



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**FORMACIONES DE LO INCONSCIENTE:
REDIMIR Y EXPANDIR**

FRANCISCA SALOMON VELASCO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Cristián Silva Soura
Profesor Guía Preparación de Tesis: Daniel Reyes León

Santiago, Chile

2015

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
CAPÍTULO 1. NOCIONES DE CONTEXTO	2
1.1 POSTMODERNIDAD E HÍPER MODERNIDAD	2
1.2 EL TIEMPO, EL SUEÑO DE SER ÚNICO Y EL ARTE	4
1.3 EL NUEVO ARTE	7
1.4 LA NUEVA NOVELA PSICOLÓGICA	8
1.5 LOS PROCESOS OCULTOS	9
CAPÍTULO 2.	11
FORMACIONES DE LO INCONSCIENTE: PROCESO DE OBRA	11
2.1 SIMBOLISMO COMO LENGUAJE EN LA OBRA	11
2.2 EL DIBUJO COMO HERRAMIENTA PRIMARIA	12
2.3 DIMENSIÓN DEL SIGNIFICANTE EN LA OBRA	13
2.4 SUBLIMACIÓN	16
2.5 MONTAJE DE LA OBRA	18
BIBLIOGRAFÍA	20
ANEXO DE IMÁGENES	21
GÉNESIS	22
CREACIÓN	23
PESADILLAS	24

PRÓLOGO

El proyecto descrito a continuación ha sido desarrollado a través de la *Intuición Imaginativa*, y es un acto declarado de sublimación individual en una sociedad Híper moderna donde las patologías y la novela psicológica de la vida privada permean todas las esferas de la cultura.

La resistencia a la enfermedad a través del proceso simbólico artístico, en una etapa de un arte maduro y polifacético, interesado por la vida misma y los procesos psíquicos, es la balanza que equilibra la desreglamentación y la incertidumbre del Capitalismo de Ficción. En palabras de Juan Eduardo Cirlot “la función simbólica hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver con sus propios medios”, y esta aseveración cobra nuevo sentido en una época psicológicamente conflictiva como la que vivimos. El arte y particularmente el artista hoy, permite entrever la condición espiritual de la sociedad, por medio de metáforas o de historias construidas para sublimar, no ya denunciar, la forma en que los problemas sociales, la autodestrucción interna o las preocupaciones personales se han adueñado de nuestras vidas.

La obra, que consta de tres láminas de dibujo figurativo en lápiz tinta sobre papel, titulada *Formaciones del Inconsciente: Redimir y Expandir*, pretende poner en tensión estos dos conceptos: REDIMIR, ordenando en un sistema y liberando el contenido, y, EXPANDIR lo encubierto para que inicie su proceso de transformación como si tuviese vida propia.

CAPÍTULO 1. NOCIONES DE CONTEXTO

1.1 Postmodernidad e Híper modernidad

Dos nociones son de vital importancia para situarnos en el contexto que nos rodea y poder entender el espectro del yo desde una perspectiva contemporánea. La primera, corresponde a la omnipresencia del Capitalismo de Ficción (Verdú, 2003), que supondría una tendencia a la homologación o a la nacionalización del mundo, envuelto en un halo de realidad ficcionada; y la segunda, el advenimiento, con el fin de la Posmodernidad, de la Híper modernidad (Lipovetsky, 2006) y la evolución del yo en un Híper individuo.

El Capitalismo de Ficción es escurridizo e imperceptible. Se transmuta para estar presente en el mundo sin llegar a verse nítidamente en ningún lugar específico y supone un nuevo tipo de cultura en que todos desean lo mismo y viven en el mismo tiempo. Las distancias han sido reemplazadas por los tiempos instantáneos y la abolición de los espacios distintos. La población mundial experimenta un marcado fastidio por lo real, y el interés se ha volcado hacia la realidad ficcionada. “Lo importante sin embargo de la ficción actual es que el artificio tiende a conmutarse con lo real y presentarse, desde todos los ángulos, como un modelo de igual categoría”¹. (Verdú, 2003, p.118)

En el Capitalismo de ficción, los consumidores no adquieren objetos, sino que adscriben a la realidad que presentan las marcas: la experiencia. Gracias a ellas, hoy la fantasía es más real que la realidad. Más aún, aquella ficción se ha transformado generalizadamente en una hiperrealidad, un territorio simbólico que provee ideas, creencias, estilos de vida, e ideologías. En el presente, convive en un Museo la colección Armani y la retrospectiva de Kandinsky. Esto supone un

cambio en la realidad instructiva de las instituciones, por una función de entretenimiento y espectáculo.

Las pantallas otorgan vida. La copia de la realidad captura la hiperrealidad del suceso. De ahí que aspiramos a que nuestras vidas tengan un tinte de superproducción. El auge de los Reality Show adscribe a esta premisa. La realidad se ve enaltecida a través de la pantalla. Los excesos se transforman en entretenimiento.

El Capitalismo de Ficción también ha hecho del reciclaje un elemento transversal. El sistema redimiendo la repugnancia y transformando la basura en algo productivo. Un lavado de imagen. El revival toca todos los espectros de nuestra sociedad: se rehabilitan edificios antiguos, la moda vuelve a revivir tendencias que hoy llamamos vintage o retro, e incluso las automotoras resucitan autos. El reciclaje de la memoria en los tiempos del hiperconsumo tiende a ser un breve turismo que produce actividades recreativas, que generan emociones pasajeras. “Mucho de lo que presenciamos tiende a ser un deja-vu , una siniestra reedición de lo mismo una vez que no parece alzarse un horizonte superador. De hecho, en lugar de los anteriores ISMOS que hacían alusión a movimientos o deslizamientos progresivos desde una matriz, vivimos la época de los POSTS, el punto crítico donde la capacidad de evolución parece haber cesado y lo imperante no es un producto nuevo sino una extraña duplicación de lo antiguo o un enfermo aplazamiento de la defunción” (Verdú, 2003, p.78).

