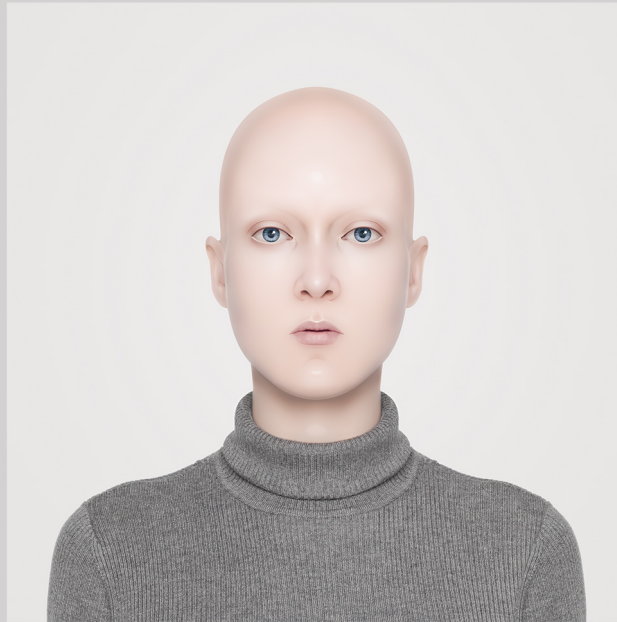


EL TRAUMA A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

PROYECTO "TRAUMATIC STATE", UNA MIRADA HACIA LA
IDENTIDAD EN LA FOTOGRAFÍA DIGITAL Y LA PERFORMANCE



Ekaterina Trofimova

Dirigido por Empar Cubells Casares
Tipología 4

Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes San Carlos
Máster en Producción Artística

Valencia, Septiembre 2017

EL TRAUMA A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

PROYECTO “TRAUMATIC STATE”, UNA MIRADA HACIA LA IDENTIDAD EN LA
FOTOGRAFÍA DIGITAL Y LA PERFORMANCE.

Ekaterina Trofimova.

Dirigido por Empar Cubells Casares.

Tipología 4: producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Especialización: Arte y Tecnología.

Universitat Politècnica de Valencia. Facultat de Belles Arts San Carlos.

Máster Oficial en Producción Artística.

Valencia, Septiembre de 2017.



Agradecimientos a mi marido, Bogdan Borovski

RESUMEN

“Para un artista toda su vida es una forma de entender su trauma”

Christian Boltanski

El trauma del gr. τραῦμα traûma “herida”. Es un término que hace referencia a una lesión duradera producida por un agente mecánico, generalmente externo. Para nuestra investigación nosotros abordaremos la apreciación que afecta a la psique humana, aquella que causa en ella en una impresión negativa.

El principal propósito de este estudio es desarrollar un trabajo artístico desde el punto de visto conceptual y proyectual, que contenga la dimensión expresiva de trauma mental; explorar el fenómeno del trauma mediante del lenguaje artístico interdisciplinar, examinando su naturaleza a través de la fotografía digital y la performance.

Esta investigación versa en aquellos artistas que han examinado dicha temática en su obra, algunos de la talla de Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Günter Brus y otros de manera más anónima desde la contemporaneidad.

La parte práctica del estudio, el proyecto “Traumatic State” está orientado a presentar los conceptos científicos en la obra artística, para ello hemos indagado y analizado la terminología del psicoanálisis y otros estudios relacionados con el tema.

Este ensayo es intento de aunar la ciencia, el arte y la tecnología amalgamando los conocimientos en un crisol de la investigación universitaria, vertebrada por la experiencia traumática de la identidad.

Palabras claves: trauma, identidad, arte contemporáneo, fotografía digital, performance

SUMMARY

“For an artist, all his life is a way to understand his trauma”
Christian Boltanski

A word trauma comes from Greek word traûma which means “wound”. It is a term that refers to an injury that is produced by external mechanical factors. In our research we discuss the mental pressure that affects a human psyche and causes an emotional or negative impression.

The main purpose of this study is to develop an artistic work from the conceptual point of view and express visual dimension that contains the expressive state of mental trauma. In addition, we explore the phenomenon of trauma via digital photography and the performance art. These methods are very useful and appropriate when it comes to exploring human psyche.

This investigation concentrates on works of those artists that have examined this topic, like Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Günter Brus and others.

Regarding the practical part of the work, the project “Traumatic State” attempts to present certain scientific concepts by using different artistic methods e.g., examining the terms and qualities of psychological trauma, taking the theory of psychoanalysis as a basis.

This essay is an advanced concoction of science, art and technology. It presents a well-done combination of theoretical knowledge and practical research into an individual’s traumatic experience.

Keywords: trauma, identity, contemporary art, digital photography, performance art

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
Justificación	15
Marco teórico	16
Objetivos	16
Metodología	17
Planificación	18
PARTE I. EL TRAUMA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO	
I.El trauma: la teoría y el estudio	23
I.1. —El trauma colectivo y el trauma individual	25
I.2. —Definiciones del concepto de trauma	26
I.3. —El trauma: un acercamiento desde la psicología	26
PARTE II. LA IDENTIDAD: ESTADO TRAUMÁTICO	
II.La conciencia traumática: características determinadas	33
II.1. —La memoria traumática y “el proceso de simbolización”	33
II.2. —El fetichismo narrativo y “trabajo de duelo”	34
II.3. —El silencio como un ritual	35
II.4. —El lenguaje del trauma: concepto científico	36
PARTE III. EL TRAUMA A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	
III.El tema del trauma desde el arte contemporáneo	41
III.1. —El trauma en el ámbito pictórico: el Expresionismo Abstracto	42
III.1.1. —Pintura de campos de color: Mark Rothko	43
III.2. —El trauma en el ámbito de lo performativo	44
III.2.1. —Accionismo Vienés: Günter Brus	48
III.3. —El trauma en el ámbito fotográfico y de la instalación	50
III.3.1. —La reconstrucción de la memoria: Christian Boltanski	52
III.4. —El trauma en el ámbito escultórico	55
III.4.1. —La deformación corporal: Louise Bourgeois	56
III.5. —El lenguaje del trauma: concepto artístico	59
PARTE IV. EL PROYECTO “TRAUMATIC STATE”	
IV. La descripción del proyecto	65
IV.1. —La motivación, la primera idea y la evolución del proyecto	66
IV.2. —La reflexión sobre el de trabajo: aspectos técnicos, soportes, y medios	68
IV.2.1. —La fotografía digital, el retoque y el fotomontaje	69
IV.2.1.1. —La creación de elementos para el fotomontaje en gráficos 3D	74
IV.2.1.2. —La impresión 3D de los objetos	76
IV.3. —La performance	78
IV.3.1. —La documentación de la performance	79
IV.4. —La presentación de la obra	81
IV.5. —El lenguaje del trauma: concepto del proyecto	93
IV.6. —El referente: Oleg Dou	93
IV.7. —El desarrollo del proyecto	94

IV.7.1. —La preproducción	95
IV.7.2. —La producción	97
IV.7.3. —La postproducción	101
IV.8. —El proyecto expositivo	108
IV.8.1. —La elaboración de la exposición	109
IV.8.2. —3D visualización	113
CONCLUSIONES	119
FUENTES	125
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	131
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN

Esta memoria resume y detalla el proceso de investigación y el trabajo artístico acerca del tratamiento del trauma en el arte contemporáneo. El proyecto titulado *Traumatic state*, persigue ejercer una mirada hacia la identidad a través de la fotografía digital y la performance. Planteado una investigación teórico-práctica, diseñado metodológicamente como Trabajo Final del Máster (TFM), dentro del Máster de Producción Artística. Impartido en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València, durante el curso académico 2016/2017. Dicho proyecto se adecua a la Tipología 4 por lo que se resuelve como “una producción artística inédita acompañada de una investigación teórica”, según la normativa del citado máster.

En este estudio, damos cuenta de una serie de obras de las artistas contemporáneos vinculadas al concepto del *trauma*, evaluando su aproximación al problema. Usando como referente el arte de la posguerra. A partir tales autores como Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Günter Brus, y algunos otros, resumimos su técnica artística y su concepto del *trauma*, presentando un breve análisis de los logros de su arte en el tratamiento y difusión cultural del tema. Además, desarrollamos un proyecto de creación artística personal en base a nuestra propia experiencia vital, para abordar experimentalmente la cuestión principal de este trabajo y en consecuencia, concretar con ello las claves e intereses que para nosotros se manifiestan subjetivamente en relación al tratamiento artístico de la cuestión.

La particularidad de este estudio podría situarse en la búsqueda de lo que puede ser un lenguaje artístico vinculado al *trauma*, también a la aspiración por reflexionar y visualizar artísticamente el especial estado mental del individuo en relación al choque emocional que dejan las fuertes impresiones en el subconsciente humano. Para lograr esta tarea, examinaremos el concepto de *trauma* desde un punto de vista científico, en base a la teoría del psicoanálisis y de algunos investigadores contemporáneos en el ámbito de la psicología, la psiquiatría y la sociología, tales como Donald Kalsched, Judith Lewis Herman y otros. Los datos obtenidos: los conceptos, los términos, las reflexiones y las características específicas del trauma psicológico, se utilizarán como referencia y soporte del proyecto artístico.

Respecto a los medios e instrumentos empleados en la parte práctica de la investigación, se decidió, como hemos adelantado, implementar el proyecto en el marco de la fotografía y gráfica digital, dentro de lo que se conoce como “arte de los nuevos medios” y “arte performativo”.

Justificación

Este tema es relevante porque nos permite repensar el desarrollo del individuo en el contexto de sus limitaciones. A lo largo de la historia de la humanidad, y singularmente en la del siglo XX, es fácil advertir cómo el ser humano se ha visto afectado en su devenir por acontecimientos terribles que han marcado su existencia y condicionado su evolución. El trauma, es consecuencia de la catastrófica dimensión de algunos de esos sucesos, se convierte en un concepto fundamental para evaluar sus efectos sociales y culturales, y en consecuencia, en una de las características de la existencia humana. El continuo aumento de la violencia del mundo, los enfrentamientos civiles, los conflictos bélicos, los diversos

desórdenes sociales han generado efectos traumáticos difíciles de superar en la población, y que ocasionan trastornos de carácter patológico en mucha gente. Pues bien, este estudio aspira, a través de una visión artística, a resumir y fijar aspectos de interés sobre el tema y relacionarlos con el arte contemporáneo.

Marco teórico

Con respecto al estudio del tema en el contexto de la práctica artística no podemos decir que se haya detectado una cantidad suficiente de material para concretar un marco teórico amplio. Sin embargo, en esta investigación hemos encontrado referencias de interés en algunos *textos académicos universitarios* como, por ejemplo, la tesis doctoral: *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*, de Amaia Zurbano Camino (Universidad del País Vasco, 2007), o el Trabajo Final de Máster de Esther Señor García, *Autorretrato mutuo. Interrelación de identidades dentro del contexto de la mirada fotográfica* (UPV, 2007).

También hemos revisado algunos trabajos académicos conectados al tema que nos han aportado información relevante como: *Trauma en la familia. Relaciones paterno filiales y abandono infantil desde la visión de la escultura y la gráfica* de Alzira Monforte Baz (UPV, 2012), o el de Pablo Vicente Martínez Vera, *El trauma y la enfermedad a través de la práctica artística. Cuerpo, sensación y expresión plástica* (UPV, 2014).

Además, para llevar a cabo la fundación teórica usamos los estudios oficiales de la psicología y psiquiatría en la materia del *trauma*, de autores tales como: Sigmund Freud y Jean Pierre Falret. Para ello introducimos los datos del tema desde el campo sociológico, a partir de la obra: *“Trauma: puntos: Colección de los artículos”* (2009) de Sergey Ushakin, el es un especialista de las ciencias políticas y profesor de la cátedra de antropología de la Universidad de Princeton. Dicho libro contiene los artículos e investigaciones más recientes e importantes del todo del mundo sobre la teoría y estudio del trauma de siglo XX.

Desafortunadamente este libro no está traducido al español, pero cuenta con algunos artículos en inglés e incluye autores tan importantes en ámbito de la investigación del trauma como: Shoshana Felman, Eric Santner, Cathy Caruth.

Objetivos

Para realizar nuestro proyecto y con la intención de especificar los resultados que esperábamos conseguir, establecimos las metas u objetivos que ha continuación se concretan.

Objetivo general:

El fin último del trabajo es el de experimentar a través de un proyecto de creación artística la posibilidad de evocar el *trauma*, de transmitir estéticamente nuestra visión del *“estado traumático individual”* a través de la elaboración de un lenguaje visual.

Objetivos específicos son:

- Examinar y definir el concepto de trauma desde un punto de vista científico.
- Considerar el estado de la conciencia traumática de la identidad, en base al psicoanálisis, así como a otros estudios relacionados con el tema.
- Analizar la presencia y la repercusión del trauma como tema, en el discurso artístico contemporáneo.
- Considerar los distintos enfoques con los que se ha abordado el tema en las obras artísticas de relieve.
- Explorar instrumentalmente y evaluar la idoneidad técnica de la fotografía digital, la gráfica digital y el arte performativo en la práctica artística personal en torno al trauma, y evaluar sus resultados.
- Elaborar y ejecutar el proyecto práctico en base a conceptos extraídos del psicoanálisis, así como de acontecimientos particulares relacionados con el trauma psicológico.
- Generar obra artística y diseñar un proyecto expositivo con las obras realizadas.

Todos estos objetivos definen las áreas y fases principales del trabajo y el planteamiento investigativo de las acciones realizadas, también concretan los ámbitos de trabajo donde se sitúan los esfuerzos realizados.

Metodología

Para lograr estos objetivos, se han diseñado y ejecutado una serie de acciones que van desde la indagación y evaluación de fuentes literarias y visuales de considerado interés, desde la planificación de las tareas del taller, vinculadas al proyecto Traumatic state. En consecuencia podríamos decir que los métodos de trabajo para la realización de este TFM se dividen en dos: la correspondiente parte teórica, y la que tiene que ver con la parte práctica del proyecto.

La metodología aplicada a la parte teórica, es básica, se fundamenta en la revisión, recopilación y análisis de fuentes científicas, artísticas y tecnológicas. Con los datos extraídos mediante el estudio de distintas monografías, artículos y trabajos académicos, así como con las referencias y apreciaciones realizadas sobre los artistas y las obras del arte contemporáneo seleccionadas, realizadas principalmente en base al estudio y revisión de catálogos de exposiciones y revistas especializadas consultadas, hemos podido concretar un marco teórico y referencial suficiente para apoyar con convicción nuestros argumentos e implementar nuestro discurso.

Este proceso se realiza en base a las siguientes acciones:

- Se realiza un estudio sobre la teoría y el estudio del *trauma* en el mundo contemporáneo.
- Se confeccionan datos y observaciones en torno al *trauma* psicológico.
- Se considera la teoría del psicoanálisis y otros estudios sobre la cuestión principal.
- Se hace elección de los términos, conceptos y fenómenos particulares del *trauma* psicológico, todo eso conforme a las características específicas del *estado traumático*.

—Se resumen los datos, consideraciones y observaciones obtenidos para definir qué es el *trauma* como un concepto científico.

—Se realiza una revisión del arte contemporáneo desde la perspectiva y el concepto del *trauma*.

—Se analizan las obras artísticas y autores seleccionados asociados al uso del criterio y el concepto del *trauma*, examinando en ellos ciertas características del lenguaje artístico contemporáneo.

El método con el que hemos abordado la práctica nos ha permitido planificar una serie de trabajos de campo destinados a elaborar sobre el terreno de la práctica artística, apuntes de observaciones que han surgido del empleo de la fotografía digital y el tratamiento gráfico de imágenes a través del uso tecnológico de un determinado conjunto de programas informáticos.

Este proceso de trabajo práctico se realiza en base a:

—El diseño de todas las etapas previas a la ejecución de la obra que se pretende realizar.

—La ideación de la obra y ejecución de los bocetos.

—El uso de las herramientas del taller de fotografía.

—El trabajo realizado con una cámara reflex profesional y sus objetivos correspondientes.

—El manejo de unos softwares tecnológicos.

—La aplicación de las técnicas del retoque en el retrato fotográfico.

—La creación de la imagen digitalizada, mediante el software de Cinema 4D.

Por lo tanto, tenemos la posibilidad de disponer de todas las herramientas, métodos y estrategias necesarias para el desarrollo de la investigación.

Planificación

Este TFM se ha organizado en cuatro partes principales. Cada parte cumple su propia función tanto en lo que tendría que ver con la configuración del marco teórico de la investigación, como en lo que respecta a la práctica artística relacionada con el tema. De esa manera nos encontramos que las dos primeras se centran en el análisis del trauma desde el punto de vista científico y en observaciones que surgen de ello, y las dos siguientes consideran el problema en el ámbito de la práctica artística, analizando obras y describiendo la parte práctica del proyecto realizado. Estos bloques se resuelven de la siguiente forma: La primera parte describe y trata el material de estudio empleado, sobre la teoría del *trauma* en el mundo contemporáneo, se incluye la definición de lo que es el trauma a nivel individual y colectivo, y abordamos el concepto de trauma desde diferentes perspectivas. Considerando los estudios de autores como: Sergey Ushakin, Jean Pierre Falret, Sigmund Freud, Judith Lewis Herman, Donald Kalsched, y otros.

En el segundo capítulo se concretan los términos y características específicas del “trauma psicológico”, sus definiciones, y la explicación del lenguaje traumático desde el punto de vista científico, etc. En esta parte se presenta una breve descripción de los términos

seleccionados de la teoría psicoanalítica como: “el proceso de simbolización” y “trabajo de duelo”, así como especificidades del trauma psicológico, como “el fetichismo narrativo” y “la memoria traumática”. Como un fenómeno singular que surge de este ámbito, se describe el concepto de “silencio”.

En el tercero se ofrece la investigación en torno al trauma y su tratamiento artístico: mediante la presentación de los artistas que emplean esta temática en su producción, analizando en qué consiste el lenguaje del trauma en el arte, y cómo los artistas muestran este fenómeno en sus trabajos. Esta parte incluye los datos sobre las tendencias principales en el arte de la posguerra, y el análisis de las obras de artistas como: Mark Rothko, Yoko Ono, Marina Abramovic, Günter Brus, Nan Goldin, Christian Boltanski o Louise Bourgeois.

En la cuarta y última parte se describe y explica el proceso de la práctica artística personal y la evolución del proyecto. En este capítulo de la memoria se pormenoriza las acciones del proyecto, la motivación que nos lleva a realizar este trabajo, la idea originaria y su desarrollo. Se describen de manera detallada los medios artísticos seleccionados para la realización de la parte práctica, y se presentan los argumentos en favor de su selección. Por último, se muestran los resultados con la descripción de todas las obras, y la visualización 3D del proyecto expositivo. También en este capítulo se incluye información sobre la importancia que en esta fase del proceso creativo tiene el artista Oleg Dou.

La memoria se cierra presentando y analizando críticamente los resultados del TFM con el apartado de “*Conclusiones*”, el listado de las fuentes utilizadas para el proceso de indagación intelectual que hemos aplicado en este proyecto, y finalmente, con unos anexos que complementan, a nuestro juicio, la información que permite analizar este TFM.

Este proyecto de investigación universitaria es un estudio interdisciplinar, que examina y revisa el trauma desde áreas tan diversas como la ciencia, el arte y la tecnología, siendo la identidad artística y el estudio del trauma la clave en que se fundamenta nuestro proyecto. Este punto de vista resulta de gran interés en el panorama de la sociedad contemporánea actual, tanto a nivel nacional como internacional, que vivencia parámetros traumáticos a lo largo de la historia y que afectan desde el núcleo familiar, a los conflictos sociales.

PARTE I. EL TRAUMA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

I. EL TRAUMA: LA TEORÍA Y EL ESTUDIO

Es indispensable presentar el tema del trauma como un fenómeno de orden mundial el cual nos influye a cada uno de nosotros. En las ciencias humanas del siglo XX el fenómeno del trauma acogió su forma propia siendo una de las características del ser humano. El crecimiento de la violencia del mundo (las guerras civiles, los conflictos bélicos, los diversos trastornos sociales), y un gran número de desastres naturales y artificiales, lo que causó una gran extensión de los trastornos traumáticos.

Por lo tanto, el tema del trauma en el mundo contemporáneo nunca ha perdido su relevancia. La integridad de este fenómeno ha surgido hace relativamente poco tiempo, nace en la primera mitad de la década de 1990. En gran parte debido a los esfuerzos de científicos estadounidenses. El trabajo de la profesora en humanidades Cathy Caruth el profesor de historia y literaria Dominick LaCapra, el profesor de Sociología Jeffrey Alexander y algunos otros han contribuido al estudio de la materia. Tras ellos una serie de investigadores individuales y colectivos de todo el mundo, proporcionan una oportunidad para hablar de la formación del concepto de trauma como un fenómeno de la sociedad contemporánea.¹ La extensa “teoría del trauma”, se dirige en gran parte al trauma social y como consecuencia, al ámbito cultural e histórico; también comparte y considera el trauma colectivo e individual, diferencias que consideraremos más adelante. Una suposición es que la aparición de la teoría de este fenómeno viene del reconocimiento evidente de la negatividad experiencia traumática. A partir de la etimología de la palabra (al-griega *Trauma* —la herida) y terminando con sus consecuencias; los estragos que son evidentes y no necesita demostración. El trauma conduce a trastornos fisiológicos del cuerpo, lo que altera la psique, y hace que sea difícil la comunicación humana con el mundo exterior.

Cabe señalar que uno de los primeros que empezó a estudiar la naturaleza del trauma fue un psicoanalista austriaco, el psiquiatra y neurólogo Sigmund Freud y el médico Josef Bayer. No es exagerado decir que la doctrina psicoanalítica en este sentido ha jugado un papel importante. Algunas escuelas de la psiquiatría y la psicología lo utilizan para explicar el trauma y el tratamiento, mientras que los representantes de las humanidades lo utiliza como herramientas de análisis de eventos históricos y una variedad de fenómenos culturales. La cuestión de hasta qué punto es factible y productivo replantear el trauma del pasado, se planteó en la sociedad occidental en la década de 1950, lo que sugiere estudiar y exponer la problemática del trauma de una manera constructiva debido a su alto contenido conceptual. Sobre esto escribe Jeffrey Alexander, que presentó una crítica de la teoría del trauma:

“A lo largo del siglo XX, por primera vez en las sociedades occidentales y en todas partes, la gente de todo el mundo comentaban que fueron heridos por alguna experiencia, suceso o un acto de violencia, (.....) a causa de la transformación social”²

1. NIKOLAENKO, Valeriy. *El trauma como un fenómeno colectivo: la investigación histórico-filosófica*. En “Eurasia, la unión de científicos”, (revista online), Mayo 2016, nº 24. pp.4-8. Citado 13 de Febrero 2017. Disponible en Internet: <http://euroasia-science.ru/filosofskie-nauki/travma-kak-kollektivnyj-fenomen-metodologicheskij-i-istoriko-filosofskij-aspekty-issledovaniya/>

2. ALEXANDER, Jeffrey S. *Los sentidos de la vida social*. Editorial: Praxis. Moscú, 2013 pp.127-128

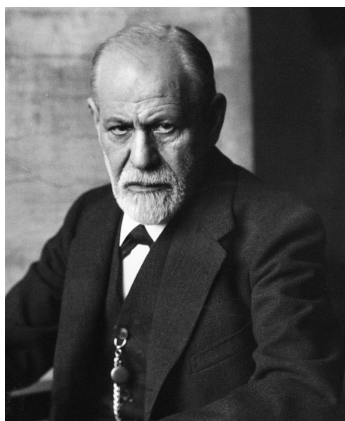


Fig.1.FREUD, Sigmunt. 1856-1939

De acuerdo con la teoría popular, “lay trauma theory” introducido por Jeffrey Alexander, que se basa en el pensamiento intelectual de la Ilustración y el psicoanálisis clásico: el trauma es el resultado de un cierto tipo de sucesos, que priva de sensación de bienestar a los participantes individuales y colectivos en mismo. En otras palabras, una experiencia traumática se produce cuando un hecho traumático interactúa con la naturaleza humana. El hombre necesita la seguridad, el orden, el amor y la comunicación. Si sucede algo que pone en peligro la satisfacción de estas necesidades, se produce un trauma.

En la filosofía de la Ilustración el trauma aparece como una respuesta racional frente al cambio del individuo o de la sociedad. Las experiencias que son las causas de los traumas son percibidos conscientemente, crean las condiciones necesarias para la reacción a ellos. La teoría psicoanalítica ocupa una posición central en la comprensión popular del trauma. Bajo este enfoque, la interpretación del trauma es una imposibilidad de respuesta adecuada a los acontecimientos, y como resultado, la supresión de la conciencia humana. Por lo tanto, los sentimientos y las sensaciones traumáticas no sólo se derivan de la experiencia original, sino también de la ansiedad causada por la necesidad de suprimir las preocupaciones o la ansiedad de esta experiencia.

Es gracias al enfoque desde la perspectiva de la filosofía de la Ilustración y la investigación psicoanalítica que tuvo lugar la transformación del concepto del trauma, de su determinación intelectual, convirtiéndose así en el tema de los conceptos científicos y en el lenguaje científico de diversas disciplinas. De esta manera, la teoría del trauma se convierte en uno de los elementos de la cultura, lo que permite entender este fenómeno desde un punto de vista científico y filosófico, dando una cierta libertad a la interpretación de la experiencia traumática y conceptos asociados a ella.

“La teoría del trauma” se deriva de esta área de las humanidades como un estudio de la lesión, el cual vamos a examinar más a fondo. La investigación del trauma histórico y cultural en la última década se ha convertido en una tendencia importante en el mundo de las humanidades, esto conlleva la creación de un ámbito especial de conocimiento.

Uno de los primeros trabajos dedicados directamente a los estudios de trauma, fue el trabajo de una profesora de la Universidad de Yale, Shoshana Felman. La obra “*Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*” escrita en colaboración con la profesora de Medicina Dori Laub y publicada en 1992, ha establecido las complejas cuestiones del ámbito científico sobre la teoría del trauma. El libro contribuyó la aparición de un particular interés hacia esta problemática, que se ha convertido en uno de los sectores más dinámicos de las humanidades. Esta investigación se centra en la identificación de cómo cualquier tipo de hecho traumático afecta el comportamiento social de las víctimas y de la sociedad en su conjunto, a través de la experiencia individual y colectiva, de la experiencia

del trauma y la memoria de ella. Las narrativas se acompañan de varios símbolos, de un alto contenido emocional, signos especiales que evocan recuerdos del pasado; obligando una y otra vez a experimentar en el tiempo presente y diagnosticado por la ciencia moderna (después de Freud). El concepto de memoria está estrechamente entrelazada al estudio del fenómeno de trauma, vinculado a términos tales como la memoria cultural, histórica e individual. La “memoria” de los recuerdos traumáticos se producen a la escala mundial, e ignorar esto —significa perder la capacidad de entender los aspectos más importantes de la realidad.³

Las experiencias dolorosas se producen debido a la incapacidad o la imposibilidad del individuo de deshacerse de los recuerdos, que le provoca el sufrimiento adquirido en el pasado y que regresan (tanto a nivel inconsciente como consciente); por otra parte interviene la memoria que no solo almacenó el hecho, sino que recurre a él periódicamente ante situaciones similares o cuando el individuo se siente inseguro o amenazado por las circunstancias de su entorno.

A lo largo del desarrollo de los estudios del trauma había un gran número de definiciones del trauma, tanto sociales como psicológicas. En la actualidad, el significado de lo que es un trauma, ha ido mucho más allá de los límites de la psicología y la medicina. Según Dominick LaCapra (historiador americano) el trauma —es el objeto de estudio, que puede transformar radicalmente el contexto de la historia intelectual, tal vez incluso ir más allá de este contexto, directamente a la tarea de repensar sus valores y los valores globales. El trauma se convierte en una especie de consumidor, revelando lo imprevisible y lo terrible.

La teoría y la investigación del trauma estudian este fenómeno a través del trauma colectivo y del trauma individual. En la siguiente sección veremos las diferencias de cada uno.

