

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

LO QUE SE ESCONDE ENTRE LOS PLIEGUES.

Un acercamiento a través de la psicología para tratar de entender la importancia del proceso creativo y la simbolización en la producción artística personal.

Presentado por Georgina Renata Lavín Robles

Directora: Dra. María del Carmen Marcos Martínez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

El presente proyecto se desarrolla alrededor del análisis de la simbología de una serie de esculturas de diferentes materiales, haciendo hincapié en las etapas psicológicas por las que atravesó la creadora, finalizando con un auto análisis que nos lleva a descubrir los símbolos inconscientes de los que han sido cargadas las obras.

Para tratar de entender el proceso de simbolización sintetizamos teorías e hipótesis de varios pensadores que tratan los temas del proceso creativo y la simbolización. El conjunto de la investigación nos puede servir de apoyo para tratar de responder a incógnitas sobre el impulso creador y el significado de ciertas obras de arte. Apoyándonos en teorías de la psicología y la propia introspección del artista, seremos guiados hacia la interpretación de sus obras de arte para desvelar el funcionamiento y la necesidad emocional de su creación artística.

Las obras realizadas giran en torno al tejido y sus pliegues, ya sea conceptual o materialmente, y se analiza el simbolismo del material relacionándolo con referentes artísticos.

Palabras Clave: Escultura, Simbolización, Proceso Creativo, Obra de Arte, Tejido

Abstract

This project develops around an analysis of the symbolism of a series of sculptures made of different materials, outlining the psychological states that the artist went through, ending with a self-analysis that leads us to discover the unconscious symbols that have been transposed to the artworks.

The investigation can be used as a support to help us answer questions about the creative impulse and the meaning of the artwork. Relying on psychological theories and the artist's introspection, we will be guided to the interpretation of her pieces of art with the intention of revealing the emotional need that relies in the artistic creation.

All the artworks in this investigation turn around the subject of "tissue" and creases, either conceptually or physically.

Keywords: Sculpture, Symbolisation, Creative Process, Piece of Art, Tissue.

“Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio, no expropian las cuevas de Alí Babá. Pero quizá desencadenen la alegría de hacer, y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable.”
(Eduardo Galeano)¹

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 7
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	p. 7
PARTE I. Marco teórico.....	p. 9
I.1. Simbolización.....	p. 9
I.1.1. Procesos de simbolización y su introyección.....	p. 10
I.1.2. El objeto transicional.....	p. 11
I.1.3. “ La relación entre Objeto, Concepto y Símbolo.....	p.12
I.1.4. Referentes artísticos. El simbolismo en la obras artísticas.....	p. 14
I.1.4.1. Doris Salcedo.....	p. 14
I.1.4.2. Joseph Beuys.....	p. 15
I.1.4.3. David Hammons.....	p. 17
I.2. El Proceso Creativo.....	p. 18
I.2.1. Análisis de la creación.....	p. 19
I.2.2. Fases psíquicas durante el proceso creativo....	p. 21
I.2.3. Aspectos liberadores de la creación.....	p. 23
PARTE II. Esculturas Simbólicas.....	p. 24

II.1. Análisis de la producción personal.....	p. 24
II.1.1. Análisis de nuestra práctica artística	p. 25
II.1.2.Simbolismo de Esculturas con pliegues.....	p. 27
II.2. Desarrollo Práctico y Conceptual de la Producción Personal.....	p. 28
II.2.1. Ausencias.....	p. 29
a) Descripción de la instalación.....	p. 29
b) Análisis de la obra.....	p. 30
c) Proceso.....	p.32
II.2.2. Fósiles.....	p. 33
a) Análisis de la obra.....	p. 34
b) Proceso.....	p. 35
II.2.3. Recovecos.....	p. 37
b) Análisis de la obra.....	p. 38
a) Proceso.....	p. 39
CONCLUSIONES.....	p. 40
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 42
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	p. 47

INTRODUCCIÓN

A lo largo del cuarto año del Grado en bellas Artes desarrollamos una investigación teórica y práctica que gira entorno a tres series escultóricas unidas por el uso del tejido ya sea físicamente o representativamente. Nuestra práctica artística tiende a ser intuitiva e impulsiva, es una vez que acabamos las obras que tratamos de entender su significado. Esta manera de trabajar nos ha suscitado preguntas respecto al funcionamiento del proceso creativo y el significado de la producción personal.

Para tratar de responder a dichas incógnitas, en la primera parte del trabajo nos adentramos en una investigación basada en varios referentes teóricos como es el caso de René Roussillion, Donald Woods Winnicott, Héctor Juan Fiorini y Helmut Felber. Gracias a los cuáles hemos adquirido herramientas que nos ayudan a llevar a cabo un análisis del simbolismo de nuestras obras y de las diferentes etapas psíquicas por las que atravesamos durante su producción. A través de tres referentes artísticos como Doris Salcedo, Joseph Beuys y David Hammons que han re conceptualizado el tejido en su obra, utilizando el significado personal que le otorgan a dicho material para expresarse artísticamente, pretendemos exponer algunos ejemplos de la importancia de la carga simbólica en cierto tipo de arte. Identificando nuestra propia creación artística con este tipo de expresión.

Consideramos que al transformar intencionalmente una parte de la realidad material que nos rodea, podemos materializar nuestra percepción del mundo y crear objetos artísticos física y psicológicamente. Así pues, tratamos de establecer un diálogo a través del objeto entre nuestro mundo interior y el exterior, buscando aliviar momentáneamente ciertas tensiones existenciales.

OBJETIVOS

Objetivos Generales

- Investigar sobre los temas seleccionados con el fin de adquirir la información suficiente para tratar de comprender por medio del análisis bibliográfico, los conceptos buscados y su impronta dentro de la producción artística.
- Desarrollar una serie de piezas escultóricas cuyo proceso nos permita analizar los diferentes estados psíquicos por los cuáles atravesamos durante su creación.
- Basándonos en la investigación teórica, poder llevar a cabo un análisis sobre el simbolismo en la producción personal.
- Inducir a una reflexión acerca del trabajo realizado que nos permita analizar las aportaciones personales y profesionales que se han desarrollado a lo largo del proyecto.

Objetivos Particulares

- Adquirir mayor comprensión sobre el simbolismo en nuestra creación artística.
- Lograr producir obras significativas a nivel psíquico y artístico.
- Crear una congruencia entre el concepto y la materialización de las piezas.
- Obtener una mayor comprensión psicológica del proceso creativo

METODOLOGÍA

Para el desarrollo del Trabajo Final de Grado se han llevado a cabo una investigación teórica a la par de una práctica artística. Hemos dividido el proyecto en dos partes, en la primera situamos el marco teórico y en la segunda la producción personal con el análisis de las obras y del proceso.

El Marco Teórico consta de una investigación psicológica y crítica a través de la cuál pretendemos adquirir las herramientas para lograr llevar a cabo un análisis personal sobre el significado de las obras que hemos producido anterior y paralelamente a la investigación.

Partimos de una serie de cuestionamientos generales respecto al significado del arte y la importancia de la creación. Durante las primeras etapas de la investigación dichos cuestionamientos se fueron especificaron hasta enfocarnos en tratar de entender el origen y la importancia del proceso de creación y el significado particular de la propia producción artística. Lo cuál nos llevo a buscar respuestas en textos psicológicos, científicos y críticos, apoyándonos en lecturas de pensadores como Jean Baudrillard y Donald Kuspit.

En la segunda parte utilizamos el conocimiento adquirido durante la investigación teórica, para llevar a cabo un análisis personal de nuestro proceso creativo y del significado de nuestras obras.

Parte I. Investigación teórica

I.1. Simbolización

Esta investigación pretende ahondar en la simbolización¹ debido a una necesidad personal de entender el significado inconsciente del que cargamos nuestras obras y los movimientos psicológicos que implican dicho proceso.

La simbolización es considerada una de las funciones del ego que se va desarrollando con la conciencia, no nacemos con ella, es la primera representación mental que funciona independientemente de estímulos

¹ “La entenderíamos como la capacidad del ser humano de ir utilizando lo que el mundo externo le ofrece (cosas, personas, palabras) para sentirlo como una representación de algo suyo. Hay una definición clásica que sería la representación de la representación, es decir, estamos hablando de la capacidad de representar en lo externo una representación interna.”

SEPYRNA (1998), *La simbolización y el proceso psicodiagnóstico: apuntes para un seminario*.
<http://www.sepyrna.com/articulos/simbolizacion-proceso-psicodiagnostico/2/> (Consulta: el 20 de junio de 2018)

externos directos y a través de la cuál se crean y organizan los bloques de representaciones mentales más complejos como las alucinaciones, la imaginación, el pensamiento, las ideas y los conceptos.

Según Sigmund Freud sufrimos por lo que no recordamos, y al recordarlo nos curamos. Consideramos que para entendernos profundamente es necesario entender nuestras simbolizaciones, ya que nos permiten comprender el suceso, las huellas del suceso en nosotros, la forma en la que lo hemos representado y lo que esto significa en nuestra psique (asimilación² subjetiva). Por lo que si logramos entender la simbología inconsciente que cargamos en nuestras obras artísticas, estaremos un paso más cerca de la liberar cargas emocionales.

I.1.1. Procesos de simbolización y su introyección

De acuerdo a Rene Rousillion³ cada individuo vive una realidad subjetiva construida por percepciones internas que responden a estímulos e información que recibimos del medio ambiente. Para poder almacenar estos datos es necesario dotar a las situaciones y emociones vividas de símbolos que nos ayuden a acomodar toda la información recibida. Estos símbolos nos ayudan a ser conscientes de las experiencias y manejar las pulsiones emocionales que las acompañan. Si no se logra hacer la vinculación, los símbolos quedan codificados dentro del individuo y se vuelven una carga emocional.

Esta representación puede proyectarse en objetos o en áreas de creación (espacio de juego, proceso artístico), donde materializamos la carga psíquica y nos es más fácil comprender y transformar el simbolismo en el objeto para entendernos a nosotros mismos y apropiarnos de su significación. Una vez

² "La Asimilación es un término que se refiere a una parte del proceso de adaptación inicialmente propuesto por Jean Piaget. A través de la asimilación, incorporamos nueva información o experiencias a nuestras ideas existentes. El proceso es algo subjetivo porque tendemos a modificar en alguna forma la experiencia o la información para encajar con nuestras creencias preexistentes." ACTUALIDADES EN PSICOLOGÍA. *Asimilación*. /www.actualidadenpsicologia.com/que-es/asimilacion/ (Consulta: el 20 de junio de 2018)

³ RENÉ ROUSSILLION. *Processus de symbolisation et niveaux d'appropriation subjective.*, roussillion, <https://reneroussillon.files.wordpress.com/2014/07/symbol-et-subjec-2-04.pdf>, (Consulta: 2 de marzo DE 2018)

que el significado ha sido introyectado⁴, es necesario quitarle la representación al objeto y dejar de ligarlo con el símbolo con el que se le ha cargado.

I.1.2. El objeto transicional

La teoría de Winnicott sobre el objeto transicional explica el funcionamiento de la psique humana a través de tres áreas: el inconsciente el consiente y la "zona transicional. Al inicio de su existencia el sujeto está solamente consciente de sí mismo, percibiendo al mundo exterior como una extensión del individuo, por lo cuál está regido por sus impulsos y por la respuesta a los estímulos en la misma medida, sin diferenciar lo generado por el exterior y lo que viene de su persona. Paulatinamente, y gracias al contacto con su entorno, empieza a diferenciar el yo del no yo (lo subjetivo y lo objetivo) y a pensar al mundo como independiente de él. Esta etapa conlleva muchas frustraciones y tensiones debido al impacto de tener que cumplir con las exigencias de una realidad ajena a la interior.

