



**Paraules clau**

educació, creativitat motriu, avaluació

# L'avaluació de la creativitat motriu: un concepte per construir

**Napoleón Murcia Peña**

*Professor de la Universitat de Caldas (Colòmbia)*

## Abstract

*When carrying out a theoretical rake for the antecedents of the motor creativity subject, they are very few developments, and those that exist, recognizing counted exceptions, they are based in the psychological conceptions of the creativity; conceptions that although they have generated big contributions to the creativity, they are seriously questioned, mainly for their psychometrical consideration of the evaluation of the creativity, model that is based in the human fellow's deep division.*

*The text proposes the necessity to develop new investigative and theoretical perspectives of the motive creativity, all time that allows us to it to intrude in the multiple fields of the physical exercise that are influenced by this peculiar dimension of the human being.*

## Key words

*education, motor creativity, evaluation*

## Resum

En realitzar un rastreig teòric pels antecedents de la creativitat motriu, es troben molt pocs desenvolupaments, i els que existeixen, bo i reconeixent comptades excepcions, es troben fonamentats en les concepcions psicologistes de la creativitat, concepcions que, encara que han generat grans aportacions a la creativitat, es troben seriosament qüestionades, sobretot per la seva consideració psicomètrica de l'avaluació de la creativitat, model que es fonamenta en una profunda escissió del subjecte humà.

El text proposa la necessitat de desenvolupar noves perspectives investigatives i teòriques de la creativitat motriu, per tal com això ens permet d'endinsar-nos en els múltiples camps de l'exercici físic que són influïts per aquesta dimensió particular de l'ésser humà.

## Creativitat motriu

Són molts els escrits i les investigacions que es troben en creativitat, tanmateix, quan es vol fer referència al camp particular de la creativitat motriu o cinetico-corporal, com la denomina Gardner (1998), les investigacions són realment

escasses de la mateixa manera que les referències particulars a nivell de desenvolupament teòric.

Cal, doncs, abordar l'anàlisi de la creativitat motriu des de l'estudi relacional amb la noció general, atès que aquesta perspectiva ens permet de veure l'evolució que ha sofert la noció i comprendre, des d'aquesta, l'estat de la creativitat motriu.

## Sistemes d'avaluació de la creativitat

### El psicologisme: una influència quantitativa en l'avaluació de la creativitat

L'avaluació de la creativitat té el seu origen, precisament, en els sistemes d'avaluació de la Psicologia, perquè fins als estudis de Guilford no s'havia establert diferència entre aquestes; per tant, s'avaluava des dels tests de CI. Gardner (*op. cit.*, 1998), assumeix en aquest sentit que l'estudi de la creativitat va unit a l'estudi de la intel·ligència; per això, els sistemes de mesurament van sorgir com una mena de prolongament dels tests per mesurar el coeficient intel·lectual.

És de considerar, en conseqüència, que la idea clau de la concepció psicologista de creativitat, segons Gardner, ha estat la de **pensament divergent**; en aquest sentit, es busquen mesures estandard per diferenciar les persones que són "intel·ligents" de les que són "creatives". Les primeres, són capaces d'aproximar-se a les respostes convencionals. És a dir, a aquelles respostes que són producte de la raó i en les quals predomina el pensament convergent o vertical; en les persones creatives, per contra, predomina el pensament divergent o paral·lel, perquè les seves respostes a un problema formulat són peculiars, diverses i algunes originals i úniques (vegeu De Bono 1998). Apareix aleshores la **Psicometria de la creativitat**, que busca de mesurar-la mitjançant els tests de creativitat.

Són famosos, en aquesta mena de corrent, els tests sobre el model de l'estructura de l'intel·lecte de Guilford, els tests de creativitat de Torrance, (citats per Rieben 1979, pàg. 37, 41), els sistemes d'analogia de la cinètica de Gordon, les bateries de Merrifield i Cox (1961), les de Wallach i Kogan (1965) (citats per A. Davis i J. Scott, *op. cit.*, 1992) entre d'altres.

Des de De Cock (1991), es podria pensar que aquesta tendència avaluativa, es veu influïda pels paradigmes objectivistes extrems, que buscaven de donar-li raó a la creativitat des d'allò que és instrumental. Vist des d'Aldana, estaríem parlant de la primera generació de la creativitat, que va buscar, precisament, formes de mesurar-la, per resoldre el problema de productivitat del subjecte humà, malgrat que qualsevol tendència que busqui d'avaluar-la estaria, segons l'autora, situada en la primera generació.

Tenint en compte les consideracions anteriors, a continuació s'exposen alguns elements generals de la **Psicometria general**, per tal com són els mateixos elements influents en l'**avaluació psicomètrica de la creativitat**:

Sota la influència dels moviments positivistes de la ciència i el racionalisme tècnic de Descartes, des del seu discurs sobre el mètode (1987), les ciències socials i humanes, assumeixen les formes d'avaluar comunes de les ciències naturals.

La Psicologia, aleshores, estructura el seu mecanisme de **mesurament quantitatiu** com més a prop millor dels mecanismes de mesurament numèric, intentant, inicialment, modelar matemàticament la conducta Humana des d'allò que Gaston Bachelard (op. cit. 1993) anomena el coneixement precientífic, el problema del qual consistia en l'excessiva generalització de les teories i conceptes.

Posteriorment, el mesurament va buscar modelar geomètricament les conductes, i així es va arribar a l'aparent consolidació de l'"esperit Científic", on les generalitzacions són més moderades. Sorgeix aleshores la Psicometria, com una forma de mesurar la conducta dels subjectes humans. Aquest sistema de mesura, utilitzat per les tendències psicologistes de la creativitat, considera la psicometria com a un conjunt de procediments que condueixen a la valoració quantitativa dels fenòmens psicològics, que es poden utilitzar per investigar les lleis de la vida psíquica. (grup d'Autodidàctica Océano 1996, 121).

