



EXPERIMENTACIÓN, PROCESO Y BOCETO: VARIABLES DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA CONFORMACIÓN DE LAS VANGUARDIAS Y SU LEGADO A LA CREATIVIDAD CONTEMPORÁNEA.

Experimentation, process and draft: variables of creative processes within the avant-garde development, and the subsequent legacy to contemporary creativity

Autora: Raquel Caerols Mateo. Universidad Antonio de Nebrija

Contacto: rcaerols@nebrija.es

Enviado: 21/03/2013

Aceptado: 02/05/2013

Resumen

La experimentación como modo, medio y/o metodología en la creación en las artes ha constituido un signo identificativo desde el nacimiento del pensamiento moderno occidental. Los métodos utilizados por el propio Brunelleschi para la creación de la perspectiva lineal, en un hacer de ensayo y error, –esquema central de lo que después será el Método Científico–, conforman las bases del hacer basadas en la experimentación, que han conformado los procesos del arte en Occidente desde el Renacimiento, como hemos señalado.

La aparición del boceto en los procesos creativos de los artistas que iniciaron las formas de arte moderno, que ocupaban sus talleres, es el elemento más significativo de este nuevo proceder. El segundo giro de la modernidad que representan las Vanguardias Históricas llevan a su máximo exponente el proceder basado en la experimentación, centrando su atención, en el hecho en sí de lo procesual. Es precisamente, el giro en la actitud y la intención del artista, –el propio riesgo asumido–, lo que convierte a la experimentación en metodología en sí y lo que, asimismo, posibilitó el nacimiento de numerosos movimientos, la constitución de las Vanguardias Históricas. Legado que ha llegado a nuestra contemporaneidad y que está presente en las metodologías de los talleres de los artistas, en las aulas-taller, en la intencionalidad de los artistas. No obstante, en los inicios del siglo XXI, tras una posmodernidad que nos ha llevado a un contexto de confusión en las definiciones del Arte, de sus procesos, de sus metodologías, de sus modelos de conocimiento, nos encontramos en la necesidad redefinir nuevos esquemas, nuevos paradigmas.

Palabras clave: procesos creativos, vanguardias, experimentación, conciencia, contemporaneidad.

Abstract

Experimentation, as a way and/or methodology for artistic creation, has represented a significant symbol since the birth of modern western thought. The methods that Brunelleschi used for creating lineal perspective, in a trial and error manner and backbone of what would later become the Scientific Method, constitute the foundations and ways based on experimentation that identify art processes in the Western world since the Renaissance, as we pointed out.

The emergence of the draft as a part of the creative processes of those artists who started modern art forms, those artists who worked in their workshops, is the most significant element in this new conduct. The second turn in modernity represented by the Historic Vanguardies; make experimentation-based processes a hallmark, focusing their attention in the act of processing itself. It is indeed, the artist's change in attitude and intention – the artist's assumed risk – what turns experimentation in methodology. And it is what allowed for the birth of many new movements and the foundation of the Historic Vanguardies. It is a legacy that has come all the way into our contemporary world, and which is present in all the methodologies in artists' workshops, in classroom-workshops, in any artist's intention. However, in the beginning of the 21st century, after a post-modern period that took us to a context of confusion in the definition of Art, its processes, its methodologies, and its knowledge models, we find it necessary to redefine new patterns, new paradigms.

Keywords: creative processes, avant-garde, experimentation, conscience, contemporary.

LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA CONFORMACIÓN DE LAS VANGUARDIAS

Nuestras inquietudes están centradas en hacer una introspección en los modos, formas y procesos creativos y en la circunstancias específicas de la conformación de las vanguardias, el legado que nos dejó, los diálogos válidos para nuestra contemporaneidad y los que deben ser traducidos, sustituidos por los símbolos y metáforas de nuestra contemporaneidad.

Sabemos que la experimentación en el hecho creativo será un proceder identificativo del arte de vanguardia y, por tanto, necesario su estudio en los márgenes de nuestra investigación. Es decir, indagar sobre la nueva coloratura que toma la experimentación en algunas corrientes del romanticismo, en los movimientos artísticos que le sucederán y, por supuesto, en el desarrollo y consolidación de las Vanguardias Históricas, –motivado en parte por las investigaciones sobre las postimágenes, en psicofisiología, como por las nuevas corrientes filosóficas y estéticas, y los aspectos de orden social y cultural– se torna esencial para entender los fundamentos de la nueva episteme.