I.1. —El trauma colectivo y el trauma individual

El trauma puede ser colectivo y puede ser individual. En la sociedad el trauma colectivo se confronta con el trauma individual. El daño personal que comprendía un golpe inesperado a la psique, golpeando los mecanismos de defensa humanos, tanto que una respuesta adecuada a este ataque se hace imposible. Y el trauma colectivo que define un golpe a los fundamentos de la vida social, la violación que mantienen a las personas, y que pone en duda su sentido de comunidad.⁴ El trauma individual y colectivo tiene una serie de características específicas, lo que representa su manifestación en la conciencia de la persona, sobre todo en forma de trastornos emocionales y cognitivos, que se formó en el estudio del trauma y consideran que es de interés. Sin embargo, también es necesario entender el contenido de estas lesiones internas, su definición —es lo que veremos en la siguiente sección.

3.MOROZ, Oksana. SEVERINA, Ekaterina. *Trauma studies: la historia y representación del fenómeno*. En “NLO” (revista online), 2014, n° 1(125) pp.15-20. Citado 15 de Febrero 2017. Disponible en Internet: http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m.html#_edn2

4.ERIKSON, T. Kai. *Everything in its Path: Destruction of Buffalo Creek*. Editorial: Simon & Schuster NY, 1976 pp.153-154

I.2. —Definiciones del concepto del trauma

Existen diferentes definiciones del término trauma, algunos de ellos relacionados con los conceptos del psicoanálisis, y los otros con el traumatismo físico. Entendemos el trauma de una herida o lesión que provoca la interrupción del desarrollo humano. En la mayoría de los casos, el significado del trauma está asociado con la experiencia que causó daño el físico, mental o emocional para la vida humana. Analizando el significado del trauma, se debe ampliar este concepto a los componentes tales como un trauma físico, social (cultural, militar, colectivo, histórico, etc.) y psicológico. Todos estos conceptos de trauma interactúan entre ellos.

Cuando hablamos de un trauma físico, nos referimos a un impacto directo en el cuerpo humano a nivel somático. Tal trauma puede ser causado en el individuo como resultado de lesiones con elementos o sustancias: fuego, vapor, agua, químicos, o accidentes: laborales, de tráfico, agresiones: agresiones en huelgas, palizas, torturas y violaciones. El sociólogo polaco Piotr Sztompka mostró el trauma social a través de los siguientes sucesos: la revolución, el golpe de estado, las revueltas callejeras, el colapso del mercado, las reformas económicas radicales, la emigración forzada, el genocidio, el asesinato, los actos de terrorismo.⁵

En cuanto al trauma psicológico es una lesión, cuya esencia viene dada por la experiencia de una emoción negativa en particular que pone en peligro el bienestar de una persona. El trauma causa un desequilibrio mental en el sistema del individuo y su existencia. Como regla general, el trauma psicológico se produce sobre la base de ciertas experiencias dolorosas.

I.3. —El trauma: acercamiento desde la psicología

En esta sección veremos de forma detallada lo que constituye esta definición. La definición de trauma según el diccionario de términos psicológicos:

“Trauma—emoción vivida con tal intensidad que impide al sujeto reaccionar adecuadamente, marca su personalidad y la sensibiliza ante hechos de la misma naturaleza. El trauma hace referencia tanto al choque emocional intenso, ocurrido en un cierto momento, como a la impresión o huella que ese choque deja en el inconsciente”.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, existen estudios científicos de los problemas de los traumas, que también coinciden con la formación del nacimiento de la psicología científica y la psicoterapia. El significado del trauma fue presentado por el neurólogo alemán Albert Eulenburg en 1878. Sin embargo, el término en sí mismo y una de las primeras teorías de la neurosis traumática pertenecen a Hermann Oppenheim, quien la formuló ello en 1880. Fundó su teoría observando varios años a los pacientes que sufrían nerviosidad y que tenían problemas mentales a menudo después de un hecho traumático.

5.SZTOMPKA Piotr. The Sociology of Social Change. Editorial: Wiley-Blackwell. NY, 1993 pp.6-16



Fig.2.FALRET, Pierre Janet. 1794-1870

En el año 1889 se publicó una monografía sobre la neurosis traumática, en el supuso de que el daño con frecuencia puede dar lugar a un ligero daño cerebral y del sistema nervioso. Además, él destacó los efectos psicológicos del trauma, tales como el horror y el choque emocional.⁶ Como resultado de la crítica de varios neurólogos sobre el trauma, al final del siglo XIX, existían dos modelos del trauma ambos disociados y pertenecientes a la tradición psiquiátrica francesa y al modelo de actuar según Breuer y Freud. Ambas teorías han hecho hincapié en la naturaleza psicológica del trauma.

Pierre Janet Falret, alumno de J.M. Charcot (fue el primer psiquiatra en estudiar el fenómeno de la histeria, a la que más tarde dará el nombre del trauma), mostró que los casos de trastornos histéricos a menudo se originan en los hechos traumáticos que no están relacionados con un trauma físico, pero sí acompañados de fuertes experiencias emocionales.

Janet cree que el trastorno causado por hechos traumáticos se debe a que la persona no está preparada. Janet piensa en este contexto sobre el fenómeno como “incapacidad psicológica”, que actúa como un factor en la descripción de los trastornos traumáticos, y en la clave que incapacita a un individuo sano, para adaptarse a nuevas e inesperadas experiencias. Janet destaca la importancia de las emociones más fuertes, emociones del choque, lo que lleva al abandono de una adaptación adecuada a las circunstancias individuales y la imposibilidad de encontrar la forma adecuada de comportamiento como reacción a ella. Incapaces de adaptarse, una persona comienza a una y otra vez a repetir la misma acción y siente la misma ansiedad y preocupación. Esta acción se convierte en un componente de incapacidad, que establece una unión con la conciencia. Con el tiempo, se vuelve más automática y subconsciente, convirtiéndose en un comportamiento automático y la imposibilidad de crear una situación de cambio, produciendo el agotamiento mental del individuo.

Desde el punto de vista de Sigmund Freud sobre el problema del trauma, tiene un lugar especial el fenómeno de la fijación de un individuo por su trauma. Esta obsesión fue descrita por Breuer y Freud en 1893 sobre la base de un síntoma de la histeria. Freud, en su libro “*Más allá del principio del placer*” (un libro que es esencialmente uno de sus más detallados en la investigación del trauma) declaró los siguientes hechos acerca de la neurosis traumática como su similitud con la histeria en el camino de los síntomas comunes, pero superando los signos de sufrimiento subjetivo y pronunciando la infracción de las funciones mentales de un individuo.

6.FEDUNINA, Natalia. BURMISTROVA, Elena. *El trauma mental. La historia de un asunto*. En: “El asesoramiento de la psicología y la psicoterapia” (revista online), 2014, n° 1. pp.1-8. Citado 18 de Febrero 2017. Disponible en Internet: https://psyjournal.ru/drupal_journal/articles/psihicheskaya-travma-k-istorii-vo-prosa?ID=3496

De este modo concluye el discurso histórico sobre el tema del trauma y que nos conduce ahora a su investigación actual. La psiquiatría contemporánea está trabajando con el concepto del trauma a través del concepto de rehabilitación mental y el estrés. El estrés es un factor que contribuye al desarrollo de muchas enfermedades, tanto fisiológicas como psicológicas, hay dos síndromes básicos, característicos como resultado de las situaciones extremas: el trastorno de estrés postraumático y el trastorno de estrés agudo. En relación con el concepto de rehabilitación mental, el concepto de trauma continúa su desarrollo, a través de los seguidores de la escuela freudiana y sus oponentes.

Muchos son los investigadores contemporáneos en el campo de la psicología que se ocupan de la cuestión del trauma, en gran medida basaron su investigación sobre la enseñanza de Freud. A modo de ejemplo, ponemos nombres como Judith Lewis Herman, cuyo trabajo "*Trauma y recuperación*" esboza pasos hacia la restauración del estado mental después del trauma. Vladimir Kovalev, es el autor de más de treinta libros (incluidos los libros de texto oficiales) en el campo de la psicología y la psicoterapia, también es el autor de una de las clasificaciones de trauma psicológico, que presentamos a continuación. Donald Kalsched, doctorado en el campo de la psicología analítica, que sigue la línea de Freud, de Carl Jung, 1986, y es en la actualidad director del Instituto de la psicología profunda en Wainwright, Nueva York. En su libro "*Trauma y recuperación*" J.L. Herman define el trauma en el ámbito el de la violencia doméstica y sexual, y asocia este fenómeno con el movimiento del feminismo en Occidente. "Sólo después de 1980, cuando los veteranos de la guerra habían legitimado el concepto del trastorno de estrés postraumático, se hizo evidente que el síndrome psicológico de las víctimas de violación, violencia doméstica y el incesto era esencialmente el mismo síndrome, que el síndrome de post-guerra".⁷ Es importante presentar sus notas sobre "la memoria traumática", en este aspecto del trauma psicológico él reinterpreta los estudios de Freud y les da un nuevo giro.

El trauma y la memoria se entrelazan en todo el corpus de Freud, estableciendo que el trauma es una teoría digna de una profunda reflexión, respecto a la teoría de la memoria, a la cual se le da un valor más bajo, lo cual es una omisión importante. Al igual que Freud, J. L. Herman está vinculado al estudio de los problemas de memoria y a la fijación del hecho traumático: "En el estricto sentido, cuando un individuo mantiene una idea fija (de carácter obsesivo), no significa necesariamente que tenga "memoria", es quizás un rasgo aclaratorio común al cual denominamos de mutuo acuerdo "la memoria traumática".⁸ La característica de esta memoria, que cita las dificultades verbales del individuo en la historia de un hecho psico-traumático, se puede definir como "congelado en el tiempo". El recuerdo traumático es propenso a describir experiencias, repitiendo varias veces la misma cosa con las mismas palabras y gestos, lo que genera un cierto tipo de palabras clave y de estereotipos. El libro está escrito principalmente con las palabras con las cuales las víctimas describen sus propias experiencias y sentimientos, y por lo tanto representan una investigación honesta y profunda. En relación con el análisis de información sobre la investigación de D. Kalsched, en su estudio titulado "*El mundo interior del trauma*", él alcanza un nuevo nivel de comprensión del psicoanálisis y abre nuevas perspectivas para la superación de los límites históricos y las barreras dentro de esta tradición.

7.HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and recovery*. Editorial: BasicBooks. NY, 1992 p.22

8.*Ibíd.*, p.27

Centrándose en el estudio de las lesiones internas del mundo interior del individuo, especialmente en las fantasías inconscientes que se manifiestan en los sueños, la transferencia y la simbolización. El autor, sin embargo, rinde homenaje a la realidad de la psique humana. La experiencia que hace referencia a “la realidad mental” le da al individuo un sentido de “significado” de lo que está pasando, a través del proceso de simbolización (symbolic process), esta descripción del término del psicoanálisis la presentaremos más adelante. De este modo, podemos encontrar una relación con la investigación de J. L. Herman, donde se habla de las dificultades verbales de los que han sufrido el trauma, lo que indica la propensión del individuo a las palabras clave y los estereotipos.

Kalsched se refiere a la dimensión semántica “el espíritu” del individuo y cree que este “espíritu” se encuentra en grave peligro en el caso del trauma psicológico. Su salvación podría estar moviéndose en el subconsciente, en la que, a su vez, puede tomar formas extrañas. Como resultado, el mundo interior del individuo está lleno de los “arcaísmos fantásticos”, que permanece en el anonimato y es carente de significado personal. La consecuencia de este fenómeno es denominado “alexitimia”, que se caracteriza por la incapacidad de la persona para expresar sus sentimientos.⁹

Ahora, ofrecemos una clasificación del trauma mental según V. Kovalev. Entre los factores estresantes, Kovalev distribuye:

- 1) La traumatología (el ataque de un animal, la aparición de un extraño, impactos y secuelas por un rayo).
- 2) La situación de estrés relativamente corta, pero significativa para el niño (pérdida o enfermedad de uno de los padres, una pelea con sus compañeros, etc).
- 3) Los efectos crónicos en situación de estrés (conflictos familiares, la crianza contradictoria y opresiva, el fracaso, etc).
- 4) Los factores de privación emocional (falta de atención y cuidado, carencia de afecto, etc)¹⁰

La conclusión para esta primera parte se sintetizaría del siguiente modo: El problema del trauma no se detiene en la segunda mitad del siglo XX en las ciencias humanas. Obtuvo su desarrollo teórico debido a los esfuerzos de científicos como Cathy Kerut, Jeffrey Alexander, Judith Lewis Herman, Donald Kalsched y algunos otros. Por otro lado, destacamos que los pioneros en torno de la cuestión del trauma eran el psicoanalista austriaco Sigmund Freud, psiquiatra francés Jean Pierre Falret, alumno de J.M. Charcot.

El estado del individuo, formados en la clave de un trauma psicológico, es el área que necesitamos analizar en el siguiente parte de la investigación.

9.KALSCHED, Donald. *The inner world of trauma: archetypal defenses of the personal spirit*. Editorial: Routledge. NY, 1996 pp.41-60

10.KOVALEV, Vladimir. *La psiquiatría en la infancia: una guía para los médicos*. Editorial: Medicine. Moscú, 1979 pp.29-33

PARTE II. LA IDENTIDAD: ESTADO TRAUMÁTICO

II. LA CONCIENCIA TRAUMÁTICA: CARACTERÍSTICAS DETERMINADAS

En este capítulo se resumen los hallazgos que demuestran la existencia del trauma psicológico y su impacto en la conciencia del individuo. Estado psicológico de la persona traumatizada conlleva según la información disponible, tales fenómenos: la neurosis, un alto nivel de ansiedad, la preocupación, etc. Hay ciertas características de los efectos de la enfermedad mental, que miraremos detalladamente más adelante, así como su posible aplicación en la parte práctica del proyecto.

“La característica principal de la conciencia traumática es la incapacidad de la expresión de esta experiencia. Comenzando con los primeros trabajos del trauma, muchas definiciones y descripciones de ello varían, existe en sí una contradicción, que se encuentra en su núcleo; sin embargo, las imágenes del trauma se guardan con exactitud, siguen siendo en gran parte inaccesibles a la memoria y al control consciente... En el trauma la capacidad de recuperar lo pasado está muy unido con la inaccesibilidad del pasado.

La historia que se guarda del trauma —es una historia bajo el enfoque de la psiquiatría, el psicoanálisis y la neurociencia —es la historia que no tiene lugar, ni un pasado, y rememora lo que no fue vivido plenamente, ni siquiera en actualidad, donde sus imágenes no son susceptibles a la comprensión... La huella traumática intenta de esta manera transmitir la verdad de los acontecimientos y la incomprendibilidad de la experiencia”.¹¹

Por lo tanto, definimos la conciencia traumática como que se almacena dentro de la historia no contada, que tal vez adquiere la forma de destellos de imágenes y que en principio no se pueden interpretar. Pero, ¿Qué factores determinan el fenómeno del trauma psicológico? Entre ellos, el fenómeno de “la memoria traumática” y el término “el proceso de simbolización”, que en parte se trató anteriormente en la determinación de la forma en la que trabajaron Freud y J. L. Herman.

A continuación haremos un análisis más detallado de estos conceptos, proporcionaremos una descripción de las características, tales como “el fetichismo narrativo”, que fue introducido por Eric Santner, presidente del Departamento de Estudios Germánicos en la Universidad de Chicago, y el término llamado “trabajo de duelo”, la definición dada por Freud.

II.1. —La memoria traumática y el “el proceso de simbolización”

Bajo del concepto “la memoria traumática”, como se mencionó anteriormente, entendemos que los acontecimientos traumáticos, provocan una cierta obsesión en el individuo, llamada: “idea fija”, es decir: la tendencia a describir el caso o repetir muchas veces la misma cosa. Lo cual genera ciertas palabras y estereotipos, que a su vez crean una especie de símbolos sobre lo acontecido y que encuentra su expresión bajo el término psicológico: “el proceso de simbolización” (symbolic process).

11. USHAKIN, Sergey. TRUBINA, Elena. *Trauma: puntos: Colección de los artículos*. Editorial: Nueva revista literaria. Moscú, 2009 p.7

“El símbolo, la creación del símbolo, y la simbolización —en grandes rasgos actúa como un fenómeno, haciendo referencia a algo distinto, pasa por ser un representante de este algo diverso, siendo referente de algún objeto. En este sentido, los emblemas, los iconos, son símbolos, ya que ganan su significado gracias a la correlación con otra cosa. La relación entre símbolos y aquello que se correlaciona se basa en la asociación de ideas, y por lo general se establecen en el acuerdo. En todos estos casos, sin embargo, la relación existente entre símbolos y los objetos referentes posee un carácter consciente, mientras que a la teoría de psicoanálisis le interesa reemplazo inconsciente de algunas imágenes, ideas o acciones de otros. (...) La simbolización se considera por lo general según Freud (Freud, 1900, 1917, 1940) como uno de los procesos fundamentales que rige el pensamiento inconsciente, un ejemplo del cual sería el sueño y el síntoma”.¹²

Volviendo a “la memoria traumática” y a sus características, constituye el efecto de la obsesión, de una idea fija, y parece admisible suponer en este contexto, que estos fenómenos pueden representar un intento de recuperar la memoria. En “el proceso de simbolización” y “la memoria traumática”, hemos identificado que están estrechamente relacionados entre sí, debido a su propensión a crear imágenes fijas, lo cual ayuda a sobrellevar la historia del trauma. Estos fenómenos de la conciencia traumática de alguna manera nos recuerdan lo que se define en los escritos científicos como “el fetichismo narrativo” y el “trabajo de duelo”.

II.2. —El fetichismo narrativo y el “trabajo de duelo”

Entre otros fenómenos que representa la conciencia traumática, sería apropiado considerar su característica específica como “el fetichismo narrativo” y el término “trabajo de duelo”, el primero es de E. Santner, y el segundo es un pensamiento psicoanalítico freudiano clásico. Al igual que en la vida cotidiana, estas estrategias liberadoras de la mente se usan frecuentemente como terminología en la interpretación y determinación de las lesiones traumáticas.

Eric Santner define el concepto del “el fetichismo narrativo” como: “el elaboración y el uso de la narrativa, consciente o inconscientemente, cuyo objetivo es borrar las huellas del trauma, lo que ha dado vida a esta narrativa”.¹³ La narrativa es un relato. El concepto de fetichismo diverge en muchas direcciones; como síntesis de él, se puede representar una pasión destructiva o entretenimiento insalubre de cualquier cosa, forma de actividad, etc. El fetichismo es una exageración, estableciendo una fuerte unión a cualquier objeto o acción. De esto se deduce que “el fetichismo narrativo” indica que una persona está verbalmente unida a su trauma, porque está constantemente hablando de ello, en cierto sentido, tratando de contribuir al proceso de olvido de ello. En este sentido, se debe suponer que este fenómeno se utiliza como un tipo de estrategia de supervivencia.

12. RYCROFT, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Editorial: Nelson & Sons Ltd. London, 1968 p.38

13. USHAKIN, Sergey. TRUBINA, Elena. *Trauma: puntos: Colección de los artículos*. Editorial: Nueva revista literaria. Moscú, 2009 p.8

Con respecto al término el “trabajo de duelo”, según el diccionario de términos sobre el psicoanálisis de Jacques Laplanche y J. B. Pontalis¹⁴ es un proceso dentro de la psique, que se produce después de la pérdida. En dicho proceso el sujeto se apaña para olvidar su objeto, “matando” de esta forma las sensaciones dolorosas en relación con la pérdida. Apareció por primera vez en Freud en “*La tristeza y la melancolía*”, 1915, hoy en día el término es generalmente aceptado en los círculos científicos. El concepto de “trabajo de duelo” expresa un intento de combinar la excitación en la psique humana, al establecimiento de algunos de los vínculos asociativos entre ellos. El psicoanálisis, desarrollado tras Freud trató de aclarar el fenómeno de luto sobre la base de sus formas patológicas, asociadas con la depresión y estados melancólicos y maníacos. Haciendo hincapié en la importancia de esto, como un momento de la ambivalencia y el papel de la agresión hacia el evento, lo que permite separarse de él. “Trabajo de duelo”—la existencia de la pérdida, sus recuerdos y repeticiones, se establece por un diálogo entre el dolor y la memoria. Se crea así un proceso de transformación de la pérdida en una especie de metáfora, convirtiéndose en la personificación de la pérdida, perdiendo su parte dolorosa. Por lo tanto, vemos que “el fetichismo narrativo” activa ecos de “trabajo de duelo”, hallando las historias en imágenes de dolor y del trauma. Tal vez no siempre van de la mano, pero la similitud de la preocupación de la persona por su trauma resulta ser de interés.

Como conclusión de lo anterior, ambos fenómenos representan de alguna manera la relación entre la memoria, el lenguaje y el silencio. El concepto del silencio tiene un lugar específico dentro de otras características de la conciencia traumática.

II.3. —El silencio como un ritual

Cualquier intento de dar al trauma un contenido constructivo, inevitablemente se enfrentarán al reto de encontrar medios adecuados de métodos discursivos, el silencio aquí se presenta como uno de ellos. Una de las características del acto del silencio es la capacidad de transmitir el mensaje en un contexto apropiado, el argumento de que no necesita la palabra como tal.

El hecho de que el silencio puede ser significativo en el campo del diálogo, no hace dudar de ello a ninguno de los lingüistas, filósofos y otros investigadores involucrados en los problemas de la comunicación. El acto del silencio, por tanto, tiene ciertas funciones y hay muchas clasificaciones de ellos basándose en diferentes factores: ¿por qué se hizo el silencio?, ¿Qué mensaje se encuentra en el acto de silencio?, las propiedades semióticas del acto del silencio, etc. Una de las cualidades semióticas del silencio es el ritual llamado “un minuto de silencio”.

Un minuto de silencio es un ritual simbólico en memoria de cualquier hecho traumático y personas que murieron en él. Se trata de un ritual participativo (de pie) y que rinde honor a la memoria del suceso y a las víctimas.

14.LAPLANCHE, Jean, PONTALIS Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Editorial: Paidós Ibérica SA. Barcelona, 1996 p.32

Consiste en guardar un momento de silencio, que suele durar menos de un minuto. El origen de la expresión surgió debido al periodista australiano Edward George, en el día del memorial. A partir de la carta de un niño al diario “*The Times*” que proponía guardar cinco minutos de silencio en el funeral, se implantó en la sociedad la tradición de guardar un minuto de silencio, en memoria de las víctimas que perecieron en trágicos accidentes, hecatombes, desastres naturales u atentados.

No es por casualidad que el silencio se utilice como el medio más significativo posible para la transferencia de nuestras propias experiencias. Silencio se comprende como una reacción, ante acontecimientos traumáticos sin precedentes. Nuestro silencio resuena con el silencio del otro y se convierte en una sola pieza. Se colapsa el límite entre el trauma individual y el colectivo, dando paso a la compasión. El individuo debe entender que como tal, el trauma no es un concepto absoluto, ya que la persona o individuo sufre siempre un drama similar al drama de los otros.

“Podemos decir que la historia que no me pertenece, es una historia de silencio. Y este silencio no es de mi propiedad, pero lleva consigo la historia de los demás.”¹⁵

Pero ¿qué puede expresar el silencio? La palabra y el silencio es la unión de los opuestos, formando una unidad. Sin el silencio no podríamos definir la voz y sin la existencia de la voz sería difícil definir el silencio. Estableciendo entre ellos un contrapunto de mutua necesidad bajo las leyes de la superposición y la simultaneidad. Por lo tanto, definiremos el silencio como una forma de comunicación específica en el contexto del trauma.

II.4. —El lenguaje del trauma: concepto científico

En este capítulo, hemos llegado a comprender, lo que es el lenguaje del trauma desde un punto de visto científico. A través del discurso teórico acerca del trauma y mediante el análisis sociológico y psicológico, estamos tomando una generalización de este fenómeno con el fin de obtener una imagen clara del sujeto. El objetivo principal de cualquier lenguaje es la transferencia de la información entre las comunidades e individuos en él. Todo ello a través de la transición lenguaje, de las percepciones y representaciones de los conceptos, así como de los flujos de procesos de los conceptos operativos. Por lo tanto en el lenguaje queda aplicando a la vida individual, del pensamiento y la reflexión de las vivencias.

El concepto del lenguaje es visto como un sistema de formas significativas simbólicas, bajo un conjunto específico de caracteres, aborda la semántica del lenguaje y el objeto y causa mayor interés a este respecto. Por lo tanto, la formación del propio idioma sobre el concepto del trauma obedece a las mismas leyes. Esto, por supuesto, hace eco del concepto del “proceso de simbolización” en el psicoanálisis, que puede ser un conjunto de símbolos de la comunicación, en una cierta reformulación filosófica de estos dos componentes: la lengua y los traumas.

15.USHAKIN, Sergey. TRUBINA, Elena. *Trauma: puntos: Colección de los artículos*. Editorial: Nueva revista literaria. Moscú, 2009 p.129

Los rastros miméticos y simbólicos de las experiencias traumáticas hallados en el proceso de su presentación lógicamente nos trae el conocimiento del lenguaje del trauma. Los sueños son como catalizadores, una manera de traer el recuerdo del trauma, cuyo significado semántico es insoportable en la vida real, convirtiéndose de este modo en una forma posible de transmitir a través del subconsciente, expresando la necesidad de hablar de sí mismos sobre el hecho traumático. De un modo u otro, este es un proceso común en la vida de aquellas personas que ha sido víctima de circunstancias traumáticas.

El lenguaje traumático, al igual que el lenguaje de los sentimientos, emerge a través de la preservación de los recuerdos dolorosos. Entablar un diálogo con la propia experiencia traumática significa contar su historia con honestidad y sin adornos. Nosotros narramos nuestra propia historia de hechos traumáticos bajo del lenguaje del trauma: relatando el contenido de la misma. A pesar de sus límites, exploramos los códigos y sus significados, analizando el lenguaje simbólico, buceando en nuestro subconsciente, enfrentándonos al hermetismo, a las emociones y a la propia censura. Cualquier persona que habla en esta lengua lleva la verdad —la verdad de cada persona, vivida de esta forma.

La conclusión para esta segunda parte se resumiría del siguiente modo: hemos analizado en profundidad el trauma, sus características y los componentes que delatan su existencia y la forma en los individuos determinan el estado traumático. Además, mostramos el lenguaje del trauma desde un punto de visto científico.

El área que necesitamos analizar en el siguiente parte de la investigación es el concepto del trauma en el arte contemporáneo a través de la obra de los artistas que utilizan este tema en su práctica artística.

PARTE III. EL TRAUMA A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

III. EL TEMA DEL TRAUMA DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En este capítulo, es necesario introducir el tema del trauma como un fenómeno de orden artístico. En el arte contemporáneo, el tema del trauma ha hallado su forma, así que tenemos que explorarlo tanto como sea posible en esta parte.

El tema del trauma empieza a manifestarse en el panorama artístico moderno en la obra de algunos artistas románticos, un estilo estéticamente renovador que marcará el inmediato devenir del arte. Se debe concretar, que no mencionaremos en esta investigación el arte de principios del siglo XX, donde se desarrolló su representación a través de un enfoque traumático del expresionismo en la pintura. La decisión de centrarnos en la segunda mitad del siglo XX viene dada en primer lugar por una acotación temporal de la investigación, puesto que se trata de un TFM y nos encontramos en una primera fase. Por otra parte este tercer bloque abarca un carácter investigador referido a la praxis que vamos a efectuar; donde abordaremos los referentes artísticos que han sido elegidos entre artistas pertenecientes a la segunda vanguardia, es decir a partir de los años 60 hasta la actualidad.

El arte contemporáneo surgió después de la Segunda Guerra Mundial y se formó a principios de 1950 —1960-s. Se caracteriza, por una parte, como una búsqueda de alternativas del Modernismo y por el otro, el rechazo de la forma material del objeto mismo. Esto se reflejó en la búsqueda de nuevas imágenes, nuevas herramientas y materiales de expresión, donde hubo un desplazamiento del objeto hacia el proceso. Los movimientos artísticos más notables de este período son: el Expresionismo Abstracto, el arte conceptual, el minimalismo y el arte de los nuevos medios. A la vuelta de los años 1960 y 1970 para reemplazar el Expresionismo Abstracto surge el arte de la acción, explorando el lenguaje corporal en el arte. A mediados de 1980 se produce el florecimiento de la fotografía artística —cada vez más artistas estuvieron empezando a referirse a ella como medio de expresión. El arte de esta etapa cronológica también se llama la postguerra. Es en el arte que surgió un campo para replantearse la cultura y la sociedad, teniendo como influencia el trauma.