Això anterior es fa reconeixent una situació estandard, atès que mesurar és determinar la longitud, extensió, volum o capacitat d'alguna cosa, en un sentit més ampli és comparar una cosa tangible amb una altra (Cerdeja Gutiérrez 1993).

Per elaborar un test existeixen diferents possibilitats, però en general es poden tenir en compte les següents (Vetting i Thornton 1972), (Cerdeja Gutiérrez 1993):

1. Identificació de l'objecte que serà mesurat.
2. Definició de la unitat experimental.
3. Identificació de les propietats o comportaments que seran mesurats.
4. Identificació de les regles mitjançant les quals assignem un número a aquesta propietat que serà mesurada.

Un cop estructurat el test, se n'ha de mesurar la validesa, la fidelitat i la sensibilitat.

1. **LA VALIDESA** o capacitat de mesurar el que es desitja.

Són diverses les formes de comprovar la validesa d'un test, tanmateix, se n'han generalitzat 5 formes (Cerdeja Gutiérrez 1993, pàg. 102 a 120):

- Validesa de contingut.
- Validesa predictiva.
- Validesa concurrent.
- Validació de les hipòtesis de treball o encreuament.
- Validesa factorial.

2. **LA FIDELITAT**, o fiabilitat i confiança de la prova. Es mesura, en determinar si la prova genera els mateixos resultats en ésser aplicada a subjectes diversos.

Alguns autors consideren que existeixen tres mètodes per calcular la fiabilitat d'un test, a saber:

- El mètode test - re test.
- El mètode de sèries paral·leles.
- El mètode de divisió de dues meitats.

3. **LA SENSIBILITAT**, la qual es comprova quan es determina que el test reflecteix diferències mínimes entre els individus mesurats.

### L'avaluació de la creativitat motriu des de les tendències psicologistes: els seus superiors desenvolupaments

La gran majoria dels sistemes d'**avaluació de la creativitat motriu**, se situen en el corrent Psicologista. Des de Karl Person en 1857 (citats per Ruíz Pérez, *op. cit.*) es crea el primer laboratori antropomètric destinat al mesurament de les característiques físiques i sensoriomotors dels éssers humans. És precisament des d'aquests treballs, que s'inicia l'aplicació del mètode estadístic per obtenir mesures objectives i precises des dels conceptes de correlació, desenvolupats posteriorment per Galton, 1886 (citats per Morales, 1993).

En aquest camp, Torrance, desenvolupa un sistema de mesura que respon a la seva perspectiva de creativitat com a pensament divergent i hi formula problemes, perquè el nen els resolgui motriument en un temps limitat. Segons l'autor, s'ha d'avaluar l'originalitat, la flexibilitat i la fluïdesa de les solucions.

El test de Torrance conté les tasques següents:



- **Tasca 1.** De quantes maneres ets capaç de...? Es demana als nens que busquin totes les formes possibles de moure's d'un senyal a un altre marcats en el terreny. Per tal de precisar-ne la fluïdesa i originalitat de les respostes.
- **Tasca 2.** Ets capaç de moure't com...? Hom sol·licita de moure's de formes poc usuals, per mesurar-ne la imaginació.
- **Tasca 3.** De quantes maneres ets capaç de...? S'avalua l'originalitat i fluïdesa.
- **Tasca 4.** Que pots fer amb...? Hom els indica que busquin formes inusuals d'utilitzar una tassa de paper, per avaluar l'originalitat.

En Educació Física escolar, existeixen instruments validats en diversos processos investigatius: entre ells el test de creativitat motriu de **Wyrick** (1966, 1968), el test de creativitat motriu de Bertch (1984), (citats per Ruíz Pérez) i el test de Breman (1982), l'escala de creativitat de la universitat femenina de Texas, **Sherrill** (1985).

Aquests tests, mesuren bàsicament l'originalitat, fluïdesa i flexibilitat. Alguns addicionen elements, com en el cas de Breman, que addiciona la composició i el test de Sherrill que busca de mesurar l'elaboració i composició.

El test de Wyrick, similar al de Torrance, proposa quatre proves:

- Desplaçar-se entre dues línies separades aproximadament 2 m. De diferents maneres en un temps donat.
- Conduir i copejar una pilota de formes diferents.
- Desplaçar-se sobre una barra d'equilibri de formes diferents.
- Manejar un cercol de múltiples maneres.

L'avaluació es fonamenta en tres criteris:

- Resultats de fluïdesa motriu.
- Resultats d'originalitat motriu.
- Resultats de creativitat motriu.

La fluïdesa, s'obté en sumar totes les respostes donades, excloent les repetides. L'originalitat suposa computar la freqüència d'aparició de les diferents respostes, tot consignant aquelles que apareixen no

més una sola vegada; i la creativitat motriu s'obté en combinar les dades de fluïdesa i originalitat.

El test de Bertch, (1983, pàg. 47) desenvolupa un instrument similar a l'anterior, però afegint-hi la possibilitat de poder ser emprat pels professors, en establir de forma clara els criteris i la forma d'avaluar-los.

Conformen la seva proposta quatre proves, on es reclamen diferents accions motrius als nens i nenes, com ara: llançar una pilota, emprar un cercol o moure's amb ell, moure's sense objectes en un espai lliure o restringit o desplaçar-se sobre una altura (banc).

Des d'una perspectiva similar, Whithers (a Wenda 1977), estructura un test per a l'avaluació de la dansa moderna.