Para aliviar dichas tensiones se acude a la tercera área o "zona transicional"⁵, en donde el individuo puede hacer conexiones entre su mundo interno-externo sin estar sometido a presiones o imposiciones sociales. Es en esta área en donde se llevan a cabo los juegos, la religión, los procesos creativos y las actividades culturales. También es ahí donde se cargan de simbolismo los objetos, para poder usarlos como "talismanes" que nos aliviarán de tensiones una vez que estemos más intensamente en contacto con la realidad exterior. El primer objeto que creamos con este fin es el *objeto transicional*, el cual representa a la figura materna y nos ayuda a sobrepasar la angustia de tenerla lejos. Una vez que hemos simbolizado el objeto y lo hemos utilizado el tiempo suficiente para ayudarnos a conllevar las cargas emocionales, es necesario deshacernos de él. Es decir, pasar por un duelo en dónde se le quitan todas las representaciones que se le habían adjudicado, dejarlo ir. De esta forma, el

⁴ La Psicología define la introyección como la función psíquica mediante la que una persona incorpora a su estructura mental y emocional los elementos del ambiente familiar y social en el que le tocó vivir.

PSICÓLOGOS EN MADRID EU. Introyección. <http://psicologosenmadrid.eu/introyeccion/> (Consulta: el 17 de junio de 2018)

⁵ DONALD W. WINNICOTT. *Jeu et réalité. L'espace potentiel.*, folio essais, Éditions Gallimard, 1975.

“objeto” es posicionado en el mundo real y lo que representaba queda introyectado en el individuo.

En resumen, el objeto transicional consiste en la proyección de un sistema de sentidos o creencias sobre un objeto material determinado, lo cual le da una independencia del mundo real, y le permite ser un auténtico mediador entre el exterior y el interior. Winnicott insiste en que lo que nos vincula al objeto es nuestra ilusión de que la realidad responde a nuestra capacidad de crear. La relación entre el espacio transicional y el mundo se manifiesta a través de los objetos creados en esta área. En un inicio, funcionan como frontera entre los espacios, pero más adelante se convierten en mediadores para garantizar un pasaje dinámico.⁶ Pertenecen a la vez al espacio interior y al exterior, no son completamente “mágicos” ni enteramente reales.

I.1.3. “La relación entre Objeto, Concepto y Símbolo”

Partiendo de la teoría TGT (Teoría General de la Terminología) elaborada por Eugen Wuster y recopilada por su discípulo Helmut Felber en *“La relación entre Objeto, Concepto y Símbolo”*⁷, resumimos que el concepto abarca al conjunto de ideas que engloban a un objeto. Es el símbolo el que representa dicho objeto, por lo cual el símbolo será el puente entre objeto y concepto. Sin objeto no hay nada que conceptualizar, y sin concepto el objeto no pertenece a ninguna clasificación mental dentro del consciente en común. Claramente sin objeto que representar, o concepto con el que encajar, el símbolo no cumple ninguna función. Por lo cual, estos tres elementos dependen los unos de los otros para existir.

Existe el objeto ideal, el pensado, y el objeto físico, el material. Un nuevo objeto implica un nuevo concepto que lo catalogue, y este adquiere su propio símbolo que lo identifica.

⁶ JULIETA BARREIRO (2013), *El objeto transicional y la obra de arte, un acercamiento entre Heidegger y Winnicott*. España, Valencia: Máster en Arteterapia. Aspectos educativos, sociales y terapéuticos del arte como experiencia de creación acompañada (2013).

⁷ HELMUT FELBER. (1999), *LA RELACIÓN ENTRE OBJETO, CONCEPTO Y SÍMBOLO*, Revista Internacional de bibliotecología, Medellín Vol. 22 No 1 Enero-Junio de 1990.

Dentro del Arte, un objeto tridimensional es considerado escultura, un objeto bidimensional y creado con pigmentos es considerado pintura; una serie de elementos dispuestos en un espacio, destinados a crear un ambiente por su conjunto es considerada una instalación. Esos son algunos conceptos en los que encerramos a éstos objetos.

Si el símbolo es la referencia a través de la cual el concepto identifica al objeto, entonces el símbolo también puede transformar las características conceptuales que conforman a éste último. Lo cuál implicaría que los conceptos generales del objeto podrían ser sustancialmente diferentes a los conceptos particulares del objeto. Una silla utilitaria y una silla cargada con un significado artístico caben dentro del mismo concepto general, pero particularmente cumplen con funciones útiles y simbólicas diferentes. El migitorio de Marcel Duchamp es un caso que expone muy bien esta teoría, dotando de valor a un objeto simplemente por haber sido elegido por un artista, mas allá de toda utilidad práctica. Se podría decir que el Arte crea concepto, y transforma los previamente estipulados. Por lo que entramos en un nuevo mundo de significaciones y representaciones.

A continuación expondremos un ejemplo de las diferentes funciones y relaciones del objeto, concepto y símbolo:

”Si mi madre hubiera muerto, nuestro padre se hubiera casado con una mujer cualquiera, hubiéramos crecido en una casa fea y descuidada”.⁸

En este fragmento de una conversación con mi hermana podemos observar que el objeto casa no existe, pero el concepto de seguridad y protección que ligamos con ella ha hecho al individuo representarse simbólicamente a sí mismo como una casa, que se siente descuidada y desvalorizada sin la figura materna que la alimenta emocionalmente.

I.1.4. Referentes Artísticos. La simbología en las obras artísticas

Presentaré ejemplos de artistas que han resignificado el tejido, despojándolo de su utilidad, y llenándola de emblemas personales o sociales., dándole mayor

⁸ Fragmento de conversación entre Fernanda Lavín y Renata Lavín, 2017.

importancia al simbolismo del material que a sus características físicas. Se trata de obras que constantemente materializan ausencias o hablan de la sanación a través de la representación, el poder reivindicativo del arte. Personalmente, en lo que más me identifico con estos artistas es en la carga personal que imprimen en sus obras y la conciencia con la que manipulan los conceptos o significado de los materiales.

I.1.4.1. Doris Salcedo

Lo que el arte puede es crear esa relación afectiva que transmita la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida pudiera continuar en la experiencia del espectador.”⁹

Doris Salcedo

La artista colombiana Doris Salcedo utiliza objetos para representar a personas que han desaparecido. El objeto se convierte en una presencia simbólica, con una carga política y social contundente. Al despojar de su utilidad al objeto, transforma su concepto. Materializa las ausencias y la tragedia particular la lleva a un plano general des-identificando al sujeto y presentándolo como un espejo en el que todos los reflejos tienen cabida. Es inspirador enfrentarse a un monte de tela que nos evoque vacío, muerte, injusticia, soledad, todo desde su estado inerte, inanimado, adquiriendo un poder comunicativo por su contexto ,gracias al poder del arte transformador de símbolos.



Figura 1: Doris Salcedo. *Camisas* (2012). Camisas de algodón, gesso y tubos de acero 61 × 24 × 40 cm. Propiedad de la Colección de Santiago Barberi Gonzáles.

A través de la repetición y acumulación de objetos nos expone ante lo anónimo, la masa, la no identidad, el colectivo, aún cuando todos los objetos parten de una fuerte carga e historia personal, lo cual nos confronta ante la idea de sociedad e individuo y por ende de tragedia global a partir de la tragedia individual. El objeto pierde su concepto original para convertirse en el símbolo de algo particular y general a la vez.

En algunos casos toma el objeto y lo recubre con otro, escondiéndolo, decodificándolo, encerrándolo, petrificándolo. Un ejemplo es su serie “*Atrabiliarios*” (1991-1996) en donde varios zapatos han sido

⁹ ELENA CUÉ. *Doris salcedo: El arte como cicatriz*. <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> (Consulta: 9 de enero de 2018)



enjaulados dentro de vejigas animales, mostrándose al espectador a través de una membrana que los desfigura y convierte sus formas en abstracciones indescifrables, transformando un cuerpo cotidiano en un enigma marginado de la utilidad y el sentido para ser puramente evocativo y representativo. ¿Qué representa? Políticamente son los rastros dejados por mujeres desaparecidas, lápidas solo identificables por los familiares que los han donado. Pero como el arte no tiene un solo significado, podemos perdernos en las significaciones que implica la clausura de sentido, la pérdida de la forma, la separación física entre el objeto y el espectador (muralla carnal elaborada con cadáveres). Coser estos objetos con aparentes hilos puede ser un gesto reparador, pero también subrayar lo roto, destrozado, vuelto a componer.



Convierte los museos en cementerios simbólicos, dándole forma a las injusticias sociales y cara a las víctimas anónimas, dejando sus piezas siempre abiertas a nuevas significaciones gracias a la evocativa forma de componer las instalaciones. En particular los trabajos con camisas endurecidas tienen una estrecha relación con nuestra producción personal, ya que a través de la manipulación de prendas que pertenecieron a alguien, se crean esculturas que hablan del que no está, de lo que dejó de ser. La primera serie con camisas fue una respuesta a la masacre militar de varios campesinos en un campo bananero, la artista al visitar las casas de los familiares descubrió que éstos guardaban las camisas dobladas de sus difuntos y decidió trabajar a partir de lo que esto representó para ella.

I.1.4.2. Joseph Beuys

*"Lo importante del arte es liberar a las personas, por lo tanto el arte es para mí la ciencia de la libertad."*¹⁰

Joseph Beuys

El innovador artista alemán Joseph Beuys utiliza el fieltro (tejido elaborado a base de pelo de conejo) para representar protección y curación, debido a una experiencia traumática en la que este elemento lo acompañó durante su recuperación. Así adquirió una carga emocional y representativa, en la que el

Figura 2: Doris Salcedo.
Atrabilarios(1992 -2004).
Zapatos, hilo, cuero.

Figura 3: Joseph Beuys, With hidden noise. Infiltración homogénea para piano (1966). Piano cubierto con fieltro y cuero, 100 x 152 x 240 cm, Centro Georges Pompidou, París.

¹⁰ ARTE Y CUERPO, CUERPO Y ARTE, Joseph Beuys, <http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/joseph-beuys.html> (Consulta: el 5 de marzo de 2018)



tejido deja de ser un material para convertirse en un símbolo. Lo utiliza frecuentemente asociándolo a la idea de “generar calor”, y algunas veces se refiere a sus esculturas basadas en objetos, como “esculturas cálidas”. En 1979 escribió que estaba interesado en producir esculturas que hicieran hincapié en su estado de constante transformación, en vez de ser esculturas estáticas. De esta forma, pretendía mostrar que “todo” está en constante transformación, relacionando su concepto con “la escultura social”¹¹, refiriéndose a la forma en la que le damos forma al mundo en el que vivimos.

Su elección de materiales constantemente está relacionada con el significado de sus obras, lo cuál explica su frecuente utilización de grasa animal y fieltro. Según su propio relato, los integrantes de una tribu “Tartar” utilizaron estos dos elementos para salvar su vida, cuando el avión militar en el que cumplía servicio fue derrumbado durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de este momento clave de su historia personal, el artista dotó de un simbolismo protector a dichos materiales, y los relacionó con el concepto de “generadores de vida”.