La trágica historia de la Segunda Guerra Mundial se convierte en una fuente para muchos artistas. Los intentos de comprender las vivencias acaecidas de los artistas en gran parte son realizadas mediante nuevos medios. Para llevar a cabo el arte estaban tratando de construir su relación con un acontecimiento, elaborando una reflexión específica sobre el pasado de la experiencia destructiva. En la década de 1950 —principios de 1960, esta reflexión expresa el deseo de definir el arte por su especial condición, dar la definición de “alta” en relación con el pequeño hombre y su destino, ya desde la década de 1970, los artistas, comienzan a conceptualizar la experiencia traumática, hablar de ello directamente y de manera agresiva, causando el deseo de transmitir la esencia de esta experiencia dolorosa. El choque de estas prácticas colectivas con una experiencia personal del individuo hizo de ello un factor importante en el arte, que pone a la tarea de documentar el destino de un ser humano normal.¹⁶

16.SMOLENSKAYA, Natalia. *La reconstitución de la memoria: el tema del tiempo en el arte contemporáneo*. Christian Boltanski, Esther Shalev-Hertz, Michal Rovner. En “Lechaim” (revista online) Mayo 2016, n° 289 pp.8-12. Citado 3 de Marzo 2017 Disponible en Internet: <http://old.lechaim.ru/8522>

De esta manera el tema del trauma en el arte de la segunda mitad del siglo XX se convierte en una de las consecuencias de la historia del mundo, revelando los cambios drásticos que se produjeron en la cultura, política y sociedad en este período.

Después de cierta cadena lógica anterior, vamos a iniciar la visualización de las experiencias traumáticas en el arte a través de movimientos como el Expresionismo Abstracto, continuando hacia áreas como la fotografía, la instalación y la escultura. Presentamos una visión general del arte y del trauma como un lenguaje. Presentando obras referentes al trauma, basadas en experiencias personales del artista y otras que tienen su origen en una experiencia militar traumática.

En el análisis del trauma a través de los medios escultóricos nos dirigimos hacia la obra de Louise Bourgeois y un trauma que es procede de su infancia, también abordaremos el concepto del trauma como tal en la obra del artista Christian Boltanski a través de su obra “*La reserva de los suizos muertos*”. Esta intervención sobre dichos autores nos ayudará romper la tendencia existente de representar el trauma en el arte contemporáneo como consecuencias de la guerra únicamente, lo que nos permite considerar este fenómeno en general.

III.1. —El trauma en el ámbito pictórico: el Expresionismo Abstracto

El interés por el Expresionismo Abstracto en nuestro estudio se produce sobre la base de su participación en la comprensión e interpretación de los traumas en las mentes del mundo y de la historia, en particular, de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, después de la cual este movimiento artístico tiene su inicio. De acuerdo con la Enciclopedia de Bellas Artes, obtenemos una interpretación del concepto:

“El Expresionismo Abstracto (Abstract Expressionism en Inglés.) —surgió en los EE.UU en la década de 1940 y representada principalmente el trabajo de los artistas de la llamada Escuela de Nueva York. Teniendo raíces en las primeras obras de Kandinsky, el expresionismo, el dadaísmo, y el expresionismo abstracto fueron afectados por el surrealismo y su principio básico de automatismo psíquico, lo cual influyó a los artistas americanos mediatizados por los estilos de los artistas europeos, que emigraron al extranjero durante la Segunda Guerra Mundial: P. Mondrian, A. Breton, S. Dalí, M. Ernst, R. Matta, entre muchos otros.

Siguiendo el Surrealismo, el Expresionismo Abstracto continuó la “liberación” del arte de cualquier control de la mente y las leyes lógicas, poniendo fin a la expresión espontánea del mundo interior del artista, así su subconsciente queda plasmado en las formas caóticas, mediante el uso de formas abstractas, utilizando como principio más importante la espontaneidad la aplicación automática de la pintura sobre lienzo, producida únicamente bajo la influencia de los estados mentales y emociones. Este método expresivo de la escritura se consideró no menos importante que el trabajo en sí, por lo que el proceso de la pintura se hace a menudo en público. Ante la audiencia se representa un espectáculo en el que los gestos y movimientos de los artistas jugaron un papel importante como los flujos de pintura, caían y se derramaban sobre el lienzo. De ahí el otro nombre del Expresionismo Abstracto, dicho por el crítico Harold Rosenberg —“la pintura de acción”, como se define, haciendo hincapié en el acto físico de pintar.

El Expresionismo Abstracto fue dominante en la cultura estadounidense hasta principios de la década de 1960, reuniendo a diferentes maestros en la búsqueda creativa, lo cual, sin embargo, no le impidió convertirse en una de las primeras grandes tendencias en el arte americano y su influencia en el desarrollo del arte europeo”.¹⁷

De esta forma, bajo el término Expresionismo Abstracto se puede englobar muchos significados, técnicamente y estilísticamente el diverso campo de la pintura abstracta que recibió inicialmente un rápido desarrollo en América y Europa y luego en todo el mundo. El pico de la popularidad de esta tendencia son los años cincuenta del siglo XX. No es menos importante determinar que la base filosófica el Expresionismo Abstracto fue la filosofía del existencialismo.

Por lo tanto el Expresionismo Abstracto fue la respuesta a los horrores de la Segunda Guerra Mundial y sus revoluciones destructivas, después de lo cual la sociedad se ha vuelto más y más abierta a las cuestiones filosóficas de la vida y a las emociones constantes del miedo y la frustración. Los artistas bajo esta tendencia estaban a menudo obsesionados con la idea de expresar todo la acumulación de la angustia y confusión procedente de su alrededor, y uno de ellos fue Mark Rothko, su obra veremos más adelante.

III.1.1. —Pintura de campos de color: Mark Rothko

La elección de analizar una de las obras de Mark Rothko en la forma de expresión artística traumática no fue por casualidad. La filosofía del autor y su mundo artístico cae con precisión en esta perspectiva. Rothko, creía que “la única fuente del arte es el libro de la tragedia.”¹⁸ fue uno de los artistas más representativos del Expresionismo Abstracto, y en sus cuadros podría transferir toda la experiencia inefable del drama que está sucediendo.

Teniendo en cuenta que el contenido trágico del cuadro permite al espectador a entrar en contacto con uno mismo, y quitando los límites de la lógica, dar la sensación de todo el Rothko, él se sumergió en el estudio de la tragedia a través de la filosofía y el psicoanálisis de Nietzsche, Freud, Jung. Ya siendo un artista maduro, a principios de 1950, a través del camino de la creatividad y la filosofía, en muchos pensamientos conceptuales descubre su propio estilo artístico, cual llamó la “pintura de campos de color” (Colorfield). Rothko deliberadamente se centra en la pintura de gran formato, colores, composición simple y el espacio. En la creación de una serie de pinturas “Multi Moulds” el artista formuló su tarea como “la simple expresión del pensamiento complejo”.¹⁹ Próximamente se hablará de la obra, que es uno de sus primeros trabajos en la técnica de la pintura del campo de color. A la cual Rothko no denominó de ninguna manera, a lo mejor gracias a esto en la actualidad, tiene muchos significados diferentes para el espectador.

17. *La Enciclopedia Electrónica De Las Artes Plásticas*. Consultado 25/03/2017 URL: <http://www.izostili.ru/>

18. VASILIEVA, Zhanna. *La medida de Mark Rothko*. En “Lechaim” (revista online) Enero 2010, nº 213 p.5. Citado 6 de Marzo 2017 Disponible en Internet: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/213/vasileva.htm>

19. MUDROVA, Irina. *Los corrientes artísticas finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. 24 artistas los más conocidos*. Editorial: Litres. Moscú, 2017 ISBN: 5457355969, 9785457355965 pp.145-150



Fig.3.ROTHKO, Mark. *Sin título*, 1951-1952

Se puede proponer que es un dualismo nacido de la mitología griega: los dioses Apolo y Dionisos mutuamente luchando entre sí, dan lugar a la tragedia la vida. El sentido de esta imagen se expresa en el contraste de dos colores: pálido fondo oscuro y la parte superior. A pesar de que las formas de color ocupan aproximadamente la misma área de la imagen, queda así establecido, la prioridad que Rothko da a el color oscuro de la parte superior, lo que da un carácter especialmente dramático a lo producido. Si miramos con atención a la imagen, se puede captar como el color oscuro predomina sobre el claro, priorizándose. Rothko utiliza los colores serenos para la acentuación de la tragedia.

Este trabajo sirve como una metáfora perfecta de lo que satisfacía a la sociedad de la mitad del siglo XX. Una compilación de elementos de formas abstractas en la obra y colores puros en juego, desenfoco especial inherente a los rectángulos de tela, permite una inmersión total en el mismo.

A través de la obra de Mark Rothko, nos encontramos con tales características en el lenguaje artístico del trauma como una expansión de color en su capacidad de dominar el uno al otro, su contenido emocional, una manera de crear un impacto en la mente del espectador. También hay que destacar el trabajo con el formato de la composición, un principio que se lleva a cabo a través de un juego de formas aparentemente simples, lo cual crea un fuerte impacto debido a la masa rellena de color y la falta de un componente estructural claro. Aquí también es importante el papel desempeñado por el aumento en el formato del trabajo, cuya finalidad es suprimir a la audiencia con su presencia, el espectador queda diluido ante el gran formato de la imagen.

III.2. —El trauma en el ámbito de lo performativo

En el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas del siglo XX, hace su aparición el estilo de “pintura de acción” (de la cual hemos hablado anteriormente), cuando se hizo importante no sólo el hecho de cómo se ve la imagen, sino también cómo se hace. Jackson Pollock se convirtió en pionero y surgió con énfasis, un grupo de artistas japoneses: Gutai, que desafiaron las convenciones existentes, con ello se inició un movimiento de vanguardia en los años de posguerra. Esto condujo a una nueva comprensión del objeto del arte. En la “pintura de acción” aparece por primera vez el gesto artístico, como un elemento independiente de la creatividad. Y este gesto es parte de la lucha contra el objeto de arte, la pintura misma y su forma tradicional. Así, el arte deja de ser un objeto, desaparece el componente material, así su representación en el mundo del arte se traslada a un nuevo nivel. Aparece el deseo de borrar la línea entre el arte y la realidad, lo cual conduce a la búsqueda de nuevas formas de expresión artística, dando dinámica de la obra, implicando cualquier acción. De este modo aparecieron formas de prácticas artísticas tales



Fig.4.ONO, Yoko. La performance “Cut Piece”, 1965

como la acción, el happening, y la performance. En cuanto de la performance, nació en la década de 1960 en la obra de artistas tales como: Yves Klein, Vito Acconci, Chris Burden, Joseph Beuys y otros. La performance —es una forma de arte contemporáneo, en la que la realización de la acción la compone el artista o un grupo en un lugar y tiempo determinado. A la performance se le puede atribuir en cualquier situación cuatro elementos básicos: el tiempo, el espacio, el cuerpo y el espectador. Esto la diferencia de otras formas del arte visual, como la pintura o la escultura, donde la producción se finaliza convertida en un objeto.²⁰

Existen algunos trabajos significativos en el ámbito de la performance y el tema del trauma como la obra “Cut piece” de Yoko Ono y “Barroco Balcánico” de Marina Abramović. Respecto al trabajo de la artista japonesa Yoko Ono “Cut piece” se presentó por primera vez en 1964 en Tokio, en el Centro de las Artes Sogetsu. Yoko Ono, saliendo en medio de la escena, invitaba a los espectadores a subir uno a uno al escenario.²¹ Ella se sentó de forma pasiva, mientras que los participantes de la performance cortaban su indumentaria con unas tijeras, hasta que la artista quedó completamente desnuda. Después de esto la performance se acabó.

Este trabajo es la búsqueda de la paz mundial, donde el performer asume simbólicamente la violencia a la mujer y las situaciones de abuso en la sociedad patriarcal, y que ocurren en el mundo. La artista ofreció una interpretación diferente de este trabajo. Ella representó este acto como una posibilidad de probarse a sí misma, y su voluntad de ser una artista desafiando a su ego. Los críticos han interpretado desde hace muchos años “Cut piece” como una protesta contra la guerra, en particular la guerra de Vietnam y más a menudo se refiere a su arte como arte feminista.²²

La performance tuvo una serie de repeticiones en diferentes ciudades y países del mundo. En 1965 presentó su obra en el Carnegie Hall, donde recibió una respuesta hostil y fue acogido por el público de manera agresiva. La siguiente vez que Yoko Ono presentó la misma obra en Londres, el público reaccionó a la intervención con gran entusiasmo. También repitió su performance en París en 2003. En esta ocasión su trabajo fue dedicado al 11 de septiembre de 2001. Este trabajo es una llamada a la paz y en contra de los conflictos políticos. Este trabajo es una llamada a la paz y en contra de los conflictos políticos.

20.GNIRENKO, Julia. *La performance como un fenómeno del arte contemporáneo*. Ekaterimburgo, Rusia, 1999. Presentada en el Universidad Estatal de los Urales para obtención del grado de Magíster pp.56-70

21.ONO, Yoko. *Y E S Yoko Ono*. Autores: Munroe, Alexandra. Editorial: Harry N. Abrams. NY, 2000 ISBN 0-81094-587-8 p.158

22.CONCANNON, Kevin. *Yoko Ono’s CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again*. En “A Journal of Performance and Art Sept” (revista online) Agosto 2008, nº 90 pp.81-93 Citado 14 de Marzo 2017. Disponible en Internet: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2008.30.3.81>

Marina Abramović, es uno de los artistas pioneros del arte performativo, iniciándose en esta modalidad desde hace más de cuarenta años, explorando sus límites físicos y mentales. Nació el 30 de noviembre de 1946 en Belgrado. La característica principal de toda la obra de Abramovic es la capacidad de asumir riesgos, el sacrificio o autosacrificio y manifestar mediante el arte sus propias ideas. Todo ello vivido con una secuencialidad traumática que acompaña indiscutiblemente a sus acciones. Actualmente, muchas de las performances de Marina Abramovic se consideran como clásicos y ella misma se denomina como “abuela de la performance”.



Fig.5.ABRAMOVIC, Marina. La performance “Barroco Balcánico”, 1997

La obra “*Barroco Balcánico*” es uno de sus proyectos más sociales, la esencia de la cual es una crítica en contra a las consecuencias destructivas de la Segunda Guerra Mundial. En este acto la artista estaba sentada en el suelo, despellejaba los huesos sangrientos y cantaba al mismo tiempo canciones populares de los Balcanes, en memoria de las víctimas de la reciente guerra Yugoslava. En la sala pude observar aproximadamente 1500 huesos de ternera, (medio tonelada en peso). De los huesos se iba desprendiendo un hedor insostenible y la artista estaba en medio de ellos, separando la carne de los huesos. En diferentes lugares del espacio se disponían tanques con agua negra y en las paredes los espectadores pudieron ver proyecciones de la infancia de Abramović y su familia en imágenes.²³

Por este trabajo en 1997, Marina Abramovic ha sido galardonada con el premio “León de Oro” de la 47ª Bienal de Venecia.

Desde la performance otras artistas como Lygia Clark (Brasil, 1920) fue también grande investigadora de materiales y formas. Clark pretendía, con la Terapia, que el individuo fuese capaz de retornar a un estado pre-verbal, a lo que ella llamaba “la memoria del cuerpo” y que evocaba y revivía con los Objetos relacionales en puntos específicos del cuerpo del paciente. Se establece pues una relación entre los objetos y el cuerpo del participante a través de su imagen sensorial, a través del contacto físico, abandonando, de una vez por todas, cualquier posible alusión a la imagen visual del objeto.

23.ABRAMOVIC, Marina. *The Bridge/El Puente*. Autores: Thomas Wulffen, Marina Abramovic, Pablo Rico (Editor). Editorial: Charta, 1999 ISBN 13:9788448218577 p.205

También Esther Ferrer, (España, 1937) es una artista interdisciplinar española, aunque centrada en el arte performativo fue conocida por sus actuaciones conceptuales y radicales. Ella usa su cuerpo físico como referencia espacial, como medida o canon, siendo este un magnífico fractal espacial de la reivindicación del espacio femenino en el ámbito social por eso sus obras no están carentes de ironía y de reivindicación política, recordemos la consigna feminista: “lo personal es político”. Y finalmente Àngels Ribé (España, 1943) que tras la etapa parisina comienza a ejecutar performances e instalaciones de carácter efímero que documenta mediante el uso de la fotografía.



Fig.6.FERRER, Esther. La performance “7 sillas”, 1990

Àngels Ribé pertenece a una generación de artistas que inician su trayectoria a finales de los años sesenta, momento de profundos cambios políticos y sociales que repercuten directamente en la manera de concebir la práctica artística. La obra de arte abandona la categoría de ente estético autónomo que había ostentado durante la modernidad para abrirse a un proceso de desmaterialización y socialización que propicia nuevas relaciones con el espectador, la institución artística y el mercado.

Convierte así su cuerpo en el motor principal de acciones extremadamente conceptuales, donde los elementos, el proceso con la naturaleza y el espacio, adquieren un protagonismo fundamental. Se trata de una naturaleza a la que Ribé accede básicamente por dos vías: una más inmediata y sensorial, ligada a sus manifestaciones físicas, y otra más abstracta en la que la geometría actúa como principio vertebrador. Toda la información arriba se basa en la página web del artista —www.angelsribe.com.

La performance, así como el happening y la acción, se encuentran bajo un marco, llamado el accionismo. Consideramos que la definición del término “accionismo” era necesaria para establecer la división de las técnicas artísticas performativas del happening y la performance, así como del término *environnement*, y otras ramas de las formas del arte.

El Accionismo —es una forma de arte contemporáneo que surgió en la década de 1960 en Europa Occidental. El deseo de borrar la línea entre el arte y la realidad conduce a la búsqueda de nuevas formas de expresión artística, otorgando dinámica a la obra, lo que implica en cualquier acto (acción). Lo violento es tratado en el accionismo, ya sea de forma manifiesta o simbólica.

La acción o acciones en el arte, se convierten en un concepto general para las prácticas artísticas, en el cual el enfoque está cambiando desde la misma producción hacia el proceso de su creación.

Uno de los temas fundamentales del accionismo euro-americano es el trauma (generacional-cultural) de la experiencia del horror de la guerra. A partir de la década de 1960-1970, reaparece la figura del artista como un mártir y su experiencia, su presencia física, sus sufrimientos establecieron el centro del arte.²⁴ Como ejemplo de esta tendencia, examinaremos el movimiento artístico, “accionismo vienes”.

III.2.1. —Accionismo Vienes: Günter Brus

Uno de los fenómenos más sorprendentes del accionismo, es el Accionismo Vienes (Wiener Aktionismus) —un movimiento radical asociado con la actividad del grupo de artistas austriacos que trabajaron juntos durante la década de 1960. La creatividad de los accionistas vieneses se desarrollaba simultáneamente con otros movimientos de la época de la vanguardia, negando la forma de arte tradicional. La práctica de establecer las acciones ante el público tienen similitudes con Fluxus, pero las acciones de los vieneses se diferenciaba de forma marcada por el uso de la destrucción y de la violencia, por el deseo de escandalizar y provocar la sociedad.

Este movimiento surgió como un intento de deshacerse de la experiencia dolorosa de la Segunda Guerra Mundial en la sociedad austriaca, que se ha mantenido al margen de la experiencia de la vergüenza por el régimen nazi, un círculo social especialmente cerrado y burgués. Los accionistas vieneses apuntaban directamente a las deficiencias de la legislación austriaca sobre la libertad de expresión de sus ciudadanos, que se vieron obligados a someterse a la moral puritana, minimizando su pasado traumático.

Uno de los miembros del grupo y su motor ideológico fue Hermann Nitsch, que comenzó su trabajo basándose en el estudio de la religión de la era pre-cristiana a través del sacrificio (o más bien, una cierta similitud de la acción), usando la sangre de animales como sinónimo de pintura. Él llama a sus acciones “*El Teatro del Misterio y Orgías*”, el tema principal de las cuales es el auto-sacrificio y el sufrimiento. La piel, las vísceras de los animales sacrificados, esparciendo la sangre en el cuerpo humano, atribuyendo estas prácticas a las centenarias tradiciones artísticas y culturales.

Otro, no menos brillante representante de un grupo de accionistas vieneses es Günter Brus, cuyo trabajo consideramos de especial interés. En sus obras, el autor presenta una experiencia personal del trauma colectivo, que representa el sufrimiento de la sociedad en su forma más radical. Brus, revela en sus acciones su lenguaje corporal, el tema de la vergüenza, el disgusto por la naturaleza del hombre por estar en el mundo después del terror de la guerra.

24. *La Enciclopedia Electrónica del Oxford*. Consultado 30/03/2017
URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/actionism>



Fig.7.GUNTER, Brus. Acción
“Paseo Vienés”, 1965

Una de sus acciones más significativas es “Paseo Vienés” (Wiener Spaziergang, 1965). El artista vistió un estricto traje blanco, la cabeza pintada con pintura blanca y pintó una línea vertical negra en la parte delantera y trasera a lo largo de todo el cuerpo. Su plan era ejecutar un paseo hasta el centro turístico de la ciudad, como un cuadro viviente. La línea simboliza la división. La ruta era parte del Hofburg, alrededor del Palacio Imperial y Heldenplatz, La Plaza de los Héroes, conocida desgraciadamente por ser donde Hitler en el año 1938 hizo su discurso de la victoria y anunció la anexión de Austria.²⁵

Después de una serie de acciones y performances en los espacios no sociales, acción “Paseo Vienés” se convirtió en la primera acción verdaderamente pública. El cuerpo de Brus, incómodo y mal visto por la sociedad se refiere directamente a la ideología del nacionalsocialismo en su decisión definitiva respecto de los que, en su opinión, no es digno y debe ser destruido.

En cuanto a su cuerpo es en una metáfora de la herida “social”, así como en el ámbito de la protesta revolucionaria, Günther Brus niega a la pintura y el papel de color en la transmisión del drama de la vida. Algunas de sus otras acciones están dirigidas a comportamientos directos auto destructivos, como “Autopintura” (Selbstbemalung, 1964) “Automutilación” (Selbstverstümmelung, 1965) y otros, donde se destruye cualquier marco para la representación del cuerpo, el artista se orina, se masturba y se corta a sí mismo con hojas de afeitar, sirviendo como prueba directa de sus palabras para una nueva comprensión de la creatividad. Las heridas y la agresión física contra el cuerpo en Brus eran medios para adquirir una nueva dignidad, que se perdió en el campo de la guerra, indispensable para encontrar su dimensión espiritual del hombre.

En este sentido, descrito anteriormente, este tipo de características con la presentación del trauma en el Accionismo Vienés y la obra de Günther Brus, representa el cuerpo físico y su herida, el deseo de estar aquí y ahora, de ser uno mismo. Buscar las oportunidades para seguir viviendo en un mundo en ruinas, tener el derecho a vivir. Es uno de los primeros movimientos que presentó en arte el concepto del cuerpo. Después de la ideología utópica del fascismo que se llevó tantas vidas, desde entonces los cuerpos de los artistas fueron percibidos como una especie de casualidad que devalúa su existencia misma. Todo ello contribuyó a la creación de acciones impactantes, como en el Accionismo Vienés.

La clave para entender el lenguaje artístico del trauma en el Accionismo Vienés es el cuerpo y el concepto de su existencia, contribuyendo al mundo del arte contemporáneo.

25.BRUS, Gunter. *Quietud nerviosa en el horizonte*. Autores: Manuel Asensi, Monika Faber, Johanna Schwanberg, John C. Welchman. Editorial: MACBA, 2005 ISBN: Spa.978-84-96540-20-0. Cat.978-84-96540-18-7, Eng.978-84-96540-19-4 p.48

III.3. —El trauma en el ámbito fotográfico y de la instalación

En esta sección indagamos en el trabajo de los artistas respecto al concepto del trauma a través de otros medios artísticos, investigando su divulgación en el ámbito de la fotografía y la instalación, cuya combinación se ha vuelto muy popular en el arte contemporáneo. La historia del desarrollo de la fotografía en el mundo del arte contemporáneo empieza a través de las prácticas de dadaístas, surrealistas y futuristas, ya que es posible divulgar en gran medida, su impacto en el trabajo con la fotografía después de la guerra; y como consecuencia, el método de su representación traumática.

Desde la década de 1970 la fotografía pierde su autonomía en el de arte moderno, convirtiéndose en el objeto de las instalaciones, la pintura y el video. No obstante, a principios del siglo XX asistimos a la manipulación de la fotografía —la aparición de formas como el collage, la ilustración, y aquellas otras prácticas y experimentos con que toman un lugar importante del arte moderno. De este modo, en la estética del modernismo, la fotografía se convierte en el alter ego de arte contemporáneo, sustituye a la imagen del mundo de la forma, de los fragmentos de la realidad, alegando a la fragmentación como una forma de percepción. Aquí será importante tener en cuenta como de forma intuitiva, lo adoptaron y lo llevaron a su práctica los surrealistas entre 1920-1930, que fueron pioneros en la formación e investigación de lo que ahora se denomina arte fotográfico. El Surrealismo, aparece como respuesta a la doctrina del psicoanálisis, que prestó una gran cantidad de atención a los sueños, el subconsciente, y la naturaleza oculta de los deseos del individuo que se han producido por un trauma, la neurosis, o la existencia de un deseo reprimido y frustrado. Susan Sontag, teórica e investigadora en la fotografía, escribió que:

“Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle fijeza. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota.”²⁶

Por lo tanto, determinamos estas características de las imágenes surgidas en el comienzo del siglo XX, como una expresión del inconsciente, inherente a este automatismo, aportando la fotografía por un lado un contrapunto entre la creencia en la realidad material y la destrucción simultánea de la imagen en el momento de su captura.

Las prácticas de principios del siglo 20 en la fotografía de la posguerra, consistía en el deseo de descubrir la identidad de la fotografía, su relación con el arte y la realidad, promoviendo la reproductibilidad técnica como medio en la fotografía, dando lugar a la cultura de la copia de la imagen. A partir de 1970 a propósito de la fotografía existió un intento de recoger lo derrumbado y crearlo en su totalidad para promover su identificación mutua entre sí. Esto condujo a la creación de instalaciones fotográficas que diagnostican la permeabilidad del mundo para la cámara, borrando la distinción entre el objeto y la imagen.²⁷

26.SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial: Edhasa, Barcelona. 2a edición. 1981 ISBN: 84-350-0313-3 p.173

27.ANDREEVA, Ekaterina. *El todo y la nada. Las figuras simbólicas en el arte de la segunda mitad del siglo XX*. Editorial: Ivan Limbach, Moscú, 2017 ISBN: 978-5-89059-159-3 pp.223-228

Si consideramos los trabajos en el género de la fotografía dentro del contexto del tema del trauma, sería apropiado mencionar la obra de la Nan Goldin —la artista, que podría mostrar al mundo la tragedia de la vida cotidiana. Cuando tenía catorce años, su hermana mayor se suicidó, lo que fue un choque grande para ella. De pronto ella se separó de su familia, habiendo salido de Boston. Allí se acercó a la comunidad de “Drag Queens”, que se convirtieron en sus modelos, lo que definió su temática de las fotografías: el sexo libre, la drogadicción, VIH, los travestis, las discotecas, las fiestas exacerbadas, en las que no hay lugar para la alegría verdadera, sirviendo de trastienda a la soledad identitaria y a la decepción. Ella quería capturar cada momento de la vida, muchos amigos de su entorno no han tenido una larga vida a causa de la infección de VIH. Esta situación da un carácter trágico de su creatividad —como resultado, en 1986 se publicó su primer foto álbum “*La Balada de la dependencia sexual*” y después otras dos partes de él —en 1994, “*El otro lado*” y en 1996, “*Todo sobre mí*”. En este último ha demostrado su propio estado físico y moral. Después de pasar por un ciclo de terapia de desintoxicación, ella había enterrado ya a muchos amigos y casi había abandonado la fotografiar. Sin embargo, ella volvió a trabajar en el año 2004 con una serie: “*Hermanas, Santos, y Sibilas*”.



Fig.8.GOLDIN, Nan. “*Autorretrato con los ojos se volvieron hacia adentro*”, 1989

A continuación vamos a presentar una de sus obras más interesantes, es un autorretrato, hecho por ella en el momento de su rehabilitación por consumo de drogas. En ese periodo ella tenía muchos miedos y se produjo la crisis personal. Comenzó a tomar retratos fotográficos para entender cómo se veía sin drogas, y probablemente para volver de ser ella misma. La particularidad de este trabajo está en el juego de la luz y de la sombra en el rostro de la modelo. En palabras de la artista, antes de entrar en el ciclo de la rehabilitación, se ha vivido quince años en la oscuridad.