En una proposta situada més en el cognitivisme de la creativitat motriu, que comença a desenvolupar-se, Murcia, Puerta i Vargas (1998) realitzen una investigació amb un grup de nens d'edats entre 8 i 9 anys, per comparar el grau de creativitat motriu, de tres grups de població: l'un al qual li havia estat aplicada una variable amb enfocament problemàtic (vegeu Murcia, Taborda i Àngel, *op. cit.*, 1998) durant tres anys; un altre, que havia rebut la influència d'un procés d'entrenament esportiu infantil durant tres anys, i l'altre grup, de nens que no rebien classe d'educació física sistematitzada; van trobar que els tests de creativitat motriu utilitzats (els de Wyrick i Bertch), no mesuren realment la creativitat motriu: s'aproximen a mesurar el pensament paral·lel, per tal com hi havia nens que tenien una gran fluïdesa, però molt poca flexibilitat i nul·la originalitat, i en aplicar les fórmules dels autors dels tests, resultaven ser més creatius, que els que tenien nivells molt alts de flexibilitat i originalitat, però relativament poca fluïdesa. Per exemple, un nen té 56 respostes a un problema formulat, però solament 6 d'aquestes són no convencionals, i cap resposta no és considerada original, en total aquell nen tindria una creativitat de 62 punts; segons els autors dels tests aplicats la creativitat és igual a la suma de l'originalitat, la fluïdesa i la flexibilitat. Mentre un altre nen, només té 30 respos-

tes al mateix problema, 20 de les quals són no convencionals i 3 d'originals, la seva creativitat serà de 53 punts, és a dir que resulta menys creatiu que l'anterior. Els investigadors introdueixen en l'avaluació **la iniciativa** com a nou indicador a avaluar. La iniciativa és considerada per González (*op. cit.*, 1997) com la forma d'abordar un problema amb idees noves i va ser determinat per la matriu de moviment, la que fa referència a les respostes originals donades pel subjecte. Les matrius que el subjecte no torna a utilitzar en la solució d'un problema, són considerades com a respostes originals (les quals mesuren l'originalitat). L'escala de mesurament utilitzada pels autors parteix de considerar que tots els subjectes som creatius, i per tant, cal avaluar des dels paràmetres següents: subjectes molt creatius, subjectes mitjanament creatius, subjectes poc creatius.

Aquesta investigació, va portar el grup a formular-se una hipòtesi sobre la necessitat d'estructurar i validar un sistema d'avaluació de la creativitat motriu, que relacioni la totalitat del subjecte humà. La hipòtesi esmentada va donar origen a un seguit d'estudis en aquest camp que estan en procés de desenvolupament.

### **L'avaluació de la creativitat des de l'aspecte qualitatiu: L'aportació dels corrents cognitivistes, neocognitivistes i ètics**

La crítica als sistemes d'avaluació **quantitativa** es comença a fonamentar en les apreciacions filosòfiques de l'escola de Frankfurt, i la controvèrsia entre Popper i Kuhn, destacada per Habermas (1999), al voltant del paper de l'hermenèutica filosòfica i del llenguatge i l'afebliment del positivisme lògic.

Habermas, considera que les ciències socials, en ser abordades des del positivisme lògic no van ser capaces de donar explicació als fenòmens socials; i això està precipitant la davallada d'aquests enfocaments. Des d'aquesta posició crítica, l'autor proposa tres formes d'abordar la realitat, totes elles interrelacionades però amb particularitats atorgades precisament per la seva

mateixa naturalesa: des de les ciències empíricoanalítiques, des de les ciències críticossocials i des de les ciències historicohermenèutiques. Les ciències empíricoanalítiques, s'encarreguen d'estudiar els fenòmens de relació: causa-efecte, per intentar de dominar el fenomen. Aquestes ciències tenen llur aplicació bàsicament en les ciències naturals. Les ciències historicohermenèutiques busquen de comprendre les relacions de sentit de la societat i la cultura, mitjançant la tradició i la història. Les ciències críticossocials, s'encarreguen de determinar i canviar les estructures d'una societat determinada.

El problema, diu l'autor, radica en el fet que hem intentat d'estudiar-ho tot a través d'una mateixa lent, la lent de les ciències empíricoanalítiques, tot ignorant que existeixen d'altres sistemes de relació que són impossibles de comprendre des d'aquesta lent; sistemes que només s'aconsegueix d'entendre quan s'utilitzen una altra mena de formes d'anàlitzar-los.

Com veiem, la posició d'Habermas és creativa, perquè implica una nova mirada, una nova forma d'abordar els fenòmens socials i culturals, allunyant-los, però no prescindint de les antigues formes de veure'ls.

Són igualment importants en aquesta crítica als fonaments positivistes de les ciències socials, les aportacions de Morín (1983) pel que fa a la forma en què les ciències són objecte de manipulació i simplificació; portada per l'excés de fraccionament que imposa el racionalisme positivista, i les propostes de la interpretació atorgades per Wittgenstein II (citada per Habermas 1983, pàg. 35), Se-rale i Grice, en relació a l'hermenèutica del llenguatge.

En la **creativitat**, les primeres crítiques contra aquests sistemes de mesurament les proporcionen els teòrics de la **tendència gestaltica** de la creativitat, els qui consideren dues menes de pensament: el productiu i el reproductiu; el reproductiu implica la reproducció o innovació de les experiències passades, mentre que el productiu fa referència a la creació d'alguna cosa veritablement nova, que dona origen a allò que Boden (*op. cit.*)

anomena el producte original i el producte veritablement creatiu.

