivo. Valldosera establece una comparación entre estas dos formas de trabajar y la práctica de la meditación en Oriente. En la cultura occidental, los rezos suelen seguir una pauta preestablecida, replicando palabras y acciones específicas. En cambio, la meditación oriental se concibe como la creación de un espacio de silencio, una oportunidad para la sintonización con el presente.

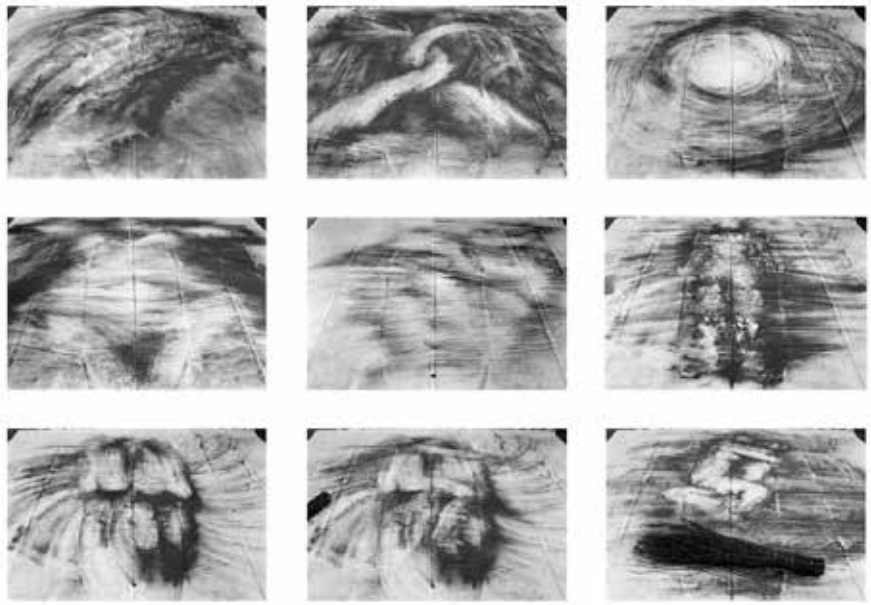


Imagen 26: Eulalia Valldosera, *El Ombligo del Mundo, Documentación #5*. 1991-2008. 59 1/10 × 183 1/10 in | 150 × 465 cm.

La sintonización entre artista y entorno se alcanza liberando al objeto del significado que normalmente se le atribuye. Según Bergson, la aproximación típica a las cosas es analítica (1903/1912: 2). Las observamos desde el exterior, a cierta distancia, sin sumergirnos en ellas. Nuestra percepción varía según nuestro punto de vista, ya sea móvil o estático, y también en función de los símbolos, conceptos o puntos de referencia que empleamos para interpretar y representar lo que observamos. En este proceso, imponemos nuestros propios criterios,

reduciendo la cosa a elementos o cualidades que ya conocemos. Como resultado, la cosa se sustrae a la apariencia concreta que le atribuimos, ocultando otras posibles realidades. Esta forma de relacionarnos con las cosas se caracteriza por la incapacidad de permitir nuevas configuraciones: la lámpara que vemos inevitablemente se convierte en lámpara, y la taza que tenemos frente a nosotros no puede ser más que un recipiente para tomar café. Bergson sostiene que este tipo de conocimiento es característico de la ciencia.

Sin embargo, Bergson defiende la existencia de otra forma de conocimiento en la que conocemos la cosa sin necesidad de traducirla ni representarla simbólicamente (1903/1912:7). Se trata de una experiencia directa y sin mediaciones, que libera al objeto de nuestras categorías preestablecidas y nos permite verlo más allá de las limitaciones de la representación simbólica. Dejamos "que las espinas nos pinchen, que se claven en nosotros un poco más cada día" como dice Timothy Morton (2013/2020: 38). A esta segunda forma de conocer, que Bergson denomina *intuición*, la designo como *estética*. Entre otras cosas, la llamo estética porque no surge de forma instantánea. Sostengo, además, que este *conocer estético* es el que despliega el o la artista en su encuentro con las cosas y el que desplegamos nosotros, los espectadores, en nuestro encuentro con la obra de arte. Es un conocer que, al resonar con lo observado, da cuerpo a objetos desconocidos. El o la artista, cómo explica Teseo al describir el ojo del poeta en *Una noche de verano* (Shakespeare, 1595/2004: Act V, escena i), procura a estos objetos desconocidos un "espacio de existencia" en el que puedan manifestarse.

El ojo del poeta, en divino frenesí,
mira del cielo a la tierra, de la tierra al cielo
y, mientras su imaginación va dando cuerpo
a objetos desconocidos, su pluma
los convierte en formas y da a la nada impalpable
un nombre y un espacio de existencia.
La viva imaginación actúa de tal suerte
que, si llega a concebir alguna dicha,
cree en un inspirador para esa dicha;
o, de noche, si imagina algo espantoso…
es fácil que tome arbusto por oso.

La ontología orientada a objetos (OOO) es una corriente filosófica que argumenta que los objetos tienen una existencia independiente de la percepción humana, lo que implica que poseen una realidad propia más

allá de nuestras percepciones e interpretaciones. Sin embargo, esta realidad es contradictoria en su naturaleza. Por un lado, los objetos se *sustraen* u *ocultan* a sus relaciones, lo que significa que, en ese momento, su realidad se caracteriza por la incapacidad de transformarse en algo diferente (Morton, 2013/2020: 23). Un ejemplo ilustrativo de esta idea es la representación que Teseo hace del arbusto: una planta leñosa que se ramifica a partir de la base[63]. Por otro lado, cuando se contemplan desde una perspectiva estética, como lo hace el poeta al contemplar el arbusto, los objetos permiten nuevas relaciones que revelan nuevas realidades. Teseo atribuye esta capacidad del objeto a la imaginación del poeta. Sin embargo, el poeta aclara que su habilidad para concebir nuevas formas no se origina en él, sino en la impronta que el arbusto le deja con forma de un oso. Con ello, Shakespeare sugiere que la imaginación del poeta surge como respuesta a la resonancia que generan las cualidades del objeto en él.

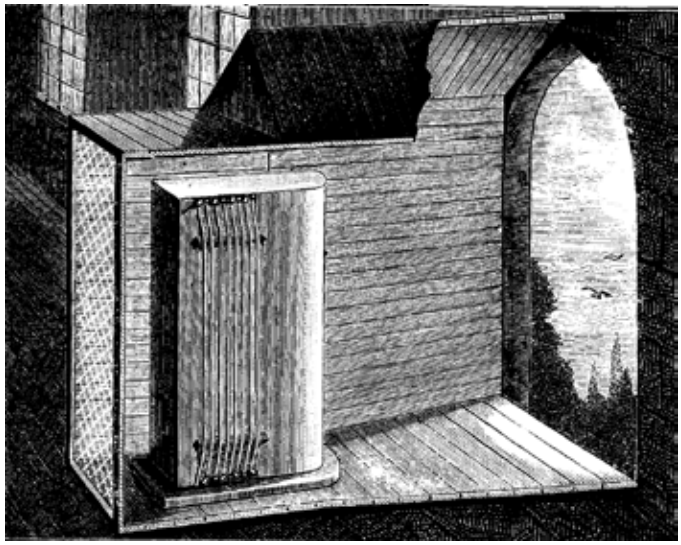


Imagen 27: Arpa eólica en el viejo castillo de Baden Baden, de un artículo en el Suplemento de *Scientific American*, Núm. 483, 4 de abril de 1885.

En su ensayo "A Defence of Poetry", Percy Bysshe Shelley (1821) compara la imaginación con los sonidos que emanan de un arpa eólica cuando el viento sopla a través de sus cuerdas. Un arpa eólica es un instrumento que consta de una caja de resonancia y cuerdas adheridas a su

[63] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [31 de marzo, 2023].

superficie, que vibran cuando el viento las acaricia. Se suele colocar cerca de una ventana para que el aire haga vibrar las cuerdas y genere tonos musicales. Shelley utiliza esta analogía para ilustrar cómo la imaginación, al igual que el sonido del arpa, está influenciada tanto por la naturaleza e intensidad de las impresiones o estímulos que recibimos, como por la forma en que nuestro sistema sensorial responde a ellos. Así como la caja de resonancia del arpa controla la vibración de las cuerdas, en esta tesis se defiende que la *atención estética* es la que guía y controla las "vibraciones" del cuerpo del o de la artista en respuesta a las improntas que recibe.

La forma de conocer estética entraña tanto liberar los objetos de su significado, como se evidencia en el caso del poeta con el arbusto, como sintonizar y responder al nuevo impacto, como ilustra la transformación del arbusto en arbusto-oso. Esta forma de conocimiento forma parte, como hemos explorado en capítulos anteriores, de la "pulsión exploratoria" y la "actividad-afecto" del artista (Schachtel, 1959/2001: 53). No es, por tanto, una forma de conocer contemplativa o pasiva, como define la tradición filosófica, sino voluntaria, dinámica y consciente. "[E]s incansable, exploradora, heurística —se trata menos de una actitud que de una acción: creación y recreación" (Goodman, 1976/2010: 219).

Bergson, al referirse al objeto del arte, sostiene "[c]reo que si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza (1900: 53). Gracias a la forma de conocer estética del o de la artista, las obras muestran seres o cualidades que normalmente no percibimos. Esto se debe a que "entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo; que es muy tupido para el común de los mortales y casi transparente para el artista y el poeta" (Bergson, 1900: 53). ¿Para qué sirve este velo que nos impide ver cualidades nuevas en las cosas? Como afirma Bergson, como seres vivos debemos percibir y responder a nuestro entorno, de manera adecuada y rápida. Por ello, nuestros sentidos se orientan hacia aquello que nos puede ser útil e ignoran lo superfluo, proporcionándonos una visión simplificada y práctica de la realidad. Al etiquetar una cosa con un concepto, definimos en términos prácticos la acción o actitud que debe sugerirnos, a pesar de

que pueda ser percibida desde muchos otros puntos de vista y sugerir muchas otras acciones o actitudes.

Los *readymades* de Duchamp representan un claro ejemplo de cómo los artistas perciben las cosas sin velo. Estas obras, objetos cotidianos encontrados por Duchamp entre 1914 y 1917, surgen como resultado de la forma estética en la que el artista se relaciona con el mundo, permitiéndose ser seducido por las cosas o, como dirían Harman y Whitehead, "prehendido" por ellas. La *prehensión*, según Whitehead, es un proceso que puede ser causal, perceptivo o de otra naturaleza en el que una entidad capta, registra la presencia, responde o se ve afectada por otra entidad u objeto (Shaviro, 2014: 29). Cualquier entidad puede llevar a cabo prehensiones. Simplemente se requiere un prehendiente, el *dato* objeto de la prehensión, y el modo subjetivo o experiencia del que surge la prehensión (Whitehead, 19256: 42). Prehender, a diferencia de aprehender, abarca tanto la percepción sensible como la cognitiva. Demanda, como afirma Whitehead, "emoción, propósito, valuación y causación" (1956: 37).

Dado que "[t]oda entidad es analizable en un número indefinido de maneras" (Whitehead, 1956: 37), un objeto puede poseer cualidades que no necesariamente han sido prehendidas anteriormente, de forma análoga a las *affordances* de Gibson. Esto se debe a que la prehensión es "real, individual y particular" (Whitehead, 1956: 38), y las cosas y sus propiedades no necesariamente están presentes en nuestros sentidos. No porque no existan, sino porque hay que estar alerta para sentirlas. Por ejemplo, al lavarme los dientes, ni el agua, ni la pasta, ni el cepillo se hacen sentir. Pero no porque sean imperceptibles, sino porque, siempre que funcionen como deben, que satisfagan mi objetivo de lavarme los dientes, no les prestaré atención. En palabras de Whitehead,

> "Solemos observar mediante el método de la diferencia. A veces vemos un elefante, a veces no. El resultado es que cuando un elefante está presente, lo notamos. La facilidad de la observación depende del hecho de que el objeto observado es importante cuando está presente, y a veces está ausente" (1956: 19).

En el caso de ser consciente de la presencia de un objeto, lo *aprehenderé* con el concepto o representación mental que tenga de él, como en el caso del cepillo y la pasta de dientes, que los aprehendo como objetos fabricados para un uso determinado. En contraste, los y las artistas, no

aprehenden, sino que prehenden y se dejan prehender. Con prehender me refiero a que no necesariamente determinan conceptualmente aquello que observan. Las cosas les llaman la atención *estéticamente* "por derecho propio, como existentes más allá de su asociación con significados, hábitos o proyectos humanos" (Bennett, 2010: 4, citada en Roberts, 2014: 978). Solo así, aproximándose a ellas estéticamente, más allá de definiciones y correlaciones entre pensamiento y existencia, las cosas hablan por sí mismas.

Una nueva entidad —escribe el filósofo Steven Shaviro en su libro *The Universe of Things*— "nace al aprehender otras entidades; todo acontecimiento es la prehensión de otros acontecimientos" (2009/2020: 29). No percibimos entidades actuales o "cosas reales finales", sino caracterizaciones o atributos que distinguen una cosa de las demás (Whitehead, 1956: 37). Un objeto sin caracterizar exhibe una cantidad infinita de atributos, detalles, potencialidades y formas de ser prehendido. La atención estética, atención no definitoria y "desinteresada" según Kant[64], libera al objeto de los significados estéticos y cognitivos preestablecidos, permitiéndole operar por cuenta propia. El objeto se convierte entonces en un "atractor", según la terminología de Guattari, con la capacidad de generar nuevos afectos o campos de referencia en quien observa. Este modo de asignar la atención, que yo denomino *estético*, es lo que habilita a Duchamp para *objetivar* objetos de uso cotidiano con atributos nuevos. Al atender a los objetos por sí mismos, sin imponer etiquetas, clasificaciones previas o catalogaciones, el artista establece nuevas relaciones con ellos. Liberados de los límites establecidos, los objetos se transforman en "subjetividades estéticas u objetos parciales" (Guattari, 1995: 18) capaces de experimentar "una singularización existencial, correlativa a nuevos coeficientes de libertad" (1995: 25).

A la pregunta de qué busca con los *readymades*, Duchamp responde "[l]o interesante para mí era sacar [al objeto] de su contexto práctico o utilitario y llevarlo a uno completamente vacío, si se quiere, vacío de todo, vacío de

[64] "Todo interés supone una necesidad o la suscita; y, como fundamento de determinación de la aprobación, ya no permite al juicio sobre el objeto ser libre".

todo, a tal punto que hablé de anestesia total"[65] (citado en Lazzarato 2007/2014: 23). Relaciono la idea de *anestesia total* con la de *atención estética*, ya que implica una forma de atención que desbarata las significaciones adheridas a las percepciones cotidianas y las opiniones que impregnan los sentimientos comunes (Guattari, 1992/1996: 110-111). La supresión de perceptos y de afectos hace que quien observa (artista o audiencia) pase "de la voz del discurso interior y de la presencia a sí, en lo que pueden tener de más estandarizado, a vías de pasaje hacia formas de subjetividad radicalmente mutantes" (Guattari, 1992/1996: 111). Son subjetividades *mutantes* porque, una vez las significaciones se desbaratan, la perspectiva propia queda anestesiada, posibilitando la alteridad y la emergencia de la perspectiva del Otro. El objeto convertido en sujeto se pone entonces "a existir en nosotros, a pesar en nosotros", "no por representación, sino por contaminación afectiva" (Guattari, 1992/1996: 114).

Este *proceso de sentires* avanza, según Whitehead, hasta que se elimina cualquier otra determinación relativa a la realización de posibilidades, lo que provoca una nueva prehensión, una nueva "unidad concreta del sentir" que Whitehead denomina "satisfacción". Ni quien observa ni objeto son, a partir de aquí, como eran antes. Se han visto *desterritorializados*, arrastrados en un devenir otro, más allá de lo rutinario y lo familiar. La desterritorialización es, para Deleuze y Guattari (1998/2004), el proceso que sustrae el territorio de una entidad previamente existente, posibilitando la alteridad y la diferencia. Desterritorializar es liberar las relaciones fijas existentes, exponiéndose a nuevas formas, a la transformación (1987, citados en Crispin, 2019: 47). Para que surja un nuevo significado, debe haber antes un vacío que deje espacio para que la posibilidad emerja (Lazzarato, 2007/2014: 23). Este punto vacío, a partir del cual vemos las cosas de otra manera, lo posibilita la *atención estética* que, al neutralizar el control consciente sobre el objeto, facilita la apertura a nuevos devenires y subjetividades. "¿Cómo eliges un readymade?", preguntaron a Duchamp. "Te elige a ti, por así decirlo", contestó el artista. (citado en Lazzarato, 2007/2014: 23).

[65] "The interesting thing for me was to extract [the object) from its practical or utilitarian context and bring it into one that was completely empty, if you want, empty of everything, empty of everything to such an extent that I spoke of complete anesthesia" (Duchamp, citado en Lazzarato 2007/2014: 23).

Si los *readymades* de Duchamp generan relaciones afectivas con el espectador, es porque al exponerlos en una institución artística, Duchamp nos obliga a experienciarlos como ha hecho él, es decir, *estéticamente*. De pronto, simples "objetos a la mano" como diría Heidegger, que mientras cumplan con su utilidad pasan inadvertidos, emergen, se transforman en *poderes-cosas*. Como *poderes-cosas* generan afectos en quien los observa con atención estética, y estos afectos potencian experiencias y comprensiones nuevas.

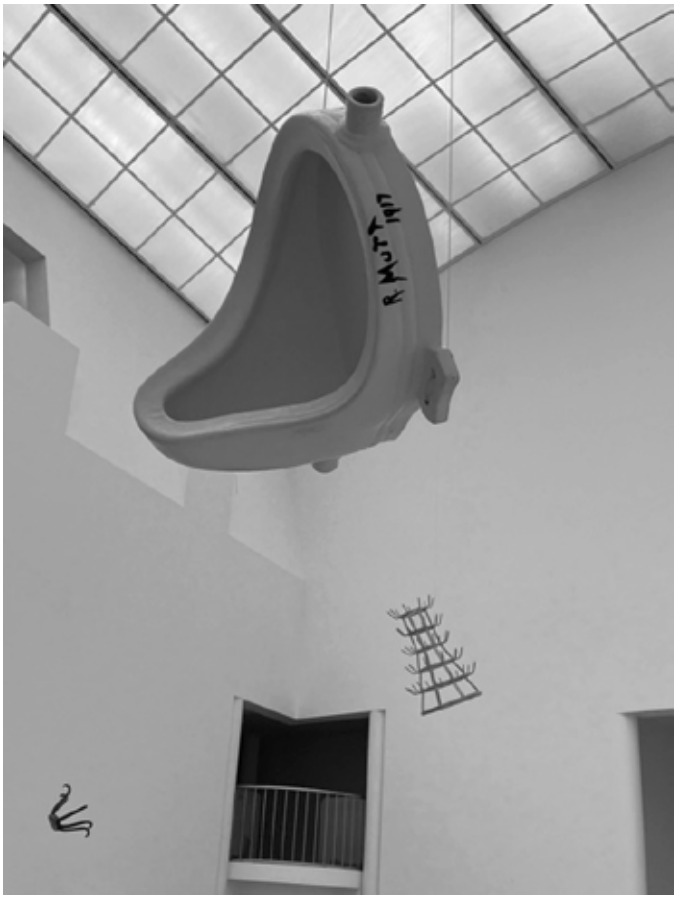


Imagen 28: Readymades *Fuente.* 1917/1964; *Portabotellas*, *secador de botellas*, o *erizo.* 1914/1964*;* y *Perchero para sombreros.* 1917/1964 en *Marcel Duchamp,* Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt, 02.04-03.10.22.

La cualidad del arte radica*,* por tanto, en la forma en que se experiencia la obra, es decir, en el tipo de atención que se le presta. "Un objeto ordinario [puede ser] elevado a la dignidad de una obra de arte por la mera elección

de un artista", decía Duchamp. Sin embargo, no es la elección en sí lo que lo convierte en obra de arte, ni tampoco su unicidad u originalidad. Un objeto se transforma en arte cuando es extraído de la vida cotidiana y dispuesto de tal manera que su significado se desvanece, lo que nos lleva a *ocuparnos* de él y abre la posibilidad de que surjan nuevas formas de pensarlo.[66] Que percibimos el orinal como recipiente para recoger excrementos humanos o como *Fuente,* depende de la actitud con la que nos aproximemos a él: *estética,* cuando lo encontramos despojado de su significado en el espacio de un museo; *práctica*, cuando lo encontramos en su entorno cotidiano. Con el simple paso de una entidad práctica a una entidad estética, Duchamp introduce novedad en el mundo. "Pasar a —como dice Whitehead— se convierte en *creatividad,* en el sentido de producir, engendrar, crear" (1956: 286). Todas las entidades son creativas. Ninguna "puede divorciarse de la noción de creatividad" (1956: 286).

[66] "Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, and placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object" (Editorial anónimo publicado en el número de mayo de 1917 de la revista de vanguardia *The Blind Man* dirigida por Duchamp y dos amigos).

Protocolo de percepción 9

Olafur Eliasson
Look down, look up

Mira hacia abajo
Observa cómo la tierra te sostiene
Permanece conectado con la realidad
Crea un jardín
El jardín es también el jardinero
Y tú eres el jardín
Balancéate de un lado al otro
Extiende tus sentidos hacia el jardín
Sé con tu entorno local
Comprométete con compasión
Sigue con el problema — nuestro planeta jardín
No hay necesidad de apresurarse a Marte
Ahora, mira hacia arriba otra vez
Y nota la intensidad con la que la tierra te sostiene.

Eliasson, Olafur en Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021 (traducción propia)[67].

[67] Look down
Notice how the earth is holding you up
Be down to earth
Make a garden
The garden is also the gardener
And you are the garden
Swing back and forth
Extend your senses into the garden
Become with you local environment
Commit compassionately
Stay with the trouble — our garden planet
No need to hurry to Mars
Now look up again
And notice the intensity with which the earth holds you.

VIII. La creatividad como una forma inquieta[68] de relacionarse con el mundo

> Es decir, la intra-acción aborda la cuestión de la creación de diferencias, de "individuos", en lugar de asumir su existencia independiente o previa. Los "individuos" no no existen, pero tampoco están determinados de forma individual. Mas bien, los "individuos" solo existen dentro de los fenómenos (relaciones materializadas/materializantes particulares) en su reconfiguración intra-activa continua e iterativa
>
> —Karen Barad, "Intra-actions". *Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann*, 2012: 77, traducción propia)[69].

En su libro *The Creativity of Action*, Hans Joas realiza una crítica a concepción tradicional de la acción humana, que la entiende principalmente como una acción racional basada en la toma de decisiones individuales o como una acción normativamente orientada, influenciada por agentes externos, contextos o situaciones específicas. Joas, no solo considera estas tipologías como incompletas, sino que también cuestiona los fundamentos en los que se sustentan. Su argumento se centra en la afirmación de que toda acción humana posee una dimensión creativa, que no se expresa adecuadamente en la concepción tradicional de acción. En

---

[68] Al describir la creatividad como una forma "inquieta" de relacionarse con el mundo, se hace referencia a una manera de interactuar inquisitiva y receptiva, que facilita el surgimiento o detección de discrepancias. Implica tener una disposición activa para buscar y cuestionar, así como para reelaborar concepciones que hagan frente a las discrepancias producidas por las intervenciones del otro o de lo otro.

[69] «That is, intra-action goes to the question of the making of differences, of "individuals," rather than assuming their independent or prior existence. "Individuals" do not not exist, but are not individually determinate. Rather, "individuals" only exist within phenomena (particular materialized/materializing relations) in their ongoing iteratively intra-active reconfiguring (Karen Barad, "Intra-actions". Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann, 2012: 77).

lugar de ver la creatividad como un aspecto secundario o accidental de la acción, Joas nos invita a reconocer su presencia y valor en cada acto.

El autor señala que entre 1750 y 1850 ya hubo intentos de vincular la creatividad humana a diversas formas de relacionarse con el mundo, tales como a la expresión o mundo subjetivo del o de la artista, la producción o mundo objetivo de los objetos materiales, y la revolución o mundo social. Sin embargo, Joas argumenta que todos estos intentos restringen la creatividad a un tipo concreto de acción, cuando, según su perspectiva, la creatividad es parte inherente de toda acción humana.

Coincido con Joas en la afirmación de que la acción creativa está presente en toda actividad humana. Cualquier acción se puede leer en términos de relación entre un organismo y su entorno, y el resultado de esta relación conlleva inevitablemente transformación. Ninguna acción es idéntica a la anterior, incluso aunque repitamos exactamente la misma tarea. En cada relación en la que participamos, transformamos y nos transforma. Sujeto y objeto, si todavía se pueden llamar así, son resultados de la relación que mantienen entre sí, no su punto de partida[70]. Pensemos en un violinista interpretando por enésima vez la misma composición musical como parte de la misma orquesta y en el mismo escenario. Aunque el ritmo, melodía y acordes que marca la partitura no varíen, quizás si lo hace ese día la fuerza expresiva o agilidad del músico. O su encaje con la formación, o el instrumento, o el ruido en la sala, o las horas de sueño, o su concentración… o cualquier otro aspecto relevante para el intérprete. Hay creatividad porque el músico no está simplemente reproduciendo mecánicamente lo que dicta la partitura. Debe adaptar tanto su comportamiento como su percepción al resto: dirección, intérpretes, espacio, público, temperatura, violín… Por ello, convierte cada interpretación en un acto creativo. Esto implica una respuesta activa por parte del músico, que utiliza sus habilidades adquiridas y su percepción sensorial para *responder* a las indicaciones de la partitura y del entorno circundante (Ingold, diciembre 2016).