“Mi trabajo es siempre mal interpretado, como si se trata de un cierto mundo marginal —las drogas, las fiestas, el movimiento clandestino. Aunque estoy de acuerdo en que yo y mi familia somos marginales, y que no queremos formar parte de la sociedad normal, de todos modos creo que mis fotografías no tratan sobre eso. Mi obra aborda lo difícil que es ser un humano, sobre el dolor y la capacidad de sobrevivir”.²⁸

28.KRIEF, Jean-Pierre. *Contacts: Nan Goldin*. País: France. Año: 1999

Las obras de Nan Goldin tienen una simbología especial y lo más fascinante en ellas, es la sinceridad y la intimidad. Su vida es un diario fotográfico, una forma de auto-identificación y de expresión.

En cuanto a la instalación, es un género del arte contemporáneo que comenzó a imponerse a partir de la década de 1950. Las instalaciones pueden incorporar cualquier medio o soporte físico, para conseguir una experiencia visual o conceptual en un ambiente determinado, cuya finalidad es la expresión artística de un individuo o de un colectivo. Para ello los artistas en sus instalaciones usan abiertamente el espacio de exposición, con la finalidad de que el espectador interactúe con ella. Puede incluir medios de comunicación: radio, televisores, pantallas, reproductores de video, proyectores. En los últimos tiempos se ha incorporado a esta modalidad la asistencia de softwares tecnológicos e interactivos.

La instalación es una forma del arte contemporáneo, cuyo objetivo fundamental es la consecución de una composición espacial, creada a partir de una variedad de materiales, y formas: objetos naturales, artículos industriales y domésticos, fragmentos de información textual y visual, cuya consecución es la creación de un conjunto artístico de un gran valor simbólico, ello liberaliza sus funciones prácticas, realizando combinaciones inusuales, hasta conseguir la coherencia total entre el concepto, la forma, el medio de comunicación empleado y su disposición exacta en el espacio (como sería en el caso del site specific).

Los contextos cambiantes crean una modificación semántica con los valores del juego. Las instalaciones varían el tamaño, pueden ser desde muy pequeñas (que sólo se puede mirar con un ojo), a algunas que abarcan un par de habitaciones en los museos, o de inalcanzables dimensiones desarrolladas en el espacio público.²⁹

Por lo tanto, podemos determinar que el propósito principal de la instalación y su designación directa es crear arte —espacio que cobra sentido de varios objetos con el fin de identificar un significado lógico, que el artista pone como objetivo de mostrar al público. En una instalación, sea o no audiovisual cada una de sus partes es protagonista en sí misma pero solo la interpretación de la relación establecida entre ellas y a través de la presencia del espectador en el espacio le hace cobrar verdadera significación.

Abordaremos el trabajo Christian Boltanski. En el contexto, de la fotografía y el modo de trabajar con ella en la instalación. Cuya obra se caracteriza fundamentalmente por usar la temática del trauma y la memoria.

III.3.1. —La reconstrucción de la memoria: Christian Boltanski

Uno de los representantes más brillantes del arte contemporáneo en el trabajo de la experiencia traumática es Christian Boltanski. Él tiene como tema principal la destrucción y la pérdida del pasado, cuya intención es recuperar la memoria para el presente.

29.FERNANDEZ, Luis Alonso. FERNANDEZ, Isabel Garcia. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Editorial: Alianza. Madrid, 2010 ISBN-10: 8420688894 pp.110-112

En sus obras se refiere al concepto de la memoria, en donde la memoria individual se convierte en parte del colectivo, inseparable de él, impersonal y anónimo. Cabe señalar, que en el arte de Boltanski influyó su infancia, el hecho de que su madre era una cristiana, su padre judío, y que nació justo después de la catástrofe de la Shoah.³⁰

Cabe señalar que lo que interesa a Boltanski no es tanto el concepto de la memoria de toda la humanidad, pero muchas pequeñas memorias que de alguna manera están condenadas a desaparecer. Él trata de atrapar la individualidad de cada persona, crear su propio monumento para las generaciones futuras, permitiendo así la idea de “ser hombre” y encontrarse a sí mismo en su totalidad. No es de extrañar que el tema de las pérdidas del Holocausto y la Segunda Guerra Mundial parecen tener para él una luz especial.

El Holocausto para Boltanski es primer encuentro con la experiencia traumática y es el tema importante en sí para cualquier persona racional. Su reflejo se hace en referencia a la memoria universal. El artista dice que su trabajo no sólo toca el tema del Holocausto —le interesa por las mismas preguntas eternas: el accidente, lo divino, el azar, la muerte. En su obra él representa el trauma y la memoria, utilizando medio de la fotografía. Un gran número de fotografías son de diferentes personas, la mayoría de ellas procede del anonimato. Son imágenes relacionadas con las circunstancias trágicas, de las que nunca sabremos, y no podremos entender de qué se trata exactamente su drama.

La fotografía por sí misma para Boltanski es siempre una figura que se manifiesta mediante la falta o ausencia, es lo que queda de aquel que no está aquí. La fotografía es como un símbolo de la muerte misma, y como una reconstrucción de la memoria, su almacenamiento y su completo olvido en el tiempo. Esta filosofía con respecto a la imagen fotográfica es similar a la filosofía empleada por Susan Sontag, que hemos mencionado al principio de esta sección. Boltanski piensa que la fotografía se asocia con la muerte, y con el tiempo que ya se fue. Lo que se conserva en la fotografía, desaparece en aquel mismo momento.

Trabajando con la imagen fotográfica en las instalaciones, se convierte en un paradigma de la memoria, rodeado de aquella fuerza del tiempo detenido. Boltanski se llama a sí mismo “un artista del espacio”.³¹

Sus instalaciones (iluminadas) y disposición espacial provoca sentimientos abrumadores en el espectador. Este método de diálogo con el mundo exterior es para asegurarse de que su arte no pueda escapar a la memoria histórica del dolor. Es interesante ver cómo Boltanski trabaja con la luz en sus instalaciones, ya que tiene un gran significado en su conjunto. Tuvo éxito, trabajando con bombillas de pequeño tamaño, para lograr un efecto lúgubre, como si el espectador no se encontrara en el espacio de la galería, pero sí en una iglesia, o incluso en un panteón.

30. BOLTANSKI, Christian. *El Caso*. [Exposición] Centro de Arte Reina Sofía, 26 de mayo —5 de septiembre, 1988. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998 pp.17-24

31. GERGELEZIU, Anastasia. *Reflejar el tiempo: varios ensayos sobre artistas “después de la guerra”*. En “Art Ukraine” (revista online), Diciembre 2014 p.9. Citado 19 de Marzo 2017. Disponible en Internet: <http://artukraine.com.ua/a/otrazhaya-vremya--neskolko-esse-o-khudozhnikakh-osle-voyny-ch-2/#.WU1B0xOG-PaZ>

La luz en sus instalaciones les obliga detenerse para observar y fijarse en el entorno, como aproximándose a al misterio de la vida. Este efecto se puede observar en su obra “*Las tumbas*”, 1996.



Fig.9.BOLTANSKI, Christian. “*Las tumbas*”, 1996

Otra obra que presentamos es “*La reserva de los suizos muertos*” (1990), Boltanski comenta sobre esta obra de tal manera: “Elegí los suizos, porque los suizos no tienen ninguna razón histórica para morir, son la encarnación de la felicidad y la neutralidad. Pero, sin embargo murieron”.³² La obra “*La reserva de los suizos muertos*” es una serie de cajas de metal oxidadas, en cada una de las cuales se pegan las fotos de desaparecidos suizos durante la Segunda Guerra Mundial. El número de cajas es mayor que 2000 unidades. Y de hecho es una paradoja —en un país rico, políticamente neutral, donde todo parecía ser feliz, — ahí hay muerte. Las cajas oxidadas se asemejan a la urna que evoca el horror y empuja al pensamiento. Las imágenes almacenadas en ellas, no están destinadas a su observación por parte del espectador o el reconocimiento de las imágenes. Esta es una metáfora de la muerte en su forma más pura.



Fig.10.BOLTANSKI, Christian. “*La reserva de los suizos muertos*”, 1989

32. *Ibíd.*, p.15

Las obras de Boltanski se ven como un cementerio de paz, donde no hay delincuentes o víctimas, donde todos son iguales. Este breve análisis de las obras de Christian Boltanski en cierta medida nos permite identificar los puntos clave del concepto del trauma en el arte y, en particular, de las instalaciones y la fotografía. Se trata principalmente de su simbiosis pronunciada, la inseparabilidad entre sí; dan un sentido de lo trágico, al borde de una depresión emocional completa del espectador. Cabe señalar, que no es tanto el trabajo con la forma plástica, pero con una forma metafísica muy aguda de la percepción; la comprensión del trauma a través de la luz, el espacio y la ubicación de los objetos. Boltanski nunca sabe de antemano cómo presentar el tema, pero entiende claramente la forma de presentar la idea en la que tuvo lugar en cualquier espacio. Es por su pertenencia al tema de la reconstrucción de la memoria. Sobre esta base, existen sus elementos principales de la obra: la luz, las imágenes de archivo en blanco y negro, la ropa, las cajas.

El elemento más importante del lenguaje artístico del trauma en las obras de Boltanski es el espacio, su modo de organización. El segundo lugar es la fotografía, que se convirtió en sus manos como una prueba directa de la muerte, de su metáfora más precisa, la evidencia de la tragedia de la vida.

III.4. —El trauma en el ámbito escultórico

Para investigar el fenómeno del trauma en el campo de la escultura, resulta de vital importancia analizar la obra de la artista Louise Bourgeois. En cierto sentido, es la figura central en el tema del trauma en el arte contemporáneo. Sin embargo, antes de saltar directamente al análisis de su trabajo, es necesario hacer un breve estudio de la evolución del medio escultórico en el arte y de los cambios en la forma de las prácticas artísticas de la modernidad y la vanguardia.

La escultura encuentra su principio más radical a finales del siglo XIX, con el movimiento la vanguardia. La vanguardia —(del francés —avant-garde) —es el movimiento de artistas del siglo XX, que se caracteriza por el deseo de una renovación radical de la práctica artística, una ruptura con los principios y tradiciones establecidas y la búsqueda de contenido nuevo e inusual en los medios de expresión, las formas de trabajo, y también en las relaciones de los artistas con la vida.³³ La vanguardia se caracteriza por la destrucción de los límites, determinados objetivamente entre tipos y géneros.

Las características de la vanguardia surgieron de numerosas escuelas y corrientes artísticas del modernismo, que se desarrollaron intensamente en el período de 1905 – 1930, como: el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo. La escultura en la primera vanguardia consiguió alejarse de imitar a la realidad, para descubrir materiales alternativos: el acero, el hierro, el hormigón, el plástico, etc., y ello quedó ampliamente reflejado en el arte contemporáneo.

33. *Diccionario de la Lengua Española*, (23ªED). RAE. Real Academia Española. Editorial: S.L.U. Espasa Libros. Madrid, 2011 ISBN: 9788467041897

A partir de 1945, después de que escultura contemporánea comenzó a ser reconocida, su posición el arte ha cambiado, testimoniando radicalmente su existencia. Con el tiempo todos estos materiales novedosos e ideas innovadoras desaparecieron, dando paso a su utilización más consciente. En la década de 1960, debido a los avances en la tecnología, la escultura llega a su transformación, que ha cambiado radicalmente con respecto al término “objeto”. La escultura apela activamente a una amplia variedad de materiales, y se introduce el color.

Entre las características específicas del arte de la escultura de la segunda mitad del siglo XX, está la ausencia del pedestal, y el soporte físico. Estas metamorfosis difuminan la línea entre la escultura y el objeto cotidiano, consiguiendo la destrucción de la visión tradicional de la misma. Sin tener miedo a la experimentación y convirtiéndola en una parte necesaria del proceso creativo; todos los años la diversidad estilística de la escultura se vuelve más compleja y poco susceptibles a la clasificación.³⁴ Esta estrategia fue utilizada por un gran número de artistas, incluyendo el arte del feminismo; este aspecto del trabajo con el medio escultórico nos interesa particularmente, continuaremos hablando de él más adelante, en la obra de Louise Bourgeois.

III.4.1. —La deformación corporal: Louise Bourgeois

Lo primero en lo que se debe prestar atención, es que Louise Bourgeois no siempre ha trabajado exclusivamente en el género de la escultura, aunque la mayoría de su impacto ha dejado una huella en el arte en esta forma de presentación de sus ideas. Su arte, como el dibujo y la instalación no es menos notable.

La creatividad de Louise Bourgeois es única, absorbe casi toda la gama de áreas del arte moderno del siglo XX, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, el constructivismo y la abstracción, sin embargo, nos envía de nuevo a un tema principal: una experiencia traumática de la infancia.

“...Así mismo intenta llegar a la unidad formal de la obra; elabora símbolos y metáforas propios y de acuerdo con las teorías de Freud sobre el papel de la fantasía en el arte, el arte tiene para ella la función que para otras personas tiene la religión, proporcionándole seguridad y refugio en su mundo fantasmático. Por otra parte cree en la supremacía de la escultura frente a la del dibujo y no hay una adecuación notoria de los medios de la era tecnocultural a la obra. A pesar de lo anterior los críticos de arte Peter Weiermair y Donald Kuspit, declaran que dada la fuerte presencia del yo en su trabajo y la importancia que da a la dimensión psicodinámica del arte, es una pionera del postmodernismo y una de las principales representantes del nuevo subjetivismo de los años 80”.³⁵

34.GAVRILOV, Viktor. *Los innovaciones en la escultura del siglo XX*. San Petersburgo, Rusia, 2004 Presentada en el Universidad de las Ciencias Sociales y Humanidades de San Petersburgo para obtención del grado de Magíster pp.11-23

35.ZURBANO, Camino Amaia. *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Bilbao, España, 2008 Presentada en el Universidad del País Vasco para obtención del grado de Doctor p.266



Fig.11. BOURGEOIS, Louise. "Sans titre", 2002



Fig.12. BOURGEOIS, Louise. "Couple I", 1996

Por lo tanto podemos observar que existe una relación directa entre la artista, los términos del psicoanálisis latente en su obra y la propia interpretación. Sus esculturas aunque abstractas tienen una base figurativa que aborda los límites entre lo físico y lo mental. Los estudios son difíciles de clasificar si los comparamos con la escultura tradicional. La artista con una increíble destreza maneja no solo los materiales y la ejecución técnica, sino también la base conceptual que enlaza con el hecho traumático, convirtiéndose así el proceso evolutivo de la pieza o de la instalación, en uno de los aspectos más interesantes de su producción artística. La obra no está restringida a ciertos materiales, todo en ella es investigación y determinación, la madera, el mármol, el bronce, el yeso, el látex, las telas, son tan solo alguno de los materiales que ha testeado y utilizado. Para Louise Bourgeois la base fundamental de todo el entramado es la idea, plasmar la idea, responder a la idea, los materiales y formas van surgiendo mediante la aplicación o descarte de métodos técnicos y la experimentación con los materiales y formas (numerosos bocetos lo demuestran). En consecuencia sus esculturas, tanto el cuerpo como sus partes representan a un todo, la idea: la psique.

El mundo de la escultura de Louise Bourgeois es amplio y variado. El número total de obras fabricadas en escultura es más de 329 piezas.³⁶ Seleccionar unas pocas obras es bastante difícil, aun así aplicaremos un filtro, hiciéndonos hincapié en aquellas que contengan nexos con la parte práctica del nuestro proyecto: retratos y cuerpos. Nos interesa en particular su serie de obras "suaves" (esculturas hechas de tela), realizadas entre finales de 1990 y principios de 2000. El cuerpo, deformado y fragmentado, como en muchas de sus otras obras, aparece aquí como elemento principal. Louise Bourgeois realiza su escultura obedeciendo a la creación de un volumen de tejido denso, a menudo saturado de color, mostrando las costuras y juntas en una sola pieza con otra.

³⁶. *Ibid.*, p.185

En obras “*Sans titre*”, 2002 y “*Couple I*”, 1996 observamos las características antes descritas. En relación con la última escultura, “*Couple I*”, es una escultura que cuelga en el aire, consta de dos piezas textiles rellenas y cosidas juntas. Para crear esta escultura, Louise Bourgeois utilizaba la tela, el encaje, los calcetines, las medias de nylon y una de sus blusas. Una figura se asocia con lo masculino —la camisa azul a rayas. El otro tiene unos atributos más femeninos: un cuello de encaje y unas medias de nylon negro. Los brazos y las piernas de la figura masculina están cosidos, les sujeta un gancho cárnico de metal. En este trabajo, Louise Bourgeois se acerca a la complejidad de una relación. Las figuras masculinas y femeninas se unen entre sí tan intensamente que se puede percibir la tensión y la relación entre ellos. El curador Lucy Askew sostiene que “anclados a un gancho carnicero y siendo ambos carne, los arquetipos no son capaces de moverse y están siempre abrazados, lo que implica más sufrimiento que placer”.³⁷

Respeto a la obra “*Sans titre*” —la cabeza de esta serie de esculturas de Louise Bourgeois, es un coágulo impersonal que se recogió en un trozo de tela, en la que vive solamente la emoción de la desesperación. Esta no es la cabeza como tal, pero la emoción que se formó en ella. Por lo tanto, en su trabajo, hacemos un seguimiento de la verdadera visualización física de la experiencia traumática. Los materiales implican en última instancia, siempre eran una expresión del inconsciente en su trabajo.

Hay un cierto interés para asumir que cada material nuevo que emplea para ello, es un tipo de respuesta (o simplemente una pregunta) en la dificultad de encontrar una alternativa a la existencia de una experiencia traumática; todo ello a través de los componentes del material y su configuración en la imagen, en este análisis artístico y afán investigador Louise Bourgeois resuelve unas cuestiones importantes para su vida. Y ninguno de los materiales, según ella, es más importante que cualquier otro. La industria textil es inherentemente, capaz de introducir la idea de “segunda piel”, como queda testimoniado en las esculturas y Bourgeois, y de su propia piel. En esta perspectiva, vemos una representación del cuerpo en su trabajo a través de las cicatrices formadas por la costura en la tela, como si se tratara de cicatrices en la piel.

La materia de la memoria sin duda juega un papel significativo en la comprensión del trauma infantil, y en esta serie de esculturas de este material, compuesto por piezas, posiblemente razonadas bajo el concepto de la memoria. En consecuencia hacemos un seguimiento de la verdadera visualización física de la experiencia traumática. El medio escultórico, su aspecto espacial y volumétrico desvelando el tema del trauma en la nueva clave. A través de la deformación corporal y el material determinado, Bourgeois realiza su propia iconografía del conjunto de caracteres en el lenguaje artístico. La orientación en la que desarrolla su trabajo con la escultura, se convierte en una necesidad vital para que pueda construir un diálogo con su inconsciente. Perfectamente guiada en las investigaciones de la naturaleza mental humana por las ideas y teorías de Freud, al cual conscientemente incluye en la presentación de su trabajo.

37. BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets*. Autores: Lucy Askew, Anthony d’Offay. Exhibition catalogue, National Galleries of Scotland, Edinburgh, 2013 p.48

Resumiendo esta información con respecto al lenguaje artístico del trauma Louise Bourgeois en relación a su escultura blanda, podemos identificar las siguientes tendencias principales en ella: la concisa precisión conceptual y formal, la deformación de la forma en particular la forma del cuerpo, la aplicación del material en relación al concepto para trabajar con él, una influencia de las ideas freudianas sobre el trauma, y la inclusión del psicoanálisis en el trabajo. La división de toda la superficie del objeto, y a veces su falta de sexualidad, produce la deformación de las partes del cuerpo de forma basta, como si frente a nosotros se encontrase un muñón y donde se evidencian las cicatrices en su superficie. Así mismo se enfatiza el uso de la textura y de ornamentación en la elaboración visual compleja de sus instalaciones.

III.5. —El lenguaje del trauma: concepto artístico

En este capítulo, tenemos que llegar a entender lo que es el lenguaje del trauma desde un punto de vista artístico. Mediante el análisis de algunos de los trabajos dentro de los movimientos del arte de la segunda mitad del siglo XX. Recopilaremos la información procesada durante nuestra investigación sobre la importancia y trascendencia del concepto del trauma en el discurso del lenguaje artístico contemporáneo.

“El lenguaje artístico se elaboró en el proceso del desarrollo histórico de los diferentes tipos del arte: en la arquitectura —es una relación espacial, las proporciones planas y de las masas, las combinaciones de colores; en el arte visual—es el dibujo, el color, la luz y la sombra; en la coreografía —es el movimiento, el gesto; en la literatura —es la palabra en las diferentes las combinaciones semánticas, etc. En el curso del desarrollo histórico, lenguaje artístico mejoró y cambió, lo cual es consistente con su legalidad interna: cada gran artista debido a su individualidad crea una violación de las normas existentes y crea sus propias”³⁸

La imagen artística y su lenguaje actúa como el método propio del autor para transmitir su visión de la realidad al resto de la sociedad. Lenguaje artístico —es un reflejo de la realidad figurativa desde la perspectiva de cada artista, teniendo en cuenta sus intereses, carácter, sentimientos y experiencias personales. Los elementos constitutivos del lenguaje artístico en primer lugar es la naturaleza de talento artístico, que es la capacidad del artista para crear imágenes convincentes de sus ideas, y en segundo lugar, los medios artísticos específicos, tales como pintura, escultura, fotografía, vídeo, etc. Por supuesto, el lenguaje artístico de cada forma de arte tiene sus cualidades únicas. Se puede hablar del lenguaje específico de la pintura a través del color, del lenguaje de la arquitectura a través de la organización del espacio y proporción, de la escultura de volumen, y así sucesivamente. A menudo, el arte se define básicamente como el pensamiento a través de las imágenes artísticas. “El arte empieza —escribió L. Tolstoi —cuando una persona con el fin de transmitir a otras personas unas experiencias donde ellos han vivido ese sentimiento, hace que reaparezca de nuevo y lo expresa con gestos y símbolos”³⁹

38.OVSYANNIKOVA, Maria. *El diccionario de la estética*. Editorial: La Educación. Moscú, 1983 p.223

39.TOLSTOI, Lev. *La colección de los escritos en 20 volúmenes, volumen 15*. Editorial: la editorial Estatal de la literatura artística. Moscú, 1960 pp.85-86

El lenguaje artístico es imaginativo e intuitivo, se considera el proceso creativo como una especie de pulso de lo que está sucediendo fuera de la conciencia, y que es en un puramente irracional. Con su ayuda muchas imágenes artísticas llevan a la verdadera naturaleza y a la evaluación de la vida. La imagen creada por el artista, tiene una selección de características necesarias e importantes de la materia y crea una información generalizada sobre ello. La calidad de la imagen artística es capaz de influir en la formación y desarrollo de la opinión pública, hasta la determinación de su símbolo de la época.

Por lo tanto, debido a estas características se forma la personalidad interna del lenguaje artístico como objeto del fenómeno del arte, que nos da la clave para la comprensión de la unidad de la idea y la imagen. El principio de organización del trabajo como un conjunto artístico es la idea. Se recoge el producto en la expresión artística, todo el fenómeno. Y para un manejo competente, es necesario conocer las leyes del lenguaje artístico. Todos estos elementos, al final, contribuyen a la creación de una obra de arte en general.

En esta etapa es posible iniciar deliberadamente definición del lenguaje del trauma como un concepto artístico en las obras de los artistas discutidos anteriormente.

Lo primero que miramos es la forma de trabajar con dicho tema de Mark Rothko. Obviamente, el color es dominante sobre forma en sus obras. El uso del color se maneja como elemento clave del concepto de trauma: una aclaración de contenido, conjugando factores vitales de tamaño, su forma, peso, densidad y la simplificación máxima de la composición.

Por otra parte, mediante del trabajo de tales autores como Hermann Nitsch y Günter Brus, hemos identificado uno de los enfoques más radicales en la definición del trauma a través del arte: el trabajo con el concepto del cuerpo como tal, su definición como el principal medio con los que el artista trabaja. Por la auto-tortura y la destrucción de su ser, como alguna sustancia completamente insignificante —el cuerpo, las heridas y la experiencia física se convierte directamente en la principal fuente de transmisión de la experiencia traumática.

Quizás uno de los primeros en darse cuenta de que la memoria y el trauma están intrínsecamente unidos, fue Christian Boltanski. Hablando sobre el lenguaje artístico del trauma en su caso, se trata de recoger toda la evidencia existente sobre la tragedia en un lugar, y para crear un monumento a él. Presenta su historia imaginativa acerca del trauma a través de la organización del espacio y lo inherente sólo a él la iluminación mística. Esta documentación de las fotografías, las cosas de las tiendas de segunda mano y cajas oxidadas. En cualquier caso, la clave reside en el trauma y la memoria, el trabajo de Boltanski con el espacio, consiste en quedarse sólo, estar en silencio y recordar.

Las obras de Louise Bourgeois se presentan en una perspectiva distinta de los demás artistas que hemos analizado. En ellas no hay abrumadores horrores del holocausto y la desesperación de la muerte, lo suyo es una experiencia íntima, un trauma infantil que encuentra su camino en el arte escultórico. Igual que en el Accionismo Vienés, aquí observamos también experiencias corporales, pero la deformación física en Bourgeois alude y hace referencia a la destrucción de las emociones reprimidas. El cuerpo retorcido, las emociones y la crispación del dolor, es lo que presenta Bourgeois en sus trabajos.

La conclusión para esta tercera parte se sintetizaría del siguiente modo, hemos analizado las referencias en el área del arte contemporáneo, estudiado las obras de artistas de la posguerra europea en los diferentes ámbitos artísticos. La finalidad de ello era demostrar la existencia del concepto del trauma y su existencia en el lenguaje artístico contemporáneo.

En esta etapa, se pasa a la cuarta parte de la investigación, donde nos familiarizaremos con los detalles la parte práctica. Cabe señalar que los autores que hemos referenciado anteriormente, no son referentes directos a las obras de este estudio, pero sin duda alguna nos ayudarán a ampliar nuestra comprensión de la temática del trauma en el ámbito artístico así como de las técnicas o estrategias mediáticas discursivas empleadas por los artistas para su expresión.

PARTE IV. EL PROYECTO “TRAUMATIC STATE”

IV. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

“*Uno no elige los temas, los temas le eligen a uno*”
Daniel Canogar.

En este capítulo tenemos que proporcionar una descripción de la parte práctica de la investigación. El proyecto, llevado a cabo dentro de su marco, sigue lógicamente con el trabajo del concepto del trauma. La esencia de la práctica artística dentro de la investigación es transferir el fenómeno del trauma psicológico del individuo. Como se ha señalado anteriormente, el trabajo sobre el proyecto se realizó en su mayor parte sobre la base de la teoría del psicoanálisis y la representación de la terminología psicoanalítica a través de los medios artísticos.

En la parte dos de la investigación se examinó de forma detallada qué es el trauma psicológico, mencionamos ciertos términos del concepto, así como una serie de fenómenos específicos asociados con él. Sobre la base de este análisis se ha desarrollado una serie de obras artísticas, que se dará en la descripción detallada en el capítulo IV.4. El nombre del proyecto “*Traumatic State*” transmite la idea del trauma como la definición de un estado vital del individuo.

Respecto a la práctica artística, para la ejecución del tema se decidió utilizar el género del retrato y el lenguaje corporal. Esta elección se basa en un interés personal y por su componente conceptual. Una descripción más detallada de estos medios artísticos, además la argumentación a favor de su elección se dará más adelante. Es necesario anotar que estos medios han dominado en el autor parcialmente, en cuanto a la performance y que este medio se utiliza por primera vez. Esta valiente decisión de trabajar en el campo poco estudiado de esta práctica artística demostró el proyecto que puede ser alcanzado por el artista, desde el punto de vista técnico, en un tiempo limitado del trabajo con los nuevos medios.

Para ejecutar con éxito el proyecto se establecieron ciertos objetivos específicos, cuya lista se muestra a continuación:

- Aportar un visión personal entre el ámbito del arte y del trauma.
- Investigar las posibilidades de la fotografía digital y la performance para el análisis del trauma desde el arte contemporáneo.
- Observar y testimoniar la práctica artística de autor, en cuanto al uso de las herramientas y del análisis de los métodos de trabajo.
- Elaborar un proyecto expositivo.

Por lo tanto, los objetivos del proyecto por un lado son: la alta calidad técnica y por el otro la comprensión del proceso del trabajo. Una parte importante del proyecto es el desarrollo del proyecto expositivo al final del trabajo. Como metodología del proyecto se pueden proporcionar la siguiente lista, que incluye todo los métodos básicos para lograr los objetivos:

- El uso de las herramientas del taller de la fotografía (flash, luz, fondo, etc).
- El trabajo con una cámara reflex profesional y sus objetivos correspondientes.
- El manejo de un software tecnológico para la edición digital fotográfica.