Amb l'arribada del **corrent cognitivista** de la creativitat, els sistemes d'avaluació no es basen en els tests psicòmètrics, sinó en la formulació de problemes com més clarament exposats millor i amb el màxim d'ajuda que sigui possible; perquè segons els gestaltistes, "si la situació està correctament plantejada, les coses encaixen i el subjecte veu la solució del problema" (Weisberg 1989, 51). Les investigacions de Max Wertheimer, van buscar de demostrar que el més important era la capacitat de raonar dels subjectes, abans que no pas el coneixement previ que el subjecte tingués sobre el problema. (Cas del problema del paral·lelogram de Wertheimer i del cub de Necker). (Vegeu Weisberg, pàg. 50-56).

Realitzat l'anàlisi des de De Cock, és la influència de les tendències reguladores dels paradigmes objectivistes les que fan possible que aquesta tendència qualitativa comenci a generar-se. Tot que, evidentment, la màxima expressió de les tendències qualitatives de l'avaluació creativa, té les seves arrels en el subjectivisme extrem, plantejat pel mateix autor. Una gran aportació a l'avaluació qualitativa de la creativitat està generant el **corrent neocognitivista**. (El tercer corrent analitzat: aquell que veu el subjecte humà com a integralitat.)

En aquesta corrent, es troba latent el debat al voltant de la pertinència o no de la psicometria de la creativitat, perquè, com diu Gardner (*op. cit.* 1998, 38), els tests de creativitat poden ser fiables però no s'ha pogut demostrar que siguin vàlids. És a dir, una puntuació alta en un test no significa que un subjecte sigui creatiu en el seu camp o cultura. Així doncs, "encara més que els d'intel·ligència, els tests de creativitat han fracassat a l'hora de satisfer les expectatives per a les quals van ser dissenyats". Això no significa desconèixer les aportacions constructives que aquests tests han realitzat per al món de la creativitat, tant és així, que el mateix autor considera que poden utilitzar-se en casos en què es pretengui de mesurar el pensament divergent.

Gardner (*op. cit.*, pàg. 41), ha seguit les orientacions de Gruber al voltant dels estudis del cas de subjectes altament creatius, per tal com aquests estudis centren la seva atenció en les maneres com les idees generatives i les sèries d'idees es desenvolupen i profunditzen tot al llarg d'importants períodes de temps. El seu interès se centra en la base metodològica que va utilitzar Gruber, en observar simultàniament l'organització dels coneixements en un camp, l'objectiu pretès pel creador i les vivències afectives que experimenta; i a partir d'això va intentar de comprendre el procés de creació del subjecte.

Gardner (1998), en la seva obra *Ments creatives*, intenta d'assumir una posició mediatra entre aquestes dos enfocaments i en els seus estudis busca de comprendre la vida creativa dels subjectes; comença amb una **preestructura conceptual** que anomena "Els temes organitzadors", posteriorment situa una **estructura analítica** des de diferents disciplines, "Estructura organitzadora", després situa una sèrie de **categories** que els estudis de cas haurien de clarificar, "Qüestions per a la investigació empírica", i finalment realitza l'**estudi de cas** a partir del qual sorgeixen nous temes que no havia previst "Temes emergents".

Hom pot copsar, que l'autor desenvolupa una idea d'investigació complementària i flexible, per tal com les categories teòriques determinades inicialment no priven de la possibilitat de generar noves categories d'anàlisis descobertes a partir de l'estudi.

Amabile (citada per Romo 1997, Gardner 1998, Sternberg i Lubart 1997), que se situa en aquest corrent, proposa una síntesi de les dimensions psicològiques de la creativitat en el seu **model de components**. La seva proposta es constitueix en una alternativa que intenta d'assumir la integralitat del subjecte, atès que els elements que configuren el model reconeixen tres grans dimensions d'aquesta integralitat: (vegem el model). (Utilitzat per Romo *op. cit.*, 1998, pàg. 80).

Les aportacions de Sternberg i Lubart (1997) a l'avaluació qualitativa de la creativitat, s'evidencien en la seva teoria de la inversió. Els autors fan dures crítiques contra els sistemes de mesurament Psicomè-



Quadre 1.

1 DESTRESSES RELLEVANTS PER AL CAMP	2 DESTRESSES RELLEVANTS PER A LA CREATIVITAT	3 MOTIVACIÓ PER LA TASCA
<p>INCLOU:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Coneixement sobre el camp.</li> <li>■ Destreses tècniques requerides.</li> <li>■ Talent especial rellevant per al camp.</li> </ul> <p>DEPÈN DE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Capacitats cognitives innates.</li> <li>■ Destreses perspectives i motrius innates.</li> <li>■ Educació formal i informal.</li> </ul>	<p>INCLOU:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Estil cognitiu adequat.</li> <li>■ Coneixement implícit o explícit d'heurístics per generar idees noves.</li> <li>■ Estil de treball afavoridor.</li> </ul> <p>DEPÈN DE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Entrenament.</li> <li>■ Experiència en la generació d'idees.</li> <li>■ Característiques de la personalitat.</li> </ul>	<p>INCLOU:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Actituds vers la tasca.</li> <li>■ Percepcions de la pròpia motivació per emprendre la tasca.</li> </ul> <p>DEPÈN DE:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Nivell inicial de motivació intrínseca cap a la tasca.</li> <li>■ Presència-absència de motivacions extrínseques destacades en l'ambient social.</li> <li>■ Capacitat individual per minimitzar cognitivament les limitacions extrínseques.</li> </ul>

trics, per tal com consideren que “els exàmens estandarditzats han servit per esclafar la creativitat com no ha aconseguit de fer-ho cap altra institució de la nostra societat”. A més a més, creuen que els tests Psicomètrics poden mesurar el pensament divergent, però no la creativitat.

A partir d'una sèrie d'investigacions realitzades des dels relats de subjectes comuns i subjectes creatius, aconsegueixen de caracteritzar la creativitat en una perspectiva que es podria denominar com a socio-cultural i des d'aquesta caracterització determinen els components possibles a tenir en compte en el treball creatiu.