Presentaremos una “Performance” del artista, para explicar con más profundidad la simbología de su obra.-“*Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta (1965)*”¹²:

En 1965 en la galería Schmela de Düsseldorf, Beuys apareció con la cara y cabeza cubiertas de miel y polvo de oro. Debajo del pie derecho había una placa metálica atada a su zapato, bajo el pie izquierdo un patín de fieltro, en las manos una liebre muerta a la cuál le explica los cuadros por medio de susurros, haciéndole acariciarlos con las patas. Los espectadores están separados de la acción por un vidrio, hasta que el artista se sienta en una silla y el público puede acercarse.

Una vez más hablamos de la barrera entre el espectador con la pieza aunque, a diferencia de Salcedo en este caso es una separación física que puede referirse



Figura 4: Joseph Beuys. *Filanzug (Felt Suit)*, (1970). Traje de fieltro

Figura 5: Joseph Beuys. *Performance, “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, (1965). Galería Schmela de Düsseldorf.

¹¹ CARMEN BERNARDÉZ. *Conferencia por Joseph Beuys en 1958*, //josephbeuysquotes.wordpress.com/category/escultura-social/ (Consulta: 5 de abril de 2018)



Figura 6: David Hammons. *Champ* (1989) Caucho y guantes de boxeo. 25x11x10 cmh, Museum of Contemporary Art San Diego.

a una falta de entendimiento, comunicación o interés. Susurrarle a un cadáver explicaciones artísticas es una crítica social : “*Una liebre puede comprender mucho más que un hombre con su obstinado racionalismo*”¹³, lo cuál nos demuestra que las acciones de Beuys son tan simbólicas como los materiales con los que trabaja. La liebre es un animal terrestre, fértil, intuitivo, que habita en cuevas subterráneas (calor, fuego interno, profundidad, protección) es lunar y místico. El metal es receptor y transmisor de calor mientras el fieltro es aislante a la vez que protege (y cura simbólicamente para Beuys). La miel y el oro son signos de alquimia que a su parecer lo representan como “iniciador” de ceremonia haciendo alusión al acto de pensar. Podemos ver en esta obra la importancia simbólica y no física de los materiales empleados para expresarse.

I.1.4.3. David Hammons

*“Outrageously magical things happen when you mess around with a symbol.”*¹⁴

David Hammons

David Hammons utiliza una vasta gama de recursos para expresarse. En particular nos interesa analizar la significación que le da a objetos cotidianos, descontextualizándolos y utilizándolos para transmitir mensajes sociales y políticos de formas simples y crudas.

“Obeah”¹⁵ significa “magia negra”, y este artista afroamericano tiene muy consiente en su obra las cualidades mágicas de los objetos. Influenciado por objetos rituales africanos, crea piezas con pedazos de pelo, huesos de pollo, telas , ropas y todo tipo de objetos mundanos. Lleva la vida de la calle a los museos, y convierte a los marginados en esculturas de piedras y pelo. El círculo vicioso del alcoholismo lo evidencia con un círculo de botellas vacías. El mercado

¹³ ARTE Y CUERPO, CUERPO Y ARTE, Joseph Beuys, <http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/joseph-beuys.html> (Consulta: el 5 de marzo de 2018)

¹⁴ Traducción: “*Cosas mágicamente indignantes pasan cuando te metes con un símbolo.*”

KRISTINE STILES, PETER SELZ. (2012) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings (Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles)*. U.S.: Ahmanson Murphy Imprint in Fine Arts.

¹⁵ “*I found bodily adornments and remnants of daily life trapped amongst the startled hair, like the torn plastic bags that blossom from the otherwise bare trees along Malcolm X Blvd in winter. A communal head. A cumulative tale. Pure obeah. David Hammons.*”

MARIAM MAKAMBO. David Hammons/ Obeah man, <https://mariammakambon.wordpress.com/2016/03/23/david-hammons-obeah-man/>, (Consulta:31 de abril de 2018)

del arte y de las clases sociales son representados en la venta de bolas de nieve de diferentes tamaños, la vanidad es clausurada con placas metálicas sobre espejos caros.

Un ejemplo de su uso retórico de las palabras, y simbólico de los objetos es su trabajo "The Hood" (que significa "capucha", pero coloquialmente se utiliza para referirse a los barrios bajos). Él utiliza "L'objet trouvé"¹⁶, para personificar a todos los marginados que utilizan ése tipo de capuchas, y son discriminados por la sociedad debido a su ámbito social.

Nos identificamos con esta obra por el potencial simbólico que adquiere una prenda cuyo concepto ha sido transformado por el artista y con su forma de trabajar a base de la recolección de objetos desechados, hablando a través de éstos de la función que cumplían cuando se les consideraba útiles y a quién representan, subrayando la relevancia de las cosas en el mundo humano y los poderes que éstas adquieren al contener toda la energía que depositamos en ellas. Destaca la simplicidad con la que a través de pocos elementos transmite grandes significados y utiliza lo cotidiano para retratar a la humanidad.

Figura 7: David Hammons. "The Hood" (1993), Capucha de tela. New Museum, Connie and Jack Tilton.

I.2. El Proceso Creativo

La etimología de Crear es: "Engendrar, establecer, dar existencia, fingir, forjar, formar, fundar, idear, imaginar, sacar de la NADA", "organizar, parir, plasmar, producir, sacar, dar VIDA"¹⁷. Consiste en abordar problemas de formas nuevas, combinando elementos de maneras antes no experimentadas.

Nosotros diríamos que la creación es inventar nuevas posibilidades, nuevas realidades que son el producto de una reorganización del mundo basada en la representación de nuevos símbolos sobre los conceptos ya establecidos. Dichas representaciones pueden ayudarnos a reparar cargas psíquicas

¹⁶ IDEA, Ready made" o "L'objet trouvé".

http://www.lanubeartistica.es/Volumen/Unidad4/VO1_U4_T4_Contenidos_v03/31_ready_made_o_lobjet_trov.html (Consulta: 18 de junio de 2018)

¹⁷MARÍA MOLINER. *DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL. ESPAÑA: GREDOS, 2013*

inconscientes si logramos vincularlas y comprenderlas, siendo así uno de los mayores estímulos del impulso creativo.

Ninguna obra es traducible por completo, ya que la concepción del creador y del espectador son subjetivas, lo cuál algunas veces las dota de cierto misticismo y hasta las puede volver inaccesibles al no conocedor.

I.2.1. Análisis de la Creación

El sujeto está en constante relación con su medio ambiente, por lo cual su creación está fuertemente relacionada y determinada por éste, podríamos sintetizar que *“el arte y los artistas son hijos de su tiempo”*.¹⁸ Claramente, el individuo puede cuestionar y replantear su entorno para ampliar su experiencia perceptiva y creativa, afirmando y negando paralelamente los elementos de la realidad que lo rodean. Al confrontarse ante la imposibilidad de simbolizar lo real, puede utilizar materiales para condensar en ellos representaciones psíquicas oprimidas y construir nuevos códigos que organizarán su trabajo creativo. Buscando un equilibrio entre emociones y pensamientos.

La teoría del espacio transicional sostiene que durante la creación se entra en un espacio de contradicciones que mueven internamente al sujeto impulsándolo a ejercer transformaciones, con el objetivo final de vincular materiales, tiempos, espacios, situaciones y sujetos a través de la relación de elementos antes limitados por lo estipulado, abriendo significados y posibilidades de simbolización en los elementos al transformar el orden y concepto establecidos previamente.

La creación se originaría en la incertidumbre, en el sentir imposible y subjetivo del mundo, y nos llevaría hacia lo posible, lo real. Procurando llenar espacios a través de representar en el material la esencia de lo inmaterial, lo ausente, lo inexistente. Partiendo de un contacto interior que llevaría a la ruptura de lo conocido para descubrir nuevo conocimiento. Idealmente el sujeto

¹⁸ JAVIER DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ. *EL arte y su tiempo como arte para nosotros el la estética de Hegel*. Edición: Artes, la revista no 6, Vol 3. Julio- diciembre, 2003.

percibe subjetivamente la realidad exterior, la “digiere” internamente y la traduce de acuerdo a su sentir y percibir en el área intermedia entre el interior y el exterior. Durante el estado de creación uno se *des-identificaría* de sí mismo para abrirse completamente a nuevas lecturas del mundo y sería moldeado por lo que lograría percibir del objeto de creación y lo que se desestructuraría en él.

De acuerdo con éstas hipótesis, el artista sería dependiente del “germen” creador: el saber que lo impulsa a trabajar sobre el “objeto” a partir de obsesiones que nunca acaban de ser claras. Buscando que el espectador vaya más allá de la obra física para buscar él mismo el enigma y trabajarlo, proyectando sus propias representaciones.¹⁹ El proceso de la obra constaría, en principio, de la acción de intentar materializar una ilusión de lo posible y perfecto, y posteriormente, de un distanciamiento de reflexión y crítica que podría ser deprimente pero, que daría posibilidad a reparar los defectos percibidos. Una vez que la obra hubiera adquirido un código propio, el sujeto perdería autoridad sobre ésta, la cuál permanecería como una huella del símbolo que se representó en ella, el rastro de la experiencia subjetiva del creador y de su búsqueda. La obra de arte sería un fin pero no siempre una respuesta, ya que puede dejar muchas incógnitas aún cuando haya expirado sus posibilidades representativas.

Existe la posibilidad de trabajar demasiado la obra y perder el símbolo, o que éste sea siempre el mismo, y se pierda cada vez que uno decide que la obra está acabada. Impulsando al creador a buscar nuevas formas de representar su “objeto” en obras imaginadas y potencialmente “perfectas”. Se podría estipular que tanto el vínculo con el “objeto” y con el espectador son efímeros, ya que ambos son imaginados idealmente como perfectos pero realmente no lo son. Es decir, el símbolo desaparece de la obra una vez que el autor no puede trabajar más en ella, y el puente soñado de comunicación

¹⁹ JEANETTE AMIT ROJAS. (2002). *El trabajo de creación: una creación que trabaja. Teorías implícitas elaboradas por creadores artísticos. Actualidades en Psicología, Vol. 18, No. 105, 2002; pp. 68-79.*

perfecta nunca existirá, ya que ningún espectador podrá percibir la obra desde la subjetividad del creador.

I.1.2. Fases psíquicas del proceso creativo

De acuerdo al psicólogo Héctor J. Fiorini, el acto creativo consiste en tomar formas dadas por el mundo y reorganizarlas. Crear tensiones a partir de los opuestos para transformar la materia e inventar nuevos significados, nuevas lecturas.

Su “dinámica creativa” expone que existe una lucha psíquica entre lo dado y lo desconocido, estas tensiones entre lo que existe y lo que podría existir serían las que impulsarían la creación. El creador cuestionaría las formas establecidas, lo conocido, necesitando desorganizar los elementos del mundo para reorganizarlos a partir de una lectura propia que construya nuevas posibilidades. Esta trasgresión provocaría ansiedad y placer a la vez, liberación y caos, confrontación al vacío y satisfacción al crear.