La basura está ligada a la demanda de lo verdadero, a la transparencia. Los consumidores demandan la verdad, incluso de las instituciones políticas. El descontento con el sistema democrático proviene de la sensación de suciedad que éste emite. En todos los espectros se solicita la verdad. El producto orgánico como tótem moral.

1.2 El tiempo, el sueño de ser único y el arte

Heredamos una sociedad que se aprecia como desreglamentada, hiperglobalizada y sin oposición.

[“El neologismo “posmoderno” tuvo un mérito: poner de relieve un cambio de rumbo, una reorganización profunda del modo de funcionamiento social y cultural de las sociedades democráticas avanzadas. Auge del consumo y de la comunicación de masas, debilitación de las normas autoritarias y disciplinarias, pujanza de la individualización, consagración del hedonismo y el psicologismo, pérdida de la fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y las militancias: había que dar un nombre a la tremenda transformación que tenía lugar en la escena de las sociedades opulentas, liberadas de las grandes utopías futuristas de la modernidad inaugural. Los elementos premodernos no se han desvanecido, sino que funcionan según una lógica moderna desregularizada y des institucionalizada. Incluso las clases y las culturas de clase se difuminan en beneficio del principio de la individualidad autónoma” (Lipovetsky, 2006, p.54)]

Desde esta lógica el TIEMPO es de vital importancia. La posmodernidad suponía una temporalidad de sensación precaria y efímera; el Carpe Diem, el Aquí y Ahora. La Hiperrealidad trae consigo un futuro incierto que convierte nuestro presente en una situación de inseguridad. La confianza es inestable, fluctuante, variable, y la idea de progreso está asociada tanto a la promesa de mejoras como al advenimiento de catástrofes amenazantes. El clima social se tiñe de la inquietud por un porvenir lleno de riesgos.

Los conflictos con el tiempo son mayores, cuanto más Hiper y excesiva se torna nuestra sociedad. El ritmo de la vida se ha acelerado, dejándonos en jaque frente a la presión temporal que va en aumento. ¿Privilegiar el futuro en vez del presente?, ¿El presente sobre el pasado?, ¿Qué elegir sin lamentar lo que se está perdiendo?

El tiempo, en la sociedad Híper moderna, define quiénes somos en el reinado de la urgencia. Nos mantiene en una atmósfera de estrés permanente, tratando de conquistar la eficacia del tiempo y el ideal de felicidad en la tierra. Las

personas, influidas por el espíritu de la época, sufren la desestabilización del YO. “El individuo des institucionalizado, volátil e hiperconsumidor, sueña con ser un AVE FÉNIX emocional” (Lipovetsky, 2006, p.84). Trastornos, patologías y excesos conductuales son las lógicas del extremo del Hiperindividuo, que tiende a la maximización de sus intereses en casi todas las esferas de su vida.

En una sociedad con tal tendencia a la homologación, nace el sueño de ser único y eliminar la tortura de la igualdad.

“La clave no se investiga en los males de la organización social sino en la novela psicológica de la vida privada, mientras la esperanza pasa de la revolución a los ansiolíticos, las anfetaminas o el citalopram. El desarrollo de la asistencia psiquiátrica, la proliferación de los antidepresivos, el enorme consumo de sedantes y píldoras de la felicidad se corresponden con esta patología que el hiperindividualismo ha esparcido por nuestra sociedad, atemorizado el individuo por desaparecer en el colectivo y desesperado por la falta de comunidad. Desvelándose por evitar ser homogéneo, y sufriendo, en paralelo, las toneladas de culto al yo” (Verdú, 2003, p.202-203).

El Capitalismo de Ficción muestra una maquinaria de respuesta al alcance. Artículos costumizados, desde poleras, a religiones a la carta, marcas que muestran la felicidad al alcance vistiendo o usando sus productos, coachings y libros de autoayuda. El Híper individuo busca la respuesta a su ansiedad adquiriendo productos que lo hacen sentir único. Su vida sucede en torno a su diálogo interno, su angustia existencial y la sensación de ser diferente a los demás. Vive a través de la imagen.

La imagen, tanto de sí mismo como de la apariencia estética de las cosas, es en la hiperrealidad un arma de doble filo. La cantidad de imágenes a las que está expuesto diariamente el individuo es excesiva hasta el punto de hastío, lo que impone necesariamente un factor de estandarización en donde toda imagen tiene igual importancia. Para destacar es necesario exceder más aún. Utilizar lo desmesurado, lo extralimitado. La bola de nieve cuesta abajo resulta en aberraciones sin sentido que llaman la atención desde el vacío absoluto de

contenido. Para tener éxito, la imagen debe estar acompañada necesariamente de un discurso, un relato que apele a nuestras emociones. Algo que genere seducción sistemática. El arte de producir imágenes significantes.