[70] Este enfoque se basa en las ideas de pensadores como Donna Haraway, Karen Barad, Isabelle Stengers, Henri Bergson, William James y Alfred North Whitehead. Karen Barad, en particular, destaca que los límites y las propiedades de los individuos dentro de un fenómeno se determinan a través de intra-acciones específicas, y que las configuraciones materiales particulares del mundo adquieren significado a través de estas intra-acciones (2012: 77).

También hay creatividad en cualquier acción diaria. El entorno con el que tenemos que sintonizar continuamente cambia. Aunque tomemos el mismo camino al trabajo, doblemos en la misma esquina y nos detengamos en los mismos semáforos, las personas, objetos y condiciones con los que nos relacionamos durante el trayecto varían, generando así una experiencia única en cada ocasión. Ya sea que llueva o haga sol, que un conductor malhumorado se ponga agresivo o que nos encontremos con un obstáculo inesperado, debemos responder y ajustarnos a las circunstancias específicas de ese trayecto en particular, quizás tomando un atajo para evitar el tráfico o resguardándonos bajo una terraza si comienza a llover y no llevamos paraguas. Sin embargo, la creatividad que aplicamos en estos casos, poco tiene que ver con la que aplica el o la artista en su práctica. Mientras nosotros tratamos de resolver o superar problemas, el o la artista los *encuentra* o incluso los *crea*. Se relaciona con el mundo de manera inquisitiva y receptiva, fomentando la aparición o identificación de discrepancias. Está alerta, siempre al acecho.

El psicólogo Jacobs J. Getzels explica que hay tres tipos de problemas: el que se *presenta*, el que se *descubre* y el que se *crea* (1979: 168). Un ejemplo del primer tipo sería un estudiante que debe resolver un problema de matemáticas propuesto por su enseñante. En este caso, el problema ya existe y se presenta a la persona que debe resolverlo. Un ejemplo del segundo tipo sería un niño preguntando por qué tiene que ir a la escuela. Aunque el problema existe, al igual que en el primer tipo, es descubierto por la persona que lo plantea, independientemente de que haya sido resuelto con anterioridad. En el tercer tipo, el problema no existe hasta que es creado. Como dice Einstein, "[p]ara el detective el crimen está dado, el problema planteado: ¿quién mató a Cock Robin? El científico debe, al menos en parte, cometer su propio crimen" (Einstein & Infeld, 1938: 76, citado en Getzels, 1979: 170).

Getzels ejemplifica el problema creado con una naturaleza muerta, argumentando que el o la artista no tropieza con esa escena por casualidad o mala suerte. Todo lo contrario, se esfuerza, siguiendo el ejemplo de Casas, por encontrarla y representarla (1977: 169)[71]. Y es que la

[71] Surely it makes no sense to think of these situations as merely obstacles one meets through ill-fortune, ignorance, or ineptitude. Quite the contrary; these problems are situations that one strives to find and formulate (Getzels, (1979: 169).

creatividad implica más *problematizar* o crear problemas que la mera solución de aquellos que se presentan (Gielen, 2014: 40). Esta afirmación encuentra respaldo en diversos estudios, como los realizados por Rusu (2018: 215) y Csikszentmihalyi y Getzels (1970 y 1971), que exploran el proceso creativo y revelan que la generación de nuevos problemas o la redefinición de problemas existentes desempeñan un papel crucial en la manifestación de la creatividad. De hecho, es el descubrimiento y la identificación de problemas, más que cualquier conocimiento, habilidad técnica o destreza, lo que a menudo distingue a la persona creativa de otras en su campo (Getzels, 1979). Esto ocurre no solo en el arte, sino también en la ciencia, donde la habilidad para plantear nuevas preguntas y explorar enfoques y perspectivas novedosos es esencial en el avance científico (Einstein 1938 en Rusu, 2018: 216)[72].

La conexión emocional juega un papel especialmente importante en el proceso de identificación y definición de problemas. Cuando un problema está desprovisto de un componente afectivo, es probable que no sea percibido como problemático o que no se considere que valga la pena el esfuerzo necesario para resolverlo (Runco y Nemiro, 1994: 6). La conexión emocional indica al receptor la presencia de oportunidades para explorar o para probar cursos de acción alternativos. Conduce, además, a un enfoque atencional más amplio (Madrid y Patterson, 2018: 247). Podemos equiparar esta disposición receptiva con la analogía que hace Walter Benjamin en *Dirección única* (1928/2005) sobre caminar y sobrevolar una carretera. Al sobrevolarla, vemos como se desliza por el paisaje. Sin embargo, al andarla debemos, además de observar, estar receptivos y abiertos al cambio, es decir, dispuestos a dejarnos impactar: aquí gira, aquí sube, ¡ojo!, que aquí se hace más estrecha… Esta disposición receptiva y abierta, de ajuste y respuesta, es la misma que despliega el o la artista hacia el medio con el que trabaja, o el espectador hacia la obra que contempla. Porque, aunque una obra de arte pueda parecer objetivamente la misma, cada individuo se relaciona con ella de manera única, ya sea ignorándola, proyectando en ella sus ideas, o escuchándola y permitiendo que le hable. En este sentido, carretera y

[72] "La formulación de un problema es muchas veces más importante que su solución… Encontrar nuevas preguntas, nuevas posibilidades, mirar los viejos interrogantes desde una nueva perspectiva, presupone imaginación creativa y representa un verdadero progreso para la ciencia" Einstein and Infeld (1938: 92 en Rusu, 2018: 216).

caminante, medio y artista, y obra y espectador participan en un juego similar.

Por tanto, aunque la creatividad está presente en todas las acciones humanas, la disposición requerida en la práctica artística difiere de aquella necesaria para actividades cotidianas como pasear o ir al mercado. Nuestra conexión con el mundo no es algo abstracto. Nuestras experiencias, percepciones y acciones están siempre ligadas a nuestra disposición en las interacciones y relaciones que establecemos. Para crear es necesario trascender las limitaciones de los patrones de pensamiento ordinarios y trabajar desde una conciencia más amplia, más inquisitiva, y propensa a recibir. Pintar, componer o escribir, como dice la poeta Jane Hirshfield, requiere sumergirse en un estado de receptividad, vulnerabilidad y permeabilidad que facilite la capacidad de ver las cosas desde distintas perspectivas, así como detectar las discrepancias y alteraciones que las intervenciones del otro o de lo otro puedan producir.

Los poemas son para mí siempre un intento de ver desde más de un punto de vista, de más de una manera… De enumerar la colaboración de lengua, corazón, mente y cuerpo, de todo aquello que he experienciado, y de tratar de escribir desde una conciencia más amplia que las formas diarias de pensamiento (Hirshfield, traducción propia) [73].

[73] Poems are for me always an attempt to see for more than one point of view, in more than one way… To list the collaboration of tongue, heart, mind body, everything I have ever experienced and to try to write into an awareness which is larger than the everyday walking around forms of thought.

Protocolo de percepción 10

Jane Hirshfield
My Skeleton

My skeleton,
you who once ached
with your own growing larger

are now,
each year
imperceptibly smaller,
lighter,
absorbed by your own
concentration.

When I danced,
you danced.
When you broke,
I.

And so it was lying down,
walking,
climbing the tiring stairs.
Your jaws. My bread.

Someday you,
what is left of you,
will be flensed of this marriage.

Angular wristbone's arthritis,
cracked harp of ribcage,
blunt of heel,
opened bowl of the skull,
twin platters of pelvis—
each of you will leave me behind,
at last serene.

What did I know of your days,

your nights,
I who held you all my life
inside my hands
and thought they were empty?

You who held me all my life
inside your hands
as a new mother holds
her own unblanketed child,
not thinking at all.

Copyright © 2013 por Jane Hirshfield. Este poema apareció en *Poem-a-Day*, https://poets.org/poem/my-skeleton, el 14 de octubre de 2013.

IX. Artes de notar: LAB Collserola

> Los artistas a menudo comienzan algo sin saber cómo resultará. En la práctica, esto se traduce en pensar a través de la acción
> —Elizabeth Fisher & Rebecca Fortnum, *On Not Knowing: How Artists Think,* traducción propia)[74].

> Como artista visual, te enseñas a ti mismo a suspender tu opinion o juicio. Intentas ver lo que hay primero, sin pensar inmediatamente en nada, casi como si estuvieras viendo o experimentando todo por primera vez. Pero dado que eso generalmente no es el caso en la realidad, es un esfuerzo. Tienen que aprenderlo y entrrenalro, como si fuera algún músculo invisible
> —Valiz en van Heusden, Barend & Gielen Pascal (eds.), 2015: 28. traducción propia[75].

El objetivo de los capítulos anteriores ha sido trazar los contornos de una creatividad que genere y preserve formas sostenibles de existencia. En este capítulo, el propósito es presentar, a través de un estudio de caso, las metodologías y condiciones que facilitan este tipo de creatividad. Hemos observado que la investigación sobre el proceso creativo ha dejado de lado dos variables fundamentales: el *umwelt*, o conjunto de factores del entorno relevantes y perceptibles para cada ente, y la *aisthesis*, o atención sensorial, afectiva e intelectual que el organismo presta al mundo en busca de oportunidades de hacer. En el estudio de caso que aquí se presenta, tratamos de (re)introducir estas dos variables a través de lo que la antropóloga Anna Tsing (2015) denomina *noticing,* que aquí se traduce como *práctica de notar*. Tsing utiliza este término para resaltar la importancia de la observación atenta de nuestro mundo circundante y de la disposición a explorar y apreciar los cruces y relaciones constantes entre lo humano y lo no humano. El término nos invita a adoptar una actitud de

---

[74] Artists often begin something without knowing how it will turn out. In practice, this translates as thinking through doing (Elizabeth Fisher & Rebecca Fortnum, *On Not Knowing: How Artists Think*).

[75] As a visual artist you teach yourself to suspend your opinion or judgment. You try to see what there is first, without immediately thinking anything, almost as if you see or experience everything for the first time. But since that is usually not the case in reality, it's an effort. You have to learn it and train it, as if it were some invisible muscle" (Valiz en van Heusden, Barend & Gielen Pascal (eds.), 2015: 28).

curiosidad y apertura hacia lo que nos rodea, a reconocer que el mundo está compuesto por multitud de relaciones y conexiones que merecen ser exploradas, y a sintonizar con sutilezas que a menudo pasan desapercibidas. Al cultivar esta práctica, podemos descubrir nuevas perspectivas, revelar interdependencias ocultas y desafiar concepciones convencionales sobre cómo funciona el mundo, lo que abre posibilidades para la transformación y el cambio.

LAB Collserola

LAB Collserola es un laboratorio participativo dedicado a la investigación, producción y divulgación de nuevas formas de promover la concienciación ambiental y la transformación ecosocial hacia la sostenibilidad. Es el resultado de la colaboración entre EINA obra, una plataforma de la Fundación EINA que busca fomentar la transición hacia futuros social y ecológicamente sostenibles a través del diseño y el arte, y diversas entidades como INLAND-Campo Adentro, el Consorci del Parc Natural de la Serra de Collserola (CPNSC) y el Centro de Investigación Ecológica y Aplicaciones Forestales (CREAF). Entendiendo que la necesidad de colaboración entre artistas, diseñadores, científicos, investigadores y pensadores en pro de intervenciones conscientes es fundamental, en LAB Collserola también participan figuras relevantes del mundo de la educación, la creación, la investigación y la empresa, como Glòria Arribas, Blanca Callén, Lucas Carné, Fernando García-Dory, Idoia Martin, Jordi Martínez-Vilalta, Marina Otero, María Ptqk, Ivette Serral y Chiara Sgaramella. LAB Collserola tiene como uno de sus principales objetivos involucrar de manera activa a los y las estudiantes de EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte, en actividades que trasciendan el ámbito académico y les permitan desempeñar un papel activo en la protección del medio ambiente y en la construcción de un futuro más sostenible. De este modo, aspiramos a fomentar una comunidad comprometida y consciente, capaz de impulsar, a través del arte y del diseño, cambios positivos en nuestro entorno local y en el mundo en general.

Umwelt: el parque como espacio de creación

Como se ha explicado en capítulos anteriores, esta tesis sostiene que el proceso creativo está intrínsecamente ligado al entorno físico, social y cultural en el que se desenvuelve el o la artista, al definir tanto las oportunidades como las restricciones dentro de los cuales el proceso creativo puede tener lugar. Como explica Peter Frankopan, catedrático en Historia Global de la Universidad de Oxford y autor del libro *The Earth Transformed: An Untold History,* el entorno es el escenario en el que se despliega nuestra existencia y tiene un impacto en todas las cosas que hacemos, en quiénes somos, y en dónde y en cómo vivimos (2023, pos. 855).

El Parque Natural de la Serra de Collserola, una extensa área verde que abarca aproximadamente 8.000 hectáreas en la región metropolitana de Barcelona, posee una gran importancia ecológica y social. Sin embargo, se enfrenta a desafíos considerables derivados de la presión demográfica. A pesar de que se han realizado esfuerzos desde distintas instituciones públicas para abordar el impacto negativo de su uso intensivo y promover comportamientos que respalden su preservación, se ha evidenciado que simplemente proporcionar información resulta insuficiente para lograr un cambio significativo en las acciones de las personas.

Para afrontar este desafío, creamos LAB Collserola. El objetivo es cultivar compromisos emocionales con el parque y traducirlos en comportamientos proambientales a través de proyectos artísticos y de diseño. Reconociendo la importancia de la participación ciudadana, buscamos proyectos que fomenten la participación activa, el coaprendizaje y la cocreación, y que integren los que denominamos *cuidadoras* y *cuidadores*: individuos, huertos urbanos, cooperativas, grupos de consumidores, agricultores y agricultoras, así como asociaciones y colectivos que ya estén llevando a cabo acciones de formación y sensibilización ambiental en el área del proyecto.

El primer proyecto que producimos desde LAB Collserola es Tornen les Esquelles (Vuelven los cencerros), de las artistas Martina Manyà y Ana Vivero. Explora el potencial de la lana como recurso clave para configurar futuros alternativos en el parque natural. Su principal objetivo es revitalizar la ganadería extensiva en Collserola, poniendo en valor la lana obtenida de los rebaños que pastorean en el parque. La selección de esta propuesta se basa en su perspectiva más que humana, al establecer una

conexión entre ecología y arte. Se valoran también las posibilidades que la presencia de ovejas ofrece para la biodiversidad y el mantenimiento del área, así como el desafío de diseño y creatividad que implica su implementación. Además, Tornen les Esquelles se enmarca dentro de una línea de investigación que también está siendo desarrollada por el Consorci del Parc Natural de Collserola. Busca rescatar y valorar conocimientos del pasado, al tiempo que los abre a la innovación, con el objetivo de fortalecer la conexión entre la actividad ganadera, la conservación del entorno natural y el impulso económico sostenible. Las diferentes actividades planificadas combinan la investigación teórica con la práctica del arte y el diseño, y alimentan procesos de diálogo y creación a largo plazo que proporcionan continuidad a la iniciativa.

Actantes no humanos: ovejas, lana, fieltro y tintes naturales

La materia prima con la que trabajamos es la lana, una fibra natural obtenida principalmente de ovejas. Posee numerosas cualidades destacables, como su calidez, versatilidad, durabilidad, transpirabilidad y capacidad de proporcionar aislamiento térmico. Sus fibras elásticas pueden estirarse hasta un tercio de su longitud sin romperse, lo que le confiere una excelente capacidad de recuperación y resistencia al desgaste. Además, la lana puede absorber hasta un tercio de su peso en agua sin que se sienta húmeda al tacto.

Como material textil, tiene una historia que se remonta a tiempos lejanos, aunque no se conoce con exactitud cuándo se utilizó por primera vez. Dado su carácter biodegradable, son pocos los ejemplos que han sobrevivido hasta nuestros días. Sin embargo, se sabe que se utilizaba en el antiguo Egipto hace varios miles de años (Ryder, 1987). Inicialmente, las primeras razas de ovejas no presentaban el característico vellón blanco y en constante crecimiento de las ovejas de hoy en día. Tenían, en su lugar, un pelaje marrón que mudaban anualmente. Es poco probable que las ovejas fueran domesticadas por su lana. Más bien se domesticaron para satisfacer distintas necesidades humanas: carne y grasa para la alimentación, huesos y cuernos para la fabricación de herramientas, tripas para la confección de recipientes y piel para usar como vestimenta. En algunos casos fueron innovaciones como el descubrimiento del teñido, las que llevaron a la crianza selectiva para potenciar características

particulares del pelaje. En otros, fueron las propias características del pelaje las que inspiraron nuevas formas de aprovechamiento (Ryder, 1987). Este proceso de selección y adaptación continuó a lo largo del tiempo, impulsado por la necesidad de obtener lanas de mayor calidad y diversas propiedades. En la actualidad, la lana se presenta en una gran diversidad de tipos, determinados por las distintas razas de ovejas y clasificados según la longitud y el diámetro de sus fibras. Las más gruesas suelen utilizarse en aplicaciones más bastas, mientras que las más finas y suaves se emplean en la confección textil.

A partir de la lana como materia prima constitutiva del proceso creativo, la intención es crear una obra participativa en fieltro a gran escala. El fieltro es uno de los tejidos más antiguos fabricados a partir de fibras animales (Ryder, 1987). Se obtiene de lana conglomerada sin tejer, mediante el prensado de las fibras. Las células de la cutícula, o escamas, facilitan el fieltrado (Rippon, 2013). Al aplicar calor, humedad, agitación y fricción, las escamas se abren, facilitando que las fibras se enreden entre sí. A medida que se entrelazan más y más, se forma el fieltro, un tejido sólido y denso. Su fabricación pudo surgir a partir de la observación de un fenómeno similar que se da en el pelo de ovejas primitivas, como el muflón, un ovino salvaje considerado como ancestro de los ovinos domésticos. La muda debajo de su lana se enreda con los nudos de la capa exterior y se une antes de caer del animal en forma de masas de fieltro (Ryder, 1987).

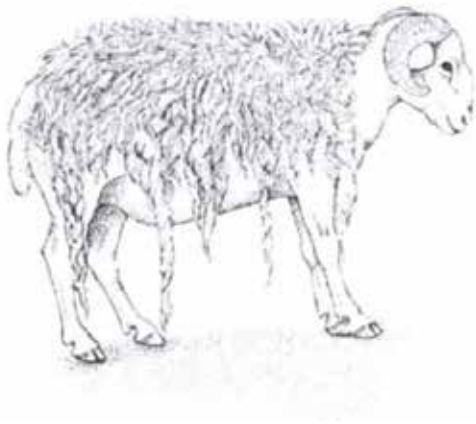


Imagen 29: Oveja primitiva durante la muda, con fibras mudadas en hebras retorcidas (Ryder, 1987: 119).

El fieltro nos interesa como tejido porque encarna un aspecto fundamental de las relaciones entre ovejas y humanos y que a menudo se pasa por alto: el papel significativo que estas han ejercido en el curso de nuestra historia (Ryder, 1987).

“Aisthesis práctica” u “observación extraña”

La “aisthesis práctica” u “observación extraña”, según los principios de La Orden del Tercer Pájaro, un grupo internacional y semiclandestino de radicales de la experiencia estética, es una forma de percibir desinteresada y directa. Conlleva presentarse ante la experiencia desarmado, sin objetivos preconcebidos, resistiéndose a juzgar, a interpretar, o a clasificar aquello que se observa. Al practicar la observación extraña, nos aproximamos a las cosas como si las estuviéramos viendo por primera vez, como si no tuviéramos ningún conocimiento previo o suposición acerca de ellas. Lo hacemos abiertas a la experiencia directa, sin filtros, permitiendo que las sensaciones e impresiones inmediatas nos guíen. Esta forma de observar nos invita a romper con nuestras limitaciones cognitivas y a ver más allá de nuestras concepciones habituales.[76]

El proceso creativo de Tornen les Esquelles se nutre de las narrativas entretejidas de los pastores, las ovejas, la lana, el parque y el conocimiento tácito. Influyen, además, factores culturales (la artesanía, el fieltrado, la práctica artística); sociales (las interacciones y dinámicas en las distintas comunidades: pastores, alumnos, artistas…); tecnológicos (las herramientas con las que trabajamos); históricos (el sistema de producción pastoril); y materiales (condiciones y características del parque natural, de la lana, de las plantas tintóreas…).

Desde lo que llamamos *grupo impulsor*, formado por las integrantes de Tornen les Esquelles, Ana Vivero, Martina Manyà, la arquitecta Giorgia Filippelli, y Olivia Álvarez y yo misma de EINA Obra, exploramos diversas formas de cooperación, investigación y cocreación. Aunque tenemos áreas de especialización separadas y definidas, nuestros roles no

[76] Aristóteles describe como “percepción” práctica o aisthēsis la capacidad de aprehender una situación momentánea como un todo y utilizar esta comprensión para guiar el proceso de deliberación y toma de decisiones.

se limitan a meras posiciones que nosotras, como investigadoras, nos atribuimos, sino que son roles flexibles y receptivos que ajustamos con las comunidades con las que colaboramos. Tratamos de adoptar múltiples enfoques y de adaptarnos a medida que nuestra comprensión y relaciones evolucionan. Nuestro objetivo es agregar un nuevo valor a la lana. Lo hacemos demostrando un profundo respeto por las narrativas entrelazadas de la lana, el parque, los pastores, las ovejas, las tradiciones ancestrales y el proceso de creación.

Guiadas por Manyà y Vivero, llevamos a cabo una investigación de campo colaborativa, tratando de adoptar una postura de *no-saber*. Partimos de preguntas e interrogantes y, con la intención de volver extraño lo familiar, exploramos la lana desde algunas de sus múltiples perspectivas: el parque, los pastores, las ovejas, los estudiantes, la economía, el diseño, la artesanía... Realizamos un diagnóstico técnico para comprender la realidad en la que intervendremos. Nos dejamos influir por la diversidad de agentes y relaciones, tanto animadas como inanimadas, que participan en el proceso creativo. Analizamos los principales desafíos que enfrenta el parque natural y los procesos que han contribuido a su deterioro. Reflexionamos sobre la interrelación entre el patrimonio paisajístico, la ganadería y los beneficios medioambientales. Estudiamos la situación de la lana en Collserola y las necesidades de los pastores y las ovejas con las que trabajaremos. Compartimos con el Consorcio del Parque las condiciones y el alcance de nuestras acciones. Establecemos conexiones y buscamos aliados entre los diversos actores locales y las administraciones públicas presentes en el territorio. Además, revisamos estudios previos sobre pastoreo y lana en Collserola, y analizamos las prácticas llevadas a cabo en otros territorios con problemáticas similares, como Les Gavarres. También realizamos entrevistas a los pastores para obtener información sobre sus condiciones actuales y sus necesidades.

De estas entrevistas surge el video *Cuatro walkabouts con los pastore*s, que producimos colectivamente, y que está disponible para su visualización aquí[77]. La filmación recoge extractos de las historias, conflictos, anhelos y experiencias cotidianas de los pastores. En él participan Sabrina Comisso de Can Puig en el Papiol; Jordi Rodríguez y Juan Gómez, de la Finca La Salut en Sant Feliu del Llobregat; Daniel

[77] https://drive.google.com/file/d/1XzkZRHiM_6Oq1u9AOU

Sánchez Llobera, pastor en el 2022 en la Font del Gos de Horta; y Jose y Carlos Montoya de ca N'Oller en Montcada i Reixac. Nos hablan de los desafíos de pastorear en un entorno compartido con un gran número de visitantes; de la difícil coexistencia del rebaño con los jabalíes y los problemas que esto genera; de las sequías cada vez más prolongadas que obligan a mantener el rebaño cerca del corral para que las ovejas puedan volver a beber; de la dureza del trabajo, 365 días al año llueva o haga sol; de las dificultades económicas extremas que sufren por el encarecimiento del forraje, el almacenamiento, la asistencia sanitaria y el combustible; de la falta de espacio para pastorear en Collserola; de la necesidad de decir "basta" al alimento procesado y "sí" al producto de proximidad; de la dificultad de sobrevivir como pequeños ganaderos; de las industrias de procesamiento que solo trabajan con grandes cantidades y rechazan las que ellos pueden aportar; y de la falta de sensibilización y de compromiso hacia el mundo rural que pasa por adecuar la normativa a la situación real. Alertan, además, de que no se está actuando para prevenir los incendios. Aunque ellos podrían contribuir a la limpieza del bosque, no se les paga lo que es debido por realizar esta labor. Las administraciones públicas han descuidado este asunto. Advierten que cuando finalmente se tomen medidas, será demasiado tarde.

Proceso creativo no lineal y distribuido

Tradicionalmente, el modelo del proceso creativo se ha dividido en cuatro etapas principales, aunque la definición y los nombres de cada paso varían según los diferentes enfoques. Estas etapas son: preparación, incubación, iluminación y evaluación (Botella, Zenasni y Lubart, 2018). En la etapa de preparación se establecen los fundamentos del proceso creativo. Durante esta fase, se formula y comprende el problema en cuestión (o se define, según la perspectiva de Isaksen et al., 1993), a la vez que se recopila información relevante para su resolución. La etapa de incubación se refiere al período de reflexión y procesamiento interno en el que las ideas se conectan y se desarrollan de forma subconsciente. En la etapa de iluminación, también conocida como momento "eureka", la idea o solución creativa se hace consciente, muchas veces de forma repentina. Finalmente, en la etapa de evaluación, se valora y refina la idea o solución creativa y se determina su viabilidad y eficacia.