- La aplicación de efectos a la imagen digitalizada mediante el software de Cinema 4D.
- La documentación de la performance: la disposición de cámara y el montaje específico.
- La visualización del espacio expositivo en 3D.

La descripción anterior del proyecto determina su contenido principal y el estado general de ánimo de la obra.

IV.1. —La motivación, la primera idea y la evolución del proyecto

La motivación para trabajar con el tema del trauma tiene varias finalidades, de las cuales existe la necesidad de la representación de una experiencia traumática mediante la práctica artística, a partir de la propia experiencia personal del autor. Dentro de una identidad se puede encontrar la historia de muchos otros. El problema de un individuo no es único, transmitiendo el relato de uno nos ayuda a comprender las historias de los demás. Por otro lado es el factor de la inmaterialidad completa del concepto del trauma. El trauma psicológico es el sujeto que se produce mediante las concepciones y términos, y en este sentido la elaboración de su componente visual (perceptual) puede tener un cierto interés.

Hablando sobre el desarrollo de la idea del proyecto en su conjunto y su origen, debe tenerse en cuenta el interés del autor en los asuntos tanto como individuo como por su personalidad. Como que el trauma psicológico sigue siendo un factor fundamental en el desarrollo de un individuo, la idea fue analizar cómo la propia identidad se enfrenta al hecho traumático del autor. Como consecuencia de ello, surge la idea de crear un proyecto en el clave del trauma —de la identidad— y del lenguaje del trauma. Sin embargo, el proyecto no se determina de inmediato por su forma en esta perspectiva. Antes de su emplazamiento en el marco del concepto del trauma, había una cierta evolución, que define varias etapas en su desarrollo. La idea que da comienzo de toda la obra, fue la idea de la reinención de sí mismo a través de los complejos y las máscaras psicológicas. El desarrollo del proyecto tuvo lugar en cuatro etapas, cada una de las cuales era un intento de conceptualizar el problema con mayor precisión y encontrar los medios para realización del proyecto. El primer paso para trabajar con la idea del proyecto fue el diseño de las máscaras sobre la base de los propios complejos psicológicos. Se suponía que podría encontrar una cierta solución visual del complejo, en la imagen de la máscara. La implementación de máscaras se realizaban en papel-maché, con el molde de yeso del rostro del autor. Como material para la decoración de máscaras se consideró el uso de materiales cotidianos: papel, plástico, madera. El contenido de dichos trabajos fue estudiar estos materiales y la forma de su adaptación al tema de las dificultades psicológicas.

La segunda fase del trabajo con la idea ocurrió la renuncia de diseño de la máscara a favor de trabajar con el color. El trabajo con los materiales cotidianos también ha sido excluido. En lugar de buscar una imagen de cada uno de los complejos psicológicos, en particular la máscara y su decoración específica, se decidió hacer una serie de máscaras de un color diferente según cada uno, donde el color actúa de transmisor de diversos estados de la psique, expuesta a los complejos internos. Además, en esta etapa aparece por primera vez la idea de incluir el trabajo con cuerpo. Esta etapa y la idea que surgió en él continuó su

desarrollo en la tercera etapa del proyecto. Aquí había un deseo de presentar el fenómeno de complejo psicológico como tal y resumir su naturaleza mediante de creación una máscara del color rojo.



Fig.13. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto I*, 2016

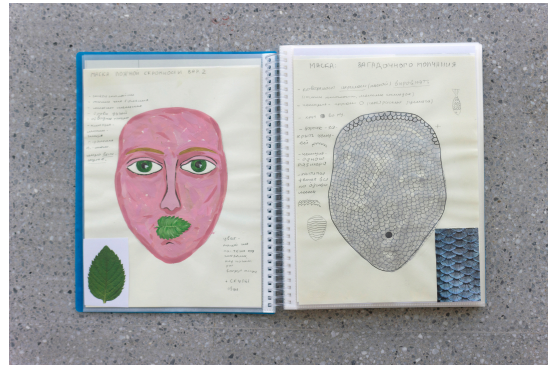


Fig.14. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto II*, 2016



Fig.15. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto III*, 2016



Fig.16. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto IV*, 2016

En la cuarta fase, anterior al final, se produjo un punto importante de reflexión debido a los medios artísticos y a lo conceptual del proyecto. En primer lugar, se ha encontrado el problema el caso del autor: el trauma. Partiendo del estudio teórico sobre el tema, el hecho hizo evidente la necesidad de extraer el tema de los complejos remontándonos a sus orígenes, para hacerse cargo del concepto básico que subyace en el proyecto. En segundo lugar, se decidió recurrir a los recursos digitales como los medios de expresión de la obra. Se decidió excluir del proyecto el trabajo con yeso, papel-maché y cualquier elemento en sí. Por lo tanto, se planeaba implementar una máscara por medio de la tecnología digital, mediante la fotografía digital y el programa Adobe Photoshop. En esta etapa surgió la idea de incluir el tema de la infancia, dando paso al trauma infantil. Aquí apareció la idea de utilizar los dibujos de los niños en edad preescolar que se encuentra en entornos familiares inestables. También se planeaba examinar las posibilidades del modelado en 3D, en este caso el modelado de la máscara responden a las proporciones faciales del autor para realizar su impresión en 3D. La decisión final sobre el proyecto ha seguido la idea del retoque

de las fotografías, y la impresión en 3D. Sin embargo, en esta etapa se decidió rechazar el concepto de la máscara como tal, así como el trabajo con dibujos de los niños, en vez de esto, se decidió estudiar y demostrar el tema directamente a través de la terminología del psicoanálisis y todo lo relacionado con ella. Definiendo las características del lenguaje del proyecto a través de un enfoque puramente científico y mostrando las características del fenómeno del trauma psicológico en sí. A pesar de esto, el rechazo del concepto de la máscara no significa la cancelación del trabajo con la imagen, (en el sentido de su superposición a la cara) sino que tomó la forma de trabajo con la cara entera, su modificación y transformación, adquiriendo así una nueva cualidad. Cómo innovación del proyecto, ideamos la creación de las obras en gráficos 3D y en fotomontaje.

Además un antiguo pensamiento del anterior trabajo con el cuerpo, (segunda etapa: que consistía en el uso de posturas y gestos), ha ganado forma en la decisión final, en cuanto a trabajar con las prácticas performativas. La decisión final de la parte práctica del proyecto la hemos identificado como: el trabajo con la fotografía digital, el retoque digital, los gráficos 3D, y la técnica del fotomontaje (fotocollage), la impresión 3D y la performance. Los bocetos y todo el desarrollo del proyecto de trabajo se presenta en capítulo IV.7.

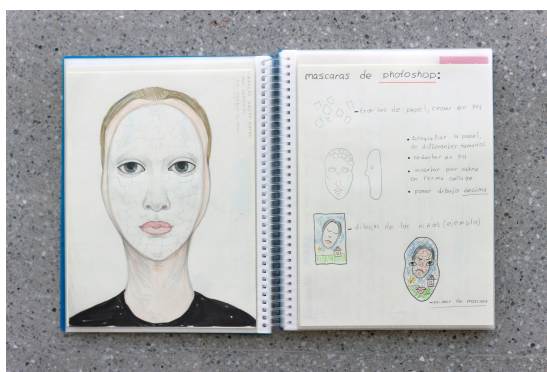


Fig.17. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto V*, 2016

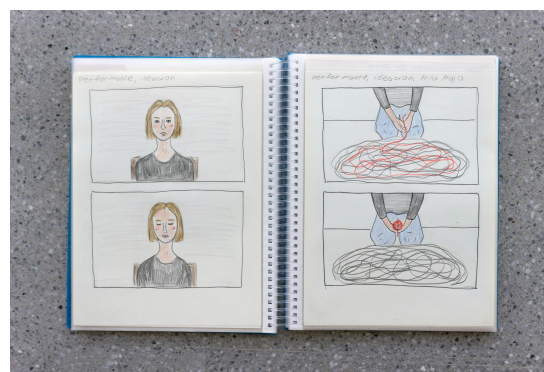


Fig.18. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto VI*, 2016

En este punto es importante comenzar con la comprensión de los medios artísticos del proyecto, mostrando sus características y presentando el modo de trabajo con ellos.

IV.2. —La reflexión sobre el de trabajo: aspectos técnicos, soportes, y medios

En este capítulo, es necesario hacer el análisis por los medios artísticos utilizados, verlos desde un punto teórico y práctico. Como prefacio a la información que se va a dar a continuación, enumeramos una lista de todos los medios artísticos del trabajo: la fotografía digital, los gráficos digitales, la combinación mediante el arte digital, también llamado el arte de los nuevos medios. Como el medio artístico también está presente la performance.

Respeto al soporte, se puede nombrar una variedad de programas de edición digital, tales como Adobe Photoshop y Cinema 4D, el editor de vídeo Adobe Premiere Pro. La parte

técnica en el proyecto incluye los principios del trabajo con la impresión 3D, el modelado de objetos en 3D y el fotomontaje. Además proporcionaremos información acerca de cada uno de los medios del proyecto, explicando su lado más técnico, y las razones para su utilización por parte del autor.

IV.2.1. —La fotografía digital, el retoque y el fotomontaje

La fotografía digital – es la imagen obtenida usando las cámaras digitales. A diferencia de la cámara analógica, en la cámara digital, la imagen se fija sobre un cristal fotosensible —CCD de carga acoplada al dispositivo (charged-coupled device CCD) —lo que es a menudo llamado matriz. Después de la exposición del sensor genera una señal eléctrica convertido en un amplificador independiente. Se graban y se almacenan las imágenes en tarjetas de memoria extraíbles. Desde las tarjetas de memoria con los adaptadores la información entra en el PC. En consecuencia, bajo fotografía digital se define la tecnología que utiliza la matriz de conversión y de recepción de luz de fotosensible en un archivo digital, que es una diferencia fundamental con la tecnología analógica de la obtención de una fotografía, utilizando materiales sensibles a la luz, que son basados en plata. Dado que el procesamiento del archivo de imagen es realizado en el ordenador (y otros dispositivos digitales), la fotografía digital se relaciona a menudo con la tecnología de la información.⁴⁰

“La fotografía digital comenzó realmente el 17 de octubre de 1969 con la invención del CCD (charge-couple device) por George Smith y Willard Boyle de Bell Labs. Después de varios años, Steve Sasson utilizó un CCD para producir imágenes digitales por encargo de Kodak. Era una cámara muy pesada de 8 libras, del tamaño de un tostador y de una calidad equivalente a 0.01 megapíxeles. Esa era realmente una cámara digital como la vemos hoy en día porque codificaba una imagen en un chip sólido (CCD) en vez de hacerlo en cinta como las cámaras de video.”⁴¹

El progreso tecnológico ha dado un nuevo impulso al desarrollo de las cámaras digitales. En 1988 la compañía elaboró una cámara digital Fuji DS-1P. Esta cámara fue capaz de grabar imágenes en la tarjeta de 16 megabytes, y recibió el estado de la primera cámara digital real. En 1990, Logitech ha introducido la cámara de mercado Dycam Model 1, que ofreció: la memoria RAM (1 megabyte) a la CCD (con la presencia de 376 x 240 píxeles y con 256 niveles de gris) que usa el formato TIFF. En el 1995 varias marcas habían comenzado una producción de las cámaras digitales. En 2002 proporcionado en el mercado una cámara digital Contax N Digital, que además de la película de matriz tradicional tenía un tamaño de 24x36 mm, la resolución era ya de 6 megapíxeles.

40.GUDIEVSKAYA, Irina. DUDAREV, Alexey. *El enlace de los tiempos*. Editorial: la editorial Estatal de la literatura artística. Moscú, 2004 pp.45-50

41.ROCÍO, Albertos Casas. *La Fotografía. El antes y el después. La fotografía digital como vínculo de consumo en las redes sociales de la web*. Valencia, España, 2009. Presentada en el Universidad Politécnica de Valencia para obtención del grado de Magíster p.15

A continuación las cámaras DSLR profesionales, se volvieron popular hoy en día. La primera en este campo que tenía éxito fue Canon. En 2003, había una Cámara réflex digital Canon EOS 300D, en el mismo año las cámaras digitales de Pentax (lote D), Olympus (lote E-1), Panasonic y otros. Este breve discurso sobre el desarrollo de equipos digitales nos ayuda a comprender la situación, en la que ahora estamos tratando con la fotografía digital.⁴²

Los principios básicos de la imagen digital son los siguientes: resolución (resolution), códigos binarios (bits), profundidad de color, los modos de color, y un conjunto de formatos para el almacenamiento de información (imágenes) de archivo. El término resolución describe el número la densidad de los píxeles de la imagen. Un píxel (pixel: picture element), un elemento que tiene una forma cuadrada, y que no tiene ningún tamaño en particular, es el código electrónico, que tiene la información de la imagen. El número de píxeles define una cámara de matriz. En las cámaras digitales, el número de píxeles puede ser desde 0,1 (en webcams y cámaras incrustadas) y hasta 21 megapíxeles.

La alta resolución requiere un gran número de píxeles y una mejor calidad de imagen. Esta idea no se limita a trabajar con fotos digitales, sino que también se puede utilizar para describir el nivel de la granulación de películas fotográficas, papel fotográfico u otros medios, tales como cámaras, pantalla digital, etc. La resolución tiene un papel importante en todos los niveles.

La cámara digital para la captura de imágenes, es un monitor para su visualización y el uso de la impresora, todos los datos de los dispositivos tienen una resolución máxima que se deben tener para el uso práctico en el procesamiento de la imagen digital. En la fotografía digital, esta unidad de medida determina la profundidad de color. El número de estos valores aumenta a medida del número de bits. Un solo bit puede almacenar dos valores posibles de colores —blanco, negro, mientras que dos bits —cuatro posibles blanco, negro y dos tonos de gris. Las imágenes digitales se almacenan en archivos con el color de 8 bits, 16 y 32 bits.

La diferencia entre las imágenes de 8 y 16 bits está incluyendo los valores de tono detectado. Al capturar una imagen con el bit el color de 8 bits para cada uno de tres canales de color 256 tienen valores de color de tonos respecto a cuándo se captura una imagen con 16 bits —65536. En relación a las cámaras, son capaces de proporcionar un poco de 8 bits a 14 inclusive. Relacionado con el procesamiento de imágenes se apoya sólo los modos de 8 y 16 bits por canal de color. El procesamiento de imágenes en el modo de 16 bits ofrece una serie de ventajas, una es garantizar el buen cambio de la grabación y el color.

En cuanto al modo de color, o del trabajo con canales de color, el archivo digital imagen contiene un valor de color numérico para cada píxel de la imagen. El modo de color determina el sistema de color que se usa para describir los valores de los píxeles de color individuales y su organización en una imagen. Para el color de imágenes los modos de uso común RGB, CMYK y Lab.

42. *Ibid.*, pp.17-22

El modo de color RGB es el más común para la fotografía digital. En este modo, la información de imagen almacenada sobre la base de tres colores aditivos primarios: rojo, verde y azul. La designación aditiva significa que los colores se añaden al canal formado como resultado del color, percibida por el ojo humano. El modo CMYK se basa en la sustracción de colores primarios: cian, magenta, amarillo. Estos colores definen la visión de los colores percibidos, debido a la reflexión de color, tales como la pintura en papel. En cuarto lugar (K) el negro se mezcla con los otros tres colores para un negro auténtico. El modo color Lab tiene tal característica: el primer canal en el modo tiene un canal de luminosidad (L), se describe el brillo de los píxeles, el segundo canal (a) describe el color axial de los colores opuestos: rojo y verde, y el canal de tres (b) describe el color del eje de colores opuestos: azul y amarillo.

Un conjunto de formatos de archivo para guardar la información depende del trabajo que se realiza con la imagen, a saber: toma de las fotografías, el procesamiento de ellas en el software, la impresión y el almacenamiento de imágenes originales. En el caso de toma de las fotografías proporciona dos importantes formatos de archivo: RAW y JPEG, cada uno de los cuales tiene sus propias características. Bajo el formato RAW (Inglés —RAW —crudo, sin procesar) se entiende la fotografía digital del formato implícito que contiene los datos obtenidos de las matrices. El formato RAW a veces se llama un “negativo digital”, por lo tanto se hace hincapié en que: el manejo de archivos RAW le permite cambiar la configuración de imagen, brillo, contraste, nitidez, saturación. Esto le permite no perderse la imagen final sin perder las zonas demasiado oscuras o demasiado claras de un cuadro. El formato JPEG (inglés —Joint Photographic Experts Group) llamado por el nombre de la organización del desarrollo) llamado el formato de grabación y almacenamiento de las imágenes gráficas, es un alto grado de la compresión que se consigue, debido a la pérdida de calidad de imagen. Se basa en la codificación de las transiciones de color suaves y permite reducir la cantidad de datos en la grabación de archivos de imagen. Este formato es adecuado para el uso diario, pero no para obtener una imagen de alta calidad.

Los formatos básicos para el procesamiento en el software son los siguientes: formato JPEG, incluyendo formatos como TIFF, PSD. El formato TIFF, (Inglés —Tagged Image File Format) es un formato de almacenamiento de imágenes con gran profundidad de color. Se utiliza para el escaneado, fax, OCR en impresión, es ampliamente apoyada por las aplicaciones gráficas, y da una excelente calidad óptima para las imágenes de archivo. Se le permite guardar sin pérdida de imagen. El formato PSD (Documento Photoshop) está diseñado específicamente para el programa Adobe Photoshop. Hablando de imprimir y guardar las imágenes de los originales, casi todos estos formatos están disponibles en las operaciones de datos.

Toda la información arriba indicada sobre principios básicos de la fotografía digital se basa en el programa de la asignatura “*Fotografía Digital*”. También, según el libro de “*Real World Digital Photography*” de autores Ketrin Aysmann, Sean Duggan, Tim Gray⁴³ expertos reconocidos en el campo de la fotografía digital.

43. AYSMANN, Ketrin. DUGGAN, Sean. GRAY, Tim. *Real World Digital Photography*. Editorial: Nikki Eicher MacDonald. CA, 2011 ISBN 978-5-8459-1724-9 pp.22-38

Hemos presentado una breve historia de la imagen digital y los conceptos básicos y ahora es necesaria explicar tales momentos: ¿Por qué la fotografía fue seleccionada como medio para trabajar en el proyecto? Debe tenerse en cuenta que el trabajo con fotografías de este proyecto se ha llevado a cabo exclusivamente a nivel técnico. *La fotografía actúa como una imagen ya hecha, la materia prima para su procesamiento.* Vamos a llevar a cabo cuatro principios básicos en el trabajo del proyecto que ayudará a responder a estas preguntas:

—En *primer lugar*, se trabaja con una imagen ya hecha, como materia prima para su procesamiento. La fotografía es una de las técnicas más avanzadas para la obtención de este resultado. El autor selecciona el medio de la técnica de fotografía digital, como la mejor opción para resolver sus tareas creativas.

—En *segundo lugar*, el deseo de modificar la imagen hasta la forma definitiva, consiguiendo la transformación de la imagen en un nuevo objeto. La idea de aportar algo nuevo en la imagen que ya está hecha, teniendo la certeza de que bajo esta forma de trabajar la imagen, se tiene una oportunidad de descubrir sus características individuales, para establecer una posición artística con respecto a ella.

—En *tercer lugar*, la preferencia de trabajar con un producto de su tiempo, para mantenernos al día con el progreso técnico y el deseo de utilizar los avances tecnológicos en su práctica artística. Bajo la creencia de que esto es un paso hacia el futuro del arte y la superación de lo tradicional en él.

—En *cuarto lugar*, el interés personal del autor en el trabajo con los gráficos digitales, es decir: el aprendizaje de softwares especializados en tecnología 3D, estudiando los manuales y tutoriales en la red.

Esta información se puede definir como la respuesta a las preguntas anteriormente, lo que demuestra el enfoque bastante consciente de trabajar con estos medios artísticos en el proyecto.

Pasamos ahora al tema del retoque de la fotografía digital. El historiador del arte y comisario Lyusi Souter (EE.UU), en su libro “*Why art photography?*” da una descripción de cómo la fotografía digital y los métodos de manipulación con misma se convirtieron en prácticas de campo multidisciplinares contemporáneas. Asociando a ella el trabajo con imagen digital en el arte, combinación la fotografía con elementos de pintura y de escultura analógica. También veremos la inclusión de las imágenes digitales en el arte performativo e instalaciones, combinado la fotografía digital con gráficos 2D y 3D.⁴⁴ Otro crítico del arte Christian Paul (EE.UU) da los siguientes argumentos: la intervención de las imágenes digitales en la creatividad de los artistas por un lado puede estar cerca de la estética de la fotografía tradicional, y por otro lado puede ser un medio de la investigación sobre la cualidad de la tecnología.⁴⁵

44.SOUTTER, Lucy. *Why Art Photography?* Editorial: Routledge Press. London, 2013 ISBN 978-0415577342 pp.92-94

45.CHRISTIANE, Paul. *Digital Art.* Editorial: Thames & Hudson. London, 2003 p.28

De una u otra forma, los artistas que trabajan en los medios digitales se puede dividir en dos grupos: algunos de ellos utilizan imágenes digitales para trabajar con las imágenes reales, cambiando y mejorando tecnológicamente sus fotos, buscando así una nueva caracterización del objeto en su trabajo. El sociólogo e historiador del arte A. Denikin (Rusia) considera a este grupo en el género de “fotografía digital-artística” (digital-art photography).⁴⁶

Hay otro grupo de artistas los cuales se interesa por la creación de las obras experimentales y conceptuales a través de las imágenes de la tecnología digital, para lo cual lo utilizan como un material para la expresión de sus propias ideas. Se puede suponer que este grupo de artistas sigue la línea posmoderna, y eligen la fotografía para expresar sus propios puntos de vista y para mostrar las posibilidades tecnológicas. Los pioneros de la fotografía digital que experimentaron sus formas de manipulación, son: Nancy Burson (EE.UU., 1948), Anthony Aziz (EE.UU., 1961), Sammy Cucher (Perú, 1958), Keith Cottingham (EE.UU., 1965).⁴⁷

Al final del capítulo, abordaremos el concepto del foto-collage (fotomontaje), definiremos qué es y cómo entró esta técnica fotográfica en el mundo del arte, también explicaremos como trabajar con él en forma digital. En la parte tres de la investigación hemos mencionado como el collage fue introducido en la práctica artística mediante de las experimentaciones de los cubistas, futuristas y dadaístas. Por lo tanto, la iniciativa de John Heartfield manifestaba la dura realidad de la guerra, así la historia se convirtió en un fotocollage. Este análisis sociológico del entorno va más allá de una simple fotografía. Los representantes más notables del mundo en el campo del arte del fotocollage en la primeras vanguardias son: J. Hartfield, R. Hausmann, H. Hoch, M. Ernst, y Alexander Rodchenko. Richard Hamilton en la década de los sesenta, y más recientemente Andreas Gursky y Jeff Wall.

El término fotomontaje según diccionario RAE:

fotomontaje

1. m. Composición fotográfica en que se utilizan fotografías con intención artística, publicitaria, etc.

Como ya sabemos el fotomontaje es una técnica que consiste en combinar dos o más fotografías con el objetivo de crear una nueva composición. Los fotomontajes se usan habitualmente bajo unas determinadas circunstancias en busca de obtener imágenes que no pertenecen al mundo natural u objetivo. La finalidad es unir dos o más fuentes fotográficas distintas, de diferente género o tipología y conseguir una imagen integral sobre todo conceptualmente, aunque también puede ocurrir esta búsqueda a nivel formal.

46.DENIKIN, Andrey. *La fotografía digital y el arte contemporáneo*. Editorial: Nestor Historia. Moscú, 2016. ISBN 978-5-4469-0842-4 p.86.

47.GARCÍA SEÑOR, Esther. *Autorretrato mutuo. Interrelación de identidades dentro del contexto de la mirada fotográfica*. Valencia, España. Presentada en el Universidad Politécnica de Valencia para obtención del grado de Magister pp.11-16

El fotomontaje es una de las técnicas favoritas del arte de las vanguardias, porque era un medio de expresión que rompía con las leyes establecidas, aportando su valor interdisciplinar y de experimentación con los materiales y las formas.

En la actualidad las nuevas tecnologías aportan al fotomontaje una facilidad técnica y de maniobrabilidad avanzando muy rápidamente en la edición de los elementos. Debido a programas tales como el Adobe Photoshop y el Pixel Image Editor hemos adquirido una destreza técnica de gran precisión y donde se obtienen resultados muy profesionales. Resumiendo la información, se puede dar tal comentario sobre del trabajo con fotocollage —es la organización de los elementos que reúne al menos dos imágenes independientes y como el resultado de este los imágenes deben mantenerse (técnicamente) en una sola pieza.

De este modo definiremos el concepto del fotomontaje. En el siguiente capítulo describiremos, los elementos creados para el fotomontaje en el proyecto.

IV.2.1.1. —La creación de elementos para el fotomontaje en gráficos 3D

En esta parte vamos a explicar por qué se optó por la creación de la imagen a partir de cero, y por qué esto no implica contradicción alguna con lo indicado anteriormente —trabajó con la imagen que ya está hecha —en nuestro caso la fotografía. Además explicaremos por qué la creación de esta imagen se ha realizado en gráficos 3D.

Sobre esta base, se establecieron una serie de cuestiones que nos deberían dar argumentos concretos: ¿Por qué algunas imágenes en el proyecto se crean a partir de cero, mientras otras se decantan hacia el retoque? y ¿Por qué la creación de imágenes se realiza mediante el modelado en 3D? y ¿Qué sentido tienen los gráficos 3D en la clave del todo proyecto? La aclaración sobre estos temas toma como punto de partida el concepto del trauma psicológico. Como se mencionó antes, la dificultad de este estado es la falta de forma física, por lo tanto, esta característica le da el derecho de realizar unas ciertas experimentaciones.

La imagen retocada en comparación de las imágenes creadas desde cero difieren por el contenido conceptual del proyecto: cuando hay un retoque se muestra como la forma que ya está hecha (en el contexto material) se transforma mediante las circunstancias (trauma psicológico); cuando hay una creación de las imágenes desde cero se muestra una forma que no está disponible para el ojo humano. Como consecuencia de ello, la idea de collage en base a estos elementos: la imagen retocada y la imagen desde cero, ambos elementos forman una expresión completa del proyecto.

Respeto al modelado 3D de los objetos, la forma clásica de los gráficos tridimensionales suele estar relacionada con el espacio virtual, la imagen depende de la posición del observador y se muestra sobre una superficie bidimensional en la pantalla. El modelado 3D es el proceso de creación de un modelo en tres dimensiones. Su tarea es trabajar con un objeto visual tridimensional. La imagen gráfica tridimensional implica la construcción de un modelo de proyección geométrica y el uso de softwares especializados. A continuación

expondremos los conceptos básicos de la materia. Hay muchas cuestiones a tener en cuenta cuando se hace un proyecto basado en la tecnología 3D. Los más importantes en este punto del aprendizaje son:

- Los tipos de modelado.
- Los materiales.
- Las texturas.
- La iluminación

En relación a los tipos de modelado, diremos que no son algo estático, sino en constante evolución. Los tipos básicos en este caso son los siguientes: Las superficies y curvas NURB (NURBSurfaces y NURB curves). Se basa en los contornos, efectuando determinados cortes transversales para después dar la orden de que se generen de forma automática mediante la geometría intermedia. Ello nos confiere la capacidad para la creación de: coches, aviones, edificios, siempre que lo que se busque sea un modelado exacto.

El modelado de la caja (Box modeling) —es la técnica más avanzada para modelar en 3D. Se fundamenta a partir de una figura sencilla (se llama primitiva) es decir: una esfera, un cono, un cubo, etc. Todas estas formas se disponen de forma inmediata en el software; ampliándose en su uso mediante una geometría en forma de vértices y caras que crean la posibilidad de jugar con el volumen, cambiando sus formas y detalles. Modelado de los meta-objetos (Meta-objects): es una de las técnicas más abandonadas en el modelado 3D. Se modela el objeto mediante el depósito de un material en forma o de gotas que superponiendo unas encima de otras crean la figura. Las posibilidades creativas en este caso son muy limitadas.