El Capitalismo de Ficción homologa el arte con la moda, la moda con las marcas, las marcas con las pantallas, las pantallas con el sexo, y el sexo con la religión. Desde esta perspectiva, hay pocos que crean que se pueda producir un producto que sorprenda realmente como nuevo u original. Así lo señala Verdú (2006, p.141-142): “la actividad artística se ha apoyado a lo largo de la modernidad en dos pilares maestros: la ambición de obtener nuevos conocimientos y el afán de comunicar con los demás. Las vanguardias se conformaban en explorar nuevos mundos y celebraban hallado cuando provocaban estupefacción. Precisamente la preocupación de las vanguardias no era la comunicación, sino que actuaban muy deliberadamente contra el fácil entendimiento del público. Los militantes de las vanguardias alardeaban de ver más allá (...) Ahora, sin embargo, la pretensión de un conocimiento inédito ha desfallecido hasta en las ciencias positivas, y pocos creen que en verdad quede algo importante por develar”.

La producción artística se ha llenado de “POST” y psicologismos, y recicla permanentemente el pasado generando derivaciones o visitas nostálgicas. La idea de que el arte permanece incólume a la ideología de las marcas, la publicidad, las comunicaciones de masas o el sexo es sencillamente insostenible (los artistas han llegado incluso a poner sus obras en latas de Ginger Ale o sábanas Rosen...). “¿Arte de verdad? Francamente, la reverente idea de arte hace tiempo que fue despedida de la escena, no importa si muchos críticos, defendiendo su oficio, simulen que todavía existe. Una vez que, desde Duchamp, Dadá, Beuys o Andy Warhol, el arte puede ser cualquier cosa, ¿qué importa lo que sea?”(Verdú, 2003, p.145). El artista ya no quiere ser un outsider. Ha ingresado a la sociedad de consumo masivo.

1.3 El nuevo arte

En su libro *Después del Fin del Arte*, Arthur Danto nos sitúa en un paisaje de madurez evolutiva, con respecto a los modernos y posmodernos, en donde el arte contemporáneo, más allá de un estilo específico, describe una época en donde el modo de utilizar los estilos se ha transformado en el relato por excelencia. La globalización ha eliminado los polos, incluso dentro del arte.

En 1913, Malevich aseguraba que “la única dirección significativa en la pintura era el cubismo-futurismo”; en 1937, Mondrian escribía “el verdadero arte, como la verdadera vida sigue un único camino”; en 1962, Ad Reinhardt declaraba que “hay solamente un arte”. Cuando Danto plantea su tesis del fin del arte, se refiere particularmente a un período histórico donde esta clase de declaraciones ya no tienen validez.

“Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno no puede hacer si pretende ser un crítico; no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde.” (Danto, 1999, p.49).

El arte contemporáneo, además de ser polifacético se acerca y se interesa por la vida misma y por los procesos psíquicos, y esto, debemos considerarlos quizá como herencia directa del arte pop y del expresionismo abstracto en su máxima pureza ideológica.

“Pienso que el arte pop también transfiguró en arte lo que todos conocemos: los objetos e íconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente colectiva en el momento actual de la historia. En contraste, el expresionismo abstracto estaba relacionado con los procesos ocultos, predicados en las premisas surrealistas. Sus practicantes buscaban ser chamanes, en contacto con las fuerzas primordiales. Era del todo metafísico, el pop celebraba las cosas más comunes de las vidas más comunes –copos de maíz, sopa en lata, cajas de jabón, estrellas del

cine, historietas-. Y por esos procesos de transfiguración, adquirirían cierto aire trascendental.” (Danto, 1999, p.154).

La transfiguración de los objetos-cotidianos a objetos-simbólicos dentro del contexto artístico, y su proceso psíquico, es lo que ha hecho del arte hoy un panorama de madurez consciente. Si bien, el terreno de lo simbólico ha sido transversal a la historia del arte, desde sus inicios hasta la actualidad, en la contemporaneidad se justifican no desde el significado colectivo sino desde el territorio individual, lo que hace que sean exquisitos en contenido subjetivo y difíciles de decodificar para las audiencias².

1.4 La nueva novela psicológica

El creador se refugia en un nuevo lenguaje simbólico y psíquico, visto como un modo de sublimación de la presión externa, territorio para evitar la despersonalización y resistirla en la vida privada. La dimensión simbólica, como el lenguaje que se transfigura transversalmente en los estilos artísticos contemporáneos, sería entonces, un movimiento de liberación frente a la Híper realidad.

“Abandonado a su suerte, desmarcado. El individuo se encuentra despojado de los planes sociales estructuradores que le dotaban de fuerzas interiores que le permitían afrontar los infortunios de la existencia. A la desregulación institucional generalizada pertenecen las perturbaciones del ánimo, la creciente desorganización de la personalidad, la multiplicación de trastornos psicológicos y a los discursos de la queja. La individualización extrema de nuestras

² Según señala Leo Steinberg en su ensayo *Arte Contemporáneo y Confusión del Público*. No obstante, no es nuestra intención centrarnos en la percepción del público sobre las obras de arte, pero si hacer notar que tanto la audiencia como el artista se mueven en un terreno que pareciera no tener límites, en donde se transmite la ansiedad de ambos mediante pequeños actos de fe.

sociedades es lo que, al debilitar las resistencias de –dentro-, sustenta la espiral de trastornos y desequilibrios subjetivos. La época ultramoderna asiste así al desarrollo de la potencia técnica por encima del espacio-tiempo, pero también al declive de las fuerzas interiores del individuo. Cuanto menos nos ordenan las normas colectivas en cuanto a los detalles, más parece tender el individuo a la debilidad y la desestabilización. Cuanto más socialmente móvil es el individuo, más agotamiento y averías subjetivas manifiesta; cuanto más libre e intensa se quiere la vida, más se recrudecen las expresiones del dolor de vivir.”(Lipovetsky, 2006, p. 88-89)

En palabras de Juan Eduardo Cirlot “la función simbólica hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver con sus propios medios”, y esta aseveración cobra nuevo sentido en una época psicológicamente conflictiva como la que vivimos. El arte y particularmente el artista hoy, permite entrever la condición espiritual de la sociedad, por medio de metáforas o de historias construidas para sublimar, no ya denunciar, la forma en que los problemas sociales, la autodestrucción interna o las patologías personales se han adueñado de nuestras vidas.