En contraposición a la concepción lineal y predefinida del modelo creativo expuesta en el párrafo anterior, Ingold sostiene que las formas de las cosas no son impuestas externamente sobre una sustancia inerte, sino que emergen y se disuelven constantemente en los flujos de materia (2013: 19). Basándonos en la premisa de la *práctica de notar* no solo la materia, sino también el entorno, y los otros, el proceso creativo en Tornen les Esquelles se desarrolla en un contexto formado por personas, entorno y materia que interactúan entre sí de manera conjunta y recíproca. Es un contexto dinámico y en constante evolución. Por ello trabajamos con objetivos cambiantes que se van articulando en función de las relaciones que mantenemos con la administración del parque, con el fundador y responsable de INLAND-Campo Adentro, Fernando García-Dory, los pastores, docentes y estudiantes de EINA, con la lana, las ovejas… A medida que avanzamos, ponemos en práctica lo que vamos aprendiendo, procurando percibir la infinidad de posibilidades que surgen de las relaciones que mantenemos.

Enfatizamos la exploración, la atención y la apertura sensible como elementos generadores de valor. Atendemos a la lana, fuerza principal del proceso, no como mera sustancia inanimada, sino como actante en el proceso creativo. La lana muta, deviene, liga, se encoge, se ajusta, forma, protege, vale… tiene agencia. La atendemos, además, desde algunas de sus múltiples formas de ser: económica, cultural, ambiental, pedagógica, artística…. Imaginamos nuevos usos basándonos en sus cualidades, en el trabajo de campo y en literatura histórica, artesanal, científica y filosófica.

Mientras experimentamos, compartimos también conocimientos con ganaderos, colectivos, artesanos y artistas, cooperativas agrícolas, biólogos y técnicos forestales, docentes y estudiantes. Estamos además atentas a la sierra de Collserola, a las prácticas de los pastores, a las ovejas, a las necesidades de los estudiantes.

Cocreación

Desafiamos la noción tradicional de creador proponiendo, en vez, un proceso creativo participativo y enmarañado, en el que convergen agencias de actantes tanto humanos como no humanos.

El 27 de septiembre de 2022, en el patio de EINA Bosc, Manyà y Vivero inician la fase práctica mediante el lavado público de los 70 vellones seleccionados previamente de la esquila en Collserola. La convocatoria resulta un éxito, con la participación de más de 130 estudiantes de escuelas cercanas y de EINA, así como de docentes, gente interesada y artesanos y artesanas de la lana. La actividad sirve como catalizador para las etapas posteriores del proyecto e involucra al público en el viaje, invitándolo a participar en la transformación de la lana cruda a un material versátil que puede desempeñar un papel vital en la configuración de futuros alternativos en Collserola.

El 8 de octubre en EINA Bosc organizamos la *Jornada de la Lana*, guiadas por García-Dory, y reconociendo el diálogo como una parte integral de nuestro trabajo. Este evento se configura como un espacio para construir conocimiento a partir de las experiencias, reflexiones y perspectivas de todos los participantes. Manyà y Vivero reúnen a los actores locales: representantes de administraciones, pastores, agricultores, residentes, colectivos, estudiantes y docentes de EINA, artesanos de la lana, diseñadores y artistas. Durante la mañana, nos centramos en explorar las formas de revitalizar la ganadería extensiva en el entorno periurbano. A lo largo de la historia de Collserola, ha habido una tradición ganadera que, a partir de los años 50 y debido al abandono de las prácticas rurales tradicionales, se va perdiendo. Nuestro objetivo es promover la recuperación de los usos y aprovechamientos agrícolas y ganaderos, de manera que contribuyan a la preservación de la calidad ambiental y paisajística del parque. Durante la tarde abordamos temas relacionados con la lana y sus posibles aplicaciones. Artistas, artesanos y diseñadores comparten conocimientos, experiencias y perspectivas sobre los desafíos y oportunidades asociados a la lana. Hablamos de sostenibilidad y de la promoción de prácticas éticas y responsables. Discutimos formas de fomentar la trazabilidad de la lana, desde su origen en las granjas hasta su procesamiento y comercialización, asegurando así la transparencia y el cumplimiento de estándares éticos. Ponemos énfasis en la valorización de la producción local, resaltando su importancia en la preservación de las tradiciones artesanales y el apoyo a las comunidades rurales. Exploramos oportunidades para fortalecer los lazos entre los productores locales de lana y los diseñadores y fabricantes, promoviendo la colaboración y el comercio justo, y explorando soluciones innovadoras para un futuro más respetuoso con el medio ambiente. Vemos las deficiencias y necesidades.

Sentimos los problemas. Nuestro desafío es hallar soluciones y llenar estas necesidades.

Del 10 al 28 de octubre Manyà y Vivero ponen en marcha lo que denominamos *Laboratorio Textil*, en el que recorremos todo el proceso de producción artesanal de la lana. Escarmenamos, separando manualmente y estirando los fragmentos de lana lavados, hasta obtener una textura suave y ligera. Cardamos manualmente, preparando la lana para su uso en la creación de un tapiz. Teñimos utilizando sustancias vegetales recolectadas en los alrededores de EINA e hirviéndolas hasta obtener el color deseado en el agua de cocción. Luego sumergimos la lana en ella y fijamos el color mediante sustancias naturales.

Imagen 30: Júlia Rodríguez, *Rentat de la llana*, septiembre 2022 EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

A través de la práctica colectiva, la experimentación y el trabajo manual, Manyà y Vivero fomentan la participación y el intercambio de conocimientos con diversos profesionales del ámbito textil y artístico. En la experiencia, participan Francesca Piñol, artista textil; Victoria Rabal, directora del Museo Molino papelero de Capellades; Sara de Ubieta, diseñadora textil e investigadora de biomateriales; Isabella Rengifo, artista

textil; Solange Delannais, estampadora y experta en tintes naturales; Pan Wei, escultora; Esther Clusas, feltradora; y Giorgia Filippelli, arquitecta.

Imagen 31: Tornen les Esquelles (Martina Manyà y Ana Vivero). *Tapiz*. 2022, EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Solo después de experimentar con la lana y las herramientas para trabajarla, y de familiarizarnos con las habilidades, necesidades, deseos y aspiraciones de los demás, emergen las ideas para la construcción del tapiz. La obra es el resultado de la experiencia de todos los involucrados en las diferentes actividades. El proceso de fieltrado lo engloba todo: materiales, acciones y entes. Más de 400 personas de distintas edades, entornos educativos y profesiones han contribuido en su elaboración: estudiantes de educación infantil, primaria y de EINA, vecinos, pequeños productores agrícolas y ganaderos de Collserola, asociaciones y colectivos locales, así como representantes de administraciones públicas del territorio, artistas y diseñadores. Creemos que esta experiencia debería

repetirse en otros barrios, seleccionando vellones de Collserola anualmente y trabajándolos para su uso textil.

En diciembre, aprovechando la oportunidad brindada por la futura licitación de un cobertizo por parte del Ayuntamiento de Barcelona en el margen periurbano del parque, llevamos a cabo el *Taller d'arquitectura efímera: un cobert per a Collserola*. El objetivo es pensar, prototipar y diseñar colectivamente una bioconstrucción efímera que, además de brindar refugio a las ovejas y a los pastores, pueda funcionar como un centro educativo para acercar a las personas al entorno rural. A lo largo de las dos jornadas del *Taller* exploramos diferentes soluciones arquitectónicas y materiales sostenibles que se adapten al contexto de Collserola y respeten los principios de la bioconstrucción. Logramos desarrollar una propuesta innovadora que utiliza la lana como material principal y que tiene en cuenta las necesidades de las ovejas, los pastores y la comunidad en general.

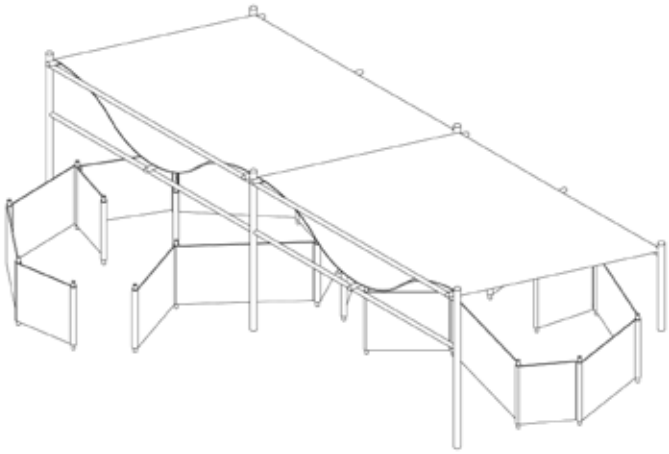


Imagen 32: Martí Cabanas, *Propuesta de un cobertizo para ovejas en Collserola*. 2022. EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Creemos relevante que el conocimiento que hemos generado se comparta y transfiera, lo que nos lleva a redactar una memoria o diario de campo de forma colaborativa. Incluye imágenes y trabajos producidos por todos los actantes: participantes, estudiantes, docentes… En las primeras páginas

aparecen los nombres de las personas que han participado en la publicación. Les siguen tres declaraciones ampliadas sobre LAB Collserola, el parque, y los pastores. Las siguientes secciones están escritas/ensambladas por los miembros del grupo impulsor en estrecha colaboración con docentes, estudiantes, cuidadores y entidades locales. Lo redactamos utilizando métodos de colaboración en red. Nuestro deseo es entregarla formalmente a los alcaldes de los municipios colindantes al parque natural.

Decidimos, además, organizar una exposición del material producido, incluyendo la obra, las pruebas realizadas, filmaciones, dibujos, textos, objetos, imágenes, así como esbozos, planos y maquetas del cobertizo y objetos diseñados. Con este objetivo nos ponemos en contacto con el Museo del Disseny de Barcelona, que nos invita a mostrar el material a finales del 2023.

La contaminación como guía de la investigación, enfoque y práctica

Los procesos creativos tanto de LAB Collserola como de Tornen les Esquelles no siguen una progresión lineal y estructurada. Están sujetos a avances, ajustes, retrocesos, saltos y cambios en función de las posibilidades que vamos advirtiendo. En este sentido, guardan muchas similitudes con el concepto de rizoma propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980). El término "rizoma" se utiliza en contraposición al modelo jerárquico y estructurado que representa el árbol. Describe una forma de organización y pensamiento no diferenciada, no lineal y descentralizada, basada en la idea de que los elementos de un sistema están conectados entre sí de múltiples formas, formando una red de relaciones horizontales. Tanto en LAB Collserola como en Tornen las Esquelles ponemos nuestros sentidos en los procesos y en la práctica, más que en los objetos finales. Operamos horizontalmente: "cualquier punto de un rizoma puede estar conectado a cualquier otro, y debe estarlo" [53: 7]. Lo que realmente nos importa y lo que constantemente nos aporta nuevas direcciones son las interferencias, diferencias, apoyos y posibilidades que surgen al experimentar con la lana, al compartir conocimientos con los pastores, artistas y artesanos, al trabajar con los estudiantes… Actantes humanos y no humanos, diversos y heterogéneos, de diferentes naturalezas y contextos, con la capacidad de afectar y de ser afectados por

otros de manera igualmente significativa. Como explica Anna Tsing, cada encuentro y cada relación en la que nos involucramos nos contamina, y en cada encuentro y en cada relación nosotras también contaminamos (2015: 29). Con el objetivo de contaminar y ser contaminadas, abrimos la investigación, la práctica y la producción a la participación de todos. Actuamos "como un prisma, un punto de unión momentáneo, temporal y situado a través del cual las fuerzas materiales, discursivas y afectivas se encuentran y fluyen" (Ringrose et al, 2019: 11). Creemos que la diversidad y multiplicidad de las fuerzas contribuye a la creatividad y a la generación de nuevas posibilidades.

Utilizamos la analogía de los truqués para ilustrar nuestros procesos creativos. En un artículo escrito en 1964, Thomas Gladwin (1953) destaca las diferencias entre los truqués, habitantes de las Islas Carolinas en Micronesia, y los europeos en cuanto a su forma de navegar en mar abierto. Mientras que el navegante europeo comienza su travesía con un plan o curso trazado, y cada movimiento que realiza viene determinado por ese plan, el navegante truqués adopta un enfoque diferente. Solo sabe dónde quiere llegar y adapta su navegación en función de la información que le proporcionan el viento, las olas, la marea y la corriente, la fauna, las estrellas, las nubes, el sonido del agua en el costado del barco... Si se le pregunta, puede señalar su objetivo en cualquier momento, pero no puede describir con precisión cómo llegará a él (Gerald Berreman 1966)[78]. Nosotras, al igual que el navegante truqués, no sabemos con precisión qué haremos, ni qué produciremos, ni cuánta gente participará en la producción. No hay un plan rígido. El proceso muta y evoluciona a partir de las conexiones entre los recursos, humanos y no humanos, que

[78] Thomas Gladwin (1964) has written a brilliant article contrasting the method by which the Trukese navigate the open sea, with that by which Europeans navigate. He points out that the European navigator begins with a plan-a course-which he has charted according to certain universal principles, and he carries out his voyage by relating his every move to that plan. His effort throughout his voyage is directed to remaining 'on course.' If unexpected events occur, he must first alter the plan, then respond accordingly. The Trukese navigator begins with an objective rather than a plan. He sets off toward the objective and responds to conditions as they arise in an ad hoc fashion. He utilizes information provided by the wind, the waves, the tide and current, the fauna, the stars, the clouds, the sound of the water on the side of the boat, and he steers accordingly. His effort is directed to doing whatever is necessary to reach the objective. If asked, he can point to his objective at any moment, but he cannot describe his course (Gerald Berreman 1966).

invocamos y movilizamos. Estamos alertas a sus señales y nos ajustamos de manera flexible a su performatividad. La lana, los colores, el jabón, las plantas tintóreas son nuestras guías. Fluimos con ellas, como diría Eulàlia Valldosera. Las observamos de cerca, acomodándonos a sus necesidades: la fuerza que aplicamos, el sentido de la presión, la cantidad o temperatura del agua, los colores y texturas del tapiz. Hay una conexión constante y continua entre los cuerpos y la materialidad de los objetos con los que trabajamos. Todos contribuyen al cambio, todos actúan y nosotras respondemos, sumándolos, extendiéndolos, trabajándolos, modificándolos. LAB Collserola, Tornen les Esquelles y el tapiz emergen de estas complejas "interrelaciones", "ensamblajes" o "enredos" (Bennett 2010/2022, Haraway 2019, Barad 2007).

La respuesta positiva hacia las actividades que hemos desarrollado desde LAB Collserola nos brinda credibilidad y nos permite establecer nuevas alianzas con actores clave del parque natural. Nuestro enfoque representa un método innovador para promover la concienciación ambiental y fomentar el uso responsable del entorno natural. Asimismo, sirve de fuente de inspiración para establecer nuevas asociaciones entre los miembros de las comunidades del diseño, el arte, la ciencia, la agricultura y la sociedad, con el objetivo de avanzar hacia la sostenibilidad. Ello nos impulsa a llevar el proyecto más allá y a perseguir objetivos de mayor envergadura, con la intención de generar un impacto significativo y duradero.

Protocolo de percepción 11

Tim Ingold
Los Materiales contra la materialidad

Antes de empezar a leer este capítulo, por favor vaya afuera y busque una piedra más bien grande, que pueda ser levantada y llevada al interior de su oficina. Éntrela y sumérjala en un balde con agua, o póngala bajo un chorro de agua. Luego colóquela en frente suyo, sobre su mesa —tal vez sobre una bandeja o plato para no arruinar su escritorio. Mírela bien. Si quiere, puede mirarla nuevamente de vez en cuando mientras lee este artículo. Al final, haré referencia a lo que usted tal vez haya observado.

Ingold, Tim. «Los Materiales contra la materialidad». *Papeles de Trabajo* Año 7, n.º 11 (11 de mayo de 2013): 19

X. Conclusiones y trabajo futuro

> EI hombre esculpe, graba, canta, baila, gesticula, modela, dibuja y pinta, EI hacer o elaborar es artístico cuando el resultado percibido es de tal naturaleza que sus cualidades tal y como son *como percibidas* han controlado la producción. EI acto de producir dirigido por el intento de producir algo que se goza con la experiencia inmediata de la percepción, posee cualidades que no tiene la actividad espontánea y sin control. El artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe
> —Dewey, 1934/2008: 56.

Hacia una creatividad ecológica

Existen al menos tres enfoques para definir un ecosistema (Blew, 1996). El primero sitúa al organismo como elemento central y considera a los demás componentes como recursos. El segundo define el ecosistema como una unidad geográfica, caracterizada por una topografía, clima y biota concretos. El tercero lo describe en función de las interacciones que ocurren en su seno, interacciones que no se limitan únicamente a los organismos, sino que también involucran elementos abióticos como el suelo, el agua y otros componentes no orgánicos (Tansley, 1935, citado en Blew, 1996: 173). Como el comportamiento del organismo y de su entorno no pueden separarse, ya que son el resultado de las interacciones mutuas entre ellos, considero que la forma óptima de definir un ecosistema debería ser la tercera.

Con la creatividad ocurre lo mismo. A la hora de definirla, se sitúa al organismo como elemento central y se considera el resto de factores —humanos o no humanos, materiales o discursivos, naturales o culturales— que intervienen en el proceso creativo como recursos para ese organismo. Esta tesis emerge de la voluntad de reevaluar esta noción de creatividad centrada en el *sujeto* con el anhelo de transitar hacia un futuro mejor. No pretende alcanzar conclusiones definitivas ni plantear afirmaciones categóricas. Más bien, busca corregir los efectos que la concepción actual de creatividad —entendida como capacidad basada en la agencia humana de producir cosas útiles y novedosas— ejerce en el

mundo en el que vivimos. Propone una concepción ecológica de la creatividad, es decir, una creatividad relacional, situada y corporizada. Se trata de una creatividad basada en la atención estética y entendida en términos de dinámica humano-cosas-entorno más que en términos individuales. Defiende esta concepción basándose mayoritariamente en la práctica artística y explica la capacidad creativa desde una perspectiva ecológica. Argumenta que no es posible separar la creatividad de la existencia en un mundo en constante cambio. Emana de una aplicación afectiva y dilatada en el tiempo de los sentidos y la mente a un entorno performativo. Crear implica vivir, y la vida se desarrolla en y a través de un entorno. Carecemos, como todo organismo, de una existencia independiente y autosuficiente. Creamos para adaptarnos al mundo cambiante en el que vivimos, para transformarlo y ser transformados. Donde hay creatividad, existe un organismo vivo que se involucra activamente en/con su *umwelt* y trata de ajustarse selectivamente a sus condiciones con el fin de alcanzar de manera más efectiva sus metas y satisfacer sus necesidades. La creatividad, en otras palabras, es un proceso de adaptación y desarrollo.

La tesis muestra el papel que desempeñan esos factores comúnmente descritos como medios, recursos o herramientas en la creatividad. Para lograrlo, desarrolla una explicación basada en un enfoque performativo de estos elementos en el proceso creativo, y enfatiza la exploración, la atención y el hacer. Este enfoque contrasta con las explicaciones convencionales de la creatividad basadas en representaciones o procesos cognitivos, y que tienden a colocar a los humanos por encima o fuera de un mundo sobre el cual supuestamente solo reflexionamos (Barad, 2007). Se describe la materia como pasiva, fría, muda, necesitada de la capacidad transformadora de quien crea. Se hace privilegiando la mente humana en detrimento del cuerpo, el entorno y los entes que lo habitan, argumentando que la creatividad se origina gracias a las capacidades únicas de nuestra mente. Pero crear, defiende esta tesis, no es un acto de pensamiento abstracto o de razonamiento lógico. Crear, más que una realización de lo que se concibe como posible, es una actualización de potencialidades y posibilidades latentes que todavía no han sido actualizadas. El entorno y los objetos van más allá de las relaciones que podamos establecer con ellos. Permiten infinidad de posibilidades de acción, o *affordances*, independientemente de que seamos conscientes de ellas o no. Son

posibilidades reales, pero advertirlas, actualizarlas o transformarlas depende de quien observa.

El aspecto relacional de todas las cosas[79]

En contraposición a la intuición clásica, el mundo descrito por la mecánica cuántica no es un mundo de entidades individuales con estados definidos. Al observar un objeto a nivel cuántico, no podemos obtener información precisa sobre su esencialidad o sustancialidad clásica. No podemos definir su identidad como *objeto*, con una individualidad, localidad y espacialidad precisas. El mundo cuántico es un mundo dinámico de relaciones y acontecimientos, en el que los objetos no poseen propiedades intrínsecas o absolutas, hasta que son *actualizados*, es decir, hasta que adquieren un valor o estado posible, ocasionado por la interacción con el sistema, con otras entidades o con el observador que analiza el fenómeno. Por tanto, "su individualidad, localidad y espacialidad son atributos pragmático-provisionales" (López Mosqueda, et al., 2017).

Del mismo modo que los objetos cuánticos solo pueden definirse al interactuar con otros objetos, es posible también afirmar que las cosas del mundo real son también relativas a sus relaciones. Al igual que en el mundo cuántico, nuestras acciones y observaciones influyen en la manera en que experienciamos y comprendemos el mundo. Las relaciones, entendidas como prácticas inclusivas o excluyentes, establecen los límites y las características de las cosas que las conforman y otorgan significado a los conceptos empleados para comprenderlas (Barad, 2003: 815). Como explica el físico teórico y escritor Carlos Rovelli, "[n]osotros, como las olas y como todos los objetos, somos un flujo de acontecimientos; somos procesos, por un breve tiempo monótonos…" (2017: 118)[80]. "No son las cosas las que entran en relaciones, sino más bien las relaciones que fundamentan la noción de *cosa*" (Rovelli, 2015:115).

[79] Rovelli, 2015: 103

[80] We, like waves and like all objects, are a flux of events; we are processes, for a brief time monotonous … (Rovelli, 2015: 118)

Esta perspectiva performativa de la realidad presenta notables similitudes con el concepto de *affordances* de Gibson. Según la perspectiva ecológica de Gibson, que considera como unidad de análisis adecuada al organismo en su entorno natural, la percepción participa activamente en la construcción de la realidad. Percibimos el mundo en términos de lo que podemos hacer en él. Los objetos y el entorno ofrecen oportunidades de acción siempre relativas a quien observa y a sus intenciones.

Si las cosas carecen de significado intrínseco, ya que su significado y utilidad se derivan de cómo nos relacionamos con ellas; si todo está inmerso en un proceso de constante devenir, en un flujo y una novedad permanentes; si las cosas se manifiestan en relación a otras, la realidad se nos revela como una fuerza inagotable de creatividad capaz de mostrar una y otra vez realidades únicas y siempre renovadas, pero es necesario estar en disposición de percibirlas.

Solo vemos lo que miramos

Como explica John Berger en *Modos de ver*, solo vemos aquello hacia lo que dirigimos nuestra mirada (1972/2016:8). La elección de orientar nuestros sentidos modela en gran medida nuestra comprensión e interpretación de la realidad. La percepción, como hemos examinado previamente, es un acto intencional. Un acto en el que seleccionamos deliberadamente qué estímulos o aspectos de nuestro entorno observamos y que determina lo que *aprehendemos*. Atender es un proceso de filtrado, ajuste y optimización de información en busca de satisfacción perceptual, que depende más de la actividad manifiesta de nuestros órganos perceptivos que de la estimulación pasiva de nuestros receptores sensoriales. Qué distinta será la percepción y comprensión de un barrio cualquiera según enfoquemos nuestra atención en su arquitectura, en el tráfico, o en los residentes que transitan por sus calles. También según lo hagamos caminando, desde un coche o con un dron.

Además de dirigir nuestra atención selectivamente hacia lo que consideramos útil o relevante, las personas también seleccionamos y reinterpretamos la información que recibimos. Utilizamos nuestras propias categorías y conceptos para descifrar y comprender un mundo que creemos observar objetivamente. Estos marcos conceptuales nos ayudan a

dar significado a las cosas, simplificando y descomponiendo la experiencia en unidades estáticas o *actualizaciones*. Sin embargo, al hacerlo, reducimos la realidad fluida y dinámica a una versión estática que se ajuste a nuestras necesidades, discriminando infinidad de detalles y potencialidades. Vemos *silla*, *taza*, *móvil*, *lápiz*, *pantalla*, clasificando automáticamente las cosas en categorías y patrones. Este proceso nos permite discernir entre datos y ruido. Pero es precisamente en el ruido donde se encuentran las nuevas oportunidades.

Atención estética

Imagen 33: Dora García, *Frase de oro (We never come to thoughts. They come to us)*. 2019. Instalación, Dimensiones variables.

"We never come to thoughts. They come to us" (nunca llegamos a los pensamientos, ellos vienen a nosotros) es una *Frase de oro* de Dora García. Estas frases que la artista escribe en pan de oro directamente en la pared suelen ser frases encontradas, mayoritariamente en libros, que actúan como activadoras del pensamiento. En este caso, la frase, sacada del poema de Heidegger *Aus der Erfahrung des Denkens (The Thinker as Poet* en la traducción inglesa de Albert Hofstadter*)* es, probablemente, la

cita más cierta que podría escribirse sobre el proceso creativo. Lo que la artista parece comunicar a través de esta obra, es que los pensamientos y las ideas creativas no son algo que uno pueda buscar o controlar deliberadamente. Aparecen por sí mismas, de manera espontánea, sin esfuerzo deliberado para producirlas. Surgen más de lo que podríamos llamar *atención estética*, es decir, de la apertura hacia las cosas en un estado no pensado, que de un proceso racional y lógico. El poeta portugués Alberto Caeiro, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa, ilustra magistralmente esta idea en el poema titulado "Definición" en el que reflexiona sobre la experiencia de la percepción y la conciencia poética (1984: 35-37).

Mi mirar es nítido como un girasol
Tengo la costumbre de andar por los caminos
mirando a derecha y a izquierda,
y de vez en cuando para atrás...

Y lo que veo a cada instante
es aquello que nunca he visto
y sé por eso dar con generosidad…
Sé tener el pasmo esencial
que tiene un niño si, al nacer,
notara que nació de veras…
Me siento nacido a cada instante
Para la eterna novedad del Mundo...