El artista posmedieval, el artista renacentista, protagoniza el salto significativo en el modo de conocer a través de la visión, dejando a un lado la revelación divina. Ello iba a traer una nueva metodología, que suponía una revolución en el conocimiento, la experimentación como medio de conocimiento. Brunelleschi es un artista fundamental en nuestro enfoque investigador, pues más allá de proponer un método para trasladar las formas tridimensionales de la arquitectura a la superficie del papel de dos dimensiones, estaba situando el arte en una categoría liberal, construyendo el nuevo saber entre lo demostrativo y lo especulativo. Examinar y verificar el esquema, esa fue la fórmula que empezó a practicar Brunelleschi, que ensayó en sus tablillas, y que los artistas que le sucedieron practicaron una y otra vez. Buscaban alcanzar ese ideal y plasmarlo en su arte, y ahí está el fundamento conceptual que marca la diferencia entre un proceder creativo y otro, en el giro de la naturaleza de lo experimental como metodología del conocer y del hecho creativo. Basta hacer un análisis comparativo entre las siguientes reflexiones de Cassirer y las ideas que expresó el escritor y historiador de arte inglés Walter Pater sobre el nuevo valor en el hecho creativo de la experiencia, su nueva naturaleza. Si el primero decía que en el bosquejo intelectual, –al que se refería para definir la nueva metodología renacentista– “anticipamos una legalidad de la naturaleza que luego, mediante el examen de la experiencia, elevamos a categoría de certeza” (Cassirer, 1951, p. 207); Pater definirá el hecho experimental vinculado a la creatividad en los siguientes términos:

“El servicio de la filosofía, de la cultura especulativa, al espíritu humano consiste en despertarlo, en iniciarlo a una vida de observación constante y ambiciosa [...]. Arder siempre con esta llama firme, como una joya, mantener este éxtasis, supone el triunfo de la vida” (Kemp, p. 272 cita a Pater, 1873).

Curiosamente, esta reflexión es muy cercana a ese sucumbir en el hacer de Picasso sobre el que reflexionaremos más adelante, a lo procesual, con lo que se identificará la naturaleza creativa de las vanguardias. Así, el binomio examinar y verificar el esquema perderá ahora todo su sentido y ello también tendrá un efecto directo en la devaluación de la academia como institución, de la que los artistas se irán alejando paulatinamente. Es esa circunstancia a la que se refiere Gombrich cuando los artistas empezaron a descartar ciertas “restricciones y tabúes que limitaban la elección de los medios y la libertad de experimentación del artista” (Gombrich, 2002, p. 303). En ese sentido, es también importante tener presente la transformación de la institución de la academia de arte, que se traducirá en esa lucha de los artistas contra el esquema, contra las formas aprendidas en referencia a la consecución y plasmación de un ideal; cuestión que empezará a manifestarse en artistas del romanticismo como Constable, y que tendrá que ver con esa actitud suya de olvidar haber visto un cuadro cuando empezaba a trabajar en una nueva obra. El acento no estará tanto en responder al esquema que impone la convención, sino en crear su propio esquema, aquel que resulta de la experiencia única. Pero quizás, Turner será uno de los artistas del romanticismo más paradigmáticos en este sentido, en su permanente actitud de experimentar, de bosquejar las capacidades y la sensibilidad de nuestro ojo, de incidir en ese desprendimiento de la visión y abrir nuevos caminos a partir de ello. Así pues, poniendo nuestra atención en el carácter experimental de su obra, queremos poner de relieve la importancia de esa nueva intencionalidad, así como el hecho de que respecto a esa nueva actitud, a dicho carácter experimental, estaban involucrados otra serie de aspectos que conformaron las transformaciones del crear:

“Pero si la obra de Turner sugiere hasta qué punto la experimentación e innovación en la articulación de nuevos lenguajes, efectos y formas fueron posibles gracias a la relativa abstracción y autonomía de la percepción fisiológica, la formalización de la experiencia perceptiva que llevó a cabo Fechner proviene de una crisis de la representación emparentada” (Crary, 2008, p. 186).