1.5 Los procesos ocultos

Carl Gustav Jung, señala que en las creaciones simbólicas psicológicas a menudo se revela un profundo carácter oscuro en las intenciones que las originaron. Es de suponer que “tras toda esa oscuridad, en parte grotesca, en parte plena de vislumbres, debieran estar vivencias personalísimas, a partir de las que podría explicarse la rara visión del caos, y a partir de la que se tornaría comprensible por qué tiene a veces la apariencia como si el (...) (artista) encubriera todavía intencionalmente los orígenes de su vivencia” (Jung, 1992, p. 14). El encubrimiento, afirma, sería necesario por ser el material “humano, demasiado humano”, de tal forma que la única forma de realizarlo y contemplarlo fuera disimulando su verdadera fuente de origen. De este proceso de encubrimiento (a nivel psíquico) nacen los símbolos, que bien pueden provenir del mundo físico o metafísico.

“El sueño, el fantasear, el arte y la imaginación (...), conducen impulsos reprimidos que a la vez esconden, transformándolos en aceptables para el censor objetivo constituido por los mores históricos de una civilización, y para el censor interno que el hombre custodia inevitablemente dentro de sí. Los mecanismos que presiden el encubrimiento pueden ser muchos, desde los extraños acertijos de los desplazamientos y de las condensaciones hasta la vía ascendente de la sublimación, pero el mecanismo que preside el aspecto revelador del símbolo es sólo uno: la descarga pulsional, la necesidad de regresar a un equilibrio que se había perdido por la presencia de la pulsión. (...) Todo símbolo que pueda considerarse como tal es siempre revelador del inconsciente. Al mismo tiempo, lo vela o incluso lo oculta.”(Trevi, 1996, p. 6)

El propósito implícito, señala Jung, y que llevaría al artista a encubrir esta oscuridad, sería la de participar de un proceso de renacimiento indirecto o de transformación, que acontecería fuera del individuo, a decir, en la obra, y que, como un proceso oculto, permitiría al creador redimir aquella oscuridad ordenándolo en un sistema psíquico armónico. No obstante, no es nuestra intención descubrir el porqué de la necesidad de crear una obra con contenido simbólico-psíquico, sino más bien adscribir a la tesis de encubrimiento simbólico de Jung, a través del cual se ha realizado el proceso de obra que se enuncia a continuación.

CAPÍTULO 2.

FORMACIONES DE LO INCONSCIENTE: PROCESO DE OBRA

“Este lenguaje de imágenes y de emociones, basado en una condensación expresiva y precisa, que habla de las verdades trascendentes exteriores al hombre (orden cósmico) e interiores (pensamiento, orden moral, evolución anímica, destino del alma).” (Cirlot, 1997, p. 37)

2.1 Simbolismo como lenguaje en la obra

Cuando comenzó este proceso, existía la idea de realizar una narración gráfica tradicional, esto es, con un guión y textos que relataran una historia con una clara línea temporal. El producto psíquico de la obra estaba claro: la sublimación autobiográfica, a través de un acto simbólico de desprendimiento, de vida autónoma concedida, de espacio de liberación. No obstante, con plena claridad de transformarlo, a través de su representación, en un tema universal.

La reflexión en torno a esta propuesta llevó a la necesaria eliminación del texto, y a la priorización del lenguaje cósmico de las imágenes a través de un procedimiento psíquico que anulara la premeditación de un guión. La fuente racional del proceso luego fue reemplazada por la intuición poética. De acuerdo a la filosofía *Jungiana*, “la poesía pertenece a esas actividades anímicas que forman contenidos inconscientes”, y la representación formal de tal actividad se tradujo en representaciones simbólicas³ adquiridas mediante un proceso de visualización (mental) espontánea de imágenes y su inmediata ejecución en papel.

“Admitiendo, como un supuesto de nuestro tiempo, el concepto psicoanalítico de inconsciente, aceptamos la ubicación en él de todas las formas dinámicas que dan origen a los símbolos, según la consideración de Jung, para quién el inconsciente es la matriz del espíritu humano y sus invenciones” (Cirlot,

³ Goethe afirmó: “En el símbolo, lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable”.

1997, p. 28), y aquellos símbolos, son a su vez transmutaciones de formas externas, que se originan al modo del *automatismo psíquico* o la *intuición imaginativa*. En este sentido “*las formas de creación se transformaron en el lugar desde donde podía resistir y manifestar mis percepciones*” (Ramón Griffiero, Dramaturgo), y el símbolo se constituyó como la vía por excelencia para representar lo particular en lo universal.

El aspecto formal del trabajo concluyó entonces en una serie de tres dibujos figurativos en lápiz tinta, titulados “*Redimir y Expandir*”, realizados guardando algunos aspectos formales de la narración gráfica, como las viñetas y los espacios abiertos. El título corresponde a la pretensión psíquica de la entrega: REDIMIR, aparentemente ordenando en un sistema y liberando el contenido⁴, y, EXPANDIR lo encubierto para que inicie su proceso de transformación como si tuviese vida propia.