El proceso nos situaría en un espacio de pérdida, de vértigo ante lo imposible, lo no real, lo aún no creado, y movilizaría las representaciones arcaicas. Creando mundos imposibles, en donde las tensiones de los opuestos se encuentran y desencuentran, gestando nuevos relatos de la realidad. La creación sería una apertura a nuevas lecturas que podríamos distinguir por las siguientes fases:

Búsqueda de la forma: Fase de exploración, se buscan soluciones, cuestionando y reorganizando las estructuras conocidas (espacio de caos²⁰, Fiorini), para encontrar nuevas formas o repetir las preestablecidas. Suele producirse una sensación de atemporalidad que podríamos explicar con la hipótesis de que existen distintas percepciones del tiempo, como el tiempo sucesivo, regresivo,

²⁰ HÉCTOR JUAN FIORINI. *FORMACIONES DE PROCESOS TERCARIOS. Una tópic del proceso creador*. Editorial Paidós. *Psicología Profunda*.

rítmico y repetitivo, y cuando diferentes tiempos se cruzan y entrelazan vivimos la experiencia del “tiempo en estado puro” o “estar fuera del tiempo”, característico del espacio mental creativo. Es oportuno no interrumpir ese espacio comunicativo en donde hay una comunicación entre el material y el creador. Es necesario un equilibrio entre la angustia de romper con lo conocido y el impulso liberador de crear algo nuevo. El exceso de ansiedad puede bloquear el proceso.

Finalización de la obra: Existe el sentimiento de haber concluido y de haber encontrado algo nuevo, desconocido, profundo, a través de la materia. Puede producirse el sentimiento de pérdida debido al *duelo de separación*²¹, o por la frustración de todo aquello que pudo ser y no es.

Al igual que con el objeto transicional, una vez que la obra ha cumplido con las representaciones necesarias para mover y acomodar símbolos inconscientes, es necesario concienciarse de éstos y quitarle la representación al objeto artístico, situarlo en la realidad y hacer el duelo de este. Una vez que el objeto ideal se ha convertido en objeto posible, empieza a formar parte del mundo real, de lo conocido y se convierte en uno de los límites a atravesar en la próxima creación.

Separación: Etapa de distanciamiento con la obra que ayuda al creador a ser objetivo en su lectura. Muchas veces existe un sentimiento de abandono y desinterés una vez que ésta ha cumplido con las representaciones necesarias y ya no aporta nada más al creador. Puede abrirse espacio a un nuevo impulso creador que nos lleve a buscar otras formas de representar las cargas psíquicas, en muchos casos las obras anteriores sirven de sostén o apoyo para crear a partir de estas. El contacto con el otro, puede ser considerada la mediación social, el momento en el que el objeto sale del área transicional o zona de creación para exponerse e idealmente vincularse con el mundo exterior. Esta etapa puede ser muy angustiante por el miedo al juicio y a la vulnerabilidad de sentirse expuesto ante la mirada de los otros.

²¹ HÉCTOR JUAN FIORINI. (2006). *El psiquismo creador*. Argentina: Nueva visión (2006)

I.2.2. Aspectos liberadores la creación

Stephan Strausser estipula que las vivencias difíciles son reprimidas por la psique para protegernos de traumas. Si logramos darle un cuerpo físico al elemento psíquico podemos manipular físicamente su significado para entenderlo y concienciarse de éste. La comprensión de los símbolos en las obras puede ayudar al sujeto a liberarse de pesos psíquicos que ejercen una presión emocional. Para sanarnos sería necesario entender el pasado en el presente, lo representativo en el objeto, desligar al objeto simbólico de lo que se ha convertido en una realidad psíquica.

Durante el proceso creativo podemos confrontarnos con dificultades del material que nos obligan a encontrar soluciones diferentes a lo imaginado, según Winnicott el trabajar dificultades creativas es trabajar con las propias potencialidades y dificultades²² ya que los bloqueos creativos responden a nuestro sentir habitual y son una proyección de nuestro comportamiento. *Cuando el Motivo Interno (conjunto de sentimientos que incitan a crear) y el Motivo Externo (la obra final) coinciden, se produce una catarsis que se convierte en un sentimiento de placer estético acompañado por Insight (darse cuenta)*²³. Se sostiene que al descubrir lo que estamos buscando, disminuye la ansiedad producida por la ausencia, aún si esta sensación es efímera y en la mayoría de los casos tras el duelo de des representación en el objeto, la sensación de vacío regresa.

Según Freud, la creación artística es un proceso y un operador de significados que se desarrolla en mayor grado cuanto más libre esté el sujeto de neurosis.

Presentaremos tres puntos que sintetizan las funciones que se llevan a cabo en cada una de las áreas psíquicas involucradas en el proceso de creación:

²² DONALD W. WINNICOTT.(1960). "Ego Distortion in Terms of True and False Self", The Maturational Processes and the Facilitating Environment .New York: International Universities Press, 1965, pp. 140-52.

²³ MARÍA OMENAT. *La teoría de Arte terapia. Aproximación al Proceso Creativo*. España, Barcelona: Master en arteterapia por la Universidad de Barcelona.

- Espacio interior (el “ello” según Freud).- El sujeto responde a pulsiones, deseos y percepciones subjetivas. Lugar de autosugestión, de relación con el cuerpo y con uno mismo, sentimiento de omnipotencia. Aquí el sujeto está regido por el deseo y se almacenan las huellas que las experiencias sociales dejan en nosotros.
- Espacio intermedio (el “yo” según Freud).- Zona de contacto entre el mundo interno y el externo. Se utiliza el pensamiento abstracto para idear formas de vincular los otros dos espacios, llevándose a cabo la simbolización, la fantasía, el juego y la creación. Aquí el sujeto está regido por el vínculo y experimenta sentimientos de libertad y potencia creativa.
- Espacio externo (el “super-yo” según Freud).- El mundo social y físico que rodea al individuo y contiene reglas con las que este tiene que lidiar, provocándole ansiedades y frustraciones. Zona de contacto con el otro, la cual envía constantemente estímulos e información . Aquí el individuo es un sujeto social y es en donde se adquieren vivencias sociales.

Fiorini considera la terapia una zona de creación, en donde el terapeuta debe proponer alternativas para la comprensión y solución de situaciones, incitando al paciente a efectuar movimientos psíquicos y circunstanciales²⁴. Sitúa diferentes neurosis en cada uno de los estados involucrados en la creación, estipulando que éstas se originan por la fijación en un estado determinado, y la falta de movimiento entre éstos.

PARTE II. Esculturas Simbólicas

II.1. Análisis de la producción personal

Cuando un sujeto dedica su vida a la creación, la necesidad de comprender su impulso creador está directamente conectada con la importancia de entender su existencia. Comprender los símbolos que carga en sus obras puede ser una terapia que lo ayude a concienciarse de las cargas psíquicas que necesita materializar, y el porqué necesita materializarlas. Claramente no existe una lectura subjetiva de las obras, pero podemos hacer un intento por identificar los

²⁴ HÉCTOR J. Fiorini.(2006). *El psiquismo creador*. Argentina: Nueva visión



Figura 8: Renata Lavín. *Recovecos* (2018). Parafina sobre tejido, hilo y tinta china. 20x15x9,4cm



Figura 9: Renata Lavín. *Instalación Ausencias* (2017). Engrudo sobre tela. 22,3x16x14,8cm

elementos que las componen y los posibles símbolos que se esconden en éstos.

El Arte no es una respuesta, es un diálogo en constante cambio. Es una forma de relacionarse con el exterior desde las profundidades del Ser. Al transformar un material para que éste adquiriera la forma que inconscientemente necesitamos, transformamos una parte del mundo que nos rodea. Ya que nuestra concepción del mundo material consiste en una serie de conceptos que definen a los objetos que nos rodean, al introducir nuevos objetos creamos nuevos conceptos, y transformamos nuestro entorno. Esta sensación de ser dueños de nuestra realidad es un gran impulso para seguir creando.

II.1.1 Análisis de nuestra práctica artística

El desarrollo técnico de cada serie de esculturas es diferente, pero se pueden observar varios rasgos similares en cada uno de ellos que se podrían conglomerar dentro del proceso creativo.

-Acercamiento a los materiales, búsqueda de nuevas mezclas y manipulaciones. Este momento fue de vital importancia ya que marcó el desarrollo de la obra. Fue necesario elegir todos los materiales con los que se trabajaría, aún si en la mayoría de los casos se escogieron nuevos materiales y alternativas en distintos momentos a lo largo del proceso de creación. Esta etapa es muy estimulante ya que el sujeto se enfrentó ante la posibilidad de desorganizar las formas conocidas, se experimentaron sensaciones similares a las del juego de infancia, sumergiéndose en un mundo creado por el individuo.

-Experimentación con elementos que lleva a la producción de obras de forma intuitiva e impulsiva, sintiendo libertad y vitalidad. Apareció un nuevo mundo de formas y reglas subjetivas, en donde todo es permitido y se dio rienda suelta a las sensaciones e impulsos del individuo.

- Reflexión sobre las soluciones que funcionan y las que son menos interesantes, para continuar investigando a partir de ellas. Momento de diálogo entre la subjetividad del creador confrontada a su identidad objetiva que conoce y cumple con las reglas estipuladas por el mundo exterior.

- Distintas series fueron ejecutadas a la par, lo que provocó un flujo de ideas y permitió tener espacio para descansar de una serie mientras se trabajaba en otra. Esto fue de gran importancia para mantener una expresión fresca y evitar sobrecargas, mantuvo a la creadora vital y le evitó bloqueos ligados a frustraciones por no saber cómo resolver la obra o por el peso psíquico que implica llevarla a cabo.

-Al finalizar se llegó a un momento de culminación, en donde el individuo experimentó la sensación de haber creado algo nuevo en el mundo, acompañado de la sensación de descubrimiento y satisfacción. Esta sensación congenia con las teorías psicológicas que establecen que la obra ha sido cargado de representaciones y provee al sujeto de la impresión de haber hallado una respuesta material a una pregunta no concreta que jamás fue formulada conscientemente, es decir, el proceso permitió al sujeto sentirse liberado de un peso que no sabía que cargaba, y le es difícil explicar con palabras en qué consta dicha liberación, por lo que utiliza al material para hacer ese trabajo.

- Exhibir la obra confronta al individuo ante el miedo de no haber logrado establecer el vínculo que pretendía entre su interior y el exterior. El objeto artístico debe acompañarnos dentro de la realidad social para expresar ese lado nuestro al que no tenemos acceso con palabras. Si un tercero no logra verse reflejado en la obra, entonces la comunicación visual no está funcionando, y por lo tanto la obra carece de sentido. Sin espectador la obra es sólo un objeto fetichista, es necesario que alguien ajeno al creador logre proyectarse en ella para que la intención comunicativa se lleve a cabo y el objeto artístico pueda funcionar como puente que comunica el mundo interior del creador con la realidad exterior. Estando conscientes de que todas las proyecciones están sujetas a la percepción subjetiva y que no existe una lectura general de la obra, es necesario que ésta sea lo suficientemente accesible y abierta para que el otro puede verse a sí mismo en ella.

La obra de arte sincera debe ser el resultado visible de la interacción intuitiva del consciente y el inconsciente del individuo a través de materiales. Si el objeto es



Figura 10: Renata Lavín. *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster, dolomita y arena negra en molde de silicona. 17x10x8cm.

creado por el “Falso yo”, será un objeto con significación falsa. Si fuera únicamente creado por el “Verdadero yo²⁵”, tal vez sería de muy difícil acceso para el otro. La interacción entre el “Falso yo” y el “Verdadero yo”, es la única que puede gestar un Arte sincero. Sin ello solo hay simulacros estéticos que tratan de imponer tendencias banales.