Proposen sis components de la creativitat:

1. La intel·ligència: sintètica, analítica i pràctica.
2. El coneixement.
3. Els estils de pensament.
4. La personalitat.
5. La motivació: intrínseca i extrínseca.
6. El context mediambiental.

Els autors assumeixen, tanmateix, que la creativitat hauria d'avaluar-se des de la valoració social del producte, i així, doncs, donen suport a les propostes culturals desenvolupades per Amabile i Romo. Situat en un **corrent extrem qualitatiu**, Weisberg (*op. cit.*, 1997) realitza una anàlisi crítica de les teories que han sustentat la creativitat i sobre els seus sistemes d'avaluació. L'autor assumeix, en síntesi, que sobre la creativitat solament

s'hi han teixit mites que són poc sostenibles i es mostren molt febles davant una anàlisi profunda i rigorosa. L'anàlisi el porta a considerar **el mite de l'inconscient**, on posa en dubte el fet que la creativitat tingui lloc en un procés d'incubació inconscient, des dels re-estudis de Mozart, Kekulé i Poincaré, i més aviat els relaciona amb hàbits ocasionals molt ben apresos. (Vegeu Weisberg, *op. cit.*, 1997, pàg. 20-46).

Les anàlisis realitzades per Weisberg de les investigacions que intenten de demostrar aquesta teoria, posen en dubte la possibilitat que les solucions creatives als problemes sobrevinguin de sobtades il·luminacions de la intel·ligència, amb independència de l'experiència anterior, ja que investigacions recents mostren que les persones creen solucions a problemes nous, d'acord amb allò que saben, i això és modificat posteriorment per adaptar aquelles solucions al problema concret que se solucionarà. Aquesta adaptació s'aconsegueix mitjançant petites desviacions d'allò que és coneix o amb tempteigs vers allò que es desconeix, però sempre arrelats en els esquemes previs.

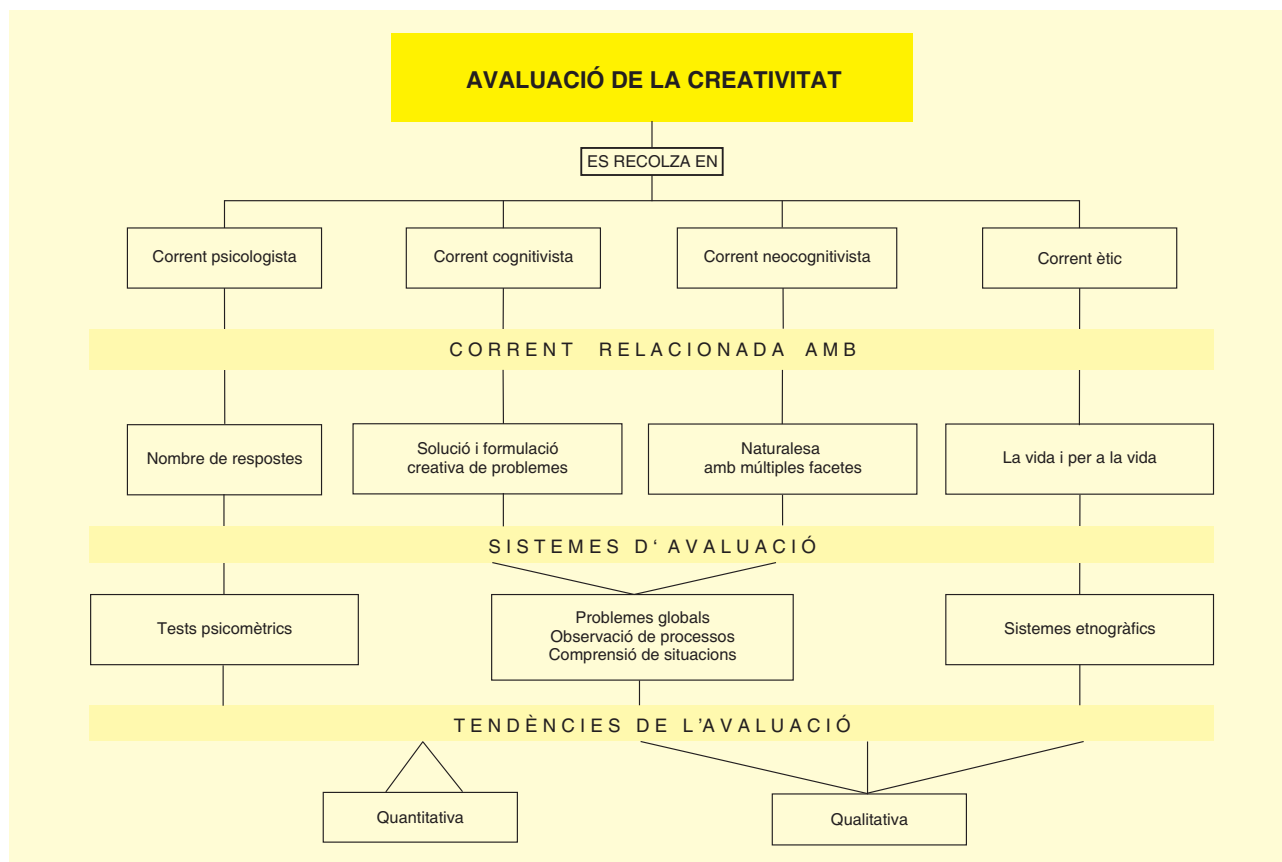
El quart corrent esbossat, **el corrent ètic de la creativitat**, malgrat ser molt contemporani, comença realitzant una crítica rotunda a la consideració d'avaluar la creativitat des de la dimensió estètica, que és el que busquen bàsicament les propostes anteriors. Per a aquests teòrics, la creativitat va més lligada a una dimensió ètica, atès que és considerada com una forma de vida,

com un estil de desenvolupament de la persona, per poder ser més autònoma i més humana. Per això, aquest corrent té el seu suport en les tendències extremes del subjectivisme plantejades per De Cock. Assumir una actitud ètica implica, des de Savater (1996, pàg. 58), ser un mateix, ser capaç de considerar una anàlisi crítica de la situació i des d'aquesta anàlisi assumir una posició davant del fenomen: “per saber si alguna cosa em resulta convenient hauré d'examinar el que faig a fons, raonant per mi mateix”.