La referencia que hace Crary al psicólogo Gustav Theodor Fechner tiene que ver con el interés de éste por encontrar y establecer una relación entre “la experiencia sensorial interior y los fenómenos del mundo exterior” (op. Cit., p.88), con lo que la cuestión de la representación, efectivamente, quedaba invalidada. Una crisis de la representación como razón de ser de la visión, basada fundamentalmente en la idea de mimesis y que consecuentemente, también se devaluará a favor de los nuevos estudios y referentes en psicología, y con ella, la emergencia y desarrollo del concepto creatividad. Dicho concepto, que tiene una importancia capital en nuestra investigación, es de especial relevancia en este período, por ser de naturaleza eminentemente moderna. Es decir, el concepto de creatividad nace, fundamentalmente, con la modernidad y es producto y consecuencia de ella y del mismo proceder experimental. Con ello, por tanto, queremos hacer notar la importancia, para las cuestiones que nos ocupan en este epígrafe, del binomio experimentación-creatividad, de la innegable y fructífera dialéctica entre ambos para la conformación de las vanguardias:

“La creatividad entendida como facultad de crear, está ausente por completo en el pensamiento griego. A partir de entonces, mimesis y creatividad se entenderán como fenómenos opuestos y coexistentes que se darán históricamente en forma inversamente proporcional: mientras que en la época de los griegos podríamos situar el dominio absoluto del concepto de mimesis, en la época contemporánea podríamos observar una supremacía de la creatividad” (González, 2005, p. 52).

Creatividad, experimentación, emancipación de la visión y tecnología de la visión como parte de ese nuevo lenguaje. Es por ello, que el concepto de experimentación cobra, a partir de las vanguardias, todo su sentido y el concepto de creatividad y los procesos que la conforman cambian radicalmente, erigiéndose en protagonista del quehacer del artista.

La cuestión del boceto puede considerarse paralela y también marca el hecho diferencial, el salto metodológico, el giro epistemológico, como elemento central de propio proceso de experimentación y materialización del mismo. Un buen ejemplo de ello fue la propuesta que hizo British Museum de Londres en 2006, centrada en un profundo recorrido entorno a los bocetos de Miguel Ángel. Para Miguel Ángel estos dibujos eran estrictamente preparatorios, hasta tal punto, que sólo podían ser vistos por gente de su entorno y, por tanto, impensable que pudieran ser expuestos, eran sus secretos de taller. Realmente, esta ha sido la primera vez que se ha realizado una exposición de este tipo sobre Miguel Ángel. Su secretismo, su recelo a que estos trabajos fueran accesibles y visibles más allá del círculo más cercano, no ha facilitado su pista, ni ha facilitado saciar la curiosidad esencialmente moderna por los citados secretos de taller, por lo procesual –en lo que se refiere al hecho específico de la experiencia artística–. Por ello, es una cuestión particularmente moderna la circunstancia de exponer bocetos, trabajos preparatorios y todo tipo de material que nos pueda dar pistas sobre los entresijos del trabajo creativo del artista.

Así pues, –siguiendo con la idea de la importancia del boceto como elemento para ayudarnos a entender el valor de la experimentación como metodología– debemos decir que el uso y el lugar que ocupará ahora el boceto en los procesos creativos de los artistas modernos, muestra como el paradigma de “ensayo y error”, –propio de los fundamentos del conocer renacentista– pierde su razón de ser. Y con ello, como el concepto de experimentación adquiere un nuevo sentido. Los bocetos de Miguel Ángel como paradigma de la metodología de “ensayo y error”, del bosquejo intelectual en sí; frente a los bocetos de Picasso, como paradigma no ya del valor creativo y artístico de lo experimental en sí, sino de lo procesual, del hacer. Miguel Ángel probaba una y otra vez, sobre una mano, sobre un rostro, sobre un músculo; Picasso unía el hacer procesual a la invención. Miguel Ángel buscaba, Picasso siempre afirmó que no buscaba, que encontraba, aquí está el salto en el hecho y el concepto de lo experimental en el proceso de creación en las artes.