2.2 El dibujo como herramienta primaria

La materialidad también estuvo sometida a transformación. En un comienzo pretendía ser una mezcla figurativa de óleo y lápiz mina, más cercana a la pintura que al dibujo. Una reflexión más minuciosa respecto de las emociones primarias y más profundas que originaron la necesidad de realizar esta obra permitió que el proyecto tomara su forma final, dibujo a tinta, principalmente por ser éste una forma de pensamiento en apariencia primaria pero con un sistema mental complejo, y así mismo un medio de absorción, fagocitación y expulsión tanto del mundo externo como el interno, en la más mínima expresión del arte y en su máxima capacidad como lenguaje personal e intransferible.

⁴ “(...) el simbolismo permite el paso, la circulación de un nivel a otro, integrando todos estos niveles y planos (de la realidad) , pero sin fusionarlos, es decir, sin destruirlos, antes ordenándolos en un sistema.” (Cirlot, 1997, p. 37)

2.3 Dimensión del significante en la obra

Las siguientes descripciones corresponden a la dimensión del significante encontrado en cada lámina.

Lámina 1: Génesis

Medidas: 37 x 50 cms.

Lápiz tinta sobre papel de algodón

El espacio se distribuye en tres secciones:

- La primera corresponde a una viñeta, que contiene dos figuras antropomorfas con rasgos fitomorfos en el centro, dispuestos sobre un terreno de palos, paja molida, rocas y tierra, y que ocupa aproximadamente un quinto de la superficie total de la viñeta. Los cuatro quintos restantes corresponden a un espacio en blanco. La figura antropomorfa masculina de la izquierda está dispuesta de frente hacia el espectador. Sus piernas han sido reemplazadas por ramificaciones con espinas que terminan en un pantalón corto y su torso aparece desnudo. Uno de sus brazos ha sido sustituido por una hoja diagonal con espinas en los bordes, y de su cuello sale un tallo espinoso del cual, a su vez, salen siete hojas semejantes al brazo zoomorfo. La figura aparece plantada en el terreno y la viñeta recorta su tallo en la parte superior. La figura antropomorfa femenina de la derecha está dispuesta en tres cuartos de perfil, y viste un pantalón corto y una camisa de maternidad. Está descalza y sus pies se apoyan sobre el terreno sin estar enterrados en él. Su cabeza ha sido reemplazada por el tallo de una flor marchita, con sus hojas apuntando hacia abajo. Las figuras están separadas espacialmente pero centradas respecto de la viñeta. Una sección horizontal ha sido oscurecida en el terreno en la zona inferior de la viñeta.
- La segunda sección corresponde a un espacio abierto, con un elemento central que aparece unido a la viñeta superior por dos conjuntos de ramificaciones, uno izquierdo y uno derecho, separados entre sí y que

terminan en la representación de un pequeño puente o rampa con tablones, dispuesto al revés. Una casa de dos pisos, de aproximadamente un medio del espacio abierto, también ubicada al reverso de la representación tradicional, aparece tras el puente. En el primer piso, la casa se presenta dividida en tres cuerpos (de izq. A der. El primero con la representación de un graffiti de gran tamaño, una ventana a lo largo, hierba seca colgando de la esquina inferior derecha y un pedazo desprendiéndose de la esquina superior izquierda; el segundo, con una ventana en el centro y la representación de tres graffiti de menor tamaño; y el tercero, con dos secciones oscurecidas por la proyección de algunas sombras). El techo de la casa es tejado y algunas tejas aparecen maltrechas. El segundo piso tiene dos secciones, una mayor, con dos ventanas y la representación de un graffiti de mayor tamaño, y una menor con una ventana céntrica con barrotes. El techo superior también está compuesto de tejas, con la excepción de algunos espacios donde faltan.

- La tercera sección, en correspondencia en altura con la primera, presenta dos viñetas semejantes, ambas reflejo de sí mismas en cuanto a forma. Las secciones superior izquierda y derecha respectivamente, han sido desprendidas del rectángulo, semejando una figura de abanico, separada por un espacio en blanco curvo correspondiente a la forma contigua. En cada uno de los abanicos se representa una figura lineal antropomorfa de feto, con un cordón umbilical, y el fondo ha sido achurado hasta el negro. En el semi rectángulo de la izquierda aparece la representación de varias figuras antropomorfas cadavéricas masculinas apiladas una sobre la otra, con un espacio oscuro en la parte superior. En el semi rectángulo de la derecha aparece la representación una figura zoomorfa de un cuervo de gran tamaño, fagocitando dos piernas antropomorfas, representadas linealmente y sin achurado.

Lámina 2: Creación

Medidas: 37 x 50 cms.

Lápiz tinta sobre papel de algodón

El espacio se distribuye en tres secciones:

- La primera corresponde a una viñeta de aproximadamente un sexto del alto total de la hoja, con la representación de una planicie cordillerana, en la cual se ha dispuesto una carpa con dibujo lineal, a la izquierda. En ambos costados se ha dibujado un rectángulo; en el de la izquierda se ha representado un enchufe macho con el espacio restante en blanco, mientras que en el de la derecha se ha dibujado linealmente un enchufe hembra. El cielo presenta tres secciones de nubes.
- La segunda viñeta está en proporción similar a la tercera (2,5 alto total de la hoja) y consiste en un par de manos en escala real y en perspectiva, que sostienen a una figura antropomorfa femenina que está recostada horizontalmente y desnuda, de cuya parte central (ombligo-pubis) emerge una figura fitomorfa, la representación de un roble de tamaño semejante a la altura de las manos, detrás del cual se encuentra un semicírculo blanco. Los aproximadamente dos tercios restantes de la viñeta están compuestos por un achurado negro, con pequeños puntos de reserva.
- La tercera viñeta consiste en un espacio en blanco interrumpido sólo por la representación de una puerta rectangular con un patio interior y con dos puertas internas, de la cuál nace una figura fitomorfa parecida a una enredadera, que se desplaza hacia el costado derecho de la lámina con un conjunto de ramas y hojas. La viñeta se corta linealmente en dos curvas, cercano a la diagonal ascendente del rectángulo y el resto del espacio queda en blanco. La figura fitomorfa ocupa una parte de este último espacio.