II.1.2. Simbolismo de Esculturas con pliegues

El objeto destituido de su función nos lleva a un no- objeto. No es la ausencia del objeto si no su negación, la que subraya la existencia original con sus implicaciones conceptuales, y el significado de su mutación. La transformación conceptual nos incita a buscar nuevos significados de la materia y el cuestionamiento de su estado de origen.

El tejido textil ha acompañado al humano desde el inicio de las civilizaciones y ha evolucionado de forma paralela a éste. No nos interesa ahondar en su historia y particularidades, mas bien sintetizar de forma general ciertas características simbólicas que hemos identificado subjetivamente: procura sensación de cobijo, protección, calor, acompañamiento. Gracias a estas características, a su similitud con la piel humana y al extenso contacto que se le tiene en los primeros meses de vida, muchos bebés lo adoptan como objeto transicional. Más adelante en la vida utilizamos la tela para vestirnos y definir nuestra identidad social a través de su uso, escogiendo y manipulándola para que sea nuestra herramienta en la primera comunicación visual con el otro. Por todo esto la vestimenta constituye una de las bases de la proyección de nuestra individualidad.

Nuestro trabajo a partir de prendas usadas y desechadas, consiste en la transformación de símbolos y conceptos por medio de la manipulación física. La comunicación visual se mantiene pero una vez que no hay un individuo particular

²⁵ DONALD KUSPIT. *Un Buen Artista ,mas allá del artista de Vanguardia*. <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla3.pdf> (Consultado: 22 de noviembre de 2017)

para identificarlo con la prenda, ésta extravía su símbolo de pertenencia a un cierto sector o ideología, para adoptar connotaciones más generales. Su pérdida utilitaria la despoja del carácter práctico que sostenía su razón de ser, para transformarla en un objeto puramente simbólico y representativo. No nos habla de la persona a la que pertenecía, pero sí de a la que dejó de pertenecer, del vacío, de la insignificancia, del abandono y de la pérdida de sentido. Sigue significando pero de una manera distinta, desde la negación, el no ser, la sombra. Es el fantasma de lo que alguna vez fue, que representa lo que el otro siempre temió ser, anónimo, ausente y general.

II.2.Desarrollo Práctico y Conceptual de la Producción Personal

Me intriga la naturalidad en que ciertos objetos inertes, al caer sobre sí mismos forman esculturas inesperadas. El arte en los objetos cotidianos, formas que pasan desapercibidas pero que nos acompañan todos los días. Trato de imitar estas formas para materializar las sensaciones e impresiones que despiertan en mí, en especial aquellas que adoptan diferentes tejidos al caer acurrucados sobre sí mismos. Es como si contuvieran dentro cientos de posibles esculturas esperando existir, creando un insólito campo de posibilidades con cada nueva postura. Mi interés por los pliegues viene desde la infancia, tengo un recuerdo de jugar bajo las sábanas y crear paisajes imaginarios en todos los recovecos que las habitaban. Había cuevas, mares, montañas, peligros y salvaciones. De cierta forma al crear esculturas a base de pliegues, regreso a éstos paisajes y puedo hacerlos reales.

Cargamos a los objetos de un significado personal, así cómo la ropa de un ser querido nos puede hacer sentirlo cerca, y una tela bordada nos puede hacer soñar con las manos que la fueron traspasando con hilos. Los objetos construyen la realidad visual en la que habitamos, sus pequeños universos crean el nuestro. Las sensaciones que éstos nos despiertan son las que conforman nuestra manera de sentirnos y movernos en el mundo, y podemos representar a través de ellos vacíos que existen en nuestro mundo interior.

“Quizás mis experiencias infantiles hayan influido. Mi padre murió de repente, delante de mis ojos, cuando era niña. En mi adolescencia lo echaba mucho de menos, y llevaba prendas suyas en la escuela, para tenerlo más cerca de mí. De alguna manera me parecía que se tornaba más cercano a través de la ropa. Las primeras obras, en los años 80, las hice con chaquetas parecidas a las que llevaba mi padre. Cada camiseta de mis instalaciones ha contenido un corazón cálido. Me gusta la idea de que una parte de esa energía todavía esté presente en la

ropa reciclada, y se transmite a mi arte. (Kaarina Kaikkonen)²⁶

II.2.1. Ausencias

Mi abuela está muerta, pero su abrigo no; Y me da calor, y la siento a ella flotando dentro de él en ese invierno que nunca viví y seguramente ella tampoco. Ella existe a través de sus objetos, y de mis recuerdos que los ligan a ella y la hacen presente.

Se trata de representar a través del objeto lo que hemos perdido, lo que nos falta y queremos ocupar con un material. Objeto representativo de vacíos: buscar que el objeto se vuelva una presencia, una compañía, una encarnación.

Ropa vieja.- ropa de muertos simbólicos, del que no está, usado y desechado, marginado, abandonado. Capturar lo que se ha abandonado para que represente el abandono propio y lo materialice, transformándolo en una presencia que llene el vacío emocional. Rastro de lo que fue alguien, del espacio que ocupó en el universo interno del otro y que ahora crea una carga psíquica ligada al rechazo, no aceptación, abandono. El miedo al abandono nos puede hacer querer retener materialmente lo que no logramos introyectar.- acumulación de objetos simbólicos

a) Descripción de la instalación

Estas presencias ausentes rodean la sala desde todos los ángulos, cuelgan de los techos, escalan por las paredes o gatean por los pisos, todas infladas como si contuvieran en ellas el ser que las abandonó, que las despojó de significado y las relegó a este segundo plano de existencia. Pareciera como si lucharan contra la bidimensionalidad en un intento por recuperar lo que fueron, ocupando los vacíos con sus pliegues y rodeando al aire con sus cuerpos textiles.

²⁶ INSTITUTO IBEROAMERICANO DE FINLANDIA. Kaarina Kaikkonen: "En mi obra, cada persona es aceptada, necesaria e importante, y nadie se queda solo". <https://madrid.fi/kaarina-kaikkonen-en-centrocentro/> (Consulta: el 3 de abril de 2018)



Figura 11: Instalación "Ausencias" (2017). Engrudo sobre tejido. 1m2x96x48cm

Figura 12: Renata Lavín. Instalación "Ausencias" (2017). Engrudo sobre tejido. 87,5x52x43cm.



Figura 13: *Instalación "Ausencias"*, (2017). Engrudo sobre tejido. 60x44x16,6cm

Figura 14: *Instalación "Ausencias"*, (2017). Engrudo sobre tejido y metal oxidado 75x46x25,5cm

Figura 15: *Instalación "Ausencias"*, (2017). Engrudo sobre tejido. 60x45x24cm

La luz es escasa y puntual, dejándonos descubrir paulatinamente a estos entes que plagan la habitación, uno se sumerge en su mundo una vez que atraviesa la sala, dejando atrás las significaciones que las telas tenían en el mundo exterior. Aquí la ropa existe más allá del que la porta, creando pinturas con los cuerpos inertes que pueblan las paredes, estalagmitas de tejidos suspendidas sobre el espectador y pequeñas montañas que emergen de los suelos. Todo un paisaje desconocido que nos hace reinterpretar y resignificar las telas desde nuestra profunda alianza con ellas.

b) Análisis de la obra

El año pasado hice una visita a un antiguo asilo que fue abandonado por una emergencia climática. Sus habitantes huyeron dejando todas sus pertenencias detrás y el visitante podía descubrir entre montañas de polvo y paredes, armarios con ropa aún doblada y colgada dentro, camas tendidas con sábanas y cobijas, y almacenes personales de agujas y medicinas ordenados cuidadosamente. Me remitió a la cotidianidad de estos desconocidos extintos, a sus hábitos y apegos materiales a objetos que ahora son fósiles de significaciones que han sobrevivido a sus propietarios. Mi instalación me provoca las mismas sensaciones que ese cementerio improvisado, donde los objetos nos hacen sentir cercanos a un desaparecido, existen abandonados por sus dueños que les han extirpado el sentido al dejarlos atrás.

Que la ropa desechada me evoque el abandono e inutilidad puede tener una relación directa con una percepción o miedo personal de ser abandonada por el otro y perder mi razón de ser. Como si fuera necesario el otro para existir, el ser vivo ciertamente existe como animal que sobrevive basado en sus instintos y descubrimientos, pero nosotros somos individuos sociales que hemos sido forjados por nuestro entorno y dependemos de éste para ser humanos. Es posible que ni siquiera tendríamos la necesidad de producir objetos artísticos si supiéramos que jamás habrá alguien para observarlos.

La pérdida de identidad también es un tema a subrayar en este trabajo, el miedo de dejar de proyectar esa idea de nosotros en la que tanto hemos trabajado, y que de acuerdo a nuestro ego no sólo nos representa si no que nos resume como personas. La existencia mas allá del plano material, del ego, del pensamiento y el cuerpo. Preguntarse si uno sigue siendo cuando ya no es reconocida su existencia de la misma manera, cuando se es marginado de la sociedad al igual que la ropa vieja. Se habla de una distancia del individuo (representado por la obra) con la sociedad.

La sombra en la psicología es el lado “oscuro” de la persona, sus defectos más profundos y más difíciles de dominar. En la descripción de la obra me referí a ella como sombras, tal vez porque haya proyectado en las piezas mis miedos profundos de rechazo a través de objetos que lo han sido. Winnicott habla de cómo si el sujeto no ha tenido un objeto transicional, es posible que su percepción del mundo sea hostil y agresiva, conviva con un sentimiento de ausencia inconsciente. Autoanalizándome me he dado cuenta que una melancolía ligada al vacío existencial y a la muerte me ha acompañado desde muy temprana edad, llevándome a retraerme en un mundo personal más intenso que el social y a concebir este último como complicado e hiriente.

Es posible que inconscientemente haya elegido las telas como material de trabajo por su permanente presencia a lo largo de la vida, las cuáles indirectamente me pueden servir de objeto transicional (comunicarme con el exterior a través de la manipulación de éstas). Además la selección particular de ropa que me recuerde a ancianas tiene que ver con representar figuras que han marcado mi vida a través de objetos que las evocan.

El hecho de hacer piezas efímeras también habla del poder provisional que tiene un objeto de comunicar, y cómo su significado y forma pueden mutar sin previo aviso. En éste caso en particular evoca la propia



Figura 16: *Instalación "Ausencias", (2017). Engrudo sobre tejido. 72x50x13.5cm*

Figura 17: *Instalación "Ausencias", (2017). Engrudo sobre tejido. 42,2x31x19,6cm,*

desaparición del objeto que paradójicamente está cumpliendo la función de recordar una ausencia.

b) Proceso

Para materializar los conceptos se inició una búsqueda de ropa abandonada por toda la ciudad, que fue recolectada a lo largo de varias semanas. Una vez que se contaba con bastante ropa, se hizo una selección intuitiva de aquellas prendas que nos llamaban más la atención, ya fuera por su textura, su corte o su color y lo que éstos nos evocaban. Predominó la selección de ropa de mujer, de colores oscuros, vieja y amplia, lo que nos recordaba a ancianas de otra época. Es posible que de cierta forma esto remita a la figura de la abuela, la cuál tuvo un gran impacto en nuestra formación y solía vestirse con holgadas ropas negras y blancas, confeccionadas al estilo del siglo pasado.