Creo en el mundo como en un malquerer,
porque lo veo. Pero no pienso en él
porque pensar es no comprender...
El mundo no se hizo para pensar en él
(pensar es estar enfermo de los ojos)
sino para mirar hacia él y estar de acuerdo…

Yo no tengo filosofía: tengo sentidos...
Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es
sino porque la amo, y la amo por eso,
porque quien ama nunca sabe lo que ama

ni sabe por qué ama, ni lo que es amar…

Amar es la eterna inocencia,
y la única inocencia es no pensar...

En este poema, Caeiro nos habla de su incansable exploración del mundo, y de cómo esta exploración le lleva a descubrir cosas nuevas y asombrosas, que hasta entonces habían pasado desapercibidas. Este logro se debe a su particular forma de acercarse a ellas. Lo hace con la frescura y capacidad de asombro que caracterizan la mirada de un recién nacido. Se siente "nacido a cada instante" y disfruta de la constante novedad que la realidad le ofrece. Su aproximación se basa en los sentidos, en la observación directa y en la aceptación del mundo tal como es. Porque, la reflexión consciente tiende a limitar o confinar la comprensión de las cosas.

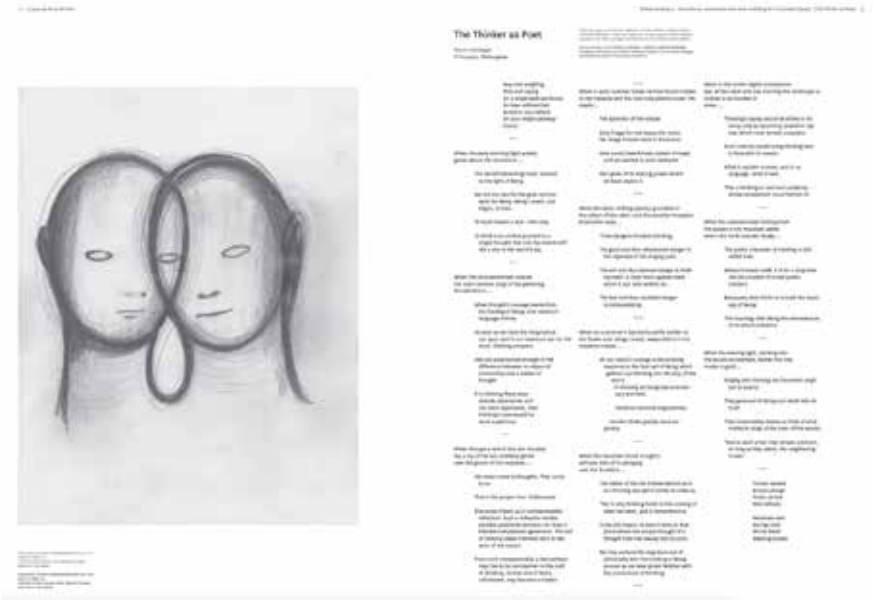


Imagen 34: Dora García, *Eco Oscuro, Mad Marginal Charts,* 2014-2017 y Martin Heidegger *The Thinker as a Poet* en García, Dora. «Somewhere, two planets have been colliding for thousands of years. (The Thinker as Poet)». Le journal de La Verrière, Poésie balistique, n.º 15 (s. f.).

La percepción del niño, en cambio, devuelve las cosas a un estado no pensado. Niño y poeta observan el mundo con inocencia. Al no imponer ni interpretaciones ni reflexiones, liberan a las cosas de las interferencias del pensamiento consciente, permitiendo que se muestren por sí mismas. Abren así la puerta a la *desobjetivación*, es decir, a una comprensión libre de las reducciones o *sustracciones* que impone el significado (Badiou, 2014: 16). De esta forma, el objeto "emigra a otro lugar en el reino del sentido y se despoja de su condición de objeto al convertirse en algo

distinto de lo que es" (Badiou, 2014: 20). Al hacerlo se abre a infinidad de nuevas objetivaciones (o *actualizaciones*, como diría Whitehead). Si, como argumenta el filósofo Alain Badiou (2014: 47), el poema permanece sujeto a la singularidad inmediata de la experiencia, lo mismo podemos afirmar de la obra de arte. Entonces, como explica Dora García en su *Frase de oro*, es cuando las cosas se muestran en su multiplicidad, y hacen llegar ideas y pensamientos.

Heidegger es otro de los filósofos que hace referencia a la manera especial con que el poeta se relaciona con el mundo y los objetos. Afirma que su mirada estética coloca a los objetos en el mundo del sentido, haciendo que pierdan su "carácter indiferente y banal" y que se muestren resplandecientes, como cuando los vemos por primera vez (Rodríguez González, 1990: 30).

> Hablar de la nada seguirá siendo repulsivo y un sin-sentido para la ciencia. En cambio, además del filósofo, puede hacerlo el poeta, y ciertamente no porque en la poesía se trabaje con menos rigor —como cree el entendimiento común—, sino porque en la poesía (sólo me refiero a la auténtica y grandiosa) impera una esencial superioridad del espíritu frente a toda mera ciencia. Desde esta superioridad, el poeta habla siempre como si expresara e invocara al ente por primera vez. El poetizar del poeta y el pensar del pensador siempre dejan tanto vacío en el espacio cósmico que cualquier cosa en él pierde por completo su carácter indiferente y banal, ya sea un árbol, una montaña, una casa, el trino de un pájaro. (Heidegger, 1953/2001: 33)

Pensadores como Deleuze, Whitehead o Bergson comparten la idea de que la realidad es un constante devenir que continuamente ofrece cosas nuevas. Aunque sostienen perspectivas distintas sobre la naturaleza de este devenir, en esencia coinciden en considerar que "lo real es un movimiento fluido o fuerza creativa que se expresa como un proceso de ocasiones (Whitehead), un flujo de duración (Bergson) o una actividad de diferenciación (Deleuze)" (Robinson, 2008: 17)[81].

El Diccionario de la lengua española define *realidad* como "existencia real y efectiva de algo" en una de sus acepciones. La paradoja es que ese *algo* se describe en el mismo diccionario como "realidad indeterminada cuya identidad no se conoce o no se especifica" (Pinillos Díaz, 15 de

[81] "The real is a fluid movement or creative force that expresses itself as a process of occasions (Whitehead), a flow of duration (Bergson) or an activity of differentiation (Deleuze)" (Robinson, 2008: 17).

octubre de 2007: 13). Por tanto, la *realidad*, como dicta el diccionario, es en su esencia indeterminada. La relación que nuestra mente establece con ella es de determinación, fijación, confinamiento al reconocer solo lo que considera útil mediante percepciones estables o conceptos predefinidos. Con ello pone fin al devenir creativo. En contraste, Caeiro y Heidegger, al escribir poemas, experiencian la realidad de manera directa, sin restricciones intelectuales. Se acercan a ella sensualmente, con una actitud de curiosidad, interés y aceptación, abiertos a nuevas formas de aprehenderla. Es en este momento cuando la creatividad se acerca a ellos, porque como podría decir Dora García, "we do not come to creativity. Creativity comes to us" (no llegamos a la creatividad, la creatividad llega a nosotros).

Asuntos de hecho o de interés

En un mundo saturado de información, es lógico que solo ciertos elementos capten nuestra atención y se hagan presentes en nuestra mente. Como señala Bombaerts et al., "nuestra atención inicial hacia el mundo ya está influenciada por lo que imaginamos que es apropiado atender" (2023: 25). Bruno Latour, en un pasaje de su artículo titulado *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* (2004), se refiere a la necesidad de que la mente crítica adopte una perspectiva realista, en línea con la filosofía de William James, pero enfocada en lo que él denomina *matters of concern* en vez de solo en *matters of fact*. Los *matters of concern*, que traduzco como *asuntos de interés*, son aquellas cuestiones, ricas y complejas, que suscitan preocupación[82]. El término *concern* se emplea como sustantivo para denotar asuntos que generan un marcado interés o consideración, por lo general debido a un vínculo o relación personal[83]. Asuntos, como diría Donna Haraway, que entrañan protección y cuidado. En contraste, los *matters of fact*, traducidos como *asuntos de hecho,* se refieren a cuestiones claras, concretas, evidentes y

[82] "A matter of some concern" Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/a%20matter%20of%20some%20concern. Accessed 2 Nov. 2023.

[83] "Concern" Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/concern. Accessed 2 Nov. 2023.

alejadas de cualquier sentimiento o emoción[84]. El sustantivo *fact*, tomado del latín *factum*, hace referencia a información que se presenta como si tuviera realidad objetiva[85].

Cuando el artista explora y observa, lo hace desde una perspectiva estética. Trata las cosas como *asuntos de interés* permitiendo que revelen toda su complejidad y riqueza. De esta manera, el artista amplía en vez de reducir su comprensión de la realidad, lo que le brinda la oportunidad de descubrir en ella ideas y pensamientos. En un artículo, en *Babelia,* del 21 de diciembre de 2019, la periodista Bea Espejo describe una improvisada sesión en el Museo Thyssen-Bornemisza, en la que el músico Niño de Elche canta a una araña. Según Espejo, centrar la atención en un ser vivo al que normalmente rechazamos constituye una "metáfora global del interés último de lo artístico: hacer siempre el esfuerzo de pensar en lo que está ante ti, prestarle atención, no olvidar que viene de otro sitio que no tiene que ver con lo que crees, lo que temes, lo que esperas. Amarlo por ser como es: enigma". Crear, defiende esta tesis, es un proceso continuo de *atención estética* a los *enigmas*, un ejercicio de influencias recíprocas en el que la *intencionalidad perceptiva* y la *exploración activa* juegan un papel fundamental.

Práctica y experiencia

El acceso al devenir de lo real requiere métodos emocionales, sensoriales o perceptuales que trasciendan la cognición o el pensamiento racional. Bergson nos habla de la *intuición*, Whitehead de la *abstracción extensiva* y Deleuze de la *dramatización* (Robinson, 2008: 17). Aquí se habla de la *atención estética* y del *dejarse afectar* por lo que está ahí, por el afuera, (aunque el término sea contradictorio), sin imponer expectativas, prejuicios ni selecciones previas. A través de la práctica y de la experiencia, podemos aprender a incorporar habilidades y sensibilidades que nos permitan apreciar la invitación de los materiales y las cosas. Cuanto más desarrolladas estén estas capacidades, mayor será nuestra

[84] "Matter-of-fact" Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/matter-of-fact. Accessed 2 Nov. 2023.

[85] "Fact." Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/fact. Accessed 2 Nov. 2023.

habilidad de percibir. Y cuanto mayor sea nuestra capacidad de percibir, mayor será la cantidad de oportunidades latentes que podremos advertir.

Un apunte de futuro: cómo la inteligencia artificial (IA) puede ayudarnos a comprender la creatividad humana

La inteligencia artificial generativa está teniendo un profundo impacto en el ámbito creativo. Aunque abre nuevas posibilidades creativas, suscita preocupaciones por la posibilidad de que termine reemplazando o disminuyendo el valor de la creatividad humana y por la dificultad de atribuir responsabilidad ética y jurídica a sus frutos. Un ejemplo de esta preocupación es la reciente huelga convocada por el Sindicato de Actores de Cine-Federación Estadounidense de Artistas de Radio y Televisión (SAG-AFTRA), para reclamar la protección de la imagen y la voz de los artistas ante la inminente amenaza de ser reemplazados por réplicas generadas por inteligencia artificial.

Estas aplicaciones, impulsadas por técnicas de aprendizaje automático, demuestran una sorprendente capacidad para *generar* composiciones complejas a partir de conjuntos de datos diversos. Producen imágenes, música, textos y otros tipos de contenido combinando elementos que en principio no guardan relación o que son complicados de encajar juntos. Un ejemplo es la imagen titulada *El electricista*, generada por el fotógrafo Boris Eldagsen utilizando el modelo DALL-E2. Esta obra recibió el prestigioso premio de la Sección Creativa en los Sony World Photography Awards 2023, uno de los concursos de fotografía más destacados del mundo.

En este contexto, es importante distinguir entre los términos *generar* y *crear*. Según el Diccionario de la lengua española, *generar* se refiere a producir o causar algo, o engendrar algo de la misma especie. *Crear*, en cambio, hace referencia a la producción o establecimiento de "*algo nuevo* o *a partir de la nada"*. Prefiero utilizar el término *generar* para referirme a los frutos de las aplicaciones generativas, ya que remite más a una forma de producción ejecutada por un mecanismo o máquina. También se podría hablar de *crear,* pero siempre en un sentido menos natural y más mecánico.

Imagen 35: Boris Eldagsen. *The Electrician*. 2022. Serie *Pseudomnesia*.

Mark d´Inverno, científico informático, y Arthur Still, psicólogo, explican en un artículo sobre IA y creatividad, que existen dos tradiciones para hablar sobre la actividad creativa (Inverno y Still, 2016: 147). La primera tradición se basa en el uso clásico latino de la palabra *crear* como un proceso natural para generar cambios. Se refiere a un tipo de actividad creativa que no radica únicamente en las ideas, sino que requiere de la experiencia humana y su sensibilidad hacia el mundo circundante. Crear, en este contexto, se entiende como un proceso de indagación y de reflexión que surge de un fuerte sentido de *estar en el mundo* y de la experiencia continuada de un individuo en su entorno.

La segunda tradición, que los autores califican como más mecánica, se deriva del uso posterior que se hace del término *crear* en el Génesis, y que hace referencia a la capacidad creativa de Dios. Es un crear que parte de nada más que de la idea del Creador, quien otorga forma, luz y vida a un lugar en el que solo hay vacío y oscuridad. D'Inverno y Still explican que la tradición natural de la creatividad, defendida por filósofos como Dewey y Whitehead, se ha visto eclipsada por esta tradición más mecánica

propuesta por Guilford. Esta tesis se alinea con la primera tradición y con la idea de que la creatividad está estrechamente vinculada a nuestra experiencia continua en el mundo.

Crear comienza con una "impulsión", como diría Dewey, una fuerza interna o motivación que impulsa al artista a explorar, a experienciar, a tomar conciencia y a involucrarse activamente en el mundo (1934/2008: 67). Como explica Samuel Alexander en el contexto de la producción poética, "la obra del artista no surge de una experiencia imaginativa acabada a la cual corresponde la obra de arte, sino de una excitación apasionada acerca del asunto [...] El poema es extraído del poeta por el asunto que lo excita" (citado en Dewey, 1934/2008: 74). Al analizar esta cita, Dewey destaca tres puntos fundamentales. En primer lugar, la obra de arte surge de la interacción entre el o la artista y su entorno, sugiriendo que la creatividad no es solo atribuible al individuo, sino que es el resultado de una conexión más amplia. En segundo lugar, es el entorno el que genera la excitación en el o la artista y desencadena la creación de la obra. Por último, la obra de arte no se materializa de forma instantánea, sino que se desarrolla a lo largo del tiempo. Aquí, Dewey no se refiere solo al tiempo necesario para producir la obra, sino a la relación prolongada entre el o la artista y el entorno o la materia, que hace que artista y entorno "adquieran una forma y orden que no poseían antes" (1934/2008: 75). Si la creación surge de la relación dinámica entre el creador —un organismo vivo— y su contexto y circunstancias —el medio— (Dewey, 1934/2008: XIV), creación y percepción sensible o *aisthesis* han de estar intrínsecamente ligadas. Es decir, la percepción debe poseer una cualidad estética, apreciativa. De lo contrario, se reducirá a un reconocimiento insípido y frío que se utilizará simplemente como estímulo en un proceso esencialmente mecánico (1934/2008: 55).

En referencia a la percepción, se ha visto que cada especie tiene una forma única y particular de relacionarse con su mundo circundante. A su vez, cada individuo presta atención a las cosas desde su propia perspectiva o punto de vista, influenciado por sus experiencias, habilidades y objetivos específicos. Las aplicaciones de inteligencia artificial generativa también tienen su propia forma de detectar y comprender el entorno. Tienen su propio *umwelt*, basado en datos, reglas y adaptaciones, lo que les permite analizar, predecir e inferir de forma más eficiente y rápida que nosotros. Sin embargo, al carecer de cuerpo y de sentidos físicos, estas aplicaciones

no pueden (por ahora) *prestar atención*, entendida como experiencia corporal tangible y relacional, necesaria para establecer conexiones y percibir oportunidades en el entorno. Y, como se ha visto, aquello a lo que elegimos atender tiene un impacto significativo, no solo en nuestra identidad, sino también en lo que somos capaces de crear.

En la exposición *Cómo atrapar el universo en una telaraña*, que se pudo ver en el Museo Moderno de Buenos Aires del 7 de abril al 27 de agosto de 2017, el artista Tomás Saraceno presentó una impactante instalación compuesta por una constelación de telas de arañas, creadas por unas 7.000 arañas durante un período de 6 meses.

Imagen 36: Tomás Saraceno, *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342 construido por 7000 arañas Parawixia bistriata*. 2016-2017. Una de las dos grandes instalaciones que se pudieron ver en la exposición, *Como atrapar el universo en una araña*, Museo Moderno de Buenos Aires, 07.04-27.10.2017.

Las arañas comprenden el mundo que las rodea a través de vibraciones, imperceptibles para nosotros, que se transmiten a través de sus telas, extensiones de sus sistemas sensoriales y cognitivos. La obra de Saraceno invita a reflexionar sobre la profunda conexión entre la capacidad que tenemos como seres vivos de ser alterados por los estímulos y nuestra habilidad para establecer conexiones significativas, y algunas veces nuevas, con el mundo que nos rodea. Ser original es simple. Voy a hacer

algo que probablemente nadie nunca ha hecho: escribir esta frase mientras como un trozo de papaya y escucho *Antes de morirme* de C. Tangana. Sin embargo, la creatividad no radica simplemente en la novedad por sí misma. Si entendemos la creatividad únicamente como la generación de ideas novedosas, la inteligencia artificial puede producir mucho más rápido que nosotros infinitas combinaciones nuevas. Lo que realmente nos permite crear es lo que nos caracteriza como seres vivos: conectar con el mundo, percibirlo apreciativamente y responder a él. Quizás, paradójicamente, gracias al desarrollo de este tipo de aplicaciones, empecemos a valorar y apreciar nuestra naturaleza de seres vivos, y a comportarnos más como humanos y menos como máquinas, tal como explica Marcus du Sautoy, catedrático de matemáticas en la Universidad de Oxford y autor, entre otros, del ensayo *Programados para crear. Cómo está aprendiendo a escribir, pintar y pensar la inteligencia artificial* (2019, citado por Zylinska, 2020: 66).

Para concluir, solo quiero recordar que la creatividad en el arte no acaba de encajar en ninguno de los modelos creativos lineales tradicionales. Así lo destacan psicólogos reconocidos como Mace & Ward (2002), Sawyer (2016) y Lubart (2001). El proceso creativo artístico es descrito por la psicología como un proceso irregular, imprevisible y no lineal, en el que prima el comportamiento exploratorio[86], y que muchas veces se extiende en el hacer[87]. Esta manera de entender el proceso creativo por parte de la psicología, encaja perfectamente con el modelo ecológico y relacional que aquí se propone. Si crear es un proceso no lineal, irregular e impredecible, es porque está a merced del flujo de información perceptual que advierta el artista y que especifica la posibilidad de ajustes y comportamientos. Si prima el comportamiento exploratorio es porque, en busca de qué preservar, el o la artista observa, investiga, relaciona, elige, experimenta, recopila y manipula activamente todo lo que advierte, ya que lo que extraiga y utilice variará en función de cómo explore su mundo circundante. Y si se extiende a menudo en el tiempo y en el proceso de hacer es porque difícilmente se puede determinar de antemano una obra, si parte del acto creativo radica, precisamente, en descubrir y adaptar las

[86] Cobbledick (1996) Hemmig (2009), Mason, H. y Robinson, L. (2011) y Withagen y van der Kamp (2018).
[87] Botella et al. (2011) y Sawyer (2016, p. 127)

posibilidades o potencialidades del entorno y de la materia con la que se trabaja.

Sin embargo, lo que quiero destacar del modelo ecológico y relacional presentado aquí, es que nos invita a abandonar nuestras formas tradicionales de crear. Nos impulsa a conectar con nuestro entorno, a recordar que nuestras acciones están enraizadas y a ser conscientes de cómo nuestras producciones impactan en el mundo que nos rodea. Nos empuja, por tanto, a crear de una manera más sostenible y significativa, y a tener en cuenta, en un sentido amplio, a las cosas u objetos con las que compartimos el mundo.

Espero que los hallazgos y análisis presentados aquí generen suficientes preguntas e intereses en el campo de la creatividad. Aspiro a que sirvan como punto de partida para futuras investigaciones y motiven a otros investigadores e investigadoras a sumergirse en las complejidades del proceso creativo. A explorar cómo los factores humanos y no humanos, materiales y discursivos, naturales y culturales, se entrelazan y colaboran en este proceso de adaptación y desarrollo.

Protocolo de percepción 12

Tim Ingold
Los Materiales contra la materialidad

Ahora regrese a la piedra que ha estado tranquilamente reposando sobre su escritorio mientras usted estaba leyendo. Sin ninguna intervención de su parte, ésta ha cambiado. El agua que alguna vez la cubrió se ha evaporado, y la superficie está ahora casi completamente seca. Tal vez aún haya algunas pocas manchas de humedad, pero son inmediatamente reconocibles por la coloración oscura de la superficie. Aunque la forma de la piedra sigue siendo la misma, en otros aspectos se ve muy diferente. En efecto, podría parecer decepcionantemente aburrida. Lo mismo ocurre con las piedritas lavadas por la marea en una playa de canto rodado, que no lucen tan interesantes una vez que se han secado. A pesar de que podríamos estar inclinados a decir que una piedra bañada en humedad luce más "pedregosa" que una bañada en aire seco, probablemente reconoceríamos que sus apariencias son simplemente diferentes. Lo mismo ocurre si tomamos la piedra y la sentimos, o la golpeamos contra algo para hacer ruido. La piedra seca se siente y suena diferente a la húmeda. Lo que podemos concluir, sin embargo, es que dado que la sustancia de la piedra debe ser bañada en un medio de algún tipo, no hay forma de que su predregosidad se pueda comprender independientemente de la manera en que se encuentra atrapada en los intercambios a lo largo de su superficie, entre la sustancia y el medio. Al igual que las esculturas de madera no estacionada de Nash, aunque mucho más rápidamente, la piedra ha cambiado efectivamente mientras se secaba. La pedregosidad, entonces, no está en la "naturaleza" de la piedra, en su materialidad. Tampoco está sencillamente en la mente del observador o del profesional. Por el contrario, emerge de la participación de la piedra en su entorno total —incluyéndolo a usted, el observador— y de la multiplicidad de formas en las que está involucrada en las corrientes del mundo de la vida [lifeworld]. Las propiedades de los materiales, en definitiva, no son atributos, sino historias.

Ingold, Tim. «Los Materiales contra la materialidad». *Papeles de Trabajo* Año 7, n.º 11 (11 de mayo de 2013): 19

XI. Formas de estar presente y abierto a la realidad

> "[L]os humanos, frente a los límites de nuestro conocimiento, lo invisible y lo desconocido, resolvemos la tensión al exprimir la vida y el mundo en ideas genéricas, categorías reductivas y términos específicos. Solo al abrazar lo inesperado y aceptar lo que no sabemos, podemos ver el mundo tal como es"
> —Taleb, Nassim Nicholas, 2018.

Si entendemos la creatividad como una facultad cognitiva que facilita la generación de ideas originales y útiles, el enfoque principal para su estímulo radica en promover su generación con técnicas como el *brainstorming*, el *brainwriting*[88], los mapas mentales[89] o el *role storming*[90]. Sin embargo, si consideramos que la capacidad creativa se halla principalmente determinada por su entorno social, material y cultural, entonces nuestro enfoque debe dirigirse a mejorar nuestra interacción con dicho entorno.

Este último capítulo propone modos de fomentar el pensamiento creativo a partir de la forma de hacer —experiencial, compleja y adaptada al lugar o entorno— en el arte. Invita a explorar cómo observamos, nos relacionamos y respondemos a nuestro entorno humano, no humano, material o discursivo.

Para ello se proponen dos pasos: en primer lugar, *desaprender*, es decir, aprender a observar como si lo hiciéramos por primera vez, creando así espacio para adoptar nuevas formas de percibir la realidad. En segundo

---

[88] A diferencia del *brainstorming* (lluvia de ideas) tradicional, en el que los participantes verbalizan sus ideas en una sesión de grupo, en el *brainwriting* se fomenta la generación de ideas de manera escrita y silenciosa.

[89] Técnica utilizada para organizar el pensamiento de manera no lineal y descubrir nuevas conexiones entre ideas, conceptos o elementos. Consiste en representar visualmente las ideas y cómo se relacionan entre sí.

[90] Técnica utilizada para abordar un problema desde diferentes perspectivas, adoptando diferentes identidades o roles para generar nuevas ideas o soluciones.

lugar, *ampliar la percepción,* es decir, incrementar la capacidad de sintonizar estéticamente con el entorno, sentir lo posible y acogerlo. Estos dos pasos están orientados a una comprensión ecológica de la creatividad, resaltando la importancia de liberarse de preconcepciones, fomentar la receptividad mediante una mirada estética y acoger de manera apropiada, flexible y efectiva los nuevos estímulos. Vamos a profundizar en cada uno de estos pasos y proponer ejercicios para su desarrollo.