Però aquesta actitud ètica és igualment controvertida, perquè podríem pensar que la cosa ètica és per a una persona l'absoluta llibertat, a la recerca de la total satisfacció del subjecte, tot assumint una posició Nietcheniana; en canvi, per a d'altres, l'ètica ha d'estar basada en allò que Cortina (citada per Murcia i Jaramillo, 1998) anomena “l'ètica dels mínims”, o ètica comunicativa, fonamentada en les idees kantianes de llibertat limitada. En aquesta proposta se situen tots aquells que coincideixen a afirmar que l'ètica ha de ser el producte de l'acord social, en un marc de democràcia participativa, i que rebutgen, tant les ètiques de l'absoluta llibertat com les de l'absoluta imposició. Es troben, entre els seus seguidors, importants autors com De Zubiría (citada per Antolínez i Gaona, 1996). De Zubiría Samper (1995) i Valencia (1996) i els ja citats, entre d'altres.

Malgrat que no és clara l'avaluació de la creativitat en aquesta mena de corrent, és

Gràfic 1.



evident, que si de cas es realitzava, no es faria sobre la dimensió estètica de la creativitat o sigui sobre el producte, sinó sobre la seva dimensió ètica. Això implica que per poder-la avaluar cal recórrer als sistemes propis de la investigació social qualitativa,<sup>1</sup> amb tècniques i instruments com ara l'observació participant i entrevistes en profunditat, sempre que una dimensió ètica és una conducta subjectiva que segons Martínez 1993, solament és possible precisar des de les observacions prolongades dels individus en els seus processos d'intercanvi social.

### L'avaluació qualitativa en la creativitat motriu: un procés incipient

En creativitat motriu les tendències qualitatives d'investigació tot just comencen

a proposar-se; Gardner, en realitzar l'estudi de Martha Graham, com a màxima exponent de la intel·ligència cinetocorporal en la modernitat, dona una pauta important en la forma d'avaluar aquesta intel·ligència creativa, des d'un procés de recuperació historicohermenèutica, que traça lineaments clars sobre la necessitat de mirar el subjecte com a totalitat, i en aquesta mirada es van descobrint pistes que apunten a considerar les característiques del subjecte motriument creatiu.

Trigo i el seu grup d'investigació "contrast", de la Universitat de la Corunya, proposa de veure el moviment humà com un concepte articulat amb la totalitat del subjecte humà, i per tant, les seves investigacions en aquest sentit busquen de reconèixer la creativitat motriu des de la totalitat del moviment. Tanma-

teix, aquest grup no presenta estudis relacionats amb l'avaluació de la creativitat motriu (vegeu, Trigo i col·laboradors, 1999). En aquest mateix enfocament se situa el grup CREAM de la Universitat de Caldas, coordinat per Murcia, el qual assumeix l'actitud de complementarietat epistemològica en el procés d'avaluació i pròximament estructurarà un sistema d'avaluació des d'aquesta perspectiva (vegeu Murcia, Puerta i Vargas, 1998, i Murcia, 2000).

### El camí de l'avaluació de la creativitat motriu

Si s'intenta fer un mapa sobre la cruïlla per on passa l'avaluació de la creativitat motriu podríem tenir (vegeu gràfic 1).

<sup>1</sup> Pot ser mitjançant la utilització de l'enfocament naturalista de Strauss, o mitjançant la reflexologia proposada per Hammerley i Atkinson (1997) o mitjançant el mètode de complementarietat etnogràfica proposat per Murcia i Jaramillo (1998).



## La cruïlla epistemològica en assumir una proposta

Assumir una posició davant la forma d'avaluar la creativitat motriu o cineticocorporal, és una mica difícil i precipitat, encara més si partim de reconèixer que, pel que fa a la creativitat motriu, existeixen relativament pocs estudis que puguin donar-nos una pista real en relació amb aquest camp.

Cal precisar, tanmateix, que l'exercici físic és una dimensió global que involucra la totalitat del subjecte, per tal com implica una activitat intencional que es pot aprendre i desenvolupar des de les consideracions de capacitats obertes i tancades proposades per Fernando Savater<sup>2</sup> (*op. cit.*, 1997).

Això significa que, tot i que en la intel·ligència cineticocorporal existeixen activitats que poden ser entrenades fins a la mecanització, com ara caminar, menjar, escriure, alguns moviments esportius, entre d'altres (capacitats tancades), la majoria de les accions que impliquen aquest camp, es troben constituïdes per capacitats obertes, les quals es poden anar millorant i redimensionant tot al llarg de la vida.

La dansa, per exemple, és una manifestació de l'acció física humana, i el seu domini implica no solament l'ús d'unes certes tècniques bàsiques, sinó, i en més proporció, l'expressivitat permanent i contínua, cosa que en determina la qualitat estètica. Un bon joc de futbol o de bàsquet ve determinat, a més a més de per les qualitats tècniques de cada un dels seus jugadors (capacitats tancades), per les possibilitats poc comunes que aquests representin en el joc i per les possibilitats tàctiques que l'equip desplegui en conjunt. Són aquestes dues dimensions les que permeten que un equip o un jugador no sigui predicible i que pugui realitzar jugades inesperades per esquivar el seu adversari i poder determinar el guany del seu equip.