Se buscaba encontrar la forma de darle rigidez a las prendas para que conservaran la forma deseada, sin perder sus características distintivas, por lo que fue necesario encontrar un material transparente y mate. La primera idea resultó ser muy eficaz y pudo llevarse a cabo a lo largo de todo el proyecto, engrudo: Una mezcla de azúcar, harina y agua caliente para la rigidez, y un poco de vinagre para conservar dichos materiales que pueden atraer animales y bacterias. aún así, las piezas que tardaron en secar adquirieron hongos que se mostraron en forma de pequeños pelos blancos y azules, los cuáles me parecieron muy interesantes estéticamente.

Se mezclaban los ingredientes en contenedores lo suficientemente grandes para poder sumergir las prendas dentro de ellos, se manipulaban las telas para conseguir las formas deseadas, en ocasiones colgándolas del tendedero simulando vestimenta habitual, y se dejaban secar al sol. Hubo algunos inconvenientes que alteraron el proceso creativo, como la lluvia que inevitablemente destruyó varias piezas y la falta de harina en algunas mezclas que implicó más tiempo de secado para conseguir la mínima rigidez



Figura 19: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido. 22x16x9cm

Figura 20: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido. 43X31X13CM

Figura 21: *Instalación "Ausencias"*,(2017).Engrudo sobre tejido. 18x16,5x10cm



necesaria. La producción estuvo limitada por la falta de espacio para poder trabajar grandes formatos y la delicadeza de las piezas que implicó ciertas transformaciones sutiles durante el transporte y montaje de la instalación.

Una vez que la prendas estaban secas y rígidas (hubo casos en los que se tuvieron que exponer al calor directo de un calentador para lograr secarse), se hizo una selección de las formas más interesantes y expresivas. Se transportaron a una Project Room de la Facultad de BBAA y meticulosamente se hicieron composiciones con ellas sobre las paredes y techos, acomodándolas como si fueran elementos de una obra pictórica, para que dialogaran entre ellas y crearan un ambiente. La iluminación fue primordial para la instalación, ya que dejó algunas piezas en la penumbra esperando a ser descubiertas a través de la cercanía, escondiendo parte de su significado para no sentirse desnudas.



Figura 22: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita y arena en molde de silicona, silicona en molde de silicona. 30x18x8cm.

Figura 23: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita y arena, silicona, escayola, resina epoxi en molde de silicona, 55x25x8cm.

II.2.2.Fósiles

Fosilizar objetos.- transformación del material original.- endurecer telas es fosilizar la presencia de quien las usaba.-convertir un vegetal en un metal es fosilizar su forma viva en un objeto muerto. Tratar de atrapar una forma para traspasarla a otro material, es como mimetizar la acción del tiempo y fosilizar objetos. Podemos convertir un plástico mundano en un noble bronce, petrificar una planta, capturar materiales perecederos en formas eternas.

Jugar con los contrastes de distintos materiales habitando la misma forma. Expresándose a través de sus cualidades matéricas y no del espacio y figura que los contiene. Fiorini habla de las tensiones y contrastes internos que buscamos exteriorizar a través del arte. Crear una atmósfera de presiones a punto de explotar, pero que se contiene por el equilibrio entre los elementos que la conforman. Aquí los materiales se comparan unos a otros, haciendo sobresaltar diferentes aspectos del elemento que comparten, la forma. Uno en su tez lechosa resalta las depresiones, otro en su transparencia te invita a perderte en la sedosa superficie, un tercero



contrasta la forma original con retazos de silicona que cuelgan de ella, mientras que otra de las piezas invade de manchas la superficie cual enfermedad de la piel. Cada elemento de la serie es distinto y evoca sensaciones diferentes, pero todos son la repetición de lo mismo, el acentuado de la misma idea clonada y reproducida de tal forma que cada vez renace con un sentir diverso sin alejarse de su origen.

a) Análisis de la obra

La repetición de la forma con diferentes materiales permite experimentar las sensaciones que la materia provoca más allá de la forma que la contiene, dejándola en un segundo plano y subrayando el efecto evocativo del material. De cierta manera es recalcar que lo importante no es lo que se hace si no el modo de hacerlo, éstas piezas ya no son una tela doblada, son un material atrapado dentro de la figura de una tela: la transformación del símbolo del tejido en búsqueda de nuevas expresiones a través de su representación.

El fósil es prehistórico, arcaico, representa una forma de existencia original que ha permanecido intacta a pesar de no contener vida. Fossilizar sería la búsqueda de la forma universal que sobrevive al tiempo y sus cambios, permanente e inmutable, cuyo significado no caduca ni se desgasta.

Transformar la tela blanda en la resina dura es como crear un caparazón al exterior del vulnerable cuerpo original. Es un trabajo retentivo, de no dejar ir, de intentar hacer real lo irreal, eterno lo perecedero. El deseo de poseer, contener, permanecer. Miedo a la pérdida, a la fragilidad, a la desaparición. Necesidad de hacer que las cosas permanezcan, que no nos abandonen, que el sentido que le dio a la existencia la efímera forma de un tejido doblado, se vuelva parte del mundo real y nos acompañe en él. Buscar que nuestras sensaciones subjetivas adquieran forma para existir objetivamente, así nuestro mundo interior también existe en el exterior. a repetición es reafirmación, asegurar una y otra vez la existencia de algo, la



Figura 24: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita y arena, silicona, escayola, resina epoxi en molde de silicona, 65x15x8cm.

Figura 25: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita y, silicona en molde de silicona 30x18x8cm.

obsesión de la forma.



b) Proceso

Se seleccionó una de las piezas de la instalación “ausencias”, para hacerle un molde. La elegida fue un pequeño pedazo de pantalón, doblado sobre si mismo de forma que los pliegues crearon varios montículos. Para tapar los poro del tejido que solo había sido endurecido con engrudo, se le sumergió en goma laca y se dejó secar, lo cuál le hizo adquirir un color pardusco. Se creo una plataforma de arcilla que respetara el contorno de la pieza pero pared que superaba por un centímetro de altura el resto de la plataforma. Se envolvió la pieza con plástico transparente y se recubrió de una lámina de arcilla de un centímetro y medio de espesor que siguiera su forma, reposada sobre la plataforma y contenida por la pared que la contornaba. Es importante que el espesor sea uniforme y no inferior a 1 cm. para que la silicona que reemplazará la arcilla sea resistente, puede haber partes en donde el grosor es mayor, si esto es exagerado el molde pierde flexibilidad.

Se preparó escayola “álamo” (fuerte y resistente) y se dejó espesar un poco. Se fueron aplicando capas de escayola sobre la arcilla a modo de crear una cascarilla que la contuviera. Las primeras capas eran más líquidas y poco a poco se aplicaban más espesas, hasta al final aplicar una capa pastosa, fácil de manipular y que nos permitiera adquirir la forma deseada. Una vez completamente fraguada la escayola (esperamos 24 horas mínimo) se retiró la plataforma que servía de base junto con su pared contenedora, se aplicó goma laca y vaselina a los bordes de escayola (para evitar que se pegue) y se cubrió de plástico transparente la parte inferior de la pieza. Se hicieron cuatro incisiones triangulares a lo largo de la base de escayola y se aplicó una lámina de arcilla de un centímetro y medio sobre la base de la pieza. Se ejecutó el mismo procedimiento anterior, hasta conseguir una base similar a la original de arcilla pero de escayola.

Figura 26: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita en molde de silicona.

Figura 27: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita en molde de silicona, silicona en molde de silicona. 30x18x8cm.



Figura 29: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster en molde de silicona. 15x10x8cm.

Figura 30: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Escayola en molde de silicona con pedazos de silicona

Figura 31: Renata Lavín, *FÓSILES* (2018). Resina de poliéster con dolomita y arena negra en molde de silicona. 15x10x8cm.

retiró toda la arcilla y el plástico contenidos entre la cascarilla y la pieza. Se hicieron dos perforaciones con un taladro en las partes más elevadas de la cascarilla, y se cavaron con forma de cono el contorno de los orificios, que servirían para colar la silicona líquida. Es necesario analizar en dónde se harán las perforaciones para tener una correcta irrigación en toda la pieza, si hay burbujas o partes sin silicona el molde puede ser frágil o simplemente no servir. Antes de verter la silicona es necesario aplicar goma laca y cera de muebles o vaselina en todo el interior y los orificios de la cascarilla, y tapar con plastilina las hendiduras demasiado marcadas de la pieza que puedan servir de encaje o que hagan que la silicona se cuele al interior de ésta. Antes de colar cualquier material es necesario bloquear las juntas con escayola para evitar que se escape, es recomendable que no sea buena escayola para poder retirarla fácilmente. Una vez todo listo se mezcla reiteradamente un litro de silicona líquida con catalizador, y se vierte lentamente por los orificios de la cascarilla, procurando tener un fino hilo de fluido continuo.

Cuando uno de los hoyos esté lleno se pasa al otro, y así constantemente hasta tener los dos cubiertos completamente, en muchas ocasiones se debe esperar un poco hasta que el líquido baja de nuevo. Se puede agitar un poco el molde para hacer salir las burbujas. La silicona de colada tarda mínimo 24 horas en estar completamente catalizada, si no se aplica la cantidad adecuada de catalizador no funciona, pero en algunas ocasiones se puede aplicar calor directo con una pistola u hornilla para acelerar el proceso de catalización.

Tras retirar con una hacha y un cuchillo cebollero la escayola de las juntas, se aplica el mismo procedimiento del lado inferior de la pieza. Una vez entre la silicona, no es un procedimiento fácil teniendo en cuenta que la silicona es muy fluida y entra por todos los espacios posibles, inclusive atravesó la tela en algunas partes, por lo cuál se pierde algo de material en el proceso. La silicona reproduce todos los detalles de forma y textura, pero existen algunos que es mejor retirar porque complicarían la reproducción de



Figura 32: Renata Lavín.
Recovecos (2018). Mantel, hilo
 y parafina. 33x25x18cm
 Figura 34: Renata Lavín. *Recovecos*
 (2018). Tejido, tela arpillero, hilo y
 parafina. 42,7x30x11cm

piezas por su delicadeza o profundidad. Es necesario hacer una nueva incisión por donde colar los materiales para positivar las piezas, en este caso se escogió perforar la silicona y cascarilla en el centro de la base porque la irrigación era fácil desde ahí, en otros moldes es necesario hacer varias perforaciones. Se escogió hacer una primera prueba de escayola “álamo”, en donde posiblemente las partes frágiles del molde se romperían y podríamos hacer modificaciones en el caso de ser necesarias. Quedamos satisfechos con la prueba y reproducimos cinco piezas más a lo largo del mes y medio que siguieron.

Se reprodujo con:

- Resina de poliéster con una carga de dolomita.
- Resina de poliéster con una carga de dolomita y arena negra de mar.
- Resina de poliéster sola.
- Resina de poliéster con dolomita dentro de resina epoxi transparente.
- Silicona de colada blanca.

II.2.3 Recovecos

Evocan : montañas, cuerpos, cuevas, paisajes, casa, concha, nido, madriguera, guarida.