1. Miguel Ángel Buonarroti, *Estudio para el Dios Padre y los ángeles de la guarda*, 1511 (Chapman, 2005, p. 133-134)



2. Miguel Ángel Buonarroti. Estudio para *Haman*, 1511-12. (op. Cit. p. 138, 141)



3. Miguel Ángel Buonarroti, *Estudio de figuras, mano de Dios*, 1511 (op. Cit. p. 135)



4. Miguel Ángel Buonarroti, *Libyan* incluido en la *Sibyl*, 1511-12 (op. Cit.)



5. Pablo Ruiz Picasso, 1 mayo 1937. Estudios para "Guernica". Lápiz sobre papel, 21 x 26, 9 cm



6, 7 y 8. Pablo Ruiz Picasso, 1 mayo 1937. Estudios para "Guernica". Lápiz sobre papel. (De la URL: <http://arte.archivoros.com/monografico-sobre-el-guernica-de-pablo-picasso>, consulta 12 de febrero 2013).

Pensamos que es especialmente sugerente la comparativa visual expuesta para ilustrar unos de los hechos centrales que nos preocupan en este epígrafe. Este puro placer por el mero hecho de hacer da como resultado cientos de bocetos, pero también de obras, pues como hemos dicho anteriormente, la cuestión de obra terminada, –por el carácter experimental y procesual de las vanguardias–, es ahora relativo o, más acertadamente, secundario. En muchas circunstancias nos costaría distinguir entre dibujos preparatorios, bocetos y obra en sí, si el propio artista, el museo o lugar de exposición no lo especificara en la explicación de lo expuesto; y este es un hecho perteneciente, absolutamente, a la Modernidad. Nos es de extrañar, por ello, que Picasso realizara una serie de dibujos más, después de haber concluido el *Guernica*.



9. Pablo Ruiz Picasso, *Mujer llorando*. Bocetos para el *Guernica*, 1937

(De la URL <http://www.flickr.com/photos/mmncars/2325635615/> y <http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=1091>, respectivamente. Consultado 20 de febrero de 2013)

Pero continuando con la introspección sobre concepto de experimentación en las vanguardias, debemos señalar que la importancia concedida al valor estético del proceso pone de relieve la demanda documental del mismo al que Picasso también se ofreció, siendo muestra de ello el documental *Les Mystère Picasso* y la multitud de material fotográfico que nos dejó. En esa misma dirección, queremos hacer notar que si los primeros modernos que precedieron a Picasso ponían el acento en la cuestión experimental, experiencia individual única (visión fisiológica, impresión de luz, impresionistas), Picasso irá más allá, pues el negará que experimente poniendo el acento en la esencia del proceso, en lo procesual, como así define la naturaleza de los modos creativos de las Vanguardias Históricas Javier Díez, en su texto *Azogue del espejo* (2008). Para entender este giro cualitativo entre lo experimental y lo procesual, ese más allá en los modos de hacer artísticos que nos lega Picasso, detengámonos en la reflexión de Gombrich cuando habla de la lucha contra las academias, contra el esquema, a favor de la “experiencia visual única, que nunca pudo haberse previsto y nunca puede volver a ocurrir (Gombrich, 2002, p. 148). Y ahí está la esencia de lo procesual en Picasso, no prevé y todo empieza y termina en el propio hacer. La importancia de esta circunstancia queda reflejada en la siguiente cita:

“Picasso niega que experimente. Dice que no busca, sino que encuentra. Ridiculiza a los que quieren entender su arte. “Todos quieren comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el arte de un pájaro?” [...]. Yo creo que la situación que ha conducido a Picasso a sus diversos hallazgos es muy típica del arte moderno” (Gombrich, 1997, p. 577).

La idea expresada por Picasso representa el paradigma del máximo grado de libertad creadora que los artistas habían anhelado conquistar, como el final y el principio de un camino que iba a suponer el motor más potente de la creación de los diferentes movimientos de vanguardia.



10. Picasso 1949, dibujando con una bombilla (del archivo de la revista *Life*, incluida dentro *Artists at Work*, recopilación de los artistas más importantes del siglo pasado trabajando en sus estudios). URL disponible: <http://life.time.com/culture/picasso-draws-with-light-1949/#4> (Consultado el 20 de febrero de 2013)

El testimonio más relevante de esta circunstancia lo encontramos en el documental, anteriormente citado, *Le Mystère Picasso* (1956) realizado por Henri George

Clouzot. La cámara entra en el estudio de Picasso para que seamos testigos de su proceso creativo. El hecho de que Picasso tuviera el interés y la intención de realizar un documental de este tipo, evidencia que el pintor malagueño era un artista de la modernidad y que él era absolutamente consciente de ello, en la misma dirección, como apuntamos anteriormente, que dejó multitud de fotografías de su obra y del proceso y evolución de sus trabajos; Y eso acentúa su interés por lo procesual, así como señala una nueva vía de trabajo, nuevas metodologías, que se traducen en unas formas de pensamiento, nuevos modelos, nuevos paradigmas.