És important considerar que l'Acció Física Humana es manifesta en totes les accions que el subjecte realitzi motriument, sempre que sigui de forma intencional (Murcia 1996). Això significa que, a més a més dels esports i la dansa, existeixen moltes altres manifestacions culturals pròpies de l'acció física humana, entre elles els jocs populars, les arts expressives corporals, com l'escèniques, les activitats lúdico-creatives, les accions motrius laborals, entre d'altres. A més a més que la motricitat és la base per al desenvolupament en molts camps, com ara el dibuix.

Un altre camp d'aplicació de l'acció física humana es troba en la consideració d'aquesta com a potenciadora d'estats propicis per a la relaxació, l'aprenentatge, la socialització, la utilització del temps lliure, entre d'altres. Com podem apreciar, totes les manifestacions de l'acció física humana, requereixen de les capacitats motrius obertes i tancades.

Les anteriors consideracions ens porten a pensar que la creativitat motriu, o cineticocorporal, és una necessitat en el subjecte humà, per tal com és la garantia de la seva condició artrial i sociogenètica.<sup>3</sup>

Davant aquests punts de vista sorgeixen diversos interrogants que, ara com ara, creiem, que han de quedar només esbossats:

- Serà, aleshores, la creativitat cineticocorporal la capacitat que requereix el subjecte per respondre motriument, de múltiples formes, de formes adequades, o d'una manera original i única a un problema determinat (pensament divergent)?
- La creativitat motriu es trobarà relacionada millor amb la *gestalt* o imatge organitzada pel subjecte, on la solució a un problema depèn de la possibilitat de l'ambient que fa permeable i orienta la solució esmentada, on el coneixement

previ esdevé un obstacle per a la solució creativa? (Teoria de la *Gestalt*).

- Potser la creativitat cineticocorporal s'aproxima a la idea dels ordinadors, on el que es fa és donar opcions per a les relacions de tota mena, des de coneixements prèviament establerts?
- És la creativitat motriu un fenomen integral del subjecte, atès que involucra la totalitat de l'ésser humà?

En aquest cas, per estudiar-la:

- Cal partir de la consideració de components d'Amabile i tenir en compte que en el procés creatiu motriu intervenen les destreses pròpies per al camp, les destreses pròpies de la creativitat i la motivació?
- Caldrà partir de la historiometria proposada per Gruber, Simonton i la idea complementària de Gardner, en el qual cas s'haurien d'estudiar subjectes altament creatius a nivell cineticocorporal, a partir de les recuperacions històriques, per a, des d'aquestes, intentar de comprendre el procés de creació motriu?
- S'ha de partir de la proposta de Sternberg i Lubart, des de la seva teoria de la inversió? En aquest sentit, caldria estructurar sistemes d'avaluació que involucrin els 6 components tractats pels autors.
- Potser hem d'acollir-nos a la idea de la naturalesa incremental de la creativitat de Weisberg, cas en el qual, hauríem d'estudiar el procés de creació en subjectes comuns i creatius per intentar de comprendre la naturalesa de la creativitat motriu, i la manera com els processos de solució es van donant de forma incremental?
- És potser en la creativitat motriu, més que no pas en qualsevol altre camp, donades les connotacions que aquesta implica i que exposàvem anteriorment, on

<sup>2</sup> Savater, considera que en l'educació cal capacitar el subjecte humà en dues capacitats, les tancades i les obertes; les primeres tenen alguna cosa a veure amb aquelles que en ser apreses no es poden millorar, perquè són tècniques i terminals; aquestes s'aprenen mitjançant la instrucció. Les obertes, en canvi, són les capacitats que per més que les treballis, sempre s'estan millorant i reconstruint. S'hi arriba mitjançant la reflexió permanent sobre la seva exercitació.

<sup>3</sup> El caràcter artrial del moviment humà, fa referència a la garantia que aquest té per ser variable, impredecible i transformable, a diferència del moviment animal, que és genèticament determinat i unidimensional. En relació amb el caràcter sociogenètic, el moviment humà s'ha anat forjant i transformant a poc a poc mitjançant la intervenció de les diferents generacions socials. (Vegeu Camacho, Murcia i Castillo, 1991).

s'ha d'assumir la dimensió ètica de la creativitat abans de pensar en la generació de productes creatius o dimensió estètica, cosa que implicaria un desenvolupament de la creativitat motriu com a forma de vida, com a forjadora d'estils de vida autònoms, responsables i auto-eco-organitzats?

Com veiem, el panorama per triar un corrent o un altre és difús i fins i tot imprecís. Per aquest motiu, per a l'avaluació de la creativitat motriu cal assumir la idea de complementarietat epistemològica, atès que es considera que pel que fa a la creativitat motriu o cineticocorporal, els passos que s'han donat són molt pocs i les investigacions realitzades no atorguen prou elements per assumir posicions clares respecte d'aquest tema.

Anant a la teoria de la complexificació exposada per Morín (*op. cit.*, 1984), segons la qual, una disciplina científica es constitueix com a tal quan aconsegueix d'establir relacions amb el tot i amb les parts en una mirada de totalitat i especificitat, abans que no pas en una mirada simplificadora reduccionista que estereotipi una fracció de la disciplina, amb desconeixement de la seva relació amb les altres parts i amb d'altres disciplines; el grup d'investigació "CREAM",<sup>4</sup> orientat per l'autor d'aquest text, proposa una estructura d'avaluació fonamentada en la complementarietat epistemològica esbossada per Morín en aquesta teoria de la complexificació.