Otro factor muy importante en el modelado 3d es la creación de los materiales y las texturas. En realidad es utilizado para conseguir la sensación de volumen y una verdadera apariencia de tridimensionalidad del objeto. Con ellos se puede conseguir una simulación de las cualidades de las superficies de la materia (rugoso, satinado, mate...), así como de sus cualidades pigmentarias (color).

El proceso del trabajo se reduce a que el artista debe encontrar el valor correcto de un parámetro dentro de las opciones de un material. Además, su valor determina la iluminación de la escena. Este se crea a través de la dirección y la configuración de las fuentes de luz, y virtuales.⁴⁸ Los principales tipos de fuentes de Iluminación de los gráficos 3D son:

—Omni light (la luz puntual) o la luz ambiental. La luz ambiente crea una fuente de luz sin enfoque concreto, y penetra en todas las parte de la escena. Se utiliza para rellenar todo el espacio.

—Spotlight (foco cónico) o la luz focal. Es una luz que tiene como fuente los rayos divergentes. Se puede configurar mediante el ángulo del foco, así es sencillo controlar la dirección y amplitud de la luz en la escena. Este es tipo de luz más utilizado por su flexibilidad.

48.RATNER, Peter. *Modelado humano 3D y animación*. Editorial: Anaya Multimedia. Madrid, 2010, ISBN: 9788441526488 pp.275-280

—Area light (la luz de plano) o la luz del portal. Irradia la luz de un plano, es como una ventana rectangular de luz que pasa en todas las direcciones. Se puede escalar el tamaño de la luz y crear las sombras suavizadas, también se genera en render una imagen de gran calidad.

El proceso de creación de modelos 3D es bastante complejo, e implica varios pasos básicos:

- El diseño de la forma. Boceto, dibujo, etc... (concepto visual).
- El modelado: la creación en 3D de los elementos básicos con las formas primitivas, modificadores, booleanos, a partir de las curvas (extrusiones, etc...).
- La creación de los materiales.
- Iluminación y sombras.
- El motor de render: simples y los complejos: por ejemplo con el efecto de GI Global Illumination: comportamiento más cercano a lo que realmente hace la luz.
- La visualización final. La salida del modelo.

El software de este tipo está representado por una amplia serie de productos tales como: Pixologic Zbrush, Autodesk 3D Max, Rhinoceros 3D, SketchUp, Blender, y el Cinema 4D. Estos conceptos son elementales en su esencia, y sirven para el desarrollo de los principios del modelado 3D.

IV.2.1.2. —La impresión 3D de los objetos

En este capítulo, presentaremos nuestros conocimientos actuales acerca de lo que representa la impresión en 3D de los objetos, y cuál es su historia de su desarrollo en el mundo. La impresión de objetos 3D se realiza de diferentes maneras y utiliza diferentes materiales, la base de cualquiera de ellos está basado en el principio de la creación de capas de un objeto sólido. Para su impresión utiliza un dispositivo especial llamado la impresora 3D.

La impresora 3D es un dispositivo que permite la impresión de modelo 3D, basado en el ordenador y en los objetos físicos reales. La base de su funcionamiento es el principio gradual en capas creando un modelo sólido. Existen tres tecnologías básicas de la impresión 3D, la descripción detallada de tipos de tecnologías es lo siguiente:

—El fundido de termoplásticos (FDM y similares). FDM (Fused Deposition Modeling) — es un Modelado por Deposición por Fundida. La fabricación por Deposición Fundente de material es el proceso de fabricación origen, ya que partiendo de un filamento de material (material de partículas fundibles —plástico, metal), este se funde y se deposita en estado semilíquido en la capa correspondiente del modelo en 3D. La impresión a color de un objeto es así posible.

—El fotocurado de resinas (SLA, DLP, PolyJet y similares). SLA —Estereolitografía. La tecnología SLA utiliza resinas líquidas fotopoliméricas que se solidifican cuando son expuestas a la luz emitida por un láser ultravioleta. De esta forma se van creando capas superpuestas de resina sólida que van creando el objeto. La impresión a color de un objeto no es posible. DLP (Digital Light Processing) —proyección de máscara, es decir: solidificar

la resina fotosensible a los rayos UV a una máscara intermedia que es una pantalla LCD. La impresión 3D PolyJet es similar a la impresión convencional de chorro de tinta, en vez de inyectar gotas de tinta sobre el papel, las impresoras

—La tecnologías de lecho de polvo (SLS, DMLS). SLS (Selective Laser Sintering) —Sinterizado/fusión por láser, es una técnica de impresión 3d la cual se deposita en una capa de polvo, de unas décimas de milímetro, en una cuba que se ha calentado a una temperatura ligeramente inferior al punto de fusión del polvo. Se usa materiales como polvos metálicos, polvos cerámicos, termoplásticos.

Para los modelos tridimensionales iniciales para impresión 3D se utilizan principalmente los modelos de formato .stl o .obj. Los modelos con este formato pueden archivar prácticamente en cualquier programa de 3D.⁴⁹

La impresión en 3D se ha convertido en el fenómeno muy discutido en los últimos pocos años. Sin embargo, vale la pena señalar que esta tecnología ha existido desde hace mucho tiempo. En 1984 la compañía de Charles Hull desarrolló una tecnología de impresión tridimensional para los objetos, mediante la reproducción de datos digitales, y dos años más tarde se le dió el nombre de una técnica patentada de estereolitografía. Al mismo tiempo construyó la primera impresora 3D industrial, en el mismo año Scott Crump inició en el modelado por deposición fundida. Desde el año 1991 la compañía Helisys se entró en el mercado de la tecnología de la producción de objetos en capas, y un año más tarde en 1992, la compañía publicación DTM produce el primer sistema de soldadura láser selectiva. Desde 1993, la impresión en 3D no se detiene en su desarrollo, la compañía Solidscape lanza una serie de producción basada en las impresoras de inyección de tinta. Desde el año 2005 es posible colorear la impresión en 3D, este avance lo hizo la empresa ZCorp, mediante el desarrollo de una impresora Spectrum Z510. Esta tecnología es la única en su clase, lo que permite obtener en los objetos que le rodean el acceso a toda una gama de matices. La distinción de los productos se realiza directamente durante la producción.⁵² En la actualidad, la gama de posibilidades y aplicaciones de 3D a la impresión, está en constante crecimiento.⁵⁰

En vista a la información proporcionada, por lógica procede hacer la siguiente pregunta: ¿Qué tiene la impresión 3D para ser la clave a este proyecto? Para responder a esto se debe hacer referencia a tal cuestión: ¿Qué diferencia hay entre crear un objeto a mano o partir de uno manufacturado por la máquina? La cuestión de la elección del trabajo con maquinaria frente al trabajo manual ya fue tratado por los artistas del minimalismo. Esta tendencia del arte se caracteriza por la simplificación de todo a lo mínimo, hasta reducirlo a las formas geométricas, explorando el uso de materiales industriales. El método de creación de sus obras fue en gran parte mediante la fabricación de maquinaria.

49. *Departamento de Servicios de Impresión Re-Pro3D*. Sitio web “<http://solitium.es/>” Consultado el 03/04/2017 URL: <http://3dprintingservices.es/>

50. PERSHIN, Danila. *¿Qué es la impresión 3D y la impresora 3D?* Sitio web “<https://make-3d.ru>” Consultado el 29/03/2017 URL: <https://make-3d.ru/articles/chto-takoe-3d-pechat/>

Para los artistas del minimalismo, el trabajo manual representó una forma demasiado personal e íntima, que era contraria a su ideología y que suponía la cancelación de la percepción emocional para la comprensión intelectual de la obra. Una suposición era que contenido de la obra era algo innecesario y molesto en el entendimiento de la forma.

Obviamente, este manifiesto del minimalismo es contrario a la filosofía del nuestro proyecto, donde la forma lleva contenido emocional. Pero el proceso de creación de la forma se aleja de lo emocional, creando un objeto de forma intelectual. Esta práctica conlleva la idea de la materialización física del concepto, reflejando no sólo por la interpretación visual del tema del proyecto, sino en el intento de realizar su forma física. Estas estrategias se utilizan como argumentos de la impresión 3D de objetos.

IV.3. —La performance

En este capítulo, vamos a iniciar la consideración de lo que es el arte performativo. Vale la pena mencionar que su historia de su origen (en parte), así como el significado del término, lo hemos examinado en la parte tres. Por lo tanto, aquí presentaremos los conceptos básicos para trabajar con las prácticas performativas.

La filosofía de la performance y sus límites se puede colocar en primer lugar fuera de la acción teatral, y en segundo lugar entre el sujeto y el cuerpo, como un mensaje del uno al otro. El fenómeno del cuerpo humano puede ser presentado como fundamento de la comunicación, y la extraversion de su actuación física puede ser como un intento de contactar con el espectador. Hablando de la performance, tenemos que lidiar con el cuerpo y el gesto, actuando en calidad de “gesto mínimo” del evento artístico. “...ese gesto mínimo, al que hace un momento hacía referencia, se manifiesta anclado en la experiencia del performer”.⁵¹ Las reglas de este gesto se disponen de acuerdo con ciertos principios. La investigación y práctica de Bartolomé Ferrando que él describe en su libro *“El arte de la performance. Elementos de creación”*, es de este tipo, los marcos de este gesto son: tiempo, lugar, cuerpo, idea. Sobre el espacio: “Prolongación del cuerpo del artista”.⁵² En el sentido más general, el lugar es una parte importante de la actuación, y es elegido de acuerdo con su significado. El lugar de una manera u otra, desarrolla el contenido de la performance en forma paralela a la acción del artista. Se debe sentir un lugar no como un vacío, sino como un volumen. El performer sumerge su cuerpo, cambiando los límites del espacio.

Sobre el tiempo: “Tomar conciencia del tiempo subjetivo es habitar en lo inmediato”.⁵³ Un punto importante de la performance es conocer su propio ritmo temporal, darse cuenta de cómo fluye el tiempo dentro de tu cuerpo. El concepto de tiempo en la performance se aplica a todas las actuaciones, donde cada elemento es su propio movimiento, su propio tiempo, su propia cadena de acción y el modo especial de orientación en el espacio.

51.FERRANDO, Bartolome. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Editorial: Mahali. Madrid, 2009. ISBN: 978-84-613-1524-6 p.10.

52.Ibíd., p.19

53.Ibíd., p.31

Sobre el cuerpo: “El pensamiento se construye desde el cuerpo”.⁵⁴ El cuerpo del performer actúa como un material que está conectado con otra materia, o como un elemento que entra en contacto con otros elementos y objetos, y cada uno pasa por su camino con su propio ritmo. Las cualidades más características del cuerpo en la performance es su vulnerabilidad absoluta a lo demás.

Sobre la idea: “Toda performance exige la presencia de idea”.⁵⁵ El fundamento de la performance es la presencia de una idea, como un elemento que conecta todas las partes del proceso de la performance. En su caso para ser utilizado como un punto de apoyo para el desarrollo de toda la acción. La idea contribuye a la complicidad emocional e intelectual del espectador en la acción de la performance.

En un análisis de esta información, podemos dar un comentario sobre los componentes de elementos de la performance: el primero de todos, es la absoluta unión entre sí; el hecho de como un elemento que pasa a otro y por el contrario. En segundo lugar, es su igualdad entre sí; siendo imposible distinguir concepto alguno, tan fundamental y distinto de los demás, sin temor a perder una gran parte de la acción y manteniendo el sentido, siguiendo ese propio camino del artista. En esta etapa se nos presenta una pregunta, ¿Qué aporta a este proyecto artístico al estudio del arte performativo? La respuesta puede darse de varias maneras. La performance, según el punto de vista del psicoanalista Jacques Lacan (filósofo francés y psiquiatra) es una especie de protección psíquica en el individuo, conocida como acting out —la actuación. La actuación es el mecanismo de defensa de la psique, expresado mediante el alivio de la tensión del inconsciente a través del comportamiento. En otras palabras, es una provocación inconsciente para crear una situación inquietante de un individuo.

La performance como acting out interpreta el psicoanálisis como el deseo de hacer lo inesperado en la vida cotidiana, más allá de la acción ordinaria. La acción performativa en el proyecto adquiere propiedades introspectivas, donde el autor realiza acciones que provienen de su interior. En este sentido, la performance deja de ser una práctica pública, y sirve como una experiencia íntima del artista.

IV.3.1. —La documentación de la performance

La performance, así como la acción, posee características que no están vinculadas a la producción de objetos materiales del arte. La performance es la energía que el artista intercambia con el público. ¿Cómo es posible guardar el proceso de las prácticas efímeras? y por otra parte ¿Valdrá la pena hacer intentos en este sentido?, ¿Qué pasa con un arte que no crea, pero que en cierto sentido puede requerir de una documentación? ¿Hasta qué punto esta documentación es posible? Esto es una pregunta discutible. Sin embargo, en la historia del arte contemporáneo podemos observar bastantes intentos de este tipo.

54.*Ibid.*, p.43

55.*Ibid.*, p.55

La aparición de la documentación dentro del arte de las prácticas performativas son por lo general asociados con el desarrollo del arte de los media. Tiene sus inicio en los años 1970-80, al mismo tiempo no debemos olvidar las famosas fotos y vídeos de Jackson Pollock trabajando en su estudio y que al mismo tiempo sentaba las bases para el concepto del arte de acción, y en consecuencia al primer intento de su documentación. Desde aquel entonces muchos otros artistas performativos como: el grupo japonés Gutai, Yves Klein con su “salto al vacío”, Joseph Beuys o Marina Abramovic, comenzaron a testimoniar sus prácticas artísticas mediante fotografías en blanco y negro, con equipos fotográficos, o cámaras de vídeo, etc. Las primeras grabaciones se presentaron como un puro proceso conceptual, en el cual el artista colocaba la cámara delante de él y plasmaba sus acciones a tiempo real, prescindiendo de editar el video, o describiendo paso a paso las acciones por escrito. Un ejemplo de este tipo de documentación pueden ser los trabajos de Marina Abramovic y Ulay: “AAA-AAA” (1977), “*Relation in Time*” (1977), “*Breathing In/Breathing Out*” (1977), y algunos otros. El método para realizar estas grabaciones era siempre el mismo —grabar directamente desde el principio hasta el final, sin intervención alguna del operador. Refiriéndose a la obra de otros artistas significativos que participan en la documentación de la performance son Vito Acconci o Bruce Nauman.



Fig.19. ABRAMOVIC, Marina. ULAY. La performance “*Relation in Time*”, 1977

Al final de este capítulo podemos observar la documentación de la performance del proyecto, analizando la forma de esta documentación, estableciendo la respuesta a una pregunta que surge sobre por qué era necesario en esta ocasión dada. La performance en el proyecto tiene la forma descrita anteriormente, se trata de una documentación clásica, es un reflejo de todo lo ocurrido durante la grabación. Se necesitaba documentar por ciertas características: la performance no está diseñada para ser vista a tiempo real. Tal como destacamos antes, la esencia de la performance en el proyecto era debida al concepto de acting out —la actuación. En este sentido, desde el punto de vista del autor, la presencia real del espectador durante la performance privaba de la posibilidad de realizar este hecho como un acto íntimo. De todos modos, a pesar de la existencia de esta documentación única, la performance continúa manteniendo todas sus propiedades y contenidos.

Con toda la información obtenida sobre los medios artísticos del proyecto, pasamos a la siguiente capítulo, donde presentamos resultados de la parte práctica de la investigación.

IV.4. —La presentación de la obra

En este capítulo, presentaremos una serie de obras de arte para la parte práctica del estudio en el marco del proyecto “*Traumatic State*”. La lista de obras incluye:

- La serie fotográfica “*traumatic state*”—(fotografía digital —artística).
- La obra: “*trauma and memory*”—(animación GIF).
- La serie de diez imágenes: “*trauma and memory: full process*”—(gráficos 3D).
- La obra: “*the structure of memory*”—(animación GIF).
- La obra: “*the structure of the symbol*”—(gráficos 3D).
- La obra: “*traumatic pattern*”—(gráficos 3D, Adobe Photoshop).
- La obra: “*the symbol*”—(impresión 3D).
- La serie de cuatro imágenes: “*the transformation of matter in the symbol*”—(gráficos 3D).
- La obra: “*the border of silence*”—(fotografía digital —artística).
- La obra: “*the element of silence*”—(gráficos 3D).
- La performance: “*traumatic memory*”—(video-documentación).

La serie fotográfica “*traumatic state*” es la parte fundamental del proyecto práctico. Como se menciona en la lista, la técnica de su ejecución es fotografía digital —artística (digital —art photography), que se describe en el capítulo IV.2.1. De ello se desprende que esta serie es una combinación de tales elementos del arte digital como: la fotografía digital, el retoque digital y en este caso los gráficos 3D. La serie fotográfica es una serie compuesta de cuatro fotografías, realizadas bajo el género del retrato. La característica especial de esta serie es la presencia en cada uno de sus imágenes la repetición de un patrón determinado, donde la condición de la diferencia entre ellos, es la adición de una pieza distintiva en cada imagen. El trabajo está estructurado bajo la forma del contenido conceptual del proyecto. El concepto de esta serie de trabajos es la visualización del fenómeno del trauma psicológico mediante la presentación de los términos psicoanalíticos y las características específicas de la conciencia traumática. En esta serie cada imagen presentada es un reflejo de una cierta caracterización de la persona en un estado del trauma. La repetición de la misma imagen revela la naturaleza del trauma de una manera general, los diversos detalles dentro de cada imagen sirven para ayudar a entender la visión científica de este fenómeno.

Como la base de la práctica artística consiste en la cara de un individuo (en este caso, el autor), a continuación sus características y su contenido se modifica de acuerdo con el plan, primero la eliminación del cabello de toda la cabeza, (incluyendo la parte frontal), las cejas y las pestañas, destacamos la falta de definición de la textura de la piel. El área del ojo es transformado por completo, incluyendo el globo ocular (su creación se lleva a cabo partiendo de cero). Después de eso se crea la simetría completa de la cara, la alineación a través de toda la zona facial. Como resultado de estas acciones, se logra lo siguiente: la ausencia en el retrato de cualidades tales como el género, la personalidad, el carácter, o el estado de ánimo. De ese modo la mirada pierde el enfoque, el contenido interno. El carácter del retrato pierde una parte significativa de las cualidades humanas necesarias. Por lo tanto, es un intento de hacer una reflexión visual sobre el trauma psicológico. La imagen encarnada resulta ser la suma de los conocimientos adquiridos acerca de este fenómeno, que según las monografías de S. Freud, representa a un automatismo psíquico

y a la fijación subconsciente de un individuo y de su trauma, lo cual J.L. Herman describe de modo general como “la congelación en el tiempo”, la inmovilidad de los procesos de la psique y la falta de capacidad para expresarse.

En cuanto al trabajo con los detalles de cada una de las imágenes dentro de la serie, a partir de cada término del psicoanálisis sobre el concepto del trauma, así como en lo que se refiere a una serie de fenómenos específicos asociados con ella, hubo una búsqueda de los elementos para su expresión. Debe tenerse en cuenta que la búsqueda de datos fue exclusivamente a nivel intuitivo y en su mayor parte se encontró que es una reacción subconsciente del autor. Se proporcionan a continuación los siguientes objetos:

—El elemento: *hoja verde*.

—El elemento: *escamas*.

—El elemento: *hilo rojo*.

El elemento de la *hoja verde* actúa como una respuesta a un fenómeno definido en el psicoanálisis como “proceso de simbolización”. Como la descripción de este término se discutió anteriormente, aquí vamos a darle una breve caracterización, el proceso de simbolización en grandes rasgos actúa como un fenómeno, que hace la referencia a algo distinto o que pasa por ser un representante de este algo distinto, siendo referente de algún objeto. Es decir, sustituye a la experiencia dolorosa de un hecho traumático. Ubicación *la hoja verde* en la zona de la boca indica dificultades en cuanto a esta experiencia. Un rasgo característico de este elemento, al igual que de los otros elementos de la serie de obras es que su apariencia toma la forma de una absoluta estilización: este enfoque permite al sujeto liberarse del tema que se le atribuye, adquiriendo las propiedades y cualidades de las hojas de menta (de un arbusto) o de las hojas de laurel —desde lo mitológico.

Por otra parte el elemento de las *escamas* en la serie presentada, es la interpretación del término y de la característica específica del trauma psicológico: uno de los que fue propuesto por Freud, y al cual denominó “trabajo de duelo”. En cuanto al segundo, hace referencia al “fetichismo narrativo”. Las combinaciones de estos términos en una forma visual (*escamas*) se argumenta debido a la similitud existente entre sí, subjetivamente hablando. “El trabajo de duelo” es un proceso dentro de la psique que se produce después de la pérdida, en dicho proceso el sujeto se las arregla para poder olvidar su trauma, “matando”, de esta forma, las sensaciones dolorosas en relación de a la pérdida. “El fetichismo narrativo” indica que una persona está verbalmente unida a su trauma, en la forma de hablar constantemente de ello. Ambos procesos se pueden describir como una especie de mecanismo de protección de la mente que el individuo aplica como estrategia de supervivencia ante la situación del trauma psicológico.

El último elemento de la lista es el *hilo rojo*, que actúa como la visualización de la característica específica “la memoria traumática”. Este fenómeno, como describe J. I. Herman, se caracteriza como un recurso de movilización en mente, es cuál es propenso a describir los hechos traumáticos, y genera las palabras claves y los estereotipos que produce una vez tras otra la misma acción. La repetición en este caso es capaz de actuar como un intento de reconstruir en el individuo lo sucedido, “rodar en la maraña” su memoria. Siguiendo esta descripción, el elemento del *hilo rojo* es parte de “la maraña” de la memoria.

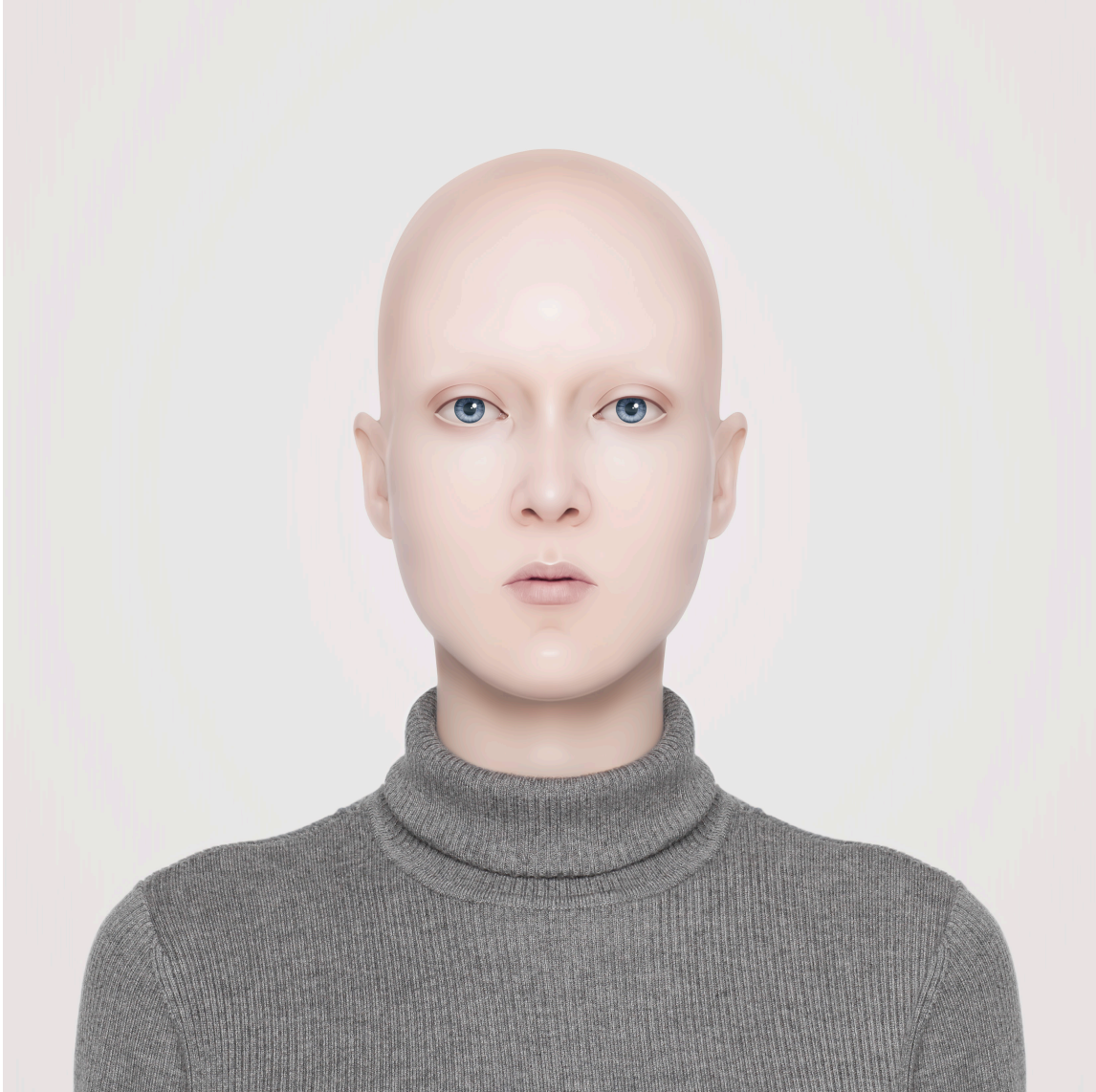


Fig.20.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “traumatic state”, imagen I, 2017



Fig.21.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “traumatic state”, imagen II, 2017

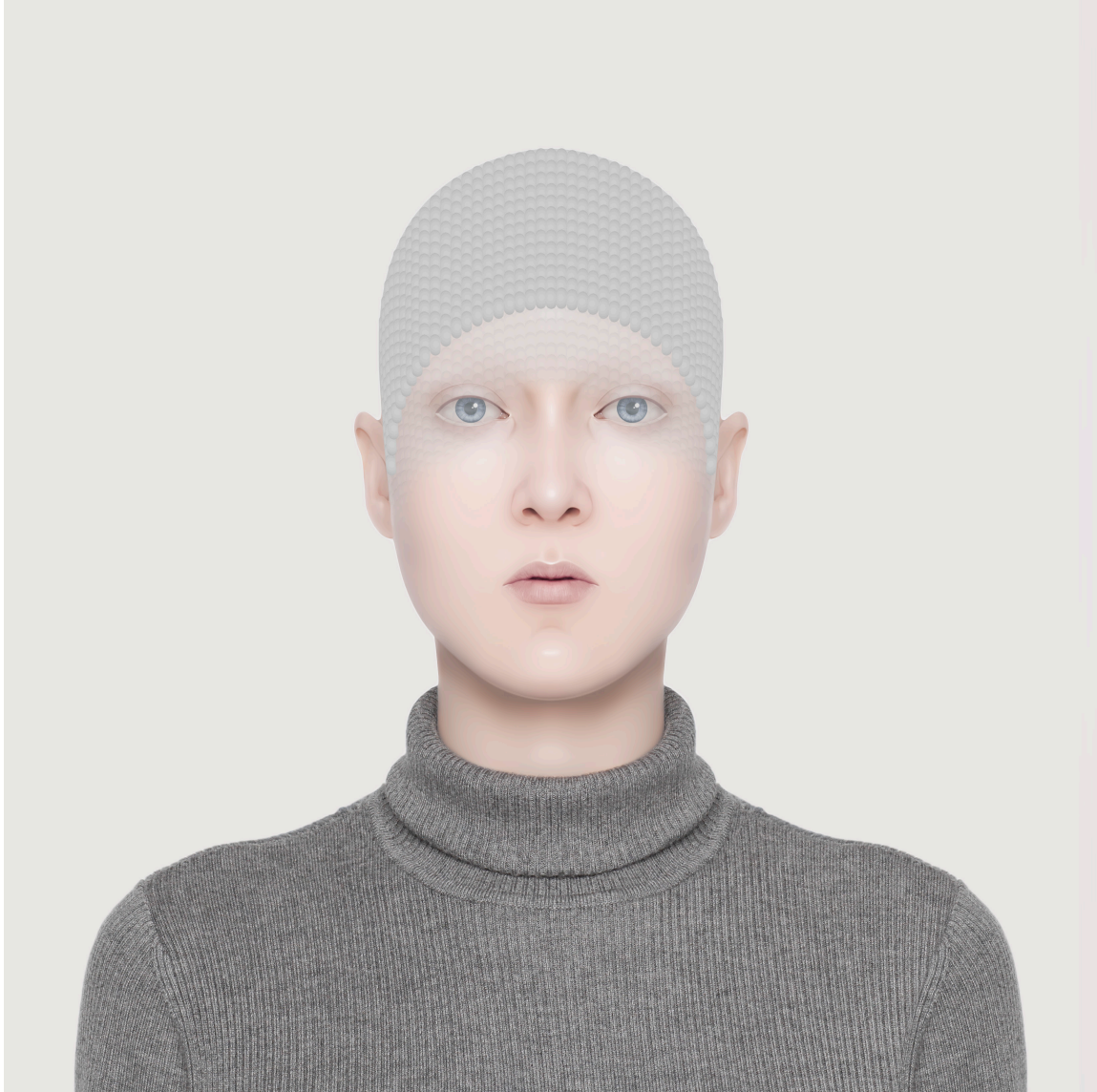


Fig.22.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “traumatic state”, imagen III, 2017