En el texto de su fotógrafo Brassai, *Conversaciones con Picasso*, Picasso plantea una reflexión y muestra una inquietud realmente reveladora en relación a lo que estamos exponiendo:

“Será una foto divertida, pero no un “documento”. ¿Sabe por qué? Porque ha movido mis pantuflas. Yo no las dejo nunca de esa manera. Están como las colocaría usted, no yo. La forma en que un artista dispone los objetos a su alrededor es tan reveladora como sus obras. Me gustan sus fotos porque son verídicas. Las que usted hizo en la calle La Boétie son como una toma de sangre gracias a la cual se puede hacer el análisis y el diagnóstico de lo que yo era entonces. ¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso también saber cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda habrá una ciencia, que tal vez se llame la “ciencia del hombre”, que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador. Pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible. Por eso pongo fecha a todo lo que hago” (Brassai, 2006, p. 131).

Esta apuesta de Picasso, esta actitud visionaria de Picasso, característica definitoria y transcendental que define a todo artista en toda su dimensión, es decir, a todo aquel que alcanza la categoría de creador, se revela como un legado esencial y determinante para entender y afrontar los caminos que definirán y escribirán los escenarios de la creatividad del siglo XXI.

La historia de la conformación del pensamiento moderno, desde el paradigma de la Visión Objetiva, pasando por la conformación de las formas de creación basadas en los modelos de la visión subjetiva: la visión fisiológica, la visión o los ojos de la mente a los que aludía Picasso o la visión del inconsciente de los surrealistas, nos llevaron de lo experimental, de la experiencia individual única a lo procesual y a los mecanismos del inconsciente como metodologías para la creatividad en las artes, se alcanzó una gran libertad creadora, una libertad como no había tenido el artista hasta entonces, podríamos decir.

LOS PROCESOS CREATIVOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Estos mecanismos, estas metodologías basadas en la libertad creadora escribieron gran parte de las formas de creación de la segunda mitad del siglo XX, período en el que ya no surgieron en sí movimientos de la solidez y transcendencia como los que conformaron las llamadas Vanguardias Históricas, sino más bien, se dieron tantas formas

de creación como artistas, panorama, asimismo, que ha llegado a nuestra contemporaneidad. Los capítulos que escribieron las formas de creación de la posmodernidad se basaron esencialmente en un hacer pastiche, en un “refrerir” el discurso de las vanguardias. Llegamos a los inicios del siglo XXI con conceptos y metodologías de gran confusión con respecto al arte, sus definiciones y sus formas de creación, lo que, sin duda, reclama la necesidad de escribir un nuevo capítulo en relación a los modos y metodologías de creación en las artes propias del siglo XXI.

Entendemos que los artistas de vanguardia y, concretamente Picasso, nos dejaron un legado absolutamente transcendental respecto a las formas de creación en las artes, modelos de pensamiento, paradigmas. Poner el acento en lo procesual, en el proceso, en el hacer en sí, nos lleva a conformar esa “ciencia del hombre-creador”, dice el artista británico Roy Ascott, *el proceso reemplaza al producto* (Ponencia en el I Simposio Cibercultura y New Media Art, Madrid, diciembre 2012). Todo ello nos lleva a una introspección del proceso, a entender el proceso, dando a los procesos de creación en las Artes, al Arte, categoría de conocimiento, al mismo nivel que la ciencia desde el plano epistemológico. Nos conduce a entender nuestro propio proceso, como vía de conocimiento, como vía de autoconocimiento, llevándonos directamente al plano de la conciencia, una conciencia del ser y del estar, entendiendo los mecanismos del inconsciente para que jueguen a nuestro favor, para ayudar, como dice el filósofo José Antonio Marina en su texto *La educación del talento*, a convertir nuestro “cerebro en una fuente generadora de ideas brillantes, deseos adecuados, sentimientos animosos y alegres, imágenes expresivas, discursos elocuentes, ocurrencias divertidas” (Marina, 2010, p. 38), como objetivo también central de la educación del siglo XXI. Porque Marina también afirma que si “para Freud el inconsciente era irremediable como el destino; para mí, puede ser educado. O, al menos, ésa es la nueva frontera de la educación, la que trataremos de superar” (op. Cit. p. 38).