Lámina 3: Pesadillas

Medidas: 50 x 74 cms.

Lápiz tinta sobre papel de algodón

El espacio se distribuye en dos secciones:

- Un espacio interior, enmarcado en un rectángulo y poblado por figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. En el costado inferior derecho del rectángulo se encuentra la representación de una grifería (llave y manijas) de baño antigua.
- Un espacio exterior abierto, en blanco.

2.4 Sublimación

“Se asigna aquí a los símbolos, o mejor, se les reconoce su función didáctica, su carácter de objetos intemporales *per se*, cuando menos en su más íntima estructura, pues las sobre determinaciones son variantes culturales o personales” (Cirlot, 1997, p. 36)

Dimensión del significado

A pesar de haber sido concebidas como una narración lineal, cada lámina lleva su propio título, correspondiente a un proceso cerrado tanto mental como intuitivo, que la diferencia de sus hermanas en cuanto a la sensación emocional que originó cada pieza.

Génesis, por ejemplo, hace alusión al *principio u origen* de la historia, y del enfrentamiento entre dos seres humanos que “despiertan” en un terreno infértil, transformados, el hombre en maleza y la mujer embarazada en flor marchita. El hombre, el padre, aparece casi transformado en vegetal (su cabeza se extiende más allá del fin de la parte superior de la viñeta), y no se sabe a ciencia cierta hasta dónde llega su condición de planta indeseable. La mujer, la madre, aparece en una posición indefinida respecto de la aceptación de su destino (hacia la derecha), y si bien su condición marchita nos señala la pérdida de la belleza o la fertilidad, su vientre almacena posibilidades de nuevos frutos desde su condición más humana. Ambas figuras aparecen unidas a la siguiente por intermedio de raíces fuertes y abundantes (principalmente la mujer), señalando la conexión espiritual (el puente) y material que tienen con la casa invertida, símbolo de la

familia destruida, abandonada y vacante. El espacio abierto señala la expansión o eco que tiene esta representación en el espacio. Es decir, no se entiende o no se sabe realmente cuáles son sus límites.

En la parte inferior, dos vientres (las madres) “cultivan” los fetos del hombre y la mujer, bajo el amparo de sucesos siniestros y perturbadores que representan la contención y legado de cada uno de los padres. En la izquierda, el padre del padre se ha representado como una pila de cadáveres que aluden a los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, y a la derecha, el padre de la madre aparece como un cuervo devorando unas piernas femeninas, en símbolo de traición.

En *Creación* se narra en la primera viñeta el episodio de creación del hijo/a a través de elementos cotidianos que aluden a relaciones entre lo masculino y lo femenino. La viñeta ha sido construida en menor tamaño, restándole importancia en tamaño respecto de las dos contiguas. En el medio de la lámina se le ha dado el mayor peso tonal a la composición, relatando la pérdida espiritual de la madre en un momento y espacio de confusión y abandono, y en la que sólo su conciencia terrenal la mantiene conectada con los sucesos del entorno. Su fecundidad se representa como un viejo roble enmarcado por una semi aureola. Una puerta a un patio interior en la última viñeta representa el útero materno de una mujer que ha descuidado su vida interna y externa y ha parido a una niña-vieja indefinida e interdependiente, asfixiándose la una a la otra y sin poderse dejar ir, al modo que una enredadera lo hace con el árbol que trepa.

Creación es la única lámina con correcciones (liquid paper), en sentido figurativo simbólico y literal.

La tercera lámina, *Pesadillas*, es la representación simbólica de una mente atormentada por criaturas extrañas y la presencia de personajes mixtos que no tienen cabida en el mundo consciente, pero que se manifiestan igualmente como

si lo tuvieran. La llave de baño enmarca el contenido de la viñeta connotándolo dentro del espectro líquido (las emociones), que se aprontan a salir apenas la llave de paso sea girada por un “alguien”. En el intertanto, deambulan como extrañas conciencias en el paisaje inconsciente.

El ritmo común

El carácter que se ha asignado a los elementos es el ritmo común determinado y dinámico de la obra. Los ritmos y modos permiten establecer u observar el funcionamiento de los esquemas mentales y arquetipos sociales, más aún, en este caso particular, del individuo que dispone los elementos rítmicamente. El lenguaje simbólico es la tipografía que une entre sí el ritmo en el espacio.

En *Redimir y Expandir* el ritmo es rígido y racional, señal de múltiples estructuras de orden. Las líneas predominantes son horizontales y verticales, las representaciones son cuidadas y limpias. Incluso la tercera lámina, *Caos*, está dispuesta de tal modo que se contradice a sí misma. La *Imaginación Intuitiva* arroja múltiples creaciones y combinaciones simbólicas, pero se mantiene cerrada en una lógica geométrica dura. Según la filosofía *Junguiana*, el inconsciente tratando de devolver al orden las des armonías internas a través de un proceso rítmico controlado de sublimación.

2.5 Montaje de la obra

Las láminas serán enmarcadas en acrílico transparente, cada una por separado y equidistantes, colgadas desde el techo con hilo de pescar. La imagen central, *Pesadillas*, cerrada por *Génesis y Creación*, dispuestas en ángulo de 40° del panel central, a modo de tríptico, al final de la sala. La luz de la sala será tenue

y dirigida hacia las obras. Se ha elegido este montaje pensando en la mínima interferencia de elementos externos, para focalizar la lectura de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Cirlot, J. (1997). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.