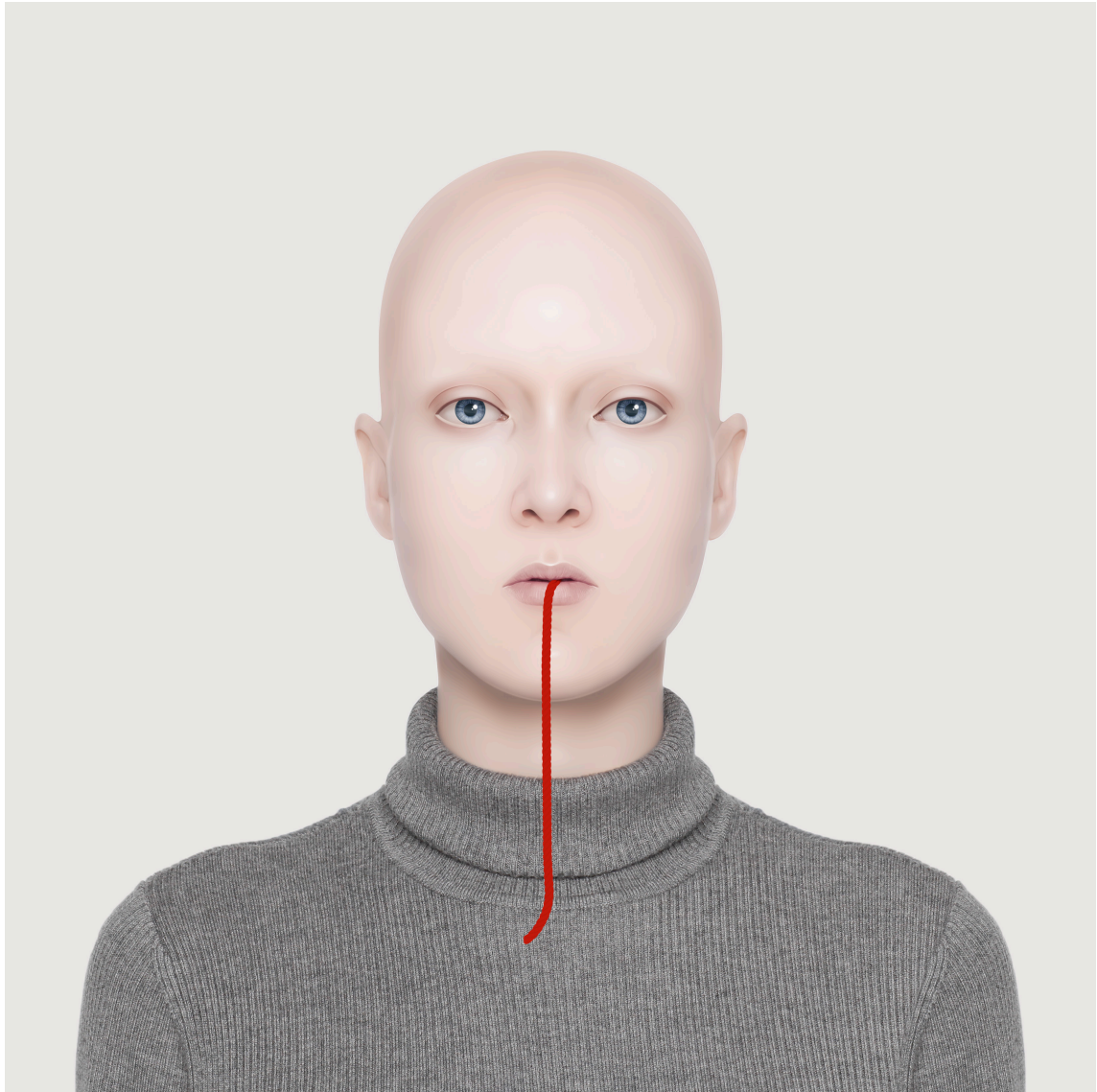


Fig.23.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “traumatic state”, imagen IV, 2017

Según la información presentada, encontramos la interpretación artística de la noción del trauma psicológico, incluyendo todas las obras de la serie “*traumatic state*” de la parte práctica de la investigación. A continuación, miraremos los demás trabajos realizados en el marco del tema de la investigación. Y que de una forma u otra, están vinculados directamente con la serie fotográfica “*traumatic state*”.



Fig.24.TROFIMOVA, Ekaterina. “*Trauma and memory*”, 2017

El trabajo “*trauma and memory*” (animación GIF) y la serie de diez imágenes “*trauma and memory: full process*” (gráficos 3D), están relacionados en varias características: la primera con la obra “*traumatic state*”, donde el *hilo rojo* fue introducido en el proyecto. El siguiente es la idea que se basa en ellos: mostrar el proceso mental de reconstrucción de la memoria del trauma. Estas obras transmiten el deseo del individuo de detectar la memoria oculta dentro de él y sacarla a la superficie de su conciencia. En el caso del “*traumatic state*”, se observa sólo una parte de un objeto entero —el *hilo rojo*, mientras que en los trabajos “*trauma and memory*” y “*trauma and memory: full process*” se plasma la realización de la imagen de la memoria traumatizada como tal, en forma de la maraña roja del hilos en su estado completo.



Fig.25.TROFIMOVA, Ekaterina. “*Trauma and memory: full process*”, 2017

La presentación de esta idea en ambas obras tiene sus diferencias. En la obra “*trauma and memory*”, se utiliza el formato de trabajo con imágenes gráficas en formato GIF (Inglés —Graphics Interchange Format —formato de intercambio de imágenes), que apoya a la imagen de la animación, mostrando una perspectiva del problema en general, muestra el esfuerzo mental del individuo con respecto a “conducir” sus recuerdos hacia la superficie

de la conciencia. A través del efecto de la imagen animada se muestra un proceso continuo de la obsesión de un individuo por su trauma. En la obra “*trauma and memory: full process*” se muestra todo el proceso de extraer la memoria desde la conciencia, una recuperación de todos los recuerdos sobre el trauma. Como consecuencia de lo anterior, hay una divulgación de los temas de los traumas personales en la memoria.

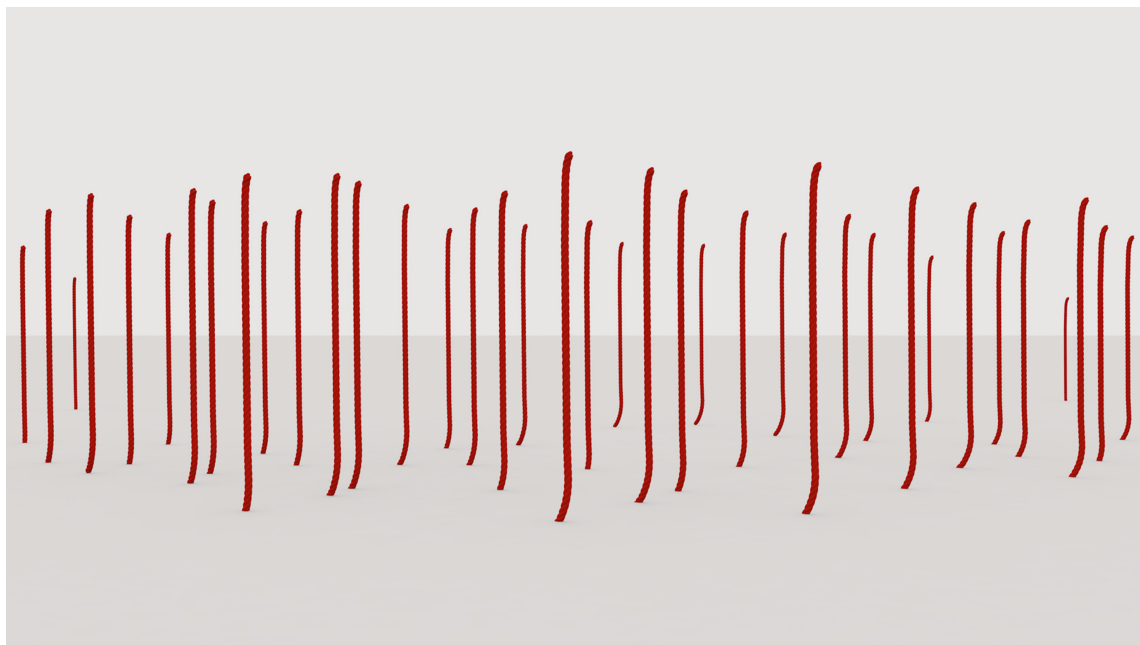


Fig.26. TROFIMOVA, Ekaterina. “*The structure of memory*”, 2017

El elemento del *hilo rojo* continúa su desarrollo en la siguiente obra: “*the structure of memory*” (animación GIF). Forma su historia como parte de la idea de la memoria y del trauma, la obra se muestra de forma fragmentada la mente del individuo. La decisión de continuar con el desarrollo de la idea del elemento del *hilo rojo* está justificada a modo que testimonia, representa y simboliza la existencia de una cierta inestabilidad mental y la preocupación del individuo que no tiene la capacidad de ver la imagen completa del pasado que le ha traumatizado. Además, la imagen de esta obra revela el fenómeno en sí de la naturaleza del trauma como un fenómeno de memoria, que guarda la historia traumática mediante esporádicos brotes episódicos, la aparición y desaparición de sus piezas simultáneamente, el número infinito de partículas.

El trabajo “*the structure of the symbol*” (gráficos 3D) está en conjunción con “*the structure of memory*”, sin embargo, remonta su historia a otro término del psicoanálisis “el proceso de simbolización”. Por lo tanto, este trabajo conceptualmente hace eco de la serie “*traumatic state*” y viene representado en él por la *hoja verde*. En él se desarrolla la idea de estructurar los objetos en el discurso del trauma, ya que se materializa con la comprensión del concepto de la memoria en “*the structure of memory*”. La repetición de la estructura en el formato indica la posibilidad de múltiples experiencias, producidas por el individuo, así como su función para un retorno permanente a su experiencia, su multiplicación consciente, nos lleva junto a la lista de la siguiente obra: “*traumatic pattern*”.

La obra “*traumatic pattern*” (gráficos 3D, Adobe Photoshop), donde observamos la multiplicación del elemento presentado en ella: la *hoja verde*, y que se correlaciona con las obras “*the structure of the symbol*” y “*traumatic state*”. Podemos realizar una distinción interesante en esta obra, bajo un intento de combinar los dos conceptos a la vez: “la memoria traumática” y “el proceso de simbolización”.



Fig.27.TROFIMOVA, Ekaterina. “*The structure of the symbol*”, 2017

Por lo tanto, el trabajo de “*traumatic pattern*” tiene la intención de dar una imagen generalizada de los términos presentados a través de un elemento patrón. La presentación del elemento a través del patrón y la copia nos lleva a la divulgación artística de los términos presentados de esta manera, la conciencia actúa como un elemento estático que está cerrado en sí mismo. De este modo el patrón se convierte en testimonio del hecho traumático, y su referente “el símbolo”.

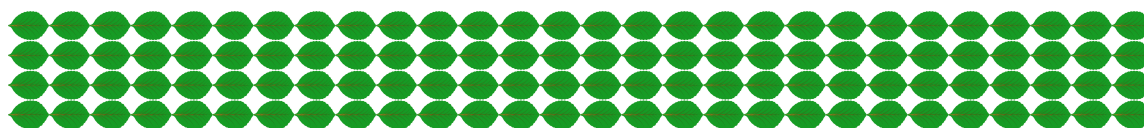


Fig.28.TROFIMOVA, Ekaterina. “*Traumatic pattern*”, 2017

La comprensión del término “proceso de simbolización” continúa su desarrollo en la práctica artística del proyecto, revelando los otros límites de la naturaleza del trauma en la obra “*the symbol*” (impresión 3D). El trabajo del “*the symbol*” está en contraste con el otro

grupo de trabajos, como referencia no sólo a las artes visuales, sino que también tiene la intención de formar un objeto físico. Se puede afirmar que esta práctica encaja perfectamente en el marco de la experimentación del autor y permite obtener y plasmar una forma de realización material de contundente tridimensionalidad que ejemplifica las dificultades psicológicas de la conciencia individual.



Fig.29.TROFIMOVA, Ekaterina. “The symbol”, 2017



Fig.30.TROFIMOVA, Ekaterina. “The symbol”, detalle, 2017

Este trabajo lleva la idea de la materialización física de los fenómenos psíquicos. La serie de cuatro imágenes “the transformation of matter in the symbol” (gráficos 3D) es una reflexión visual sobre cómo el objeto encuentra su camino en la transformación de sí mismo, como un símbolo del trauma. El trabajo con los elementos dentro del proyecto es ambivalente y crea cierta confusión en cuanto a su origen cotidiano. En este contexto surge la siguiente pregunta: ¿Qué convierte a los elementos cotidianos en símbolos significativos de los hechos traumáticos? No es posible dar respuesta concreta. Sin embargo, la obra dicha tiene un intento de resolver esta duda. A través de un código propio del simbolismo del color: blanco, verde, gris neutro, la muestra del proceso de fijación del objeto (el blanco) en la mente (gris) como un símbolo. El blanco indica que se está en el espacio cotidiano, el verde demuestra la disolución del elemento en sí mismo. El gris determina su aparición en la conciencia como un símbolo de un trauma.

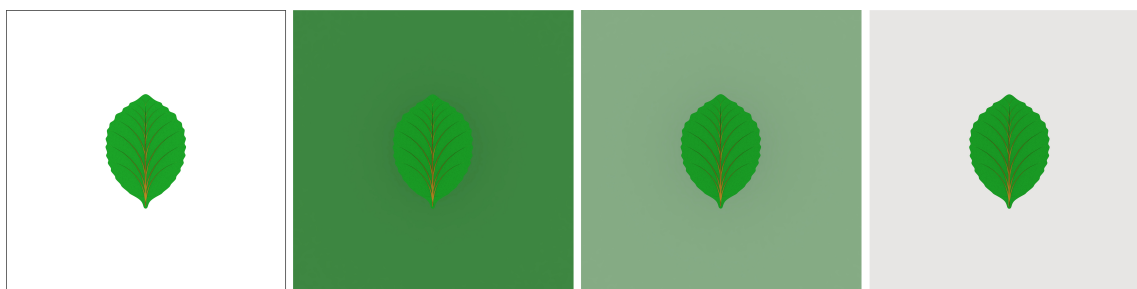


Fig.31.TROFIMOVA, Ekaterina. “The transformation of matter in the symbol”, 2017

Las próximas dos obras son una rama de la serie “traumatic state” en relación con el elemento de las escamas. El elemento de las escamas nos hace referencia al elemento del pez y con la metáfora del silencio. Es en esta última forma del elemento donde nace el siguiente trabajo

—“*the border of silence*” (fotografía digital —artística). El objeto del silencio dentro de un trauma se examinó en detalle en la parte dos de esta investigación, lo que demuestra que este fenómeno aparece por un lado como un ritual y por otro lado como la infabilidad total de la experiencia traumática.



Fig.32. TROFIMOVA, Ekaterina. “*The border of silence*”, 2017

Debe tenerse en cuenta que en la parte dos de la investigación también se examinó el fenómeno del silencio en cuanto a los procesos de trabajo de la psique, estableciéndose una similitud general con los términos “trabajo de duelo” y “fetichismo narrativo”. Como ya se mencionó anteriormente, la esencia de estos procesos es hablar y visualizar sobre el dolor propio, y la disolución del dolor de esta manera en la mente. Hablar para olvidar, y olvidar significa en cierto sentido, callar.

Respecto al imagen de la obra, la ubicación del cuerpo en el centro y su postura estática es un intento de dar al objeto unas características que se encuentran en la serie de “*traumatic state*”, mostrando la simetría completa de la imagen, la ausencia del carácter y el estado de ánimo, “la congelación” de la persona dentro de sí misma. El emplazamiento del elemento del pez en posición paralela a la del cuerpo se explica mediante la metáfora del silencio, decodificando la frontera establecida entre el individuo y el mundo. La repetición de la imagen en la parte performativa del proyecto ayuda a conectar los dos campos de la práctica artística: la fotografía y la práctica performativa, permitiendo que todo él se convierta en un grupo visual. Por otro lado, el proyecto en relación con los contenidos conceptuales, hace alusión al elemento pez como una metáfora, dentro del estudio profundo del tema, ante lo cual toda la información anteriormente dada, se cohesiona en su totalidad. La

segunda línea de esta obra es *“the element of silence”* (gráficos 3D). Dentro de este se encuentra la reflexión sobre lo que es un elemento del silencio en sí mismo y que presenta de por sí. Obviamente su relación con el mecanismo de protección ya fueron presentados en la serie de *“traumatic state”* bajo la forma de las escamas.

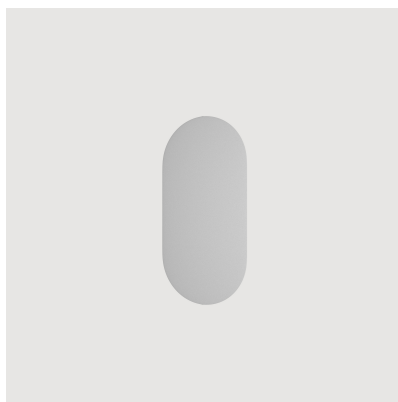


Fig.33.TROFIMOVA, Ekaterina.
“The element of silence”, 2017

La última en la lista de obras es la performance *“traumatic memory”* (video-documentación). La idea proviene de su nombre, el concepto: “la memoria traumática”. El movimiento mínimo de las manos y la práctica de acciones repetitivas, demuestra inmediatamente dos características del trauma.

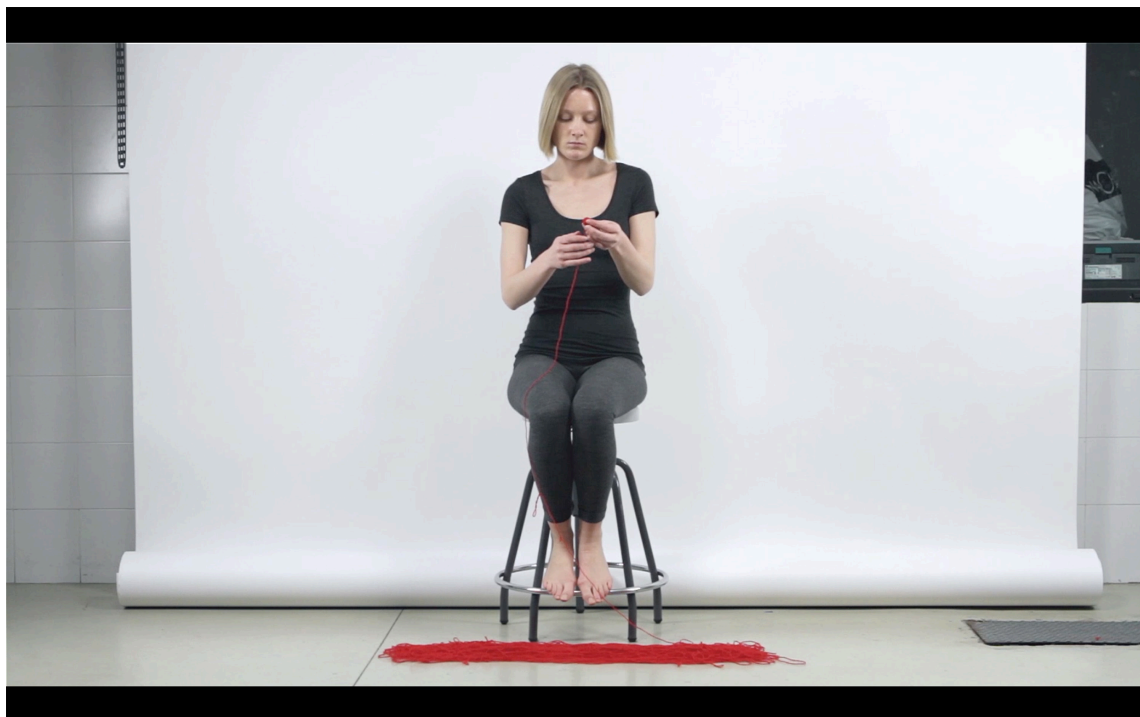


Fig.34.TROFIMOVA, Ekaterina. La performance *“traumatic memory”*, 2017

La idea fija, por un lado, y el proceso de trabajar con la memoria traumática por el otro, donde la esencia de esto último es el deseo de recoger la memoria en una sola unidad, descubriendo su forma entera —“completa”. De esta manera, la performance interactúa activamente con obras como el “*trauma and memory*” y “*trauma and memory: full process*”, siendo un intermediario entre ellos.

Cabe señalar la conclusión de que el pensamiento se construye a partir del cuerpo y del estado mental, lo cual determina el trabajo en la performance, convirtiéndose en el objetivo principal en la práctica. Esta estrategia del trabajo con el cuerpo se basa en la idea de un gesto mínimo del performer y el cuerpo debe expresar en sí un estado de inteligencia, haciendo presente lo ininteligible de lo psíquico.

IV.5. —El lenguaje del trauma: concepto del proyecto

En este capítulo, tenemos que resumir la información proporcionada y determinar lo que es el lenguaje del trauma en la parte práctica de la investigación. La visualización del lenguaje del trauma en el proyecto se lleva a cabo de dos maneras: a través de la imagen (imagen gráfica de dos dimensiones) y en la performance. En cada una de ellas se presenta su método de trabajo. Hablando de la imagen, la forma de la misma se divide en dos componentes: el retrato y el tema, donde la primera asume el papel de liderazgo, y la segunda a lo cual pertenece. Sin embargo ambas tienen su propio punto de vista independientes y funcionan como trabajos separados. Empezando por el retrato, aquí se plantean las características visuales de la transformación del modelo. El resultado de la modificación del retrato, es la primera determinación del lenguaje del trauma. El trabajo con la apariencia física del individuo y su transmisión a un nivel simbólico y metafórico, sirve como una de las estrategias en el trabajo. Siguiendo desde el retrato al tema, nos encontramos con un conjunto particular de elementos. La interacción del elemento con el objeto es una segunda variante del lenguaje del trauma. Dando a estos elementos su nuevo contenido semántico, esto presenta otra estrategia. Es importante tener en cuenta la naturaleza cotidiana de estos elementos, la idea de su transformación. Cabe destacar en la práctica performativa del proyecto: el gesto mínimo, la posición del cuerpo, su movimiento (repetición de la misma acción), la interacción con un objeto y el espacio —centro fijo.

Como resultado, hay una generalización de un conjunto de elementos del lenguaje artístico del trauma en el proyecto: la modificación de la imagen a su forma definitiva (morphing), el trabajo con objetos cotidianos y su traslado al campo semántico, el cuerpo y el carácter específico de los movimientos repetitivos presente en la performance en forma de bucle. De esa manera, resumimos el lenguaje artístico de la parte práctica del proyecto.

IV.6. —El referente: Oleg Dou

Oleg Dou —seudónimo del artista Oleg Duryagin. Nació en 1983 en Moscú en la familia de los artistas. En el año 2006 se graduó en el Instituto de Moscú de Acero y Aleaciones, realizando la especialidad de “Programación en Economía”.

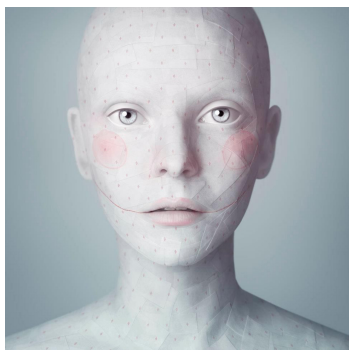


Fig.35.DOU, Oleg. “Rombos II”, 2011

El reconocimiento internacional lo alcanzó en el año 2007 —2008, convirtiéndose en el ganador de afamados premios “The International Photography Awards” y “The International Color Awards”.

Su infancia transcurrió rodeado del ámbito artístico, leyendo los catálogos de su madre y las revistas de moda de su padre. A la edad de 13 años empieza practicar el arte fotográfico con su primer ordenador equipado con una vieja versión de Photoshop.

Su obra presenta los personajes que parecen porcelanas sin vida. Cada retrato que presenta él está retocado por software tecnológico y genera una atmósfera de alta tensión visual. Actualmente, Oleg Dou es exhibido en galerías de Francia, Bélgica, Holanda, España, Rusia y Estados Unidos. Por lo tanto, es uno de los artistas más reconocidos en el campo digital de su generación. Toda la información arriba se basa en la página web del artista —www.olegdou.com.

Como referente en el proyecto fue elegido su trabajo de la serie: “Another Face” —Rombos II. El proyecto se trata de una historia personal del autor. El personaje de la dicha serie, después de haber experimentado la violencia en la infancia, adquiere una dependencia psicológica, proyectando su trauma otras personas. La cara del personaje ocupa todo el centro de la imagen. Este factor puede ser interpretado como un intento de carácter psicológico, un intento del autor de explorar su propia identidad en un plano ampliado. Los elementos, como recubrir los modelos con texturas (al estilo de papel-maché) recuerdan la máscara, que llena toda su superficie y sugiere la transformación de la forma habitual. En la posición del sujeto en el cuadro frontal, se observa una clara simetría de la forma y el equilibrio en todas sus partes. La imagen del rostro no presenta un retrato, sino lo invisible al ojo, lo que sucede dentro del individuo. Todos los recursos expresivos de la fotografía, revelan la historia de la infancia del autor y se utilizan para transmitir estados psicológicos de su personaje. La estética del trabajo elegido y su contenido conceptual actúa como un fuente de inspiración para la parte práctica del estudio.

Después de la presentación de la obra artística, la determinación de lo que es el lenguaje del trauma del proyecto y la demostración del referente de dicha obra podemos pasar al siguiente apartado de laparte cuatro —el desarrollo del proyecto práctico.

V.7. —El desarrollo del proyecto

En este capítulo se mostrará de manera detallada todo el desarrollo técnico del proyecto. Esto incluye: los bocetos, la planificación del proyecto, el proceso proyectual del trabajo, la experimentación con los elementos, el equipamiento, la ejecución de la obra, las tareas y

las dificultades asociadas a él, la utilización de métodos empleados para su resolución. En la última parte del capítulo se describe el proceso de la edición digital de las fotografías, el uso de gráficos 3D, así como la documentación de la performance. Las tres etapas en el trabajo se dividen en tres capítulos separados para un análisis más conveniente en el estudio.

IV.7.1. —La reproducción

Las dos primeras ideas del retoque fotográfico fue en primer lugar realizar una imagen del sujeto cubierto de las escamas en la zona facial, y la segunda utilizar una tinta de color rosa, completándolo del elemento de la *hoja verde* en el lugar de la boca. En tercer lugar fue la idea con elemento del *hilo rojo*.



Fig.36. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto VII*, 2017



Fig.37. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto VIII*, 2017

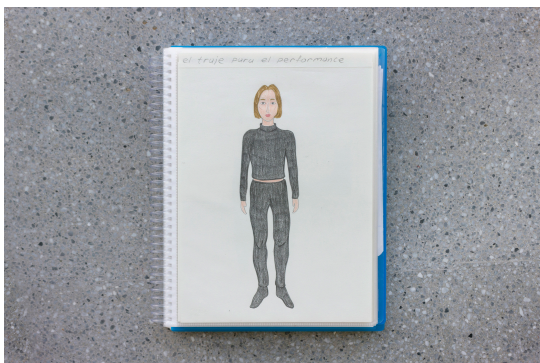


Fig.38. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto IX*, 2017



Fig.39. TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto X*, 2017

En el desarrollo de la performance fue importante el concepto de la indumentaria o vestimenta, era necesario encontrar una adecuada que permitiese transformar el cuerpo en un elemento de una sola pieza. Así surge la idea de traje fino-gris, (siendo elegido el gris por ser un color neutro). La experimentación con los objetos y su contacto con los medios digitales ocurrió de forma intuitiva, primero a través de una gráfica analógica, dibujados cada uno a mano. Este método nos ha permitido sentir la esencia del tema de trabajo: el color, la textura, el volumen y otras características. El elemento de *escamas* fue investigado

a través del color y la forma, así como por la separación de los elementos, o su agrupación, aplicando y llenando el formato de dibujos gráficos. La textura de color rosa era entendida a través de la pintura. El empleo de los medios tradicionales en el trabajo gráfico tenía un solo propósito, dar al proyecto la forma necesaria en el espacio intelectual. Después de analizar el elemento de la *escama* y la textura de color rosa, era el turno de los demás elementos: el *hilo rojo*, la *hoja verde*, para ello utilizamos el mismo procedimiento de estudio intuitivo-analógico. En cuanto al elemento de la *hoja verde*, no existió sólo su dibujo sino también el contacto con el objeto real —una hoja de menta en este caso. Se estudió el elemento del *hilo rojo* mediante una línea roja directa. La repetición de estas líneas en el formato tiene una cierta intención, como resultado de lo cual cada línea separada se fusiona con otra, formando un fondo de una sola pieza. A continuación se desarrolló el plan de la documentación de la performance, el guión.