Las formas orgánicas de esta serie recuerdan a caracolas de mar que sus habitantes han abandonado, su interior y exterior están en contacto creando un pasaje visual variado. Algunas parecen estar suspendidas mientras que otras cuentan con una gravedad aplastante. El conjunto es dispar y confuso, como el carro de un vagabundo. Es una compilación de colores texturas y formas que comparten ataduras e intenciones. Su carácter de curvas escondidas denota la necesidad de protección y expresión.

a) Análisis de la obra

Partir de retazos de tejido para expresarse parece una forma de



reconstrucción, de buscar piezas físicas para armar algo que existe sin cuerpo y tiene la necesidad de adquirirlo. Los retales son deshechos, sobras marginadas que quedan después de haber utilizado el material deseado. Los cuáles son cosidos entre ellos cual pedazos de carne de Frankenstein. El hilo que construye a través de perforar y unir, creando agujeros para sostener la estructura, lastimando y sanando a la vez. Comparable con la actividad creadora que nos ayuda a liberarnos y nos hiere en ocasiones.



Doblar una tela para esconder el espacio entre las paredes de los pliegues, creando zonas inaccesibles, escondidas. Coser pedazos entre sí es una acción reparadora, constructiva, de curación. El proceso parece como la construcción de una guarida, un espacio íntimo y protegido. Remendar, zurcir, arreglar a través de materiales un espacio psíquico que necesita cuidado. Para después poder ir a refugiarse en esas formas. Similar a la casita de muñecas de la infancia que custodiaba a la princesa que la habitaba (y que era una proyección del yo ideal), existe un mundo en miniatura en donde las formas de la escultura son cuevas en las que se puede descansar del mundo exterior y curarse simbólicamente de los dolores de ese mundo.



La escultura también puede representar al propio cuerpo psíquico, implicando que hay partes de él que se quieren esconder del exterior, remendando heridas con hilos y parches. Nuevamente podemos hablar del sentimiento de estar roto, incompleto , querer ocultar los aspectos vergonzosos de uno mismo en los recovecos de la obra. Dejar el lado más profundo inaccesible a los demás, por miedo a ser descubierto como un monstruo creado por partes ajenas.

El atar pequeñas esculturas entre ellas puede ser una acción coleccionista, como un frasco de vidrio lleno de caracolas de mar. Crear un aglomerado de formas en ocasiones inconexas pero que contienen un valor simbólico para el individuo. Es interesante que reiteradamente se trabaje con series, como si un elemento aislado no fuera suficiente para comunicar y se necesitaran refuerzos para crear la lectura deseada, o hubiera una pequeña

Figura 35: Renata Lavín. *Recovecos* (2018). Tela de arpillero y plástico. 41x23x20cm

Figura 36: Renata Lavín. *Recovecos* (2018). Mantel, hilo y parafina.

Figura 37: Renata Lavín. *Recovecos* (2018).Tela, zipper, hilo, tinta china y parafina. 18x14,5x8cm

fijación con la forma que obliga al creador a obsesionarse con ella hasta agotar posibilidades.



a) Proceso

Se tomaron retales de tela y plástico de todo tipo (ropa, manteles, sábanas, plástico de burbujas, bolsas de plástico) y se sumergieron en parafina líquida para endurecerlos. Antes de sumergirlas algunas telas fueron pintadas con tinta china, otras decoloradas con lejía y había tejidos cosidos previamente con motivos decorativos. Mientras la parafina permanecía caliente se le daba la forma deseada al elemento. Una vez las piezas frías se bañaron con goma laca (lo cuál dotó a todas de una ligera capa pardusca) y se cosieron unas a otras, creando cuerpos de composiciones de distintos tamaños y colores.

Las piezas nacen de la instalación “ausencias”, pero en esta ocasión se buscaba conseguir una rigidez menos efímera y un acabado más plástico y brillante. Es interesante como el proceso artístico permanece aún cuando los elementos cambian, ya que estas obras son el desarrollo de todas las otras piezas que han pasado por mis manos, inevitablemente cada nueva obra contiene dentro de sí a todas las pasadas.



El proceso fue muy espontáneo e intuitivo, la idea de unir las piezas nació de la experimentación, al juntar una pequeña a una grande para ver el resultado. La decisión de coser con hilo grueso y dejarlo evidente partió de querer compartir la sensación de unión de dos objetos independientes por un frágil lazo. Crear piezas delicadas compuestas por tejidos que despierten diferentes sensaciones y están forzados a convivir entre ellos debido a estas uniones superficiales. Elementos independientes que siguen existiendo en su individualidad pero terminan conformando un objeto que se expresa a través de las tensiones creadas por las diferencias.

Figura 38: Renata Lavín. *Recovecos* (2018)plástico de burbujas, tela, zipper, hilo, tinta china y parafina. 25x14,5x8cm

Figura 39: Renata Lavín. *Recovecos* (2018).Plástico y parafina. 39x18x17cm

CONCLUSIONES

La investigación nos ha ayudado a comprender de manera más basta el significado de la creación y los motivos que nos impulsan a ésta. Ha sido de gran ayuda para calmar angustias existenciales sobre la importancia de la creación, y nos abre campo a investigaciones más profundas que nos acompañen en la búsqueda conceptual y práctica de nuestra obra. El análisis subjetivo de la producción personal al que nos ha llevado esta investigación, es de gran ayuda para plantear la carga conceptual de nuestra obra y tener mayor comprensión de nuestras implicaciones psicológicas en ella. Ya que este último análisis fue llevado a cabo por el propio creador, es evidente su subjetividad y las fallas que esto conlleva. Pero consideramos que la importancia esencial de la investigación es la de dotar de herramientas al individuo para una mejor comprensión de su actividad creadora y de los movimientos psíquicos que se llevan a cabo en ella.

La parte teórica es difícil de sintetizar, pero podríamos decir que sostiene desde un punto de vista psicológico que durante el proceso creativo se lleva a cabo una labor de simbolización de experiencias, lo cuál sitúa dicha creación dentro de un proceso terapéutico de búsqueda de comprensión de la psique y de auto sanación, comparando al objeto artístico con el objeto transicional, que funciona como cuerpo vinculatorio entre la subjetividad del creador y el mundo que lo rodea, a través de la transformación o reorganización de elementos de dicho entorno.

El análisis personal de las obras ha sido una tarea ardua de introspección, autoanálisis y vulnerabilización. No ha sido fácil encarar ciertas significaciones y ser sincera al momento de examinar los símbolos en las obras. El apoyo teórico ha sido de gran ayuda en esta etapa para tener herramientas de comprensión y estructuración de conceptos.



Figura 40: Renata Lavín. *Recovecos* (2018). Plástico y parafina. 29x14x11cm

Figura 41: Renata Lavín.
Recovecos (2018). Plástico y tela
en parafina. 23x12x11cm

La parte práctica nos ha ayudado a concienciarnos de los procesos internos por los que pasamos durante la creación, y nos ha permitido materializar impulsos y sensaciones que desvelan nuestro sentir y percibir del mundo. Ha sido intenso y liberador el tratar de autoanalizar los componentes de nuestra obra, ya que es una labor de confrontación ante bloqueos internos. El resultado de dicho análisis nos ayuda a sustentar de manera más consciente y profunda el concepto de nuestra obras, permitiéndonos tener más herramientas para explicar y propagar nuestro arte, preparándonos de esta forma a afrontar el mundo laboral que nos espera tras la finalización de los estudios.

La exposición de algunos referentes artísticos nos ha ayudado a mostrar algunos casos del simbolismo consciente en la creación artística, los cuales utilizamos para sostener nuestra tesis sobre la vital importancia de dicho proceso durante la creación artística, concluyendo que en algunos casos es más trascendental el proceso creativo que el resultado final, ya que este último es tan solo una marca de lo vivido, pero las verdaderas transformaciones y descubrimientos psíquicos se llevan a cabo durante la creación.

Ambos procesos de investigación y de práctica han sido muy enriquecedores y nos han ayudado a ampliar nuestros horizontes, dotándonos de mayores y más fuertes pilares en la concepción y creación del Arte. El objetivo de esclarecer profundas preguntas existenciales entorno a la creación ha sido cumplido, y nos invita a seguir ahondado en el tema.

BIBLIOGRAFÍA

ACTUALIDADES EN PSICOLOGÍA. *Asimilación.*

[/www.actualidadenpsicologia.com/que-es/asimilacion/](http://www.actualidadenpsicologia.com/que-es/asimilacion/) (Consulta: el 20 de junio de 2018)

ÁLVAREZ, A. (1974) *Psicología del arte*. España: Biblioteca: Nueva Almagro.

AMIT ROJAS, J. (2002). *El trabajo de creación: una creación que trabaja. Teorías implícitas elaboradas por creadores artísticos. Actualidades en Psicología, Vol. 18, No. 105, 2002; pp. 68-79.*

ARTE Y CUERPO, CUERPO Y ARTE. *Joseph Beuys,*

<http://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/joseph-beuys.html> (Consulta: el 5 de marzo de 2018)

BANREPCULTURAL. *Doris Salcedo recibió el 9 Premio de Arte de Hiroshima*

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam27b.htm>

(Consulta:30 de abril de 2018)

BAREIRO, J. (2013). *El objeto transicional y la obra de arte, un acercamiento entre Heidegger y Winnicott.*, España, Valencia: Máster en Arteterapia. Aspectos educativos, sociales y terapéuticos del arte como experiencia de creación acompañada.

BAUDRILLARD, J. *EL COMLOT DEL ARTE. Ilusión y desilusión estéticas.* Buenos aires-Madrid:Amorrortu editores,2007.

BERNARDÉZ, C. Conferencia por Joseph Beuys en 1958,

[//josephbeuysquotes.wordpress.com/category/escultura-social/](http://josephbeuysquotes.wordpress.com/category/escultura-social/) (Consulta: 5 de abril de 2018)

CAIRN.INFO, *RELATION DE AUTOCONSERVATION*.

https://www.cairn.info/resultats_recherche.php?send_search_field=Chercher&searchTerm=RELATION+DE+AUTOCONSERVATION&searchIn=all, (Consulta: 22 de abril de 2018)

CARIN, K. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, New York 1990, p.19).

CLANCY, M. E.(2013). *Acerca de la noción de objeto en la teoría psicoanalítica de Donald Woods Winnicott*. Argentina, Buenos Aires: Escuela Inglesa universidad Argentina J.F.K.: Departamento de Psicoanálisis.

CUÉ, E. *Doris salcedo: El arte como cicatriz*.

<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> (Consulta: 9 de enero de 2018)

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, J. *EL arte y su tiempo como arte para nosotros el la estética de Hegel*. Edición: Artes, la revista no 6, Vol 3. Julio- diciembre, 2003.

DREAM IDEA MACHINE. *ART CITIES: Athens- David Hammons*.

<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=13824> (Consulta: el 5 de abril de 2018)

EL HERALDO. *Doris Salcedo: El arte enlazado con el duelo*.

<https://revistas.elheraldo.co/latitud/doris-salcedo-el-arte-enlazado-con-el-duelo-137671> (Consulta: 11 de junio de 2018)

EL TIEMPO. *Doris Salcedo abrió una grieta en la prestigiosa Tate Modern, 'meca' del arte contemporáneo*, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3761197> (Consulta:30 de abril de 2018)

FELBER, H. (1999). *LA RELACIÓN ENTRE OBJETO, CONCEPTO Y SÍMBOLO*, Revista Internacional de bibliotecología, Medellín Vol. 22 No 1 Enero-Junio de 1990.

FIORINI, H. J. (2006). *El psiquismo creador*. Argentina: Nueva visión

FIORINI, H.J. *FORMACIONES DE PROCESOS TERCARIOS. Una tópica del proceso creador*. Editorial Paidós. *Psicología Profunda*.

FOSTER, H. et al.(2004). *ARTE DESDE 1900*. España, Madrid: Ediciones Akal, S.A.