Danto, A. (1999) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

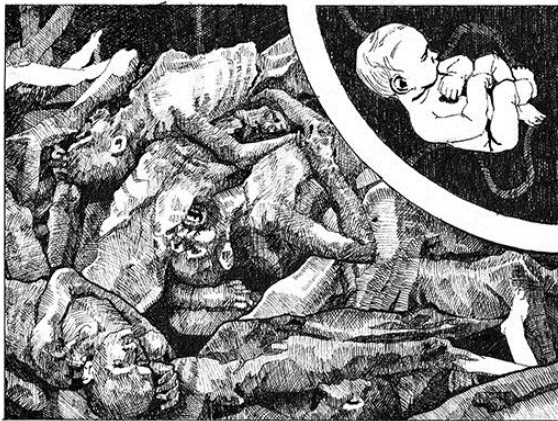
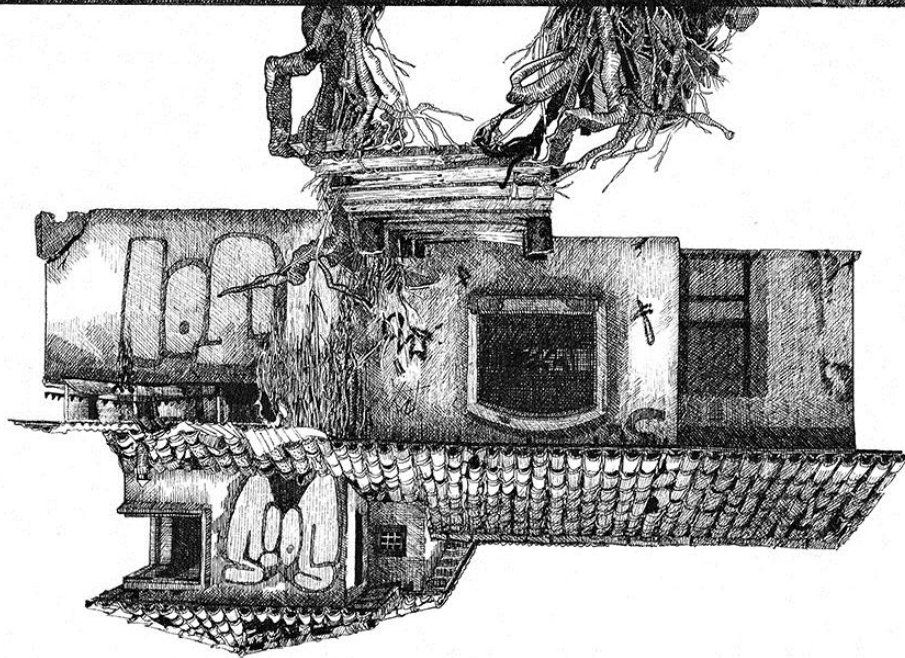
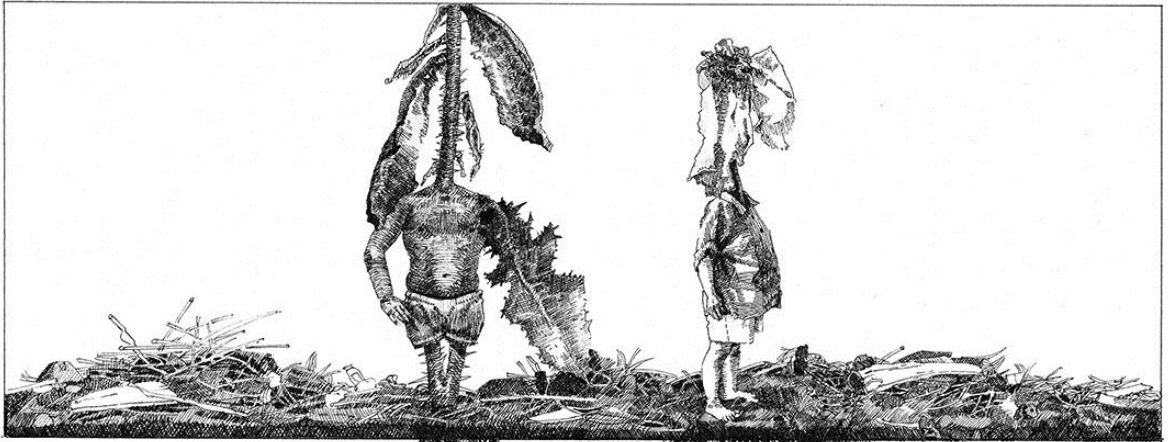
Jung, C. (1992) *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós.