Fig.40. TROFIMOVA, Ekaterina. *Los bocetos variables de las escamas*, 2017



Fig.41. TROFIMOVA, Ekaterina. *La pintura de textura rosa*, 2017



Fig.42. TROFIMOVA, Ekaterina. *El estudio de las hojas de la hierbabuena*, 2017

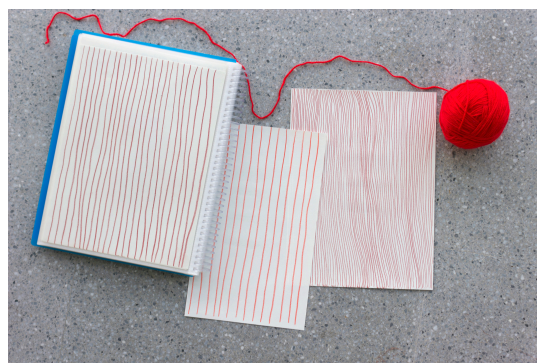


Fig.43. TROFIMOVA, Ekaterina. *Los bocetos variables del hilo rojo*, 2017

Además, fueron ejecutados los bocetos para el desarrollo de las ideas en los gráficos 3D. Con respecto al plan de trabajo, fue ejecutado con un calendario, con el desarrollo de todas las etapas y partes del proyecto, tanto en la parte teórica como en la práctica, así como el diseño de la fase final de la obra y la defensa.

El trabajo del proyecto fue planeado para ser abordado desde las fechas de diciembre a mayo, en la que se realizaría la parte teórico-práctica, la parte práctica estaba programada

para ser finalizada antes del mes de abril. El diseño de la etapa del trabajo final y su defensa estaba proyectado de Mayo a Septiembre, y la fecha de la exposición y su preparación determinada a partir de Abril hasta Mayo, como estaba planificada al comienzo del, más tarde esta idea trabajo se sustituyó (por una visualización en 3D). Determinando para Junio la maquetación final del proyecto. La defensa del trabajo final —en Septiembre. Este modelo ha estado sujeto a algunas variaciones, pero desde un comienzo intentamos respetar las fechas propuestas.

IV.7.2. —La producción

La ejecución de la obra comenzó inmediatamente con la fotografía del retrato. La sesión tuvo lugar en el estudio fotográfico. El plan de la sesión fotográfica fue pensado con antelación: la cámara, el trípode, los objetivos, la composición figura-fondo, la luz, etc. Gracias a ello se obtuvo el resultado deseado a las tres sesiones.



Fig.44.TROFIMOVA, Ekaterina. *La primera sesión fotográfica, 2017*



Fig.45.TROFIMOVA, Ekaterina. *La segunda sesión fotográfica, 2017*



Fig.46.TROFIMOVA, Ekaterina. *La tercera sesión fotográfica, 2017*



Fig.47.TROFIMOVA, Ekaterina. *La posición de la figura ante de la cámara, 2017*

La disposición figura-fondo, luces, cámara fue frontal, el fondo blanco, la figura a medio metro de él, la cámara a la altura de la cara. Se utilizó como luz el flash de forma rectangular. La cámara era una Canon EOS 5D II, la lente Canon EF 85 mm 1:1.8 ultrasonic. Esta lente era la adecuada para la cámara y realizar este tipo de retrato. En la primera sesión

se cometieron algunos errores: no se utilizó el trípode para fijar la cámara. Este paso es necesario para obtener una mayor nitidez de la fotografía. La ropa no fue escogida adecuadamente tenía que ser algo neutral, presumiblemente gris, pensando en el futuro retoque, la posición de la cabeza no era totalmente frontal, hubo un ligero sesgo hacia la izquierda. El cabello no estaba recogido, lo y cual podría complicar la edición. No se usó ningún producto cosmético para matizar el brillo de la cara antes de disparar. El flash estaba ajustado demasiado alto, dando la impresión general de que había poca luz y el fondo estaba demasiado oscuro. Los errores de la segunda sesión fueron los siguientes: la cara no estaba proporcionada al cuerpo, había una sombra debajo de la barbilla. El cabello todavía no estaba recogido en la forma deseada. El fondo seguía siendo oscuro, había la sombra detrás de la modelo. Mejoras incorporadas: fue utilizado un trípode, encontramos un adecuado modo de vestir neutro (un suéter gris), se realizaron los ajustes necesarios para conseguir una mayor nitidez de la imagen, se logró el ángulo deseado de la cabeza y corregir la dirección de la mirada se optimizó la posición del flash situándose un poco más arriba de la cabeza, y la posición del cuerpo se aproximó al fondo para evitar sombras indeseadas.

La tercera sesión de fotos fue satisfactoria en sus resultados. Todos los objetivos se lograron. Las fotos fueron tomadas en formato RAW, cuyo valor y beneficios hemos descrito previamente. La preparación de la escena para la performance se llevó a cabo también en el mismo taller de fotografía, antes de la documentación.



Fig.48.TROFIMOVA, Ekaterina. *Vista de la escena completa para la performance*, 2017



Fig.49.TROFIMOVA, Ekaterina. *La sesión fotográfica*, 2017

El equipamiento y formato elegido fue: la cámara Canon EOS 7D. Esta cámara con objetivo Canon EF 24-70 mm, Zoom 1:2.8. es más adecuado para las películas en función de su desarrollo. La lente, el tipo de Zoom le permite tomar el tiro del gran angular. Además el trabajo se realizó con la luz continua, y dos luces arriba y paralelas a la escena a los dos a cada lado de misma, el tipo de luz —la luz del día. El fondo era blanco, la cámara fijada en un trípode se situó frontalmente. El siguiente fue la performance y su documentación. Durante el rodaje no hubo ningún problema, la documentación se realizó correctamente. La preparación de la escena durante su ejecución tuvo unos cuantos cambios. Se decidió retirar el fondo blanco del suelo, y dejarlo solo en la pared, también se dispuso el hilo rojo en perpendicular respecto a la posición de la silla. La fotografía para la obra: “*the border of silence*”, se llevó a cabo en las mismas condiciones técnicas que la performance. Los ajustes: luces, cámara, etc. de la escena cumplen con todas las exigencias estéticas y con-

ceptuales dentro de ella; ayudando a conseguir una similitud visual entre la fotografía y la performance que queda constatada por la iluminación y la posición de la figura en la imagen.

El modelado de los objetos en 3D fue prácticamente una nueva área para el autor. Después de recibir algunos consejos de los expertos en el campo del modelado (en este caso —Adolfo Muñoz, es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes San Carlos) 3D comenzó la práctica.

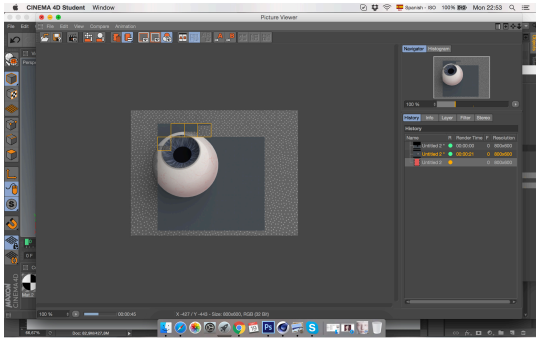


Fig.50.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado del globo ocular del ojo, 2017*

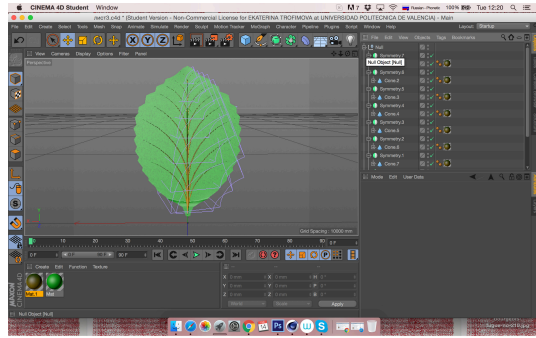


Fig.51.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado del elemento de la hoja verde, 2017*

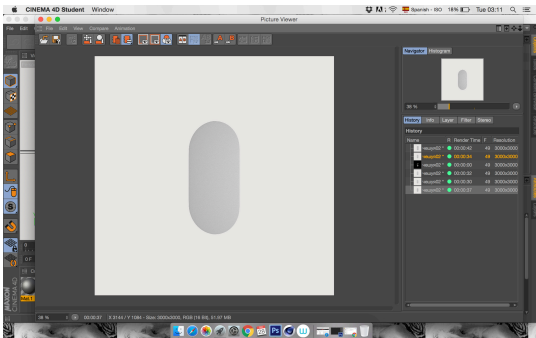


Fig.52.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado del elemento de la escama, 2017*

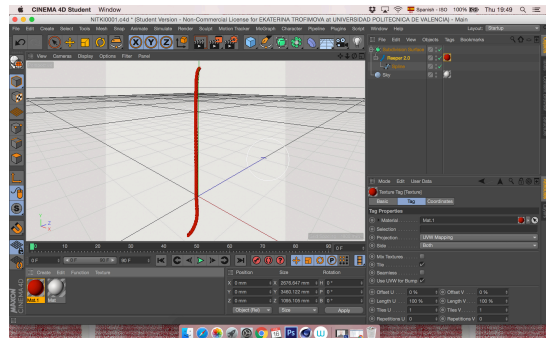


Fig.53.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado del hilo rojo, 201*

La primera consistió en la creación del globo ocular del ojo. Esta tarea se ha basado en el tipo de modelado “el modelado de la caja” (lo que había descrito en el capítulo IV.2.1.1) Para el modelado de globo ocular fue utilizado: el objeto paramétrico esfera (Sphere). Para lograr una imagen realista de la pupila, su transparencia y el iris, se utilizó la texturización, tales funciones existen bajo las herramientas en ajuste de los materiales para retocar desde el programa: el color, la transparencia, la reflexión. El trabajo con los materiales y texturas fueron realizados mediante capas y máscaras. Para proporcionar un buen acabado, (verosímil a la realidad) se manipuló la luz, haciendo uso de la modalidad: Omni light —la luz puntual. Para finalizar el imagen se realizaba el render de los modelos (que eran proporcionados por el programa), con el efecto de Iluminación Global. Otros elementos que se modelaron fueron: la *hoja verde*, la *escama* y el *hilo rojo*. Para el modelado del ele-

mento de la *hoja verde* fue utilizado: el modelado de la caja a partir del objeto paramétrico plano (Plane), para dividir el parámetro del objeto en polígonos individuales se utilizaba la herramienta el cuchillo (Knife), para suavizar los bordes del modelo se usó la herramienta HyperNURBS. En la creación de los materiales y texturas se utilizaron: color, textura opciones ruido (Noise) y el gradiente (Gradient).

Para crear la raya de la hoja se aplicaba: un objeto paramétrico (Cone), y una herramienta modificadora Bend Tool.

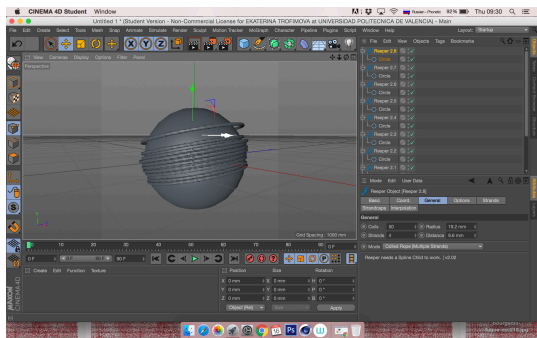


Fig.54.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado la maraña del hilo rojo*, 2017

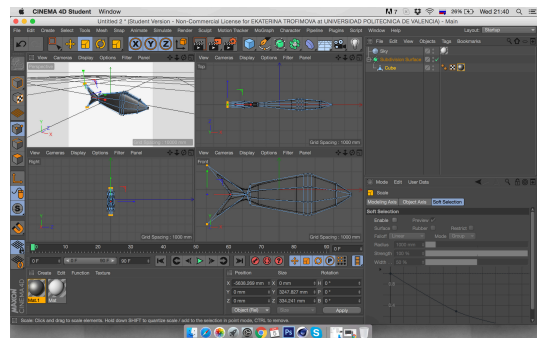


Fig.55.TROFIMOVA, Ekaterina. *El modelado del elemento del pez*, 2017

El tipo de iluminación para todos los modelos era la luz puntual. En el modelado de *escamas* se utilizaba: el modelado de la caja a partir del objeto paramétrico cápsula (Capsule), la herramienta HyperNURBS. En la creación de los materiales y en las texturas se utilizó: el color, la textura, el ruido (Noise) dentro de los cuales se configuraban unos parámetros imprescindibles para conseguir la textura de la plata. El tipo de Iluminación fue la luz puntual y la luz spotlight (foco cónico).

En el modelado del *hilo rojo* se aplicó con tipo de modelado las superficies y curvas NURB (NURBSurfaces y NURB curves), y el plugin Reeper. En la creación de los materiales se utilizó: el color, y la iluminación la luz puntual. En el modelado de la maraña del *hilo rojo* se empleó: el modelado de la caja a partir del objeto paramétrico esfera (Sphere), también se hizo uso del modelado las superficies y curvas NURB, y el plugin Reeper. En la creación de los materiales se utilizó: el color. El tipo de iluminación del modelo fue la luz puntual.

Cuando se creó el elemento del pez se utilizó: el modelado de la caja a partir del objeto paramétrico Cubo (Cube), la herramienta HyperNURBS. En la creación de los materiales y texturas se utilizó: el color, la textura con las opciones de ruido (Noise), y el reflejo, dentro de los cuales se ajustaron los parámetros para conseguir las texturas de la plata. Los tipos de iluminación fueron: la luz puntual y la luz foco cónico.

Por otra parte, es necesario describir la creación de modelos para la impresión 3D. La salida de los modelos para imprimir prevé una cierta sutileza en el modelado de un objeto, tales como: su espesor mínimo —a partir de 5 mm; si el modelo se compone de varios objetos, deben combinarse en un archivo sólido, se recomienda disponer de un soporte de base del

modelo, este le ayudará quedarse bien en la mesa de la impresora, para evitar irregularidades en su geometría. Este es el conjunto mínimo de reglas para la impresión de objetos en 3D. Cuando se creó el elemento de la *hoja verde* para la impresión 3D se aplicó: el modelado de la caja a partir del objeto paramétrico Cubo (Cube), para dividirlo paramétricamente en polígonos independientes se utilizó la herramienta cuchillo (Knife), para suavizar los bordes del objeto se empleó la herramienta HyperNURBS. Para la creación de los materiales y texturas se utilizó: el color, la iluminación en el caso de creación de un objeto para la impresión en 3D no es de vital importancia. El render se realizó en formato STL.

V.7.3. —La postproducción

El último paso del trabajo del proyecto consistió en realizar una edición digital de fotografías, la creación del fotomontaje, la realización de las obras en gráficos 3D, la documentación de la performance. La edición digital se llevó a cabo en el programa Adobe Photoshop CS6 mediante un plan previamente trazado.

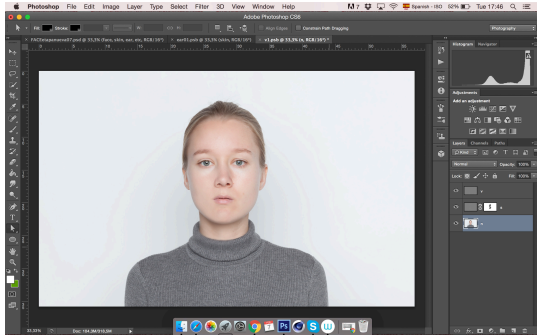


Fig.56.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, la primera etapa*, 2017

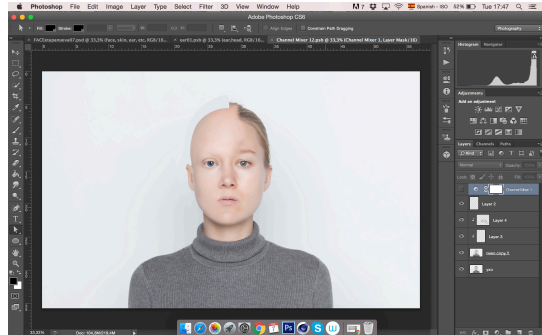


Fig.57.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, la segunda etapa*, 2017

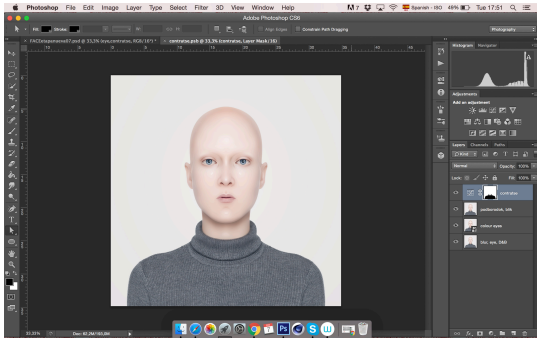


Fig.58.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, la tercera etapa*, 2017

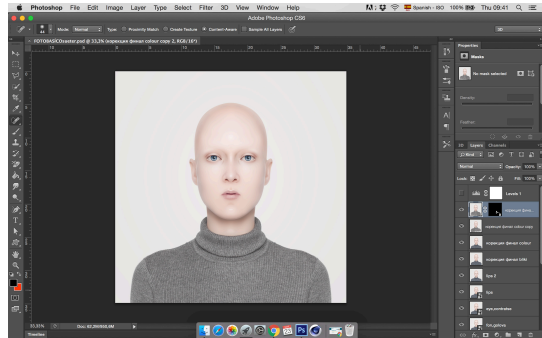


Fig.59.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, la tercera etapa*, 2017

El tratamiento del retrato de la fotografía comenzó en el editor de Camera RAW, incorporado al programa Adobe Photoshop, lo que permite importar y procesar la imagen en este formato. En este paso, la imagen de retrato se transfirió al canal de 16 bits, procediendo a la configuración de la luz, la rectificación del contraste en la fotografía y una breve corrección

de color. En el editor del Photoshop el trabajo se dividió en tres fases. La primera etapa: retoque de la piel, eliminación de las cejas y las pestañas, la transformación del ojo, y cambio en la zona ocular. Cabe señalar que todos los retoques se aplicaron sólo en una mitad de la cara de la modelo. La segunda etapa: el diseño de los labios, de la nariz y la oreja. La piel continuó retocándose y se eliminó el pelo de la cabeza de la modelo. La tercera etapa: se procedió a la creación de una imagen simétrica, recortando la fotografía de un formato cuadrado, se cambió el fondo a un gris neutro. También se realizó el trabajo con los detalles de la imagen: el cuello, la barbilla, el contraste de la imagen, y la corrección del color. En el resultado del tratamiento se cambió el color del suéter, y se decidió traerlo de vuelta al color original gris. Para intervenir en la manipulación parcial de la cara de la modelo, así como en el retoque de la piel se utilizó la tableta gráfica Wacom Intuos de la serie Creative Pen/Touch tablet CTH680l. Presentamos una lista completa de herramientas del Photoshop utilizadas en el retoque del retrato:

Herramientas:

- Spot Healing Brush Tool
- Clone Stamp Tool
- Eraser Tool
- Lasso Tool
- Quick Selection Tool
- Pen Tool
- Ellipse Tool
- Brush Tool
- Paint Bucket Tool
- Crop Tool

Trabajo con Layers.

- Adjustment layers: Levels, Curves.

Trabajo con Mask.

- Layer Mask / Invert Layer Mask

Métodos de retocar piel:

- Spot Healing Brush Tool
- Frequency decomposition (de dos frecuencias)
- Dodge and Burn (el uso de tableta)
- Blur

Filtros de Adobe Photoshop:

- Liquify
- Surface Blur
- Gaussian Blur

A continuación, con el resultado de la fotografía obtenida se inició el trabajo con el fotomontaje. Todos los elementos creados en gráficos 3D fueron elaborados en Adobe Photoshop, para adaptarlos al retrato. La forma de la *hoja verde* se alteró ligeramente con la aplicación de la herramienta Warp (para modificar y escalar) en la misma zona de la boca,

también se aplicó transparencia a la imagen. En el caso del *hilo rojo*, fue utilizada la tableta gráfica Wacom Intuos. Además, en esta etapa, se decidió dejar atrás la idea de poner una textura de color rosa, debido al alto contenido conceptual del proyecto. El trabajo con la composición de *escamas* requirió una búsqueda técnica. En primer lugar se llevaron a cabo una serie de bocetos, en el que se expusieron diversas ideas posibles. En estos bocetos por primera vez, surgió la idea de cubrir únicamente la parte superior de la cabeza con *escamas*. Haciendo de ella una obra independiente dentro del proyecto. Todas las ideas se testen en Adobe Photoshop.

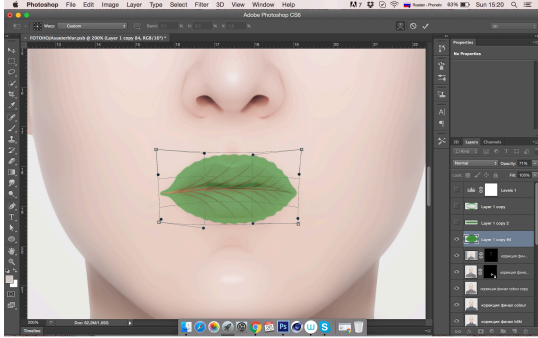


Fig.60.TROFIMOVA, Ekaterina. *La creación del fotomontaje*, 2017

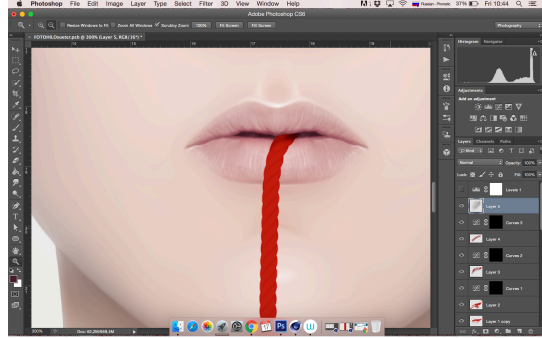


Fig.61.TROFIMOVA, Ekaterina. *La creación del fotomontaje, la tercera etapa*, 2017

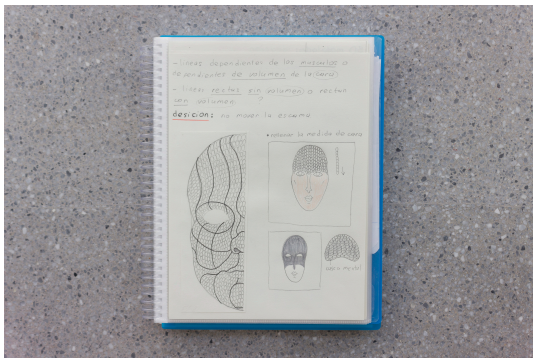


Fig.62.TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto XI*, 2017



Fig.63.TROFIMOVA, Ekaterina. *El boceto XII*, 2017

Respecto al trabajo con el elemento de *escamas* surgieron las siguientes cuestiones: ¿Cómo obtener el efecto de volumen en la cabeza? ¿Tiene sentido girar el elemento de *escamas*, o ponerlo en forma vertical? Por lo tanto, la elección se detuvo en las *escamas* verticalmente dispuestas, llenando la parte superior de la cabeza. Para poner en práctica esta idea fue creada una línea vertical con *escamas* (dónde una superpone a la otra), que cubría toda la cabeza; el objeto también fue creado, copiado y superpuesto al igual que en la zona del ojo, donde se cambió la transparencia y se retiraron parcialmente *escamas*.

La obra “*trauma and memory*” se llevó a cabo en Adobe Photoshop y Cinema 4D. En el CD4 las imágenes procedentes de Photoshop se convirtieron en formato GIF, de acuerdo con las reglas para crear un archivo de animación. En el programa Adobe Photoshop para

crear los fotogramas de la animación se utiliza el panel de “línea de tiempo”, moviendo el indicador de tiempo actual a un cuadro y tiempo distinto. Así se modifica la posición, la opacidad o el estilo del contenido de la capa. Para crear la ilusión del movimiento o la transformación, el programa Adobe Photoshop elabora una imagen animada, compuesta por dos imágenes superpuestas, realizando variaciones en las propiedades de capa. Un tiempo de visualización se asigna a cada cuadro, y se pone el número de sus repeticiones, para que la animación actúe de una vez en un determinado tiempo, o quede de forma estable y permanentemente.

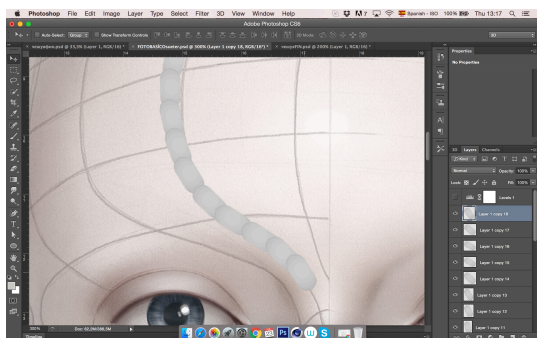


Fig.64. TROFIMOVA, Ekaterina. *Las pruebas de la composición de las escamas*, 2017

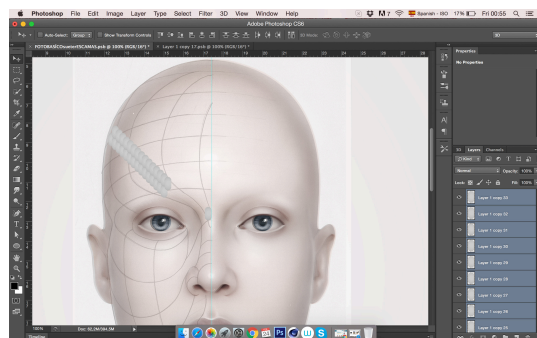


Fig.65. TROFIMOVA, Ekaterina. *Las pruebas de la composición de las escamas*, 2017

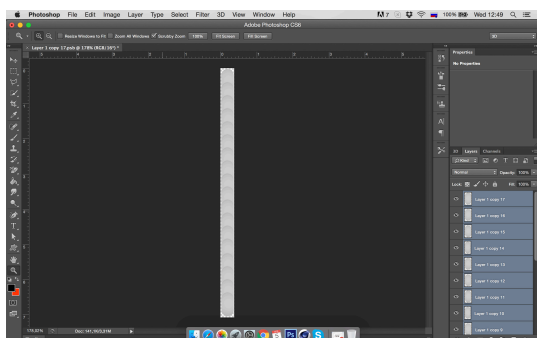


Fig.66. TROFIMOVA, Ekaterina. *La agrupación de las escamas para el fotomontaje*, 2017

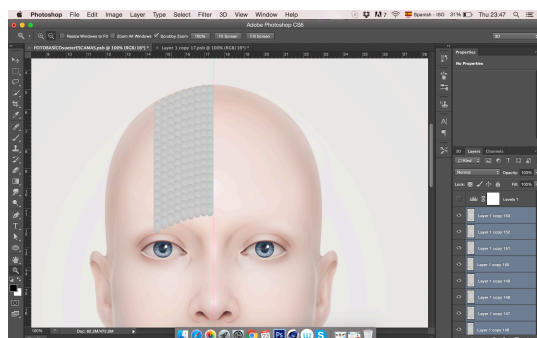


Fig.67. TROFIMOVA, Ekaterina. *La creación del fotomontaje*, 2017

Para la obra “trauma and memory” fueron aplicadas dos imágenes. La serie de diez imágenes “trauma