Desaprender

Desaprender no implica olvidar lo aprendido, sino desprenderse de modos de pensar, técnicas de investigación y rutinas que, aunque en el pasado puedan haber sido útiles, ahora obstaculizan de manera inconsciente el acceso a nuevas formas de ver la vida. Estos modos de pensar, que actúan como un velo que impide la visión del panorama completo, no solo influyen significativamente en nuestra percepción de la realidad, sino que también afectan a nuestra capacidad para identificar, construir y plantear nuevos problemas. Como se ha mencionado anteriormente, identificar o descubrir un problema y definirlo es, en sí mismo, un acto creativo (Runco, 1994; Runco, 2003; Sternberg, 1988 citados en Romo et al., 2016). Determina tanto lo que queremos lograr como la dirección que tomaremos para hacerlo. Donald Schön (1980), filósofo estadounidense, describe este fenómeno como una "conformación mutua entre practicante y práctica", donde la práctica da forma a lo que se observa y viceversa. De ahí la importancia de tomar conciencia de lo que subyace al construir un problema. Es una tarea que no resulta sencilla, ya que, en la mayoría de los casos, desconocemos qué moldea nuestra forma de ver la realidad.

La subjetividad de lo real

El que un sistema de estructuras (fisiológicas, tecnológicas, conceptuales, lingüísticas o culturales) enmarque nuestra experiencia no excluye la posibilidad de intentar "modificar, deformar o perturbar" dichas estructuras (Catren, citado en Wilson, 2019: 7). El punto de partida es reconocer su existencia. Para lograrlo, es imperativo tomar conciencia de que "[n]osotros creamos el mundo que percibimos porque seleccionamos y remodelamos la realidad que vemos para conformarla a nuestras

creencias acerca de la clase de mundo en el que vivimos" (Bateson, 1972/1998: 4). Esta conciencia se puede cultivar a través de ejercicios que muestren cómo los marcos mentales, las expectativas y contextos, y el conocimiento adquirido moldean la percepción. A continuación se presentan algunos ejemplos:

- *Marcos mentales.* El objetivo de este ejercicio es exponer las estructuras de pensamiento que enmarcan nuestra percepción y, por tanto, crean nuestra realidad. El dilema de los marcos mentales radica en que establecen límites a nuestra percepción, determinan qué aspectos o datos vamos a considerar. Para mostrar que existen diversas formas de dar sentido a una misma realidad, y percibir los límites que instauramos y dónde, utilizaremos *Rashōmon,* el cuento del escritor japonés Ryūnosuke Ajutagawa[91]. *Rashōmon* presenta cuatro testimonios diferentes de una misma situación, todos ellos convincentes y coherentes internamente, pero mutuamente incompatibles. La multiplicidad de historias contradictorias enfatiza la diversidad de perspectivas que pueden atribuirse a un mismo hecho, y subraya la importancia de reconocer los marcos mentales que subyacen tras cada una de ellas. La discrepancia entre los testimonios no radica en la contradicción de los hechos en sí, sino en los aspectos que se atienden, se abordan o se evitan de una misma situación. Asumimos que existe una realidad objetiva que puede ser descubierta, pero la realidad es construida e interpretada.

Para demostrar la arbitrariedad de la realidad podemos también utilizar la película *Tutkimuksia Draaman Ekologiasta (Estudios sobre la ecología del drama)* de la artista Eija-Liisa Ahtila. Esta obra nos adentra en un mundo de percepciones y experiencias distintas a las humanas. La artista logra esto mostrándonos, al igual que Jacob von Uexküll, los efectos que los distintos mecanismos sensoriales de actores humanos y no humanos tienen en su forma de percibir las cosas, el espacio y el tiempo. La narrativa comienza con una protagonista que camina por un parque y que sirve como guía para introducir los temas centrales de la obra. A través de ejemplos concretos, la narradora nos reta a empatizar con otros seres de la naturaleza, abriéndonos la puerta a otras formas de concebir la realidad:

[91] Donald A. Schön, en su libro *Metaphor and Thought: Generative metaphor: A perspective on problem-setting in social policy*, utiliza la película homónima para ejemplificar este propósito (1980: 151), pero consideramos más apropiado trabajar a partir del relato original.

¿cómo enmarcamos lo que vemos, ¿cómo percibe el tiempo un vencejo?, ¿cómo percibe la velocidad una mariposa?

Imagen 37: Eija-Liisa Ahtila, *Studies on the Ecology of Drama 1*, 2014. Fotograma de una videoinstalación de cuatro canales, Ahtila, Eija-Liisa. s.d. «Studies on the Ecology of Drama 1». E-flux Criticism. Consulta 11 novembre 2023. https://www.e-flux.com/criticism/236569/eija-liisa-ahtila-s-studies-on-the-ecology-of-drama-1.

- *Expectativas y contexto*. Para ilustrar la influencia de las expectativas y del contexto en nuestra comprensión de la realidad, podemos recurrir a la obra *Duck-Rabbit* (1973), del artista James Coleman. Esta película presenta una imagen estática del conocido dibujo del psicólogo Joseph Jastrow, que muestra un perfil con dos percepciones alternativas: la cabeza de un conejo mirando a la derecha o la de un pato mirando a la izquierda. Coleman nos sitúa ante un estímulo ambivalente: la imagen de su película se mantiene estática; el movimiento, lo añadimos nosotros al atribuir distintas interpretaciones al dibujo, ¿es un pato o un conejo? Es posible percibir ambas interpretaciones, pero nunca al mismo tiempo. Con ello, la obra pone de relieve cómo la visión, lejos de ser un proceso pasivo, está influenciada por las expectativas de quien observa y el contexto. Por ejemplo, si preguntamos a un grupo de niños qué ven en un domingo de Pascua, es más probable que vean un conejo. En cambio, si les hacemos la misma pregunta en un domingo de octubre, tienden a ver un pato (Brugger y Brugger, 1993). A pesar de que la imagen es fija, nuestra mente la

anima, lo que nos permite contemplarla desde diferentes perspectivas a pesar de su inmutabilidad.

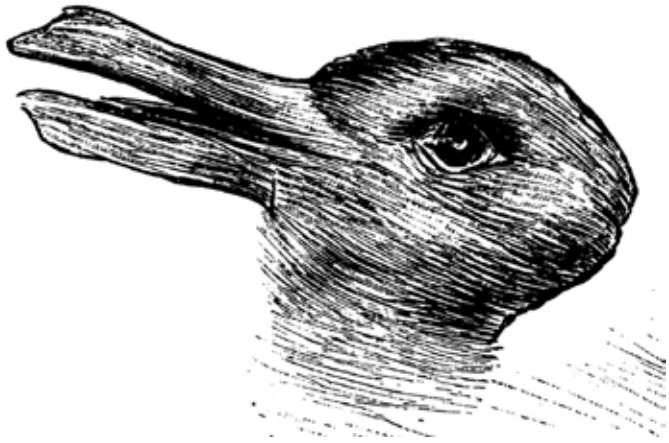


Imagen 38: James Coleman. *Duck-Rabbit*. 1973. Proyección imagen fija. Dimensiones variables. MACBA.

- *Conocimiento adquirido.* Aquí argumentaremos que para experimentar y crear, necesitamos revisar nuestras propias categorías y conceptos. Para mostrarlo utilizaremos *El Emporio celestial de conocimientos benévolos*, la enciclopedia china inventada por Jose Luis Borges (1989), que lleva a cabo una clasificación absurda de los animales: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas". Como vemos, no hay descripción de la realidad que no sea arbitraria y conjetural.

- *Preceptos y conceptos.* Como explica el filósofo William James en su libro *Problemas de la Filosofía*, a las experiencias de objetos y situaciones que llegan a nosotros, a través de nuestros sentidos, las llamamos *presentaciones*, *sensaciones* o *preceptos*, para distinguirlas de las *representaciones*, *pensamientos* o *conceptos* que tenemos cuando nuestros sentidos no están activos. (1911/1944). A pesar de la distinción teórica entre *preceptos* y *conceptos*, en la realidad se hallan entrelazados. Los *conceptos* se originan a menudo a partir de experiencias perceptuales y, a su vez, influyen en cómo interpretamos y entendemos dichas experiencias.

Explica James que la diferencia fundamental entre ambos radica en que los conceptos son *discretos*, es decir, poseen significados precisos, representan una idea que no admite ambigüedad. Por el contario, los *preceptos* "contiene[n] innumerables aspectos y caracteres que el concebir puede recoger, aislar y, de aquí en adelante, significar" (James, 1911/1944).

Aquí el objetivo es doble. Por un lado, descubrir los innumerables aspectos perceptuales de las cosas. Por otro, explorar cómo la aplicación de conceptos, representaciones o pensamientos a menudo limita los aspectos que reconocemos o comprendemos de ellas.

- *Descubrir los innumerables aspectos de las cosas*. Sugerimos escoger un objeto común, una taza de café, una mesa, una silla, y pedir a los participantes que lo observen detenidamente durante diez minutos. Durante ese tiempo deben anotar minuciosamente todos los aspectos perceptuales del objeto, incluyendo su forma, color, textura, olor, tamaño, posición en el espacio, y cualquier otro detalle perceptible a través de los sentidos. Deben observarlo como si no supiesen qué es, evitando recurrir a conceptos o etiquetas preexistentes. Transcurrido el tiempo, se pide a cada uno de los participantes que exponga sus percepciones, con el propósito de recopilar y documentar las características identificadas. Finalizamos el ejercicio preguntando si han percibido aspectos del objeto que normalmente no considerarían en su percepción habitual.

- ¿*Concepto o precepto*? Las *affordances* son las propiedades funcionales que un objeto ofrece a un agente. Estas propiedades especifican la manera en que el agente puede utilizar ese objeto para realizar ciertas tareas. No vemos las cosas en sí mismas; en la mayoría de los casos nos limitamos a leer las etiquetas pegadas a ellas (Bergson, 1911: 47b, traducción propia). Empezamos el ejercicio pidiendo a los participantes que anoten que tareas pueden realizar con el concepto *vaso*. Luego se les solicita que se olviden del concepto *vaso* y enumeren las tareas que permite la *cosa* que aparece debajo. ¿Qué posibilidades emergen a partir del objeto *vaso* y cuáles a partir de la imagen *cosa*? ¿Qué posibilita un mayor número de tareas, un precepto o un concepto? ¿Dónde reside la información, en el estímulo o en nuestra mente? ¿Cómo definirías un *concepto* en este contexto? ¿Cómo definirías un *precepto*? ¿Cual es la principal diferencia entre un *concepto*

y un *precepto* en términos de cómo influencian nuestra percepción y comprensión de las cosas?

Imagen 39: *Vaso*

- *Suspender*. Para poder deconstruir contextos dados, es necesario suspender la influencia de las estructuras o patrones cognitivos habituales que suelen guiar nuestras percepciones y juicios. *Suspender* es "excluir la representación de la política cognitiva" (Kastrup et al, 2019: 75). Es interrumpir o pausar nuestra forma habitual de responder al estímulo. Al liberar nuestras percepciones de estas influencias cognitivas, permitimos una comprensión más abierta de la realidad. Lo conseguimos al romper con nuestra actitud natural. A modo de ejercicio práctico, se sugiere pedir a los participantes que describan un objeto desde perspectivas humanas y no humanas. Cada descripción revelará detalles, aspectos y características distintas de la *cosa* y veremos cómo la percepción de ella varía según la perspectiva. Este ejercicio no solo ejemplifica las ventajas de suspender juicios habituales, sino que también promueve la empatía y la comprensión de diferentes puntos de vista, aspecto fundamental para potenciar la creatividad.

Los sesgos atencionales

Los sesgos cognitivos son los atajos mentales que toma nuestro cerebro para ayudarnos a tomar decisiones de forma rápida. Aquí exploraremos el funcionamiento de alguno de estos sesgos y veremos cómo pueden influir negativamente en el desarrollo de pensamiento creativo.

- *Sesgo de anclaje*. El sesgo de anclaje y ajuste es una estrategia cognitiva que utilizamos para hacer estimaciones en situaciones en las que no tenemos información precisa. Tomamos entonces un valor *ancla* o inicial que sirve como punto de partida para la estimación. Sin embargo, el problema radica en que el uso de este valor *ancla* puede dar lugar a estimaciones divergentes respecto a un mismo suceso. Para ilustrar cómo actúa este sesgo se puede plantear una pregunta que introduzca un anclaje significativo en el proceso de diagnóstico, y que obligue a discurrir a partir de ese punto de referencia. Por ejemplo, se puede preguntar a una parte de los participantes si piensan que el riesgo de una guerra mundial en breve es mayor que el 1% (un 1% de anclaje). A la otra parte se les pregunta, en cambio, si piensan que este riesgo es inferior al 90% (un 90% de anclaje). Lo normal es que proporcionen estimaciones mayores de escalada los participantes anclados al 90% que al 1%.

- *Sesgo de percepción selectiva*. Cuando enfocamos nuestra atención en algo, es posible que no detectemos cambios evidentes. Los científicos cognitivos denominan a este fenómeno *ceguera por falta de atención* o *sesgo de percepción selectiva*[92]. Para ilustrar este sesgo, es habitual mostrar el video del gorila en el partido de básquet, del que se habla en la página 113.

Otro posible ejercicio consiste en reunir imágenes en torno a dos temas o conceptos, por ejemplo, artefactos y naturaleza. Algunas de las imágenes reunidas deben permitir interpretaciones desde ambas perspectivas, como por ejemplo *ratón, gato, hoja*… Se asigna a cada participante uno de los sesgos específicos, pidiéndoles que presten atención y anoten las imágenes relacionadas con los artefactos o con la naturaleza. Pasados unos minutos, se les pregunta cómo el sesgo asignado ha influido en su percepción, si hubo alguna imagen que generara conflicto o confusión al asignarla a una categoría, cómo creen que este ejercicio se relaciona con la vida cotidiana, qué conclusiones pueden extraer sobre la atención selectiva y los sesgos de percepción, y cómo pueden aplicar lo aprendido para ser más conscientes de sus propios sesgos cognitivos en situaciones de la vida real. De esta manera, podemos analizar cómo la atención

[92] Demostrado por Simmons y Chabris en 1999 en el experimento del "gorila invisible".

selectiva puede llevar a interpretaciones sesgadas y a la omisión de información relevante.

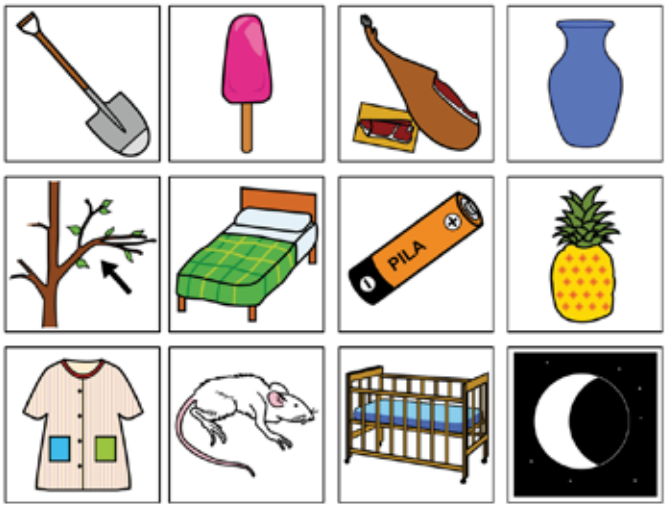


Imagen 40: Eugenia Romero, «Juego de parejas para trabajar conciencia fonológica». *Maestros de Audición y Lenguaje* (blog), 26 de noviembre de 2014. https://maestrosdeaudicionylenguaje.com/juego-de-parejas-para-trabajar/.

Ampliar la percepción

Lo nuevo no surge de la nada, sino de relaciones que generan nuevas conexiones o convivencias. La realidad es, como hemos observado, necesariamente dinámica: la potencialidad reside en las cosas, y la posibilidad es una variación en cómo las objetivamos o definimos. Ponemos fin a la dinámica de la realidad al objetivarla en *objetos*, *representaciones* o *conceptos*. Para ser creativos debemos expandir nuestra forma de percibir las cosas, permitiéndonos ser afectados o impactados por ellas, en lo que el filósofo Brian Massumi llama "pensar-sentir lo que sucede" (2008). Al abrirnos a más posibilidades de ser afectados, al estar abiertos a sentir una gama más amplia de afectos, aumentamos simultáneamente nuestra capacidad de afectar, es decir, nuestra capacidad de influir o actuar en el mundo (Thain, 2008:3).

Problematizar

El o la artista extrae información del entorno a través de la exploración, la experimentación, la búsqueda, la indagación, la ruptura, el movimiento, el juego, el azar, la repetición, la problematización… Problematizar, según la perspectiva de Truman y Springay (2018), es un proceso de desfamiliarización que pone en cuestión suposiciones o creencias que damos por sentadas. Y eso es lo que hace el o la artista. En lugar de aceptar pasivamente lo establecido, busca activamente romper con las convenciones y creencias. Al cuestionarlas da origen a nuevas perspectivas. Problematizar requiere una disposición inquisitiva, más que responsiva, y conlleva trabajar la ambigüedad, los matices y la habilidad de percibir las cosas desde distintos puntos de vista. Esta actitud se puede aplicar al realizar una obra y en otros aspectos de la vida.

- *Cómo miramos.* Empezaremos explorando nuestra receptividad y cómo permitimos que las cosas entren en nuestra conciencia. Lo haremos observando cómo miramos. ¿Lo hacemos fijamente, absortos o embelesados? ¿Miramos con cuidado y atención, o con admiración y asombro? ¿Dirigimos nuestra mirada de manera aguda, enfocándonos en los aspectos más visibles y tratando de captar los detalles de los objetos o situaciones, o adoptamos una mirada más holística, buscando diferencias, similitudes o implicaciones más amplias?

- *Inquirir.* En este ejercicio procederemos a analizar un concepto comúnmente aceptado desde una perspectiva crítica. Por ejemplo, según el diccionario, una mesa es un "[m]ueble formado por un tablero horizontal, sostenido por uno o varios pies, con la altura conveniente para poder realizar alguna actividad sobre ella o dejar cosas encima"[93]. Empezaremos desafiando esta definición a través de preguntas críticas. ¿Qué se entiende por la palabra mesa? ¿Qué implicaciones tiene esta definición de la palabra? ¿Existen perspectivas alternativas? ¿Cómo afecta esta comprensión de la palabra a diferentes grupos de personas? A continuación solicitamos a los participantes que desafíen esta definición. Posteriormente, reflexionaremos sobre cómo el cuestionamiento y la exploración amplían la comprensión del concepto. ¿Han surgido nuevas

[93] ASALE, RAE-, y RAE. «mesa | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 15 de noviembre de 2023. https://dle.rae.es/mesa.

perspectivas o enfoques? ¿Nuevas formas de mesas? ¿Nuevos usos? Para concluir mostramos la mesa diseñada por Sarai Olabarrieta, inspirada en la fluidez de un líquido. Es una mesa que brota metafóricamente de un patio vecinal de Logroño. Se derrama hacia la calle y se ofrece a los transeúntes como espacio propicio para desarrollar todo tipo de actividades: encuentros, comidas, talleres, charlas, presentaciones, reuniones, espectáculos…

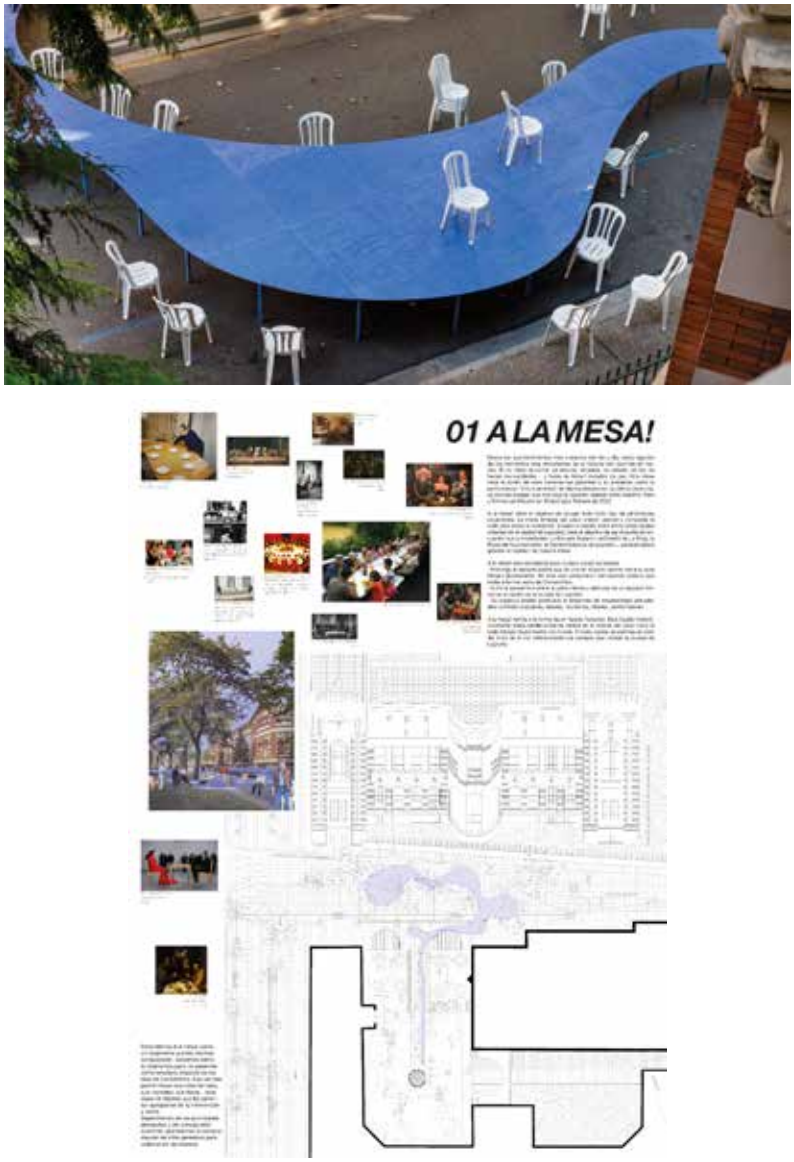


Imagen 41: Sarai Olabarrieta, *A la mesa!,* 2022, Logroño.

Explorar

Toda investigación es, en esencia, creación, ya que está de alguna manera dirigida a producir algo nuevo (Murphie, 2008: 1). El problema es que al investigar tendemos a adoptar principios metodológicos, con el fin de mantener una perspectiva objetiva y distante, libre de influencias personales y emocionales, (McCormack, 2008). Estos principios se centran en la claridad y el pensamiento, minimizando la influencia del cuerpo, el afecto y la emoción. Pero, como hemos visto, a veces el pensamiento pone límites a la exploración.

Los y las artistas poseen una forma única de explorar el mundo. En lugar de adherirse a métodos estructurados, recopilan material de su entorno a medida que incide sobre ellos, aleatoria e inesperadamente y sin percibirlo conscientemente (Singer, 2010, pos. 692). Lo hacen poniendo en primer plano lo perceptivo, lo afectivo y lo corpóreo, y dispuestos a interactuar con estímulos novedosos y a integrar estas experiencias. El propósito de los siguientes ejercicios es comunicar la idea de que para *acoger* nuevos pensamientos es esencial explorar a tientas, es decir, como en la práctica artística, sin principios metodológicos ni visiones claras de lo que se va a hacer. Debemos hacerlo con la actitud o atención adecuada, dispuestos a sumergirnos en la experiencia, a recibir impactos y estímulos, y a acogerlos a medida que nos llegan. En lugar de recopilar, extraer y representar datos o información, se explorará el entorno desde un enfoque afectivo, emergente y relacional (Truman y Shannon, 2018: 62)

- *Pensar-sentir:* Amanda Baggs es autista. No habla. Durante los tres primeros minutos del video, la vemos tarareando una melodía sencilla. Mueve sus manos, crea sonidos con objetos diversos, agita un trozo de papel, sumerge su rostro en un libro... A continuación, la frase "A *translation*" aparece en la pantalla, seguida por una voz sintética que lee los pensamientos que Amanda va escribiendo. A través de esta voz, ella nos explica que no se comunica mediante palabras o símbolos. Ella está en comunicación constante con cada aspecto de su entorno, respondiendo físicamente a cada estímulo y actuando en respuesta a lo que la rodea. La misma Amanda subraya que su forma de responder naturalmente a las cosas difiere significativamente de las formas convencionales de pensamiento. Ella *piensa-sintiendo*, una forma de pensar que considera válida en sí misma (Massumi, 2008). Y llega a la conclusión que son

muchas las personas en el mundo que nos son consideradas porque su forma de pensar es otra. Si las tuviéramos en cuenta tendríamos un mundo más justo. Sugerimos empezar el ejercicio hablando de qué es explorar con preguntas tipo, ¿en qué piensas cuando escuchas la palabra explorador o exploradora? ¿Qué les hace diferente de otras personas? ¿Qué les motiva a explorar? A continuación se puede pedir a los participantes que busquen en su entorno algo que les ayude a producir pensamientos, imágenes, movimientos o sonidos. Una vez encontrado, les invitamos a producir ese texto, imagen, movimiento o sonido sentido[94].

Imagen 42: Amanda Baggs. *In My Language*. 2007.https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc.

Detectar

Detectar estímulos, situaciones o detalles que pasan inadvertidos para los demás es una habilidad que se perfecciona con la práctica. Aquí se proponen algunos ejercicios destinados a potenciar la capacidad de observación y la atención al entorno. Estos ejercicios, sencillos en su naturaleza, al igual que los protocolos de percepción, nos invitan a parar y a enfocar nuestros sentidos, y a aproximarnos a las cosas con receptividad.

[94] "El proceso de concrescencia puede dividirse en una fase inicial de muchos sentires y una sucesión de subsiguientes fases de sentires más complejos que integran los sentires anteriores más simples hasta llega a la satisfacción, que es una unidad de sentir más compleja" (Whitehead, 1956: 301).