El que acabem d'exposar implica que un tractament avaluatiu de la creativitat motriu ha de recolzar-se inicialment en la proposta de Sternberg i Lubart, en allò relacionat amb la caracterització social i cultural de la creativitat motriu, per establir uns elements que la defineixin i la constitueixin. Això pot articular-se amb la recerca teòrica de característiques dels subjectes creatius, tenint en compte la consideració del subjecte com a totalitat, és a dir, entenent que l'home i la dona no són solament de naturalesa estètica sinó, i en més proporció, de naturalesa ètica.

En segon lloc, implica que, en establir processos d'avaluació de la creativitat cineticocorporal, s'han de considerar el pensament lateral i, en més gran escala, els components de creativitat des dels models de components incremental i d'inversió, així com els components interpersonal i intrapersonal de la creativitat, que atorguen el valor social i cultural del producte creatiu.

Des d'aquestes consideracions, en aquest moment el grup CREAM està desenvolupant un procés d'investigació que els porti a determinar un sistema d'avaluació qualitatiu de la creativitat motriu.

## Bibliografia

- Antolines, R. i Gaona, P. F.: *Ética y Educación*, Bogotá: Cooperativa editorial del Magisterio, 1996, 142 pàg.
- Bachelard, G.: *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1993, 302 pàg. (19a ed).
- Bersth, J.: "La creatividad motrice", *Educación Física y deporte*, 183 (1983), pàg. 46-48.
- Cerda, G. H.: "Cómo elaborar proyectos", a taula rodona, Bogotá, 1996 (109 pàg.).
- De Zubiría Samper, M.: "Tratado de pedagogía conceptual. Formación en valores", a M. De Zubiría Samper, *Reto a las escuelas del futuro*. Santafé de Bogotá: Famdi, 1995, 181 pàg.
- De Cock, W.: *Investigación Cualitativa en creatividad*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- Descartes, R.: *Discurso del método*, Barcelona: Tecnos, 1987.
- Gardner, H.: *Mentes creativas*, Barcelona: Paidós, 1995.
- González, C. A.: *Indicadores de Creatividad*, Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, 1997.
- Hoyos, A.: "Creatividad y diferencia. Una perspectiva ético política", ponència presentada a *El primer foro sobre creatividad y educación*, Medellín, 1993.
- Habermas, J.: *Teoría de la acción comunicativa. Realidad de la acción y racionalización social*, Santafé de Bogotá: Taurus (Tomo I, 1999, 517 pàg.).
- Jiménez, C. A.: "Pedagogía de la creatividad y la Lúdica", a taula rodona, Bogotá: D.C. 1998.
- Morales, M. L.: *Psicometría aplicada*, México: Trillas, 1975.

Morin, E.: *Ciencia con conciencia*, Barcelona: Anthropos, 1984.

Murcia, P. N.: "Hacia una construcción común del concepto", *Revista de Educación física y deporte*, 18, Universitat d'Antioquia, 1996.

→: "Análisis prospectivo de la Educación física y la recreación. Una mirada hacia el tercer milenio", a *Memorias VII congreso Colombiano de Educación física y V congreso Nacional de Recreación*, Manizales, 1998.

Murcia Peña, N.; Puerta, G. I. i Vargas, J.: "Un paso por la creatividad motriz", *Revista de Educación física y recreación*, 3, vol. 2, Universitat de Caldas, 1997, pàg. 59-79.

Murcia Peña, N.; Tabora, Ch. J. i Luis Fernando, Z.: *Escuelas de formación deportiva y entrenamiento deportivo infantil. Un enfoque integral*, Armenia: Kinesis, 1998.

Murcia Peña, N. i Jaramillo, L. G.: "La danza, factor de promoció èticomoral en adolescents marginats", *Apunts. Educació Física i Esports*, 54, Barcelona, 1998, pàg. 12-20.

→: *Investigación Cualitativa. Una perspectiva desde la complementariedad etnográfica*, Armenia: Kinesis, 2000.

Océano Color (grupo autodidacta), vols. 2 i 3, Madrid: Grupo editorial S.A., 1995.

Rieben, L.: *Inteligencia global-operatoria y creatividad*, Barcelona: Editorial Médica y Técnica S.A., 1979.

Romo, M.: *Psicología de la Creatividad*, Barcelona: Paidós, 1997.

Ruiz Pérez, L. M.: *Competencia Motriz*. Madrid: Gymnos, 1995.

Savater, F.: *El valor de Educar*, Bogotá: Ariel S.A., 2a edició, 1997.

Searle, J.: *Actos de Habla*, Madrid: Cátedra, 1980.

Sherrill, C.: "Fostering creativity in handicapped Children", *Paper. Inter. Symp. Fedr. of adepted Physical Activity*, Toronto, 1985.

Sternberg, R. i Lubart, T.: *La creatividad en una cultura conformista*, Barcelona: Paidós, 1997.

Trigo, E. i cols.: *Creatividad y motricidad*, Barcelona: Inde, 1999, 164 pàg.

Valencia, A.: *En el principio era la ética*, Cali: Universitat del Valle, 1996.

Weisberg, R.: *Creatividad. El genio y otros mitos*, Barcelona: Labor, 1989.

Wenda, J. D.: *A comparison of motor creativity and motor performance of young Children*, tesis doctoral, Universitat de Michigan, 1977.

Wirihi, W.: "The development of a test of motor creativity", *The Ressearch Quaterly*, vol. 39, núm. 3 (1968), pàg. 756-765.

<sup>4</sup> El grup CREAM, és un grup d'investigació de la creativitat motriu o cineticocorporal, conformat per professors i estudiants de la Universitat de Caldas, que de forma interdisciplinària busquen d'indagar aquesta intel·ligència creativa. (Adreça electrònica: Napo Cumanday.ucaldas.edu.co).