Del legado que nos dejan las vanguardias, del testigo que recogemos, debemos escribir nuestro propio discurso, nuestras propias metáforas, crear nuestros propios símbolos que traduzcan el ser de nuestra contemporaneidad, en cuyo contexto la conciencia y el entendimiento de los mecanismos del inconsciente, como motores centrales de los procesos creativos en las artes, como motores centrales de la construcción de metáforas y símbolos del ser y estar de nuestro tiempo, se constituyen como cuestiones centrales sobre los que empezar a conformar los modos de conocimiento, los paradigmas del siglo XXI, que lo son también los del arte. La problemática de la conciencia es una de las cuestiones a resolver en el siglo XXI y ahí el arte tiene mucho que decir. El artista británico, citado anteriormente, considerado el padre de la telemática afirmó en su texto *El web Chamántico. Arte y conciencia emergente* hace una reflexión en la línea de nuestros planteamientos:

“...en el Arte y la Ciencia de hoy, el problema de la conciencia está en primer plano de debate. La ciencia está intentando explicar con gran esfuerzo el concepto de conciencia obteniendo desiguales resultados. Aparentemente se muestra como uno de los problemas más difíciles de abordar. Para el artista la conciencia es algo más para ser explorado que explicado, algo para ser transformado más que entendido, algo para ser reenfocado más que expuesto. En lo referente a la experiencia de la conciencia en sí, no hay nada que conozcamos de manera más cercana que nuestro propio sentimiento del ser, y no hay nada que podamos entender peor que el estado de conciencia en el otro. Puede ser que la

profunda empatía de la mutua atracción, del amor si se quiere, sea la única vía para traspasar esa frontera, pero ni la ciencia reduccionista ni la estética posmoderna pueden apoyar esta afirmación" (disponible URL: <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>, consulta 16 de enero de 2013).

El problema está por resolver. En su última ponencia que impartió el profesor Ascott en Madrid (Diciembre 2012) en el marco del *I Simposio Cibercultura y New Media Art* afirmó que será el Arte el que posibilitará a la Ciencia avanzar en su saber, planteando la siguiente cuestión: ¿Qué podrá hacer el Arte por la Ciencia?, lo que apunta a un arte sincrético, a un conocimiento transdisciplinar. Estamos en la necesidad de reinventarnos, redefinirnos, de reescribir nuevos modelos de conocimiento, nuevos paradigmas, en los que el Arte y sus procesos tienen un papel transcendental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brassaï (2006): *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Turner.
- Chapman, H. (2005): *Michelangelo: drawings: closer to the master*, London, The British Museum.
- Crary, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*/traducción Fernando López García. Murcia, Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- Cassirer, E. (1951): *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé
- Diez, J. (2008): *Azogue del espejo. Espacios del arte para la creatividad y la educación artística*, Madrid, Nuevos Autores.
- Gombrich, E.H. (1997): *Historia del arte*, Barcelona, Debate.
- Gombrich, E.H. (2002): *Arte e ilusión*. Madrid, Debate.
- González Flores, L. (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili.
- Kemp, M. (2000): *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (trad. Cast. Soledad Monforte Moreno, José Luis Sancho Gaspar). Madrid, Akal.
- Marina, J.A. (2010): *La educación del talento*, Madrid, Ariel.
- Pater, W. (1980): *The Renaissance* (1873), ed. D. Hill, Berkeley, Los Ángeles y Londres.

Páginas web consultadas

- Imágenes 5-8: (Disponible URL: <http://arte.archivoros.com/monografico-sobre-el-guernica-de-pablo-picasso>, consulta 12 de febrero 2013).
- Imagen 9: (URL disponible: <http://www.flickr.com/photos/mmncars/2325635615/> y <http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=1091>, Consultado 20 de febrero de 2013).
- Imagen 10: (URL disponible: <http://life.time.com/culture/picasso-draws-with-light-1949/#4>. Consultado el 20 de febrero de 2013)
- Ascott, R. *El web Chamántico. Arte y conciencia emergente* (s.f.) (<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>, consulta 16 de enero de 2013).