Al realizarlos se aumenta la conciencia en aspectos que frecuentemente escapan a nuestra atención, lo cual puede ser beneficioso para la creatividad, la percepción y la comprensión de nuestro entorno.

- *Aisthesis práctica*. Como se ha mencionado previamente, el artista, más que buscar, encuentra. Tropieza constantemente con nuevas experiencias, en parte, debido a su capacidad innata de maravillarse ante lo cotidiano. *Let us Heal Together*, una película de la chef y artista Zuri Camille de Souza, filmada durante el confinamiento en Marsella, narra su exploración visual de un paisaje. Aquí proponemos utilizarla como guía para entender cómo miran los y las artistas y el tipo de relación que establecen con su entorno. La artista empieza describiendo su rutina de paseo diaria y su forma de observar el entorno, invitándonos a emular esta práctica en nuestros propios paseos. Sugiere comenzar por las plantas, observando el tamaño de sus hojas, su grosor, textura, bordes, aroma, sabor… Luego, nos anima a dirigir la mirada hacia el tallo, la corteza, y cómo las hojas se adhieren a ella. A continuación nos invita a ampliar el marco de nuestra mirada, prestando atención a los árboles, al contexto, y a reflexionar sobre qué capta nuestra atención y por qué.

Imagen 43: Zuri Camille de Souza. *Gelin, Birlikte İyileşelim* (*Ven, curemonos juntos)*. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=zbH8cvozP1E.

- *Observación extraña*. Leonardo da Vinci aconsejaba a sus estudiantes que observaran muros manchados o piedras veteadas, con el fin de descubrir en ellos formas sugerentes de paisajes, batallas, nubes, actitudes,

rostros, ropajes… Explicaba que, a partir de la amalgama de manchas, la mente puede dotarse de infinidad de diseños y temas novedosos (citado en Cozens, 1759). En este ejercicio utilizaremos la imagen de *Muro*, Isola di Favignana, 2023. La observaremos detenidamente, con los ojos abiertos, con los ojos entrecerrados, con la cabeza recta e inclinada, prestando atención a sus detalles, luces y sombras, manchas y características. Anotaremos lo que vaya surgiendo.

Imagen 44: Pilar Cortada. *Muro*. Isola di Favignana. 2023.

- *Manipulación inconsciente*. En 1932, Brassaï recopiló y fotografió pequeños trozos de papel que habían sido enrollados, doblados o moldeados de manera inconsciente por manos ociosas. Una selección de estas imágenes fue publicada, al año siguiente, en la revista vanguardista *Minotaure*, acompañada de pies de foto escritos por Salvador Dalí bajo el epígrafe de *Sculptures involontaires*. En este ejercicio, invitaremos a los participantes a jugar con un trozo de papel arrugado y fotografiarlo con el móvil desde una distancia corta, reimaginándolo como escultura. Luego deberán describir en qué misterioso ser se ha transformado.

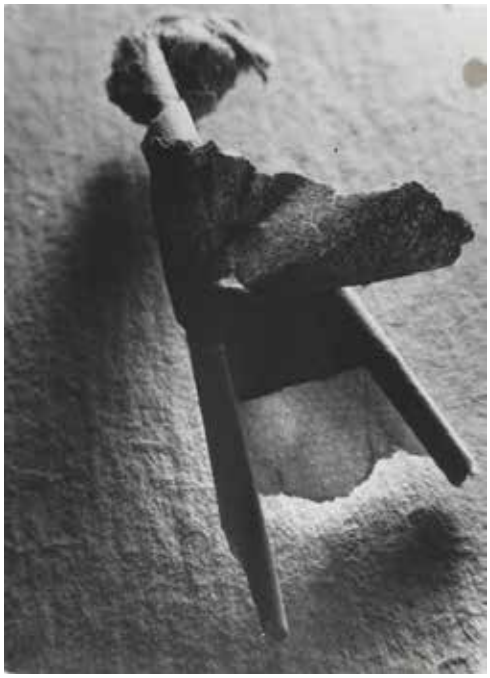


Imagen 45. Brassaï (dit), Halasz Gyula. *Sculptures involontaires*. 1932. París, Centre Pompidou. https://images.app.goo.gl/brvsRXfMomkVacWB8.

- *Desarrollo de una flanerie.* En este ejercicio se tratará de extraer cualidades estéticas de la ciudad[95] (formales y sensoriales), callejeando sin rumbo fijo, intuitivamente, ociosamente, viviendo la vida de lo que se observa y haciendo del observar un placer en sí mismo[96]. Se puede pedir a los participantes que pongan la atención en los edificios, las calles, las personas, los sonidos, los olores, los cambios en la luz en el ambiente... Deben hacerlo con una mirada ingenua e inmersos en la experiencia.

- *Observando con los sentidos.* El cuerpo juega un papel fundamental en la experiencia perceptiva. "Al sentir nuestro cuerpo, sentimos el mundo y viceversa" (Robinson, 2008: 21). Para demostrarlo, pondremos ante los

[95] "El flâneur es quien extrae la cualidad estética o eterna de la diversidad de fenómenos transitorios que la ciudad ofrece (Neumeyer, 1999: 73 citado en Cuvardic Garcia, 2012: 88).

[96] "La observación era para mí intuitiva [...] captaba tan bien los detalles exteriores, que en el acto iba más allá; conferíame la facultad de vivir la vida del individuo sobre quien la ejercía [...] Dejar las propias costumbres, volverse otro por la embriaguez de las facultades morales y hacer a voluntad esos papeles, tal era mi distracción" (Balzac, 1975: 825 citado en Cuvardic Garcia, 2012: 84).

participantes un objeto neutro, por ejemplo, una hoja en blanco, y les pediremos que la observen detenidamente, utilizando los cinco sentidos y prestando atención a detalles que normalmente pasan desapercibidos. Les pediremos que registren sus observaciones y las comentaremos. Lo mismo se puede hacer poniendo énfasis en la escucha, pidiendo a los participantes que identifiquen y nombren diferentes sonidos en el entorno, desde el canto de un pájaro hasta el zumbido de un electrodoméstico. En este caso, deberán prestar atención a la dirección y la intensidad de cada sonido.

- *Protocolos de percepción*. Los protocolos de percepción incluidos en esta investigación también pueden ser empleados como herramientas para desarrollar la capacidad de enfocar nuestros sentidos y a aproximarnos a las cosas con receptividad.

Glosario

Aisthesis o atención estética
Entiendo por *aisthesis* la atención sensorial y afectiva que el organismo presta en su encuentro con el mundo en busca de oportunidades de hacer. Entraña sentir y observar de forma directa lo que hay, sin juzgar, interpretar, calificar o analizar lo sentido u observado, y recogiendo ese tono afectivo que "se origina en cosas cuya relevancia se da" (Whitehead, 1932/1984: 130). Requiere atención estética.

Atención (estética)
Entiendo la atención como la aplicación activa, fluctuante y abierta de los sentidos al mundo; como estado de vigilia que precede a la percepción y a la acción. Estar atento significa estar presente, tener consciencia de lo que se está viviendo y dejarse afectar por lo que está ahí, por el afuera, sin imponer expectativas, prejuicios o selecciones previas. Este tipo de apertura sensorial, afectiva e intelectual al entorno es, desde mi punto de vista, el sustento de toda iniciativa creativa al permitir integrar "acciones o posibilidades de hacer" (J.J. Gibson, T. Ingold) situadas fuera del foco de atención convencional.

Cognición
Entiendo por cognición todos y cada uno de los procesos corporales (sensoriales o motrices), contextuales (tecnológicos, sociales o culturales), y neuronales que contribuyen a proporcionar conocimiento o experiencia a un organismo, a través de la intra-acción dinámica y continua en/con su entorno. Al igual que al estudiar un organismo, entendemos que debemos incluir no solo su relación con otros organismos, sino también con el medio en el que vive, para estudiar la cognición y la creatividad, debemos partir de la misma premisa. Entiendo, por tanto, la cognición enactivamente, es decir, no como recepción pasiva de información, sino como búsqueda activa por parte del organismo de significado y sentido.

Conocimiento
Por conocimiento me refiero a "cualquier captación funcional de aspectos del entorno tal como existen (percepción), como han existido (memoria), como podrían llegar a existir (intuición y anticipación), e incluso como deberían existir (planificación). Por concienciación funcional me refiero a

cualquier capacidad para guiar la acción y el pensamiento" (Reed, 1993: 46, traducción propia)[97]. Comparto el interés que las teorías feministas y la ontología orientada a los objetos (OOO) depositan en el carácter situado del conocimiento. Ambas corrientes de pensamiento postulan que el conocimiento se adquiere a través de la acción del organismo en su entorno y se articula, por tanto, desde la perspectiva, relación y experiencia.

Cosa, ente u objeto

Entiendo las cosas, los entes o los objetos en un sentido "OOO", como cualquier entidad que existe (átomos, humanos, plantas, artefactos, entidades) incluyendo cosas imaginarias (Harman, 2020: 12). Utilizo el término *cosa* para describir entidades sin especificar u objetivar. En cambio, el término *objeto* tiene para mí connotaciones más específicas, y lo refiero a elementos concretos ya dotados de significado.

Creatividad

Crear es un proceso ecológico, situado y distribuido, que resulta, no tanto de la manipulación de representaciones descontextualizadas, sino de la acción de un organismo en/con su entorno performativo y de la forma en la que atiende y se relaciona con él. Frente a una perspectiva de la creación que privilegia las capacidades cognitivas del sujeto humanista, propongo una aproximación ecológica y relacional a la creatividad que imputa el acto creativo a una compleja red de agentes tanto humanos como no humanos.

Desafección

Alejamiento del mundo y de los otros, concentración en nosotros mismos, desinterés por lo que acontece afuera, indiferencia por lo que no nos atañe directamente.

Ecología

Me adhiero a la definición que hizo Ernst Haeckel de la ecología en 1866, que la concebía como el vínculo integral entre los organismos vivos entre

[97] "By knowledge I mean any functional awareness of aspects of the environment as they exist (perception), or as they have existed (memory), or as they should come to exist (insight and atnticipation), or even as they ought to exist (planning). By functional awareness I eman any capacity to guide action and thought, wheter conscious or not" (Reed, 1993: 46).

sí y con el entorno que los rodea. También respaldo la definición de Robert E. Shaw, William M. Mace y Michael T. Turvey, quienes argumentan que "[e]n su sentido más amplio, la ecología es un enfoque multidisciplinario para el estudio de los sistemas vivos, sus entornos y la reciprocidad que se ha desarrollado entre ambos" (Heft, Harry, 2001: xiii, traducción propia)[98].

Entorno

Por entorno, me refiero al medio natural o construido (social o cultural) que envuelve y proporciona a todo organismo oportunidades vitales y de acción, y con el que mantiene relaciones constitutivas recíprocas. Defiendo que la actual conceptualización de la creatividad, centrada en la mente del individuo, es una de las causas del desapego que sentimos hacia el entorno. Mostrar y dar valor a la creatividad de la atención sensitiva, al afecto que se halla implícito en todo proceso creativo, puede ayudar a romper el discurso objetivo y productor, y a transformar la relación de desafección que mantenemos con el entorno y las cosas.

Naturaleza

"La naturaleza es aquello sobre lo que se puede producir conocimiento relevante. Si le prestamos la debida atención, podemos aprender, discernir relaciones y multiplicar entidades y proporciones" (Stengers, 2011: 106, traducción propia)[99].

Objeto

Cualquier ente real o imaginario, animado o inanimado, físico o virtual hacia el cual se dirige o encamina una acción, ya sea humana o no humana. Un objeto puede ser descrito tanto física como funcionalmente, pero nunca podrá ser definido por completo.

Organización

Una organización es un ente social estructurado, creado deliberadamente para el logro de ciertos objetivos mediante la utilización de recursos

[98] "In its broadest sense, ecology is a multidisciplinary approach to the study of living systems, their environments, and the reciprocity that has evolved between the two" (Heft, Harry, 2001: xiii).

[99] "Nature is that about which relevant knowledge may be produced. If we pay due attention to it, we can learn, discern relations, and multiply entities and ratios" (Stengers, 2011: 106).

humanos y materiales. Está siempre vinculada a su entorno, ya que su estructura reproduce la del sistema social y económico en el que se ha constituido (Dávila, 1985: 6).

Pensamiento divergente o lateral
Es un término acuñado por el psicólogo Edward de Bono, en su libro *New Think: The Use of Lateral Thinking* publicado en 1967, que se refiere a un método o proceso de pensamiento orientado a resolver problemas mediante la exploración de múltiples soluciones posibles que escapen a la convencionalidad del pensamiento lógico.

Percepción
Entiendo por percepción la conciencia funcional del entorno. Su función es coordinar la actividad del organismo con su entorno (Turvey, 2019: 3). El contenido de la percepción, es decir, aquello que el organismo pueda percibir, variará en función de sus capacidades físicas e intención, así como de las especificidades del entorno (Gibson, 1979/1986).

Proceso creativo
Lo defino como un proceso no lineal y continuado de búsqueda de oportunidades, o de "acciones o posibilidades de hacer" (Gibson, 2014), del ser en "su atender a un mundo en constante crecimiento" (Ingold, 2016:1). Especifico como factores involucrados en este proceso la intencionalidad perceptiva, la atención estética y la conducta exploratoria.

Umwelt
El concepto *umwelt* reúne todos los aspectos del mundo que tienen un efecto sobre el organismo y que, a su vez, pueden ser afectados por él (von Uexküll, 1934/2010). *Umwelt* es el universo perceptivo visible para un animal. "En el mundo de los perros solo hay cosas de perros, en el mundo de las libélulas solo hay cosas de libélulas, y en el mundo humano solo hay cosas humanas. Más aún, el Sr. Schulz solo encontrará cosas de Schulz y nunca cosas de Meyer, así como el Sr. Meyer no encontrará cosas de Schulz" (Uexküll, 1934/2010: 222, traducción propia)[100].

[100] "In the dog world there are only dog things, in the dragonfly world there are only dragonfly things, and in the human world there are only human things. Even more so, Mr. Schulz will only encounter Schulz things and never Meyer things, just as Mr. Meyer will not encounter Schulz things" (Uexküll, 1934/2010: 222)

Lista de imágenes

Imagen 1: Francisco de Goya. *El sueño de la razón produce monstruos*. 1799. Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado ahuesado. 213 x 151 mm (huella) / 306 x 201 mm (papel). Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2: Beaty, Roger E., Mathias Benedek, Paul J. Silvia, y Daniel L. Schacter. *Conectividad funcional asociada al pensamiento divergente,* «Creative Cognition and Brain Network Dynamics». Trends in Cognitive Sciences 20, n.º 2 (1 de febrero de 2016: 87-95). https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.10.004.

Imagen 3: Representación de un sistema C(s) y las relaciones que establece con su entorno E(s) (Turvey 2019: 5).

Imagen 4: Patrick Guenette. Garrapata. *Diccionario de palabras y cosas larivas y de pulso.* 1895. Fuente: Ilustración 163068002, Dreamstime.com.

Imagen 5. John Tenniel. *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. 1865. Fuente: Ilustración 163026728 / Alice © Patrick Guenette | Dreamstime.com.

Imagen 6: Uexküll utiliza la burbuja para explicar el concepto de Umwelt o mundo propio: todas las especies perciben su entorno de manera subjetiva. El ilustrador Georg Kriszat representa en la imagen el Umwelt del humano y el de la abeja. Uexküll, Jakob von. 1934. *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. New York, NY: University of Minessota Press.

Imagen 7: Jan Saenredam. *Plato's Allegory of the cave*. 1604. Grabado. Imagen de dominio público, via Wikimedia Commons.

Imagen 8: Louis-Léopold Boilly. *Les cinq sens (Los cinco sentidos)*. 1837. Litografía digitalizada por la Bibliothèque Municipale de Lyon. Licence Ouverte, via Wikimedia Commons.

Imagen 9: *Los sentidos externos e internos*, en Jan Amos Komenský, *Orbis Sensualium Pictus* (1658).

Imagen 10: El Estado como “aparato de captura” en Deleuze y Guattari (2004: 433).

Imagen 11: Mundo de actuación y mundo de percepción en Uexküll, Jakob von. 1924. «*La biología de la ostra jacobea*». Revista de Occidente, n.º 9: 297-331

Imagen 12: Antoni Tàpies. *Superposition de matière grise (Superposición de materia gris)*. 1961. Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm.

Imagen 13: Asad Raza. *Diversion (Desvío)*. 2022. Galería Portikus, Frankfurt. 25.06.–25.09.2022.

Imagen 14: Isidoro Valcárcel Medina. *Motores*. 1973-1994. Casete con carátula, 21’ 5’’ cara A / 21’ 13’’ cara B. Edición fragmento audio, Radio Fontana Mix, Universidad de Cuenca. La obra incluye partitura original: 7 páginas mecanografiadas, 29,7 x 21 cm c/u. Única. Invitación para la presentación de la obra en la galería Seiquer el 11 de marzo de 1974, hoja mecanografiada, 29,7 x 21 cm.

Imagen 15: Intencionalidad perceptiva, atención estética y conducta exploratoria.

Imagen 16: Experiencia visual con y sin intencionalidad (Searle, 2015, pos. 37).

Imagen 17: Vincent van Gogh. *Jardinero junto a un manzano*. 1983. Papel, 250 mm x 325 mm. British Museum, Public domain, via Wikimedia Commons.

Imagen 18: La alteración en la perspectiva del mosaico de un conjunto óptico como consecuencia de la variación en el punto de observación. Gibson, James J. (1963). «The useful dimensions of sensitivity». *American Psychologist* 18 (1): 1-15. https://doi.org/10.1037/h0046033.

Imagen 19: Ramón Casas. *Buscant asunto, Madrid.* Hacia 1904. Dibujo, 12,3 x 17 cm.

Imagen 20: Simons & Chabris, *The Invisible Gorilla*. 1999. https://www.youtube.com/watch?v=vJG698U2Mvo.

Imagen 21: Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory I-XII*. 1977-1982. Colección de 11 piedras y 11 bronces pintados. Imagen https://www.moma.org/collection/works/100210.

Imagen 22: Yvonne Rainer. *Hand Movie*. 1966.

Imagen 23. Teorías en torno a la naturaleza de la percepción en Gibson, E. J. (2003).

Imagen 24: Leonardo di ser Piero da Vinci. *Anatomy of the Neck*. Hacia 1525. Imagen http://www.drawingsofleonardo.org/, Wikimedia Commons.

Imagen 25: Tercera ley de Newton.

Imagen 26: Eulalia Valldosera, *El Ombligo del Mundo, Documentación #5*. 1991-2008. 59 1/10 × 183 1/10 in | 150 × 465 cm.

Imagen 27: Arpa eólica en el viejo castillo de Baden Baden, de un artículo en el Suplemento de *Scientific American*, Núm. 483, 4 de abril de 1885.

Imagen 28: Readymades *Fuente.* 1917/1964; *Portabotellas*, *secador de botellas*, o *erizo.* 1914/1964*;* y *Perchero para sombreros.* 1917/1964 en *Marcel Duchamp,* Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt, 02.04-03.10.22.

Imagen 29: Oveja primitiva durante la muda, con fibras mudadas en hebras retorcidas (Ryder, 1987: 119).

Imagen 30: Júlia Rodríguez, *Rentat de la llana*, septiembre 2022 EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Imagen 31: Tornen les Esquelles (Martina Manyà y Ana Vivero). *Tapiz*. 2022, EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Imagen 32: Martí Cabanas, *Propuesta de un cobertizo para ovejas en Collserola*. 2022. EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Imagen 33: Dora García, *Frase de oro (We never come to thoughts. They come to us)*. 2019. Instalación, Dimensiones variables.

Imagen 34: Dora García, *Eco Oscuro, Mad Marginal Charts,* 2014-2017 y Martin Heidegger *The Thinker as a Poet* en García, Dora. «Somewhere, two planets have been colliding for thousands of years. (The Thinker as Poet)». Le journal de La Verrière, Poésie balistique, n.º 15 (s. f.).

Imagen 35: Boris Eldagsen. *The Electrician*. 2022. Serie *Pseudomnesia*.

Imagen 36: Tomás Saraceno, *Instrumento Musical Cuasi-Social IC 342 construido por 7000 arañas Parawixia bistriata*. 2016-2017.

Imagen 37: Eija-Liisa Ahtila. *Studies on the Ecology of Drama 1*. 2014. Fotograma de una videoinstalación de cuatro canales, Ahtila, Eija-Liisa. s.d. «Studies on the Ecology of Drama 1». E-flux Criticism. Consulta 11 novembre 2023. https://www.e-flux.com/criticism/236569/eija-liisa-ahtila-s-studies-on-the-ecology-of-drama-1.

Imagen 38: James Coleman. *Duck-Rabbit*. 1973. Proyección imagen fija. Dimensiones variables. MACBA.

Imagen 39: *Vaso*

Imagen 40: Eugenia Romero, «Juego de parejas para trabajar conciencia fonológica». *Maestros de Audición y Lenguaje* (blog), 26 de noviembre de 2014. https://maestrosdeaudicionylenguaje.com/juego-de-parejas-para-trabajar/.

Imagen 41: Sarai Olabarrieta. *A la mesa!.* 2022, Logroño.

Imagen 42: Amanda Baggs. *In My Language*. 2007.https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc.

Imagen 43: Zuri Camille de Souza. *Gelin, Birlikte İyileşelim* (*Ven, curemonos juntos)*. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=zbH8cvozP1E.

Imagen 44: Pilar Cortada. *Muro*. Isola di Favignana. 2023.

Imagen 45. Brassaï (dit), Halasz Gyula. *Sculptures involontaires*. 1932. París, Centre Pompidou. https://images.app.goo.gl/brvsRXfMomkVacWB8.

Bibliografía

«A New Chronology for Alexander Cozens Part II: 1759-86 on JSTOR». Accedido 3 de noviembre de 2023. https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/882096?sid=primo.

«A Sociocultural Theory of Creativity: Bridging the Social, the Material, and the Psychological - Vlad P. Glăveanu, 2020». Accedido 6 de octubre de 2023. https://journals-sagepub-com.are.uab.cat/doi/full/10.1177/1089268020961763.

Aballí, Ignasi. Conversa entre l'artista Ignasi Aballí i Sergio Rubira. Entrevistado por Sergio Rubira, 9 de noviembre de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=9MT5rW8Xln0.

Adorno, Theodore W. *Dialéctica Negativa*. Traducido por José María Ripalda. Madrid: Taurus Ediciones, 1976.

Ahtila, Eija-Liisa. «Studies on the Ecology of Drama 1». E-flux Criticism. Accedido 11 de noviembre de 2023. https://www.e-flux.com/criticism/236569/eija-liisa-ahtila-s-studies-on-the-ecology-of-drama-1.

Akutagawa, Ryunosuke. *Rashōmon*. Traducido por Kazuya Sawai. Edición online. Ediciones elaleph.com, 1915. https://www.elaleph.com/libro/Rashomon-de-Akutagawa/102/.

Albert, Robert S., y Mark A. Runco. «A history of research on creativity». En *Handbook of creativity*, 16-31. New York, NY, US: Cambridge University Press, 1999.

Amabile, T. M., R. Conti, H. Coon, J. Lazenby, y M. Herron. «Assessing the Work Environment for Creativity». *Academy of Management Journal* 39, n.º 5 (1996): 1154-84. https://doi.org/10.2307/256995.

Amabile, Teresa M, y Steve Kramer. «What Doesn't Motivate Creativity Can Kill It». *Harvard Business Review*, 25 de abril de 2012. https://hbr.org/2012/04/balancing-the-four-factors-tha-1.

Aristótetes. *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Digital. Gredos, s. f.

Arteaga, Alex. «Embodied and Situated Aesthetics; An enactive approach to a cognitive notion of aesthetics». *Artnodes* 2017 (15 de diciembre de 2017): 20-27. https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3155.

Badiou, Alain. *The Age of the Poets: And Other Writings of Twentieth Century Poetry and Prose*. Traducido por Bruno Bosteels. London: Verso, 2014. https://www.versobooks.com/en-gb/products/27-the-age-of-the-poets.

Bajcsy, Ruzena, y Mario Campos. «Active and Exploratory Perception». *CVGIP: Image Understanding* 56, n.º 1 (julio de 1992): 31-40. https://doi.org/10.1016/1049-9660(92)90083-F.

Barad, Karen. "Intra-actions" (Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann. Entrevistado por Adam Kleinmann, 2012. https://www.academia.edu/1857617/_Intra_actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_.

———. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. USA: Duke University Press, 2007. https://1lib.eu/book/884681/fabe9a.

———. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs* 28, n.º 3 (2003): 801-31. https://doi.org/10.1086/345321.

Barriga, Frida Díaz. «Cognición situada y estrategias para el aprendizaje». *REDIE: Revista Electrónica de Investigación Educativa* 5, n.º 2 (2003): 7.

Barron, Frank, Alfonso Montuori, y Anthea Barron. *Creators on Creating: Awakening and Cultivating the Imaginative Mind*. G.P. Putnam's Sons, 1997.

Bartels, Gerald, y Nicolas Bencherki. «Actor-Network-Theory and Creativity Research». En *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*, editado

por Elias G. Carayannis, 29-35. New York, NY: Springer, 2013. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-3858-8_51.

Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1972.

Beaty, Roger E., Mathias Benedek, Paul J. Silvia, y Daniel L. Schacter. «Creative Cognition and Brain Network Dynamics». *Trends in Cognitive Sciences* 20, n.º 2 (1 de febrero de 2016): 87-95. https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.10.004.

Benedek, Mathias. «Internally directed attention in creative cognition». En *The Cambridge handbook of the neuroscience of creativity*, 180-94. New York, NY, US: Cambridge University Press, 2018. https://doi.org/10.1017/9781316556238.011.