GEDO, J.E. (1996). *The artist and the emotional world: Creativity and personality*. Nueva York: Columbia University Press.

HA!, *Como explicar arte a una liebre muerta. Joseph beuys 1965*. <https://historia-arte.com/obras/como-explicar-arte-a-una-liebre-muerta> (Consulta:3 de abril de 2018)

HABERMAS, J. (1968/1982). *Conocimiento e interés*. España: Taurus

IDEA, Ready made" o "L'objet trouvé".
http://www.lanubeartistica.es/Volumen/Unidad4/VO1_U4_T4_Contenidos_v03/31_ready_made_o_lobjet_trouv.html (Consulta: 18 de junio de 2018)

INSTITUTO IBEROAMERICANO DE FINLANDIA. *Kaarina Kaikkonen: "En mi obra, cada persona es aceptada, necesaria e importante, y nadie se queda solo"*.
<https://madrid.fi/kaarina-kaikkonen-en-centrocentro/> (Consulta: el 3 de abril de 2018)

INVALUABLE. The world's premier auctions and galleries. *DORIS SALCEDO AUCTION PRICE RESULTS*. <https://www.invaluable.com/artist/salcedo-doris-yvk302sn21/sold-at-auction-prices/> (Consulta: 14 de junio de 2018)

JUNG, C.G.(1937). *PSICOLOGÍA Y SIMBOLICA DEL ARQUETIPO*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones PAIDOS

KUONI C. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, New York 1990, p.19).

KUSPIT, D. *Un Buen Artista ,mas allá del artista de Vanguardia*.
<http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla3.pdf> , (Consulta: 22 de noviembre de 2017)

LOEWALD, H.W. (1988). *Sublimations. Inquiries into theoretical psychoanalysis. Vol. 1*, No 1, pp. 1-12. New Haven and London: Yale University Press.

LÓPEZ FDEZ. C. M. *El proceso creador en Arteterapia*,
https://extension.uned.es/archivos_publicos/webex_actividades/4786/04procesocreador.pdf, (Consulta el 12 de marzo de 2018)

MAKAMBO, M. *David Hammons/ Obeah man*,

<https://mariamakambon.wordpress.com/2016/03/23/david-hammons-obeah-man/>, (Consulta:31 de abril de 2018)

MOLERO LÁZARO, E. (2015). *DIÁLOGO CON EL ESPACIO ÍNTIMO*.

MANON, S. *L'art est-il langage? Hegel*, <http://www.philolog.fr/lart-est-il-langage-hegel/comment-page-1/>, (Consulta: 18 d marzo de 2018)

MATERIALIZACIÓN Y VISIBILIDAD DE LA COTIDIANEIDAD, Trabajo de fin de Máster (TFM). Valencia: Universidad politécnica de Valencia.

MOLINER, M. *DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL*. ESPAÑA: GREDOS

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO, *ATRABILIARIOS*,

<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/> (Consulta: el 12 de marzo de abril de 2018)

NÚÑEZ JUSTINIANO, K. (2016). *El objeto-guarida , Un acercamiento a la activación de la memoria a través de la escultura.* , Trabajo de fin de Máster (TFM). Valencia: Universidad politécnica de Valencia.

OMENAT, M. *La teoría de Arte terapia. Aproximación al Proceso Creativo. España, Barcelona*: Master en arteterapia por la Universidad de Barcelona.

Paidós. Gardner, H. (1995). *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós.

PAZ, O. (1973) *APARIENCIA DESNUDA. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones ERA.

PAZ, O. (1956/1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

PELENTO, M. L. (2013). *Teoría de los objetos y procesos de curación en el pensamiento de Donald Winnicott**. España, Valencia: Máster en Arteterapia.

Aspectos educativos, sociales y terapéuticos del arte como experiencia de creación acompañada.

PHAIDON Press Limited (2007,2011). *EL ABC DEL ARTE*, New York: PHAIDON Press

Inc. 180.

PHAIDON Press Limited (2006,2010). *EL ABC DEL ARTE DEL SIGLO XX*, New York: PHAIDON Press Inc. 180.

PIEDRAHITA, L. “*Todo ser humano es un artista*”, *Joseph Beuys. (2010)* , <http://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/%E2%80%9Ctodo-ser-humano-es-un-artista%E2%80%9D-joseph-beuys-por-lucrecia-piedrahita/6363>,(Consulta: 3 de abril de 2018)

PSICÓLOGOS EN MADRID EU. *Introyección*
<http://psicologosenmadrid.eu/introyeccion/> (Consulta: el 17 de junio de 2018)

ROUSSILLION, R, *Processus de symbolisation et niveaux d’appropriation subjective.*, roussilliion , <https://reneroussillon.files.wordpress.com/2014/07/symbol-et-subjec-2-04.pdf>, (Consulta: 2 de marzo DE 2018)

RUIZ, M (2013). *Winnicott: “Los objetos y los fenómenos transicionales”.*, España, Valencia: Máster en Arteterapia. Aspectos educativos, sociales y terapéuticos del arte como experiencia de creación acompañada.

SAMBLOG. *FELT SUIT: THE FABRIC OF JOSEPH BEUYS’S LIFE*
,<http://samblog.seattleartmuseum.org/2016/12/felt-suit-joseph-beuys/> (Consulta: 31 de abril de 2018)

SARTLE. *Champ*, <https://www.sartle.com/artwork/champ-david-hammons>
(Consulta: 3 de abril de 2018)

SEYPNA (1998), *La simbolización y el proceso psicodiagnóstico: apuntes para un seminario.* <http://www.seypna.com/articulos/simbolizacion-proceso-psicodiagnostico/2/> (Consulta: el 20 de junio de 2018)

SHAPKA, L. *JOSEPH BEUYS: ONE OF THE MOST INFLUENTIAL ARTISTS OF POST-WAR GERMANY.* <http://theanthrotorian.com/art/2012/10/18/artist-profile-joseph-beuys>
(Consulta: 4 de abril de 2018)

SOY DONDE NO PIENSO, *Eduardo Galeano. Son cosas chiquitas.....*, <https://soydondenopiense.wordpress.com/2006/12/06/eduardo-galeano-son-cosas-chiquitas/> (Consulta:13 de abril de2018)

STILES, K. SELZ, Peter.(2012) *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings (Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles)*. U.S.: Ahmanson Murphy Imprint in Fine Arts.

TANIZAKI, J (1933), *El elogio de la sombra*. Sello: Siruela; Colección: Biblioteca de Ensayo.

TATE. *Joseph Beuys Felt Suit 1970*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092> (Consulta:2 de junio de 2018)

VIDAL,R. *Los espacios psíquicos: intra, inter y transubjetivo. Ejemplificación mediante un tratamiento de pareja*, <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000195> , (Consulta:12 de marzo de 2018)

WINNICOTT, D.W.(1960). "Ego Distortion in Terms of True and False Self", *The Maturational Processes and the Facilitating Environment* .New York: International Universities Press, 1965, pp. 140-52.

WINNICOTT, D.W. *Jeu et réalité. L'espace potentiel.*, folio essais, Éditions Gallimard,1975.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Doris Salcedo. *Camisas* (2012). Camisas de algodón, gesso y tubos de acero 161 × 24 × 40 cm, Propiedad de la Colección de Santiago Barberi Gonzáles.

Figura 2: Doris Salcedo. *Atrabilarios*(1992 -2004). Zapatos, hilo, cuero.

Figura 3: Joseph Beuys, *With hidden noise*. Infiltración homogénea para piano (1966).Piano cubierto con fieltro y cuero, 100 x 152 x 240 cm, Centro Georges Pompidou

Figura 4: Joseph Beuys. *Filzanzug (Felt Suit)*, (1970) . Traje de fieltro

Figura 5: Joseph Beuys. *Performance, "Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta"*,(1965). Galería Shmela de Düsseldorf.

Figura 6: David Hammons. *Champ (1989) Caucho y guantes de boxeo.* 66x29x27inch, Museum of Contermporary Art San Diego.

Figura 7: David Hammons. *"The Hood"* (1993), Capucha de tela. New Museum, Connie and Jack Tilton.

Figura 8: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Parafina sobre tejido, hilo y tinta china. 20x15x9,4cm

Figura 9: Renata Lavín. *Instalación Ausencias (2017)*. Engrudo sobre tela. 22,3x16x14,8cm

Figura 10: Renata Lavín. *FÓSILES (2018)*. Resina de poliéster, dolomita y arena negra en molde de silicona. 17x10x8cm

Figura 11: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido. 1m2x96x48cm

Figura 12: Renata Lavín. *Instalación "Ausencias"*(2017). Engrudo sobre tejido. 87,5x52x43cm.

Figura 13: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido. 60X44X16,6cm

Figura 14: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido y metal oxidado 75x46x25,5cm

Figura 15: *Instalación "Ausencias"*,(2017). Engrudo sobre tejido. 60x45x24cm,

Figura 16: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 72x50x13.5cm

Figura 17: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 42,2x31x19,6cm,

Figura 18: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 95x34x18cm

Figura 19: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 22x16x9cm

Figura 20: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 1,10mx58x23cm

Figura 21: *Instalación "Ausencias",(2017).* Engrudo sobre tejido. 18x16,5x10cm

Figura 22: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster con dolomita y arena en molde de silicona, silicona en molde de silicona. 15x10x8cm.

Figura 23: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster con dolomita y arena, silicona, escayola, resina epoxi en molde de silicona, 15x10x8cm.

Figura 24: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster ,dolomita ,arena , escayola, silicona en molde de silicona. 65x15x8cm.

Figura 25: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster con dolomita y arena en molde de silicona, silicona en molde de silicona. 30x18x8cm.

Figura 26: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster con dolomita y molde de silicona 15x10x8cm.

Figura 27: Renata Lavín, *FÓSILES (2018).* Resina de poliéster con dolomita y arena , silicona en molde de silicona. 30x18x8cm.

Figura 28: Renata Lavín, *FÓSILES (2018)*. Resina de poliéster con dolomita y arena, resina de poliéster, silicona en molde de silicona. 45x10x8cm.

Figura 29: Renata Lavín, *FÓSILES (2018)*. Resina de poliéster en molde de silicona 15x10x8cm.

Figura 30: Renata Lavín, *FÓSILES (2018)*. Escayola y pedazos de silicona en molde de silicona 15x10x8cm.

Figura 31: Renata Lavín, *FÓSILES (2018)*. Resina de poliéster con dolomita y arena negra en molde de silicona 15x10x8cm.

Figura 32: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Mantel, hilo y parafina. 33x25x18cm

Figura 33: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Mantel, hilo y parafina. 33x25x18cm

Figura 34: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Dos piezas unidas de tela con tita china y parafina.

45x23x18cm

Figura 35: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Tejido, tela arpillero, hilo y parafina.

42,7x30x11cm

Figura 36: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Tela, zipper, hilo, tinta china y parafina.

18x14,5x8cm

Figura 37: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Tela de arpillero y plástico. 41x23x20cm

Figura 38: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*plástico de burbujas, tela, zipper, hilo, tinta china y parafina. 25x14,5x8cm

Figura 39: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*.Plástico y parafina. 39x18x17cm

Figura 40: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*.Plástico y parafina. 29x14x11cm

Figura 41: Renata Lavín. *Recovecos (2018)*. Plástico y tela en parafina. 23x12x11cm