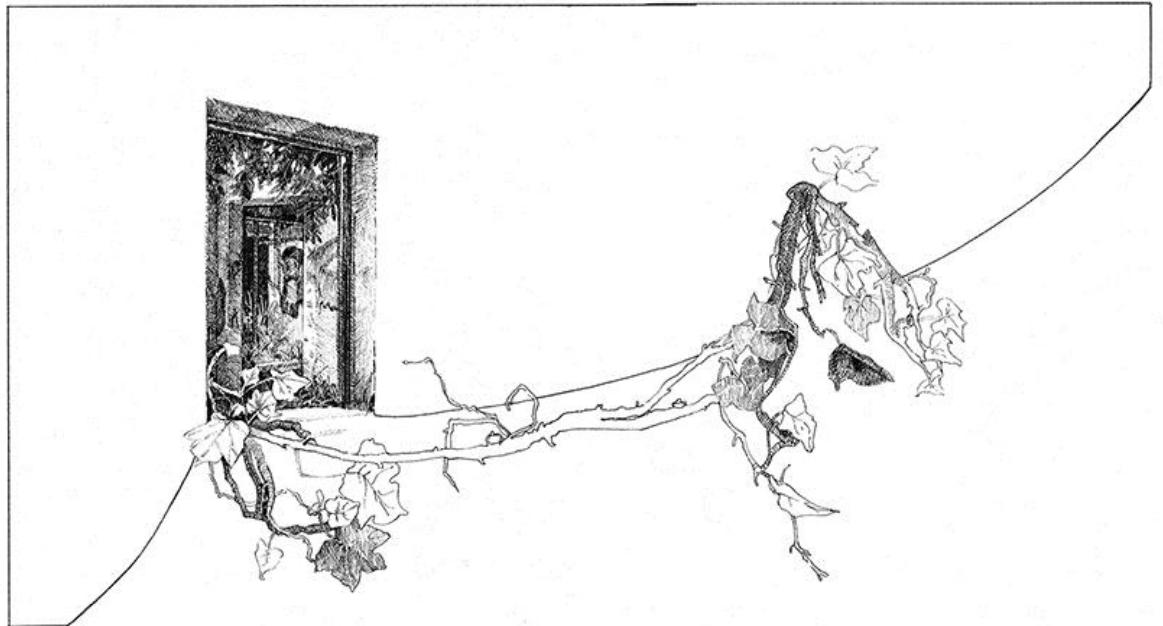
Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

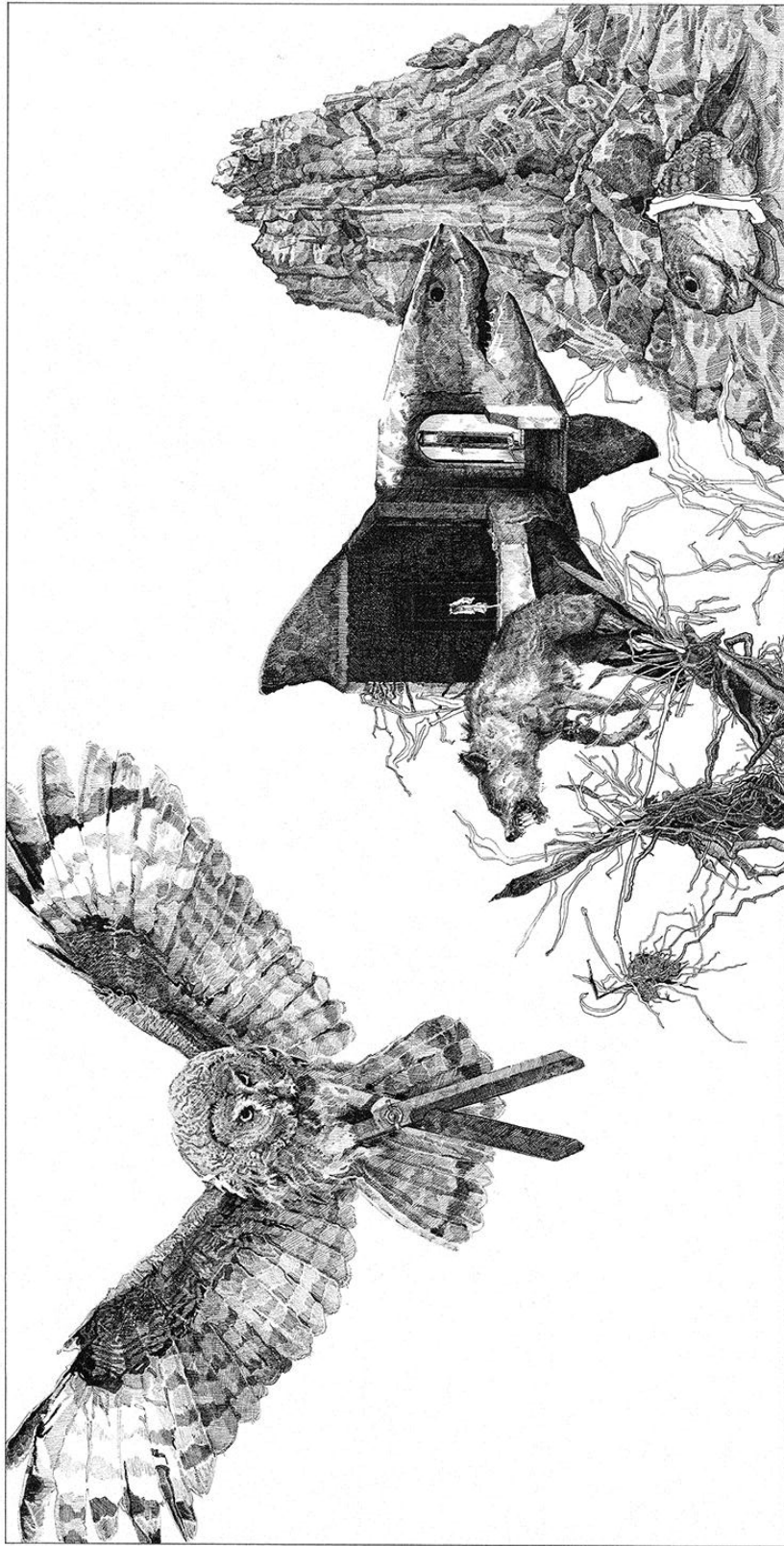
Trevi, O. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.

Verdú, V. (2003) *.El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*.
Barcelona: Anagrama.

ANEXO DE IMÁGENES







Pesadillas