Benedek, Mathias, y Andreas Fink. «Toward a Neurocognitive Framework of Creative Cognition: The Role of Memory, Attention, and Cognitive Control». *Current Opinion in Behavioral Sciences*, Creativity, 27 (1 de junio de 2019): 116-22. https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2018.11.002.

Benjamin, Walter. *Dirección única*. Traducido por Juan J. Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1928.

Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2010.

———. «Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton». *New Literary History* 43, n.º 2 (2012): 225-33. https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0020.

Berger, John. *Modos de ver*. Tercera edición. Edicion de Kindle. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

Bergson, Henri. *La risa*. Traducido por Amalia Aydée Ragio. Madrid: Sarpe, 1985.

———. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Traducido por T.E. Hulme. London ; New York: G. P. Putnam's Sons, 1903.

———. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Traducido por Mabelle L. Andison. Nueva York: Philosophical Library, 1911.

Berlyne, D. E. «Curiosity and Exploration». *Science. American Association for the Advancement of Science)* 153, n.º 3731 (1966): 25-33.

Bernet, Rudolf. «The limits of conceptual thinking». *The Journal of Speculative Philosophy* 28, n.º 3 (2014): 219-41.

Blau, Julia J.C., y Jeffrey B. Wagman. *Introduction to Ecological Psychology: A Lawful Approach to Perceiving, Acting, and Cognizing*. New York, NY: Routledge, 2023. https://es.es1lib.vip/book/21837709/b10dd3.

Blew, Roger D. «On the Definition of Ecosystem». *Bulletin of the Ecological Society of America* 77, n.º 3 (1996): 171-73. https://doi.org/10.2307/20168067.

Boden, Margaret A. *The Creative Mind: Myths & Mechanisms / Margaret A. Boden*. New York: Basic Books, 1991.

Boltanski, Luc, y Ève Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.

Bombaerts, Gunter, Joel Anderson, Matthew Dennis, Alessio Gerola, Lily Frank, Tom Hannes, Jeroen Hopster, Lavinia Marin, y Andreas Spahn. «Attention as Practice». *Global Philosophy* 33, n.º 2 (2023). https://www.academia.edu/101745860/Attention_as_Practice.

Botella, Marion, Vlad Glaveanu, Franck Zenasni, Martin Storme, Nils Myszkowski, Marion Wolff, y Todd Lubart. «How artists create: Creative process and multivariate factors». *Learning and Individual Differences* 26 (1 de agosto de 2013): 161-70. https://doi.org/10.1016/j.lindif.2013.02.008.

Botella, Marion, Franck Zenasni, y Todd Lubart. «A Dynamic and Ecological Approach to the Artistic Creative Process in Arts Students: An Empirical Contribution». *Empirical Studies of the Arts* 29 (1 de enero de 2011): 17-38. https://doi.org/10.2190/EM.29.1.b.

Breton, André. «Langue des pierres (La lengua de las piedras)». *Le Surréalisme, même*, n.º 3 (1957). https://es.es1lib.vip/book/1387126/3ec75d.

«Bringing Design to Software Ch 9 - Schon». Accedido 5 de noviembre de 2023. https://hci.stanford.edu/publications/bds/9-schon.html.

Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. London: University of Chicago Press, 2003. https://www.perlego.com/book/1852293/a-sense-of-things-the-object-matter-of-american-literature-pdf.

Brugger, P., y S. Brugger. «The Easter Bunny in October: Is It Disguised as a Duck?» *Perceptual and Motor Skills* 76, n.º 2 (abril de 1993): 577-78. https://doi.org/10.2466/pms.1993.76.2.577.

Bryant, Levi, Nick Srnicek, y Graham Harman, eds. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism (Anamnesis) | Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman (editors) | download*. Victoria: re.press, 2010. https://b-ok.cc/book/1269329/df72b1.

Bycroft, Michael. «The Birth of a Movement: Joy Paul Guilford and Creativity Research in American Psychology, 1950-70». Budapest, 2009. https://www.academia.edu/5227271/The_Birth_of_a_Movement_Joy_Paul_Guilford_and_Creativity_Research_in_American_Psychology_1950-70.

Caillois, Roger. «Carta a Breton». En *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, editado por Claudine Frank. Durham: Duke University Press, 1934.

Careiro, Alberto. «The Keeper of Flocks». Accedido 18 de octubre de 2023. https://damadesign.tumblr.com/post/43158594891/the-keeper-of-flocks-by-alberto-careiro-aka.

Carr, Thomas H., y Verne R. Bacharach. «Perceptual Tuning and Conscious Attention: Systems of Input Regulation in Visual Information Processing». *Cognition* 4, n.º 3 (1976): 281-302.

Caston, Victor. «Perception in Ancient Greek Philosophy». En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, editado por Mohan Matthen. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2015.

Celmins, Vija. «Vija Celmins. To Fix the Image in Memory. 1977-82 | MoMA». Cartela de Against the Grain: Contemporary Art from the Edward R. Broida Collection, 3 de julio de 2006. https://www.moma.org/collection/works/100210.

Chemero, Anthony. *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Chomsky, Noam. «Rules and Representations». *Behavioral and Brain Sciences* 3, n.º 1 (marzo de 1980): 1-15. https://doi.org/10.1017/S0140525X00001515.

Cipriani, Gerald. «How the Poem Thinks». *Janus Head* 20, n.º 1 (2022): 5-16. https://doi.org/10.5840/jh20222012.

Clarke, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2005. https://b-ok.cc/book/852289/940b2d.

Connolly, Kevin. «Perceptual Learning». En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta, 2017.ª ed. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/perceptual-learning/.

———. *Perceptual Learning: The Flexibility of the Senses*. Oxford University Press, 2019. https://doi.org/10.1093/oso/9780190662899.001.0001.

Consoli, Gianluca. «Brain and Aesthetic Attitude: How to Integrate "Old" and "New" Aesthetics». *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)* 12, n.º 1 (1 de enero de 2014). https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol12/iss1/9.

Cozens, Alexander. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, Intended for Students in the Art*. Boydell & Augustin, 1759.

Csíkszentmihályi, M. *Creativity: Flow the Psychology of Discovery and Invention*. Harper Perenial Modern Classics, 1996.

Csikszentmihalyi, M., y J. W. Getzels. «Discovery-oriented behavior and the originality of creative products: A study with artists». *Journal of Personality and Social Psychology* 19, n.º 1 (1971): 47-52. https://doi.org/10.1037/h0031106.

Cutting, James E. «Two Ecological Perspectives: Gibson vs. Shaw and Turvey». *The American Journal of Psychology* 95, n.º 2 (1982): 199-222. https://doi.org/10.2307/1422466.

Cuvardic Garcia, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Editions Publibook, 2012.

Daikoku, Tatsuya, Qi Fang, Tomohito Hamada, Youichi Handa, y Yukie Nagai. «Importance of Environmental Settings for the Temporal Dynamics of Creativity». *Thinking Skills and Creativity* 41 (1 de septiembre de 2021): 100911. https://doi.org/10.1016/j.tsc.2021.100911.

Damasio, Antonio R. *The Strange Order of Things: Life, Feeling, and the Making of Cultures*. New York: Panthenon, 2018.

Davenport, Thomas H., y John C. Beck. *The Attention Economy: Understanding the New Currency of Business*. Harvard Business Press, 2001.

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. 6.ª ed. Valencia: Pre-textos, 1988.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* 4.ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991. https://www.academia.edu/22064235/QUE_ES_LA_FILOSOFIA_-_gilles-deleuze-y-felix-guattari.

Descartes, René. *Discurso de Método y Meditaciones Metafísicas*. Traducido por Manuel García Morente. Kindle. Espasa Calpe, 1641.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Edicones Paidos, 1934.

Dewey, John, y Arthur F. Bentley. *Knowing and The Known*. Connecticut: Praeger, 1949. https://www.scribd.com/document/227229763/Dewey-John-and-Arthur-F-Bentley-Knowing-and-the-Known.

Di Paolo, E.A., A. Chemero, M. Heras-Escribano, y M. McGann, eds. *Enaction and Ecological Psychology Convergences and Complementarities*. Frontiers Reseach Topics. Lausanne Frontiers Media SA., 2021. https://www.academia.edu/45041344/Di_Paolo_E_A_Chemero_A_Heras_Escribano_M_McGann_M_eds_2021_Enaction_and_Ecological_Psychology_Convergences_and_Complementarities_Lausanne_Frontiers_Media_SA_doi_10_3389978_2_88966_431_3?auto=download&email_work_card=download-paper.

Dolphijn, Rick, y Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews and Cartographies (Open Humanities Press, 2012)*. Michigan: Open Humanities Press, 2012. https://www.academia.edu/1475667/New_Materialism_Interviews_and_Cartographies_Open_Humanities_Press_2012_.

Dupuy, Jean-Pierre. *On the Origins of Cognitive Science. The Mechanization of the Mind*. Traducido por M.V. Debevoise. MIT Press, 2009. http://archive.org/details/DupuyJeanPierreOnTheOriginsOfCognitiveScienceTheMechanizationOfTheMindMITPressPr.

Emiro Restrepo, Jorge. «Cognición corporeizada, situada y extendida: una revisión sistemática». *Katharsis*, n.º 26 (2018).

Fenwick, Tara J. «Sociomateriality and learning: a critical approach». En *The Sage Handbook of Learning*, editado por David Scott y Eleanore Hargreaves. Reino Unido: Sage Publishers, 2015.

Feyerabend, Paul. «Creativity: A Dangerous Myth». *Critical Inquiry* 13, n.º 4 (1987): 700-711.

Finke, Ronald A., Thomas B. Ward, y Steven M. Smith. *Creative Cognition: Theory, Research, and Applications*. MIT Press, 1992.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqeuología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores Argentina, 1966.

Fultot, Martin, y Michael T. Turvey. «von Uexküll's Theory of Meaning and Gibson's Organism–Environment Reciprocity». *Ecological Psychology* 31, n.º 4 (2 de octubre de 2019): 289-315. https://doi.org/10.1080/10407413.2019.1619455.

García, Dora. «Somewhere, two planets have been colliding for thousands of years. (The Thinker as Poet)». *Le journal de La Verrière*, Poésie balistique, n.º 15 (s. f.).

Getzels, J. W. «Problem Finding: A Theoretical Note». *Cognitive Science* 3, n.º 2 (1979): 167-72. https://doi.org/10.1207/s15516709cog0302_4.

Gibson, Eleanor J. «Exploratory Behavior in the Development of Perceiving, Acting, and the Acquiring of Knowledge». *Annual Review of Psychology* 39, n.º 1 (1988): 1-42. https://doi.org/10.1146/annurev.ps.39.020188.000245.

Gibson, Eleanor Jack. *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development*. Oxford ; Oxford University Press, 2003.

Gibson, James J. «The Concept of the Stimulus in Psychology 1». En *Presidential Address*. Nueva York, 1960.

———. *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition*. Sussex, Reino Unido: Psychology Press, 1979. https://doi.org/10.4324/9781315740218.

———. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londres: George Allen & Unwing Ltd., 1966. https://b-ok.cc/book/3554998/9b8962.

———. «The useful dimensions of sensitivity». *American Psychologist* 18, n.º 1 (1963): 1-15. https://doi.org/10.1037/h0046033.

Gibson, James J., y Eleanor J. Gibson. «Perceptual learning: Differentiation or enrichment?» *Psychological Review* 62 (1955): 32-41. https://doi.org/10.1037/h0048826.

Gielen, Pascal. *Creatividad y otros fundamentalismos*. Brumaria, 2014.

Gladwin, Thomas, y Seymour B. Sarason. *Truk: man in paradise. (Viking Fund Publ. Anthropol., No. 20.)*. Truk: man in paradise. (Viking Fund Publ. Anthropol., No. 20.). Oxford, England: Wenner-Gren Foundation, 1953.

Glăveanu, Vlad P. «Creativity and Culture: Four (Mis)Understandings». En *Homo Creativus: The 7 C's of Human Creativity*, editado por Todd Lubart, Marion Botella, Samira Bourgeois -Bougrine, Xavier Caroff, Jerome Guegan, Christophe Mouchiroud, Julien Nelson, y Franck Zenasni, 107-19. Creativity in the Twenty First Century. Cham: Springer International Publishing, 2022. https://doi.org/10.1007/978-3-030-99674-1_7.

———. «Creativity and Culture: Four (Mis)Understandings». En *Homo Creativus: The 7 C's of Human Creativity*, editado por Todd Lubart, Marion Botella, Samira Bourgeois -Bougrine, Xavier Caroff, Jerome Guegan, Christophe Mouchiroud, Julien Nelson, y Franck Zenasni, 107-19. Creativity in the Twenty First Century. Cham: Springer International Publishing, 2022. https://doi.org/10.1007/978-3-030-99674-1_7.

Glăveanu, Vlad Petre. «Paradigms in the Study of Creativity: Introducing the Perspective of Cultural Psychology». *New Ideas in Psychology* 28, n.º 1 (abril de 2010): 79-93. https://doi.org/10.1016/j.newideapsych.2009.07.007.

Glăveanu, Vlad Petre, Alex Gillespie, y Jaan Valsiner, eds. «Discussing creativity from a cultural psychological perspective». En *Rethinking creativity: Contributions from cultural psychology*, 2015.

Glăveanu, Vlad Petre, Michael Hanchett Hanson, John Baer, Baptiste Barbot, Edward P. Clapp, Giovanni Emanuele Corazza, Beth A. Hennessey, et al. «Avances en la teoría e investigación de la creatividad: Un manifiesto sociocultural». *Uni-pluriversidad* 19, n.º 1 (2019): 97-106.

Goldstone, Robert L. «Perceptual Learning». *Annual Review of Psychology* 49, n.º 1 (1998): 585-612. https://doi.org/10.1146/annurev.psych.49.1.585.

González Ansorena, Luis. «El pensamiento estético de Antoni Tàpies y su contexto». Universitat de les Illes Balears, 2015.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte : aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducido por Jan Cabanes. Barcelona: Paidos Estética, 1976.

https://bibcercador.uab.cat/discovery/fulldisplay?docid=alma991003787889706709&context=L&vid=34CSUC_UAB:VU1&lang=ca&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,%22Los%20lenguajes%20del%20arte%22&offset=0.

Google Docs. «*REVISIÓN 16.05.23.docx». Accedido 16 de noviembre de 2023. https://docs.google.com/document/d/1qwPI2783ebnq36xFWN7XMUm3vyp8sXWJ/edit?usp=drive_web&ouid=112753842446658321790&rtpof=true&usp=embed_facebook.

Guattari, Felix. *Caosmosis*. París: Éditions Galilée, 1992.

Guattari, Félix, y Suely Rolnik. *Micropolitica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños. Madrid: Editora Vozes Ltda, 2005.

Guilford, J. P. «Creativity». *American Psychologist* 5, n.º 9 (1950): 444-54. https://doi.org/10.1037/h0063487.

Haeckel, Ernst Heinrich Philipp August. *Generelle Morphologie der Organismen*. Barlin: Georg Reimer, 1866.

Hallam, Elizabeth, y Tim Ingold, eds. *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford. Reino Unido: Berg, 2007.

Hammond, Percy y The Polanyi Society. «Personal Knowledge and Human Creativity»: *Tradition and Discovery: The Polanyi Society Periodical* 30, n.º 2 (2003): 24-34. https://doi.org/10.5840/traddisc2003/200430227.

Hampton, Chris. «Making the Familiar Strange Again: Vija Celmins' AGO Show Reveals Artist's Knack for Deadpan Re-Creations of Everyday Objects». *Toronto Star*, 5 de mayo de 2019. https://www.proquest.com/docview/2219926983/citation/227E9C9E797A47F1PQ/15.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.

Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinvención de la naturaleza*. Feminismos. Valencia: Ediciones Cátedra, 1991.

Harman, Graham. *Artful Objects: Graham Harman on Art and the Business of Speculative Realism*. Editado por Isaak Nilson y Erik Wikberg. Vol. 1. Experiments in Art and Capitalism. Berlin: Sternberg Press, 2020. https://mitpress.mit.edu/books/artful-objects.

———. *Hacia el realismo especulativo*. 2.ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Haro, Agustín Serrano de. *La Posibilidad de la fenomenología*. Editorial Complutense, 1997.

Heft, Harry. *Ecological Psychology in Context: James Gibson, Roger Barker, and the Legacy of William James's Radical Empiricism (Resources for Ecological Psychology)*. 1.ª ed. New Jersey, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2001. https://b-ok.cc/book/1197438/728eb8.

Heidegger, Martin. «El origen de la obra de arte». En *Caminos de bosque*, traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1935.

———. *Introducción a La Metafísica*. Traducido por Ángela Ackerman Pilári. 4.ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1953. https://www.academia.edu/101514220/Heidegger_introducci%C3%B3n_a_la_metaf%C3%ADsica.

———. *Poetry, language, thought*. Traducido por Albert Hofstadter. Perennial Classics. New York: Harper Collins Publishers Inc., 1971.

———. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: Garland Pub, 1977.

Henke, Silvia, Dieter Mersch, Nicolaj Van der Meulen, thomas Strässle, y Jörg Wiesel. *Manifesto of Artistic Research. A Defense Against Its Advocates*. Think Art. Diaphanes, 2020. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/M/bo56555128.html.

Henri, Bergson. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Conciousness*. Traducido por F.L. Pogson. EBook # 56852. London: George Allen & Unwing Ltd., 1913. https://www.gutenberg.org/files/56852/56852-h/56852-h.htm.

Heras-Escribano, Manuel. «Pragmatism, Enactivism, and Ecological Psychology: Towards a Unified Approach to Post-Cognitivism». *Synthese*, 2 de febrero de 2019. https://doi.org/10.1007/s11229-019-02111-1.

Heredia, Juan Manuel. «El concepto uexkülliano de mundo circundante y sus desplazamientos». *Universitas Philosophica*, n.º 76, Año 38 (junio de 2021).

———. «Etología animal, ontología y biopolítica en Jakob von Uexküll». *Filosofia e História da Biologia,* 6, n.º 1 (2011): 69-86.

———. «Jakob von Uexküll y el problema de los mundos (circundantes) humanos». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* XXXVI, n.º 1 (2021): 43-63.

Hirshfield, Jane. *The Beauty: Poems*. English edition (Versión Kindle). New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015.

Holford, W. David, y Pierre Hadaya. «Addressing the Tacit Knowledge Gap in Knowledge Systems across Agential Realism». *Proceedings of the 50th Hawaii International Conference on System Sciences (2017)*, 1 de enero de 2017. https://www.academia.edu/39087152/Addressing_the_tacit_knowledge_gap_in_knowledge_systems_across_agential_realism.

Holm, Nick, y Sy Taffel. *Ecological entanglements in the anthropocene. Working with Nature*. Ecocritical Theory and Practice Series. London: Lexington Books/Fortress Academic, 2016. https://bibcercador.uab.cat/discovery/fulldisplay?docid=alma991010568967906709&context=L&vid=34CSUC_UAB:VU1&lang=ca&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,Ecological%20Entanglements%20in%20the%20Anthropocene&mode=basic.

Hutchins, Edwin. «Cognitive Ecology». *Topics in Cognitive Science* 2, n.º 4 (octubre de 2010): 705-15. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2010.01089.x.

IDIocreativity: Eulàlia Valldosera. Art-based experiential learning series. Barcelona, 2019. https://gcs-vimeo.akamaized.net/exp=1552479851~acl=%2A%2F1258623382.mp4%2A~hmac=b2ec238d436fa14fc1d407282aecf482beaa371f51a3fdd0b1f8ff579bececd4/vimeo-prod-skyfire-std-us/01/4638/12/323193425/1258623382.mp4.

In My Language, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc.

Ingold, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Oxon, Reino Unido: Taylor & Francis, 2011.

———. «Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials». *Realities. ESRC National Centre for Research Methods*, julio de 2010.

———. «From Science to Art and Back Again: The Pendulum of an Anthropologist». *Anuac* 5, n.º 1 (6 de agosto de 2016): 5-23. https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-2237.

———. «La creatividad que se experiencia». *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* 4, n.º 2 (diciembre de 2016). https://doi.org/10.14198/i2.2016.5.13.

———. «Los Materiales contra la materialidad». *Papeles de Trabajo* Año 7, n.º 11 (11 de mayo de 2013): 19-39.

———. *The Perception of the Environment | Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres, Reino Unido: Routledge, 2002.

Ingold, Timothy. «From the Transmission of Representations to the Education of Attention». En *The Debated Mind: Evolutionary Psychology versus Ethnography*, editado por H. Whitehouse, 113-53, 2001. https://abdn.pure.elsevier.com/en/publications/from-the-transmission-of-representations-to-the-education-of-atte.

Inverno, Mark d', y Arthur Still. «A History of Creativity for Future AI Research». En *Proceedings of the Seventh International Conference on Computational Creativity,*

June 2016, editado por François Pachet, Amilcar Cardoso, Vincent Corruble, y Fiammetta Ghedini, 147-54. Paris, 2016.

Irwin, Robert. *Robert Irwin*. Whitney Museum of American Art, 1977. https://www.scribd.com/document/209483034/Robert-Irwin-Whitney-Catalog.

Isaksen, Scott G., Gerard J. Puccio, y Donald J. Treffinger. «An Ecological Approach to Creativity Research: Profiling for Creative Problem Solving». *The Journal of Creative Behavior* 27, n.º 3 (1993): 149-70. https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.1993.tb00704.x.

Ivins, William Mills. *On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective / William M. Ivins. De Artificiali Perpectiva : Reproducing Both the First Edition Toul 1505 and the Second Edition Toul 1509 / Viator*. Da Capo Paperback. New York: Da Capo, 1973.

Jacobs, David M., y Claire F. Michaels. «Direct learning». *Ecological Psychology* 19, n.º 4 (2007): 321-49. https://doi.org/10.1080/10407410701432337.

James, Williams. *Problemas de la filosofía*. Traducido por Juan Adolfo Vázquez. Buenos Aires: Yerba Buena, 1911. https://www.unav.es/gep/ProblemasFilosofiaIV.html.

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2008. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo5417890.html.

Jones, Rodney, ed. *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. 0 ed. Oxon, Reino Unido: Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315694566.

Jullien, François. *La Propensión de Las Cosas: Para Una Historia de La Eficacia En China*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1990. https://es.scribd.com/document/389727625/Jullien-Francois-LA-PROPENSION-DE-LAS-COSAS-Para-una-historia-de-la-eficacia-en-China-pdf.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducido por Manuel García Morente. Cuarta edición. Espasa Calpe, 1914.

Kashdan, Todd B., Matthew W. Gallagher, Paul J. Silvia, Beate P. Winterstein, William E. Breen, Daniel Terhar, y Michael F. Steger. «The curiosity and exploration inventory-II: Development, factor structure, and psychometrics». *Journal of Research in Personality* 43, n.º 6 (1 de diciembre de 2009): 987-98. https://doi.org/10.1016/j.jrp.2009.04.011.

Kasof, Joseph. «Explaining Creativity: The Attributional Perspective». *Creativity Research Journal* 8, n.º 4 (1995): 311-66.

Kastrup, Virgínia. «O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo». *Psicologia & Sociedade* 19, n.º 1 (abril de 2007): 15-22. https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003.

Kaufman, James C., y Robert J. Sternberg, eds. *The Cambridge Handbook of Creativity*. 2.ª ed. Cambridge University Press, 2019. https://doi.org/10.1017/9781316979839.

Knuuttila, Simo, y Pekka Kärkkäinen, eds. *Theories of Perception in Medieval and Early Modern Philosophy*. Studies in the History of Philosophy of Mind 6. Dordrecht: Springer, 2008.

Kontturi, Katve-Kaisa. «From a Double Navel to Particle-Sign: Toward the A-Signifying Work of Painting». En *Carnal Knowledge: Towards a «New Materialism» Through The Arts*. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013. https://www.academia.edu/9227263/From_a_Double_Navel_to_Particle_Sign_Toward_the_A_Signifying_work_of_Painting.

Kozbelt, Aaron. «Artists as experts in visual cognition». *Visual Cognition* 8, n.º 6 (diciembre de 2001): 705. https://doi.org/10.1080/13506280042000090.

———. «Longitudinal Hit Ratios of Classical Composers: Reconciling "Darwinian" and Expertise Acquisition Perspectives on Lifespan Creativity». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 2 (1 de noviembre de 2008): 221-35. https://doi.org/10.1037/a0012860.

Kozbelt, Aaron, Ronald A. Beghetto, y Mark A. Runco. «Theories of creativity». En *The Cambridge Handbook of Creativity*, 20-47. New York, NY: Cambridge University Press, 2010.

Kozbelt, Aaron, y William P. Seeley. «Integrating art historical, psychological, and neuroscientific explanations of artists' advantages in drawing and perception». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1, n.º 2 (2007): 80-90. https://doi.org/10.1037/1931-3896.1.2.80.

Lakani, Safoura Rezapour, Antonio J. Rodriguez-Sanchez, y Justus Piater. «Exercising Affordances of Objects: A Part-Based Approach». *IEEE Robotics and Automation Letters* 3, n.º 4 (octubre de 2018): 3465-72. https://doi.org/10.1109/LRA.2018.2853639.

Lakoff, George. «Explaining Embodied Cognition Results». *Topics in Cognitive Science* 4, n.º 4 (2012): 773-85. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01222.x.

Lakoff, George, y Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

Lapa, Pedro. «Mediumspectrologies». En *James Coleman*. Lisboa: Museu do Chiado, Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2005.

Latour, Bruno. «00_Glosario_actante». Glosario, 15 de octubre de 2008. https://www.brunolatourenespanol.org/00_Glosario_actante.htm.

———. «Do Scientific Objects Have a History? Pasteur and Whitehead in a Bath of Lactic Acid». Traducido por Lydia Davis. *Common Knowledge* 25, n.º 1-3 (abril de 2019): 126-42. https://doi.org/10.1215/0961754x-7299198.

———. «On actor-network theory: A few clarifications». *Soziale Welt* 47, n.º 4 (1996): 369-81.

———. «One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World. Traducción: Un giro más después del giro social». En *The Social Dimensions of Science*, editado por Ernan McMullin, 1≤., 245-61. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1992.

———. «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern». *Critical Inquiry*, Winter de 2004, 24.

Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp and the refusal of work*. Traducido por Joshma David Jordan. New York: Semiotext(e), 2007.

Let Us Heal Together. Les Garrigues, 2020. https://www.e-flux.com/architecture/critical-cooking-show/358105/let-us-heal-together/.

Liep, John. *Locating Cultural Creativity (Anthropology, Culture and Society)*. London: Pluto Press, 2001. https://epdf.pub/locating-cultural-creativity-anthropology-culture-and-society.html.

Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La estetización del mundo Vivir en la época del capitalismo artístico*. Traducido por Anotnio-Prometeo Moya Valle. Argumentos. España: Anagrama, 2015.

Lombardo, Thomas J. *The reciprocity of perceiver and environment: The evolution of James J. Gibson's ecological psychology*. The reciprocity of perceiver and environment: The evolution of James J. Gibson's ecological psychology. Hillsdale, NJ, US: Lawrence Erlbaum Associates, Inc, 1987.

López Mosqueda, J. A., V. Aboites, J. A. López Mosqueda, y V. Aboites. «La filosofía frente al objeto cuántico». *Revista mexicana de física E* 63, n.º 2 (diciembre de 2017): 107-22.

Mace, C. A. «The Aesthetic Attitude». *The British Journal of Aesthetics* 12, n.º 3 (1 de marzo de 1972): 217-27. https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/12.3.217.

Mace, William M. «James J. Gibson's Ecological Approach: Perceiving What Exists». *Ethics and the Environment* 10, n.º 2 (2005): 195-216.

Madrid, Hector P., y Malcolm G. Patterson. «Affect and Creativity». En *Individual Creativity in the Workplace*, editado por Roni Reiter-Palmon, Victoria L. Kennel, y

James C. Kaufman, 245-65. Explorations in Creativity Research. Academic Press, 2018. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-813238-8.00011-5.

Malafouris, Lambros. *How Things Shape the Mind : A Theory of Material Engagement*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

Malik, Suhail. «Information and Knowledge». *Theory, Culture & Society* 22 (1 de febrero de 2005): 29-49. https://doi.org/10.1177/0263276405048434.

Manchester Metropolitan University, Sarah E. Truman, David Ben Shannon, y Manchester Metropolitan University. «Queer Sonic Cultures: An Affective Walking-Composing Project». *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry*, 24 de julio de 2018. https://doi.org/10.22387/CAP2018.19.

Manning, Erin. «Creative Propositions for Thought in Motion». *Inflexions* 1.1 How is Research-Creation? (mayo de 2008).

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002. www.dukeupress.edu/parables-for-the-virtual.

———. «The Thinking-Feeling of What Happens». *Inflexions* 1.1 What is research-creation? (mayo de 2008).

Matteucci, Giovanni. «Everyday Aesthetics and Aestheticization: Reflectivity in Perception». *Anno XLV, IV Serie, 1/2017*, 1/2017, XLV, n.º IV (1 de enero de 2017). https://www.academia.edu/70745274/Everyday_Aesthetics_and_Aestheticization_Reflectivity_in_Perception.

McCormack, Derek P. «Thinking-Spaces for Research- Creation». *Inflexions* 1.1 How is Research-Creation? (mayo de 2008). (May 2008) www.inflexions.com.

McCrae, Robert, y Paul Costa. «Conceptions and Correlates of Openness to Experience». En *Handbook of Personality Psychology*, 825-47, 1997. https://doi.org/10.1016/B978-012134645-4/50032-9.

McKinney, Jonathan. «Ecological~Enactivism Through the Lens of Japanese Philosophy». *Frontiers in Psychology* 11 (2020). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01347.

McLean, Stuart. «Stories and Cosmogonie: Imagining Creativity Beyond "Nature" and "Culture"». *Cultural Anthropology* 24, n.º 2 (2009): 213-45. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2009.01130.x.

Mei-Hsin Chen. «The Nondualistic Aesthetics of Qi 氣 in Antoni Tàpies' Holistic Conception of Art». *Philosophy East and West: A Quarterly of Comparative Philosophy* 70, n.º 1 (enero de 2020): 84-115. https://doi.org/10.1353/pew.2020.0012.

Miremos a ninguna parte. Barcelona, 2020.

Morton, Timothy. «An Object-Oriented Defense of Poetry». *New Literary History* 43, n.º 2 (2012): 205-24. https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0018.

———. *Being Ecological*. Cambridge, MA: MIT Press, 2018. https://es1lib.org/book/3497549/31a8db?dsource=recommend.

———. *El pensamiento ecológico*. Ediciones Paidós, 2018.

———. *Magia realista: objetos, ontología y causalidad*. Open Humanites Press, 2020. http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/magia-realista/.

Murphie, Andrew. «Clone Your Thecnics. Research Creation, Radical Empiricism and the Constraints of Models». *Inflexions* 1.1 1.1 How is Research-Creation? (mayo de 2008). www.inflexions.org.

Nanay, Bence. *Aesthetics as philosophy of perception*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2016.

———. «The Aesthetic Experience of Artworks and Everyday Scenes». *The Monist* 101, n.º 1 (2018): 71-82. https://doi.org/10.1093/monist/onx037.

Nelson, Camilla. «Discourses of Creativity». En *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, editado por Rodney Jones, 0 ed., 170-87. Oxon, Reino Unido: Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315694566.

Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. México: Fondo de cultura económica, 1957.

Niu, Weihua, y Robert J. Sternberg. «The Philosophical Roots of Western and Eastern Conceptions of Creativity.» *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 26, n.º 1-2 (2006): 18-38. https://doi.org/10.1037/h0091265.

Noë, Alva. *Action in Perception*. MIT Press, 2004.

Olafur Eliasson: Symbiotic seeeing» at the Kunsthaus Zürich. «Olafur Eliasson: Symbiotic Seeeing» at the Kunsthaus Zürich». Accedido 21 de julio de 2021. https://eliasson.kunsthaus.ch/en/www.eliasson.kunsthaus.ch.

Osborn, Alex F. *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Writing*. 8ª. New York: Charles Schribner's Sons, 1953.

———. *Imaginación Aplicada : Principios y Procedimientos Para Pensar Creando*. Traducido por Alberto Durán y Germán López Vázquez. 3ª. Madrid: Velflex, 1953.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Novena. Madrid: Ediciones Cátedra, 1924. https://es.scribd.com/document/350916757/Panofsky-Erwin-Idea-Catedra-1998.

———. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducido por Virginia Careaga. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 1927.

Papanek, Victor. *Design for the Real World*. London: Thames & Hudson, 1972.

Parente, Diego. «Los artefactos en cuanto posibilitadores de acción. Problemas en torno a la noción de agencia material en el debate contemporáneo». *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 16, n.º 33 (29 de noviembre de 2016). https://doi.org/10.18270/rcfc.v16i33.1937.

Pegaso, Establo. «Alquimistas del establo: Entorno al ombligo del mundo de Eulàlia Valldosera». *Alquimistas del establo* (blog), 9 de julio de 2009. http://alquimistasdelestablo.blogspot.com/2009/07/entorno-al-ombligo-del-mundo-de-eulalia.html.

Perler, Dominik. «Perception in Medieval Philosophy». En *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, editado por Mohan Matthen. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 2015.

Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Traducido por Pablo del Barco. Vol. CV. Visor de poesía. Madrid: Visor, 1984.

Pinillos Díaz, José Luis. «Qué quiere decir realidad». *Anales de la Real Academia de Ciencias Políticas*, 15 de octubre de 2007.

Platón. «Fedro». En *Obras completas de Platón*, traducido por Patricio de Azcárate, Vol. Tomo II. Madrid: Median y Navarro, 1871.

———. *La república*. Traducido por Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón. Alianza Editorial, 2013. https://www.alianzaeditorial.es/libro.php?id=2951706%26id_col=100508%26id_subcol=100512.

———. *Teetetes*. Editado por Patricio de Azcárate. Digital. Vol. Tomo 3. Platón, obras completas. Madrid, 1871.

Ramos Alía, Justo Fernando. «Atención y velocidad de anticipación. una aproximación critica al estudio y medida de la atención». Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación, 1999.

Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Reckwitz, Andreas. *The Invention of Creativity: Modern Society and the Culture of the New*. Cambridge, MA: John Wiley & Sons, 2017.

Reed, Edward S. *Encountering the World: Toward an Ecological Psychology*. Oxford University Press, 1996. http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195073010.001.0001/acprof-9780195073010.

———. «The Intention to Use a Specific Affordance: A Conceptual Framework for Psychology». En *Development in Context. Acting and Thinking in Specific Environments*, editado por Robert H. Wozniak y Kurt W. Fischer, 45-76. The Jean

Piaget Symposium Series. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1993. https://doi.org/10.4324/9781315807379-9.

———. «Two Theories of the Intentionality of Perceiving». *Synthese* 54, n.º 1 (1983): 85-94.

Reed, Jeffrey G., y Pam M. Baxter. «Psychological abstracts». En *Library use: A handbook for psychology*, 45-58. Washington, DC, US: American Psychological Association, 1983. https://doi.org/10.1037/10106-004.

Rey, Javier, y Andrés Granese. «La cartografía como método de investigación en psicología». *Psicología, Conocimiento y Sociedad* 9, n.º 1 (31 de mayo de 2019): 283-316-316.

Rilke, Rainer Maria. *Las elegías de Duino*. Traducido por Joaquín Blanco. La iguana del ojete, 1922.

Ringrose, Jessica, Katie Warfield, y Shiva Zarabadi. *New Materialisms and Education (Education and Social Theory)*. Edición de Kindle. Taylor and Francis, 2019. https://www.academia.edu/38773960/Introducing_Feminist_Posthumanisms_New_Materialisms_and_Educational_Research_Response_able_Theory_Practice_Methodology.

Roberts, Tom. «From Things to Events: Whitehead and the Materiality of Process». *Environment and Planning. D, Society & Space* 32, n.º 6 (2014): 968-83. https://doi.org/10.1068/d13195p.

Robinson, Keith. *Deleuze, Whitehead, Bergson: Rhizomatic Connections*. Editado por Keith Robinson. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England] ; New York: Palgrave Macmillan, 2008. https://www.perlego.com/book/3505210/deleuze-whitehead-bergson-rhizomatic-connections-pdf.

———. «Introduction: Deleuze, Whitehead, Bergson – Rhizomatic Connections». En *Deleuze, Whitehead, Bergson: Rhizomatic Connections*, s. f.

Rodríguez, Gabriel, y Alonso Gumersinda. «Aprendizaje perceptivo». En *Psicología del aprendizaje*, editado por Oskar Pineño, Miguel Ángel Vadillo, y Helena Matute, Capítulo 5:103-20. España, 2007.

Rodríguez González, M. «El pensador y el poeta. Sentidos del otro pensar según Heidegger». *Logos: Anales del Seminario de Metafísica* 24 (1990). https://bibcercador.uab.cat/discovery/fulldisplay?docid=cdi_doaj_primary_oai_doaj_org_article_0f88e52b777e4adb820975a08f49704e&context=PC&vid=34CSUC_UAB:VU1&lang=ca&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Primo%20Central&tab=Everything&query=any,contains,El%20pensador%20y%20el%20poeta.%20Sentidos%20del%20otro%20pensar.

Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

———. «Geopolítica del chuleo». *transversal texts* (blog), 2006. https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/es.

Romo, Manuela, Vicente Alfonso-Benlliure, y María José Sánchez-Ruiz. «El test de creatividad infantil (TCI): evaluando la creatividad mediante una tarea de encontrar problemas». *Educational Psychology* 22, n.º 2 (2016): 93-101. https://doi.org/10.1016/j.pse.2016.01.005.

Ross, Leslie D. *Artists of the Middle Ages*. 1.ª ed. Greenwood Press, 2003. https://www.perlego.com/book/4198844/artists-of-the-middle-ages-pdf.

Rovelli, Carlos. *La realidad no es lo que parece: La estructura elemental de las cosas*. Edición Kindle. Metatemas. Tusquets Editores, 2015.

Ruiz-Giménez Coderch, Lúa. «Política del encuadre: Espacios de enunciación crítica en las prácticas artísticas contemporáneas». Universitat de Barcelona, 2017.

Runco, Mark A., y Jill Nemiro. «Problem finding, creativity, and giftedness». *Roeper Review* 16, n.º 4 (1 de junio de 1994): 235-41. https://doi.org/10.1080/02783199409553588.

Rusu, Marinela. «Education: 1. Creativity and Problem Finding/Solving in Art». *Review of Artistic Education* 16, n.º 1 (2018): 212-22. https://doi.org/10.2478/rae-2018-0023.

Sánchez Mateo Paniagua, Rafael. «Aisthesis Radical y Atención Profunda». En *¡Vivan los campos libres de España! catálogo de Antonio Ballester Moreno*, 32-36. Madrid: La casa encendida, 2017. https://www.dropbox.com/s/jhfoysa90g5f5p2/Aisthesis%20Radical%20y%20Atenci%C3%B3n%20Profunda.pdf?dl=0.

Scanziani, Andrea. «Intencionalidad y atención: el abordaje husserliano de la atención en relación con la intencionalidad y su caracterización como "mentar"». *Ideas 7, revista de filosofía moderna y contemporánea*, 7 de mayo de 2018.

Schachtel, Ernest G. Schachtel. *Metamorphosis: On the Conflict of Human Development and the Development of Creativity | | download*. London, New Jersey: The Analitic Press, 1959. https://es1lib.vip/book/2768644/373c28.

Schank, Roger C., y Chip Cleary. «Making Machines Creative». En *The creative cognition approach*, editado por Steven M. Smith, Thomas B. Ward, y Ronald A. Finke, 229-49. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995. https://b-ok.cc/book/1168422/59ff8f.

Schlewitt, Lora Diane. «Characterizing attentional flexibility: An examination of attention and object perception in visual artists and non-artists». Ph.D., 1997. https://www.proquest.com/docview/304379205/abstract/9445E63AF1284F03PQ/1.

Schneider, Walter. «Controlled and Automatic Human Information Processing: II. Perceptual Learning, Automatic Attending and a General Theory». *Psychological Review*, 1 de enero de 1977. https://www.academia.edu/64974328/Controlled_and_automatic_human_information_processing_II_Perceptual_learning_automatic_attending_and_a_general_theory.

Schön, Donald A. «Metaphor and Thought: Generative metaphor: A perspective on problem-setting in social policy». En *Metaphor and Thought*, 2ª. UK: Cambridge University Press, 1980. https://www.scinapse.io.

Schumpeter, Joseph. *Capitalism, Socialism and Democracy*. London; New York: Routledge, 1942. https://1lib.eu/book/529436/fd0808.

Searle, John R. *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*. New York: Oxford University Press, 2015.

Seifert, Colleen M, Andrea Patalano, David E. Meyer, y Ilan Yaniv. «Demystification of cognitive insight: Opportunistic assimilation and the prepared-mind hypothesis». En *The nature of insight*, editado por R.J. Stenberg y J.E. Davidson, 65-124. Cambridge, MA, 1995.

Serrano, María Teresa Esquivias. «Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones». *Revista Digital Universitaria* 5, n.º 1 (31 de enero de 2004). http://ru.tic.unam.mx:8080/xmlui/handle/123456789/693.

Servicio de Lenguas de la UAB. «Guía para el uso no sexista del lenguaje en la Universitat Autònoma de Barcelona». Servicio de Publicaciones de la UAB, octubre de 2011.

Shakespeare, William. *Sueño de una noche de verano William Shakespeare.* Carrascalejo de la Jara. Santa Fe: El Cid Editor, 1595.

Shannon, David Ben, y Sarah E. Truman. «Problematizing Sound Methods Through Music Research-Creation: Oblique Curiosities». *International Journal of Qualitative Methods* 19 (1 de enero de 2020): 1609406920903224. https://doi.org/10.1177/1609406920903224.

Shaviro, Steven. *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Posthumanities 30. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. https://es1lib.org/book/2459618/d9afe9.

Shaw, R.E., M.T Turvey, y W.M. Mace. «Ecological Psychology: The Ic/\. Consequence of a IS-L Commitment to Realism». *Cognition and the Symbolic Processes* 2 (1982): 159-226.

Shelley, James. «The Concept of the Aesthetic». En *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta, Spring 2022. Metaphysics Research Lab,

Stanford University, 2022. https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/.

Simmons, Alison. «Perception in Early Modern Philosophy». En *The Oxford Handbook of the Philosophy of Perception*, editado por Mohan Matthen. Oxford University Press UK, 2015.

Simons, Daniel J, y Christopher F Chabris. «Gorillas in Our Midst: Sustained Inattentional Blindness for Dynamic Events». *Perception* 28, n.º 9 (1 de septiembre de 1999): 1059-74. https://doi.org/10.1068/p281059.

Simonton, Dean Keith. «Defining creativity: Don't we also need to define what is not creative?» *The Journal of Creative Behavior* 52 (2018): 80-90. https://doi.org/10.1002/jocb.137.

———. «The Psychology of Creativity: A Historical Perspective». University of British Columbia, 2011.

Sloan, Kim. «A New Chronology for Alexander Cozens Part II: 1759-86». *Burlington Magazine* 127, n.º 987 (1985): 355-63.

———. «A New Chronology for Alexander Cozens Part II: 1759-86». *The Burlington Magazine* 127, n.º 987 (1985): 355-63.

Smith, Steven M., Thomas B. Ward, y Ronald A. Finke, eds. *The creative cognition approach*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1995. https://b-ok.cc/book/1168422/59ff8f.

Sørensen, Estrid. *The Materiality of Learning: Technology and Knowledge in Educational Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Souriau, Étienne. *The Different Modes of Existence*. Traducido por Erik Beranek y Tim Howles. Minnesota: University of Minnesota Press, 1943.

Stein, Morris I. *Stimulating Creativity. Individual Procedures*. Vol. I. New York: Academic Press, 1974.

Stengers, I. «COMPARISON AS A MATTER OF CONCERN». *Common Knowledge* 17, n.º 1 (1 de enero de 2011): 48-63. https://doi.org/10.1215/0961754X-2010-035.

Stengers, Isabelle. *The Invention of Modern Science*. Nachdr. Theory out of Bounds, v. 19. Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press, 2007.

———. *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts | Isabelle Stengers, Michael Chase, Bruno Latour | download*. Harvard University Press, 2011. https://es1lib.org/book/2082942/1ccd0c.

Stolnitz, Jerome. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism : A Critical Introduction*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1960. http://archive.org/details/aestheticsphilos0000stol.

Stukeley, William. «Memoirs of Sir Isaac Newton's life», 1752. https://ttp.royalsociety.org//ttp/ttp.html?id=1807da00-909a-4abf-b9c1-0279a08e4bf2&type=book.

Taleb, Nassim Nicholas. *El lecho de Procusto: aforismos filosóficos y prácticos*. Traducido por Genís Sánchez Barberán. Edición Kindle. Barcelona: Paidos, 2018.

Tan, Chee-Seng, Xiao-Shan Lau, Yian-Thin Kung, y Renu A/L Kailsan. «Openness to Experience Enhances Creativity: The Mediating Role of Intrinsic Motivation and the Creative Process Engagement». *The Journal of Creative Behavior* 53, n.º 1 (2019): 109-19. https://doi.org/10.1002/jocb.170.

Tàpies, Antoni. «El juego de saber mirar». *Cavall Fort*, 1967. https://raco.cat/index.php/LoFloc/issue/view/28221.

Taylor, Charles. *Sources of the self: the making of the modern identity*. Boston: Harvard University Press. Accedido 19 de enero de 2021. https://1lib.eu/book/1172317/8f34a7.

Thain, Alanna. «Minding the Gaps in Research-Creation». *Inflexions* 1.1 How is research-creation? (mayo de 2008).

Thompson, Evan. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind Evan Thompson*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

Townsend, Dabney. «Baumgarten, Alexander Gottlieb (1714–62)». En *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 1.ª ed. London: Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9780415249126-M013-1.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

Turvey, Michael T. *Lectures on Perception: An Ecological Perspective*. New York: Routledge, 2019. https://b-ok.cc/book/3651418/7de282.

Uexküll, Jakob von. *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning*. New York, NY: University of Minessota Press, 1934. https://b-ok.cc/book/1250205/533732.

———. «La biología de la ostra jacobea». *Revista de Occidente*, n.º 9 (1924): 297-331.

Ulrich Obrist, Hans, y Kostas Stasinopoulos, eds. *140 Artists' Ideas for Planet Earth*. London: Penguin Books, 2021.

Valente, José Ángel. «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies». En *Obra poétcia 2.Material memoria (1977-1992)*, 41-46. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Van Eekelen, Bregje F. «Creative Intelligence and the Cold War: US Military Investments in the Concept of Creativity, 1945–1965». *Conflict and Society* 3, n.º 1 (2017): 92-107. https://doi.org/10.3167/arcs.2017.030108.

Varela, Francisco J., Eleanor Rosch, y Evan Thompson. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press, 1992.

Varutti, Marzia. «Poetry and Ecological Awareness: Inspiration from Pierluigi Cappello's Poetry». En *Poetry and the Global Climate Crisis*, editado por Sandra Kleppe y Angela Sorby. Routledge Environmental Humanities Book Series. Routledge, 2023. https://www.academia.edu/98566522/Poetry_and_ecological_awareness.

Vega Encabo, Jesús. «Mentes Híbridas: Cognición, Representaciones Externas y Artefactos Epistémicos». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* Ed. Electrónica, n.º Especial (diciembre de 2005). https://www.academia.edu/16232454/Mentes_h%C3%ADbridas_Cognici%C3%B3n_Representaciones_Externas_y_Artefactos_Epist%C3%A9micos.

Verbeek, Peter PCC. «Cyborg Intentionality: Rethinking the Phenomenology of Human-Technology Relations». *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 7, n.º 3 (2008): 387-95. https://doi.org/10.1007/s11097-008-9099-x.

Verplanken, Bas, y Sheina Orbell. «Attitudes, Habits, and Behavior Change». *Annual Review of Psychology* 73, n.º 1 (2022): 327-52. https://doi.org/10.1146/annurev-psych-020821-011744.

Vilar, Gerard. «La producción estética». En *Estética. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, 101-22. Madrid: Editorial Trotta - CSIC Press, 2003. https://es.scribd.com/doc/118095444/Gerard-Vilar-La-produccion-artistica.

Violi, Patrizia. «Sujeto lingüístico y sujeto femenino». editado por Giulia Colaizzi. Colección Teorema. Serie mayor. Madrid: Cátedra, 1990.

Vogt, Stine, y Svein Magnussen. «Expertise in Pictorial Perception: Eye-Movement Patterns and Visual Memory in Artists and Laymen». *Perception* 36, n.º 1 (1 de enero de 2007): 91-100. https://doi.org/10.1068/p5262.

Wallas, Graham. *The Art of Thought*. Solis Press, 1926.

Walls, Matthew, y Lambros Malafouris. «Creativity as a Developmental Ecology». En *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, editado por Vlad Petre Glăveanu, 623-38. Palgrave Studies in Creativity and Culture. London: Palgrave Macmillan UK, 2016. https://doi.org/10.1057/978-1-137-46344-9_30.

Whitehead, A. N. «Objects and Subjects». *The Philosophical Review* 41, n.º 2 (1932): 130-46. https://doi.org/10.2307/2179771.

Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas*. New York, NY: The Free Press, 1933. https://es1lib.org/book/5566724/279b71.

———. *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Edición Kindle. Cambridge: University Press, 1925.

———. *An Introduction to Mathematichs*. Project Gutenberg. New York: Williams & Norgate, 1911. https://www.gutenberg.org/ebooks/41568.

———. *El Concepto de Naturaleza*. Madrid: Editorial Gredos, 1968. https://es.scribd.com/document/234791086/Whitehead-Alfred-El-Concepto-de-Naturaleza.

———. *Modos de Pensamiento*. 1938/2022 ed. Buenos Aires: Editorial Cactus, 1938. https://es.scribd.com/document/44331249/Whitehead-Alfred-N-1937-Modos-de-pensamiento.

———. *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada, 1956. https://monoskop.org/File:Whitehead_Alfred_North_Proceso_y_realidad.pdf.

Williams, James. *Stand out of Our Light: Freedom and Resistance in the Attention Economy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2018.

Withagen, Rob, Harjo J. de Poel, Duarte Araújo, y Gert-Jan Pepping. «Affordances can invite behavior: Reconsidering the relationship between affordances and agency». *New Ideas in Psychology* 30, n.º 2 (1 de agosto de 2012): 250-58. https://doi.org/10.1016/j.newideapsych.2011.12.003.

Wright-Carr, David Charles. «La ciencia cognitiva corporeizada: Una perspectiva para el estudiio de los lenguajes visuales». *Entreciencias* 6, n.º 16 (julio de 2018): 81.96.

Xenakis, Ioannis, y Argyris Arnellos. «Aesthetics as Evaluative Forms of Agency to Perceive and Design Reality: A Reply to Aesthetic Realism». *New Ideas in Psychology* 47 (1 de diciembre de 2017): 166-74. https://doi.org/10.1016/j.newideapsych.2017.03.014.

Zabelina, Darya L. «Attention and Creativity». En *The Cambridge Handbook of the Neuroscience of Creativity*, editado por Oshin Vartanian y Rex E. Jung, 161-79. Cambridge Handbooks in Psychology. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. https://doi.org/10.1017/9781316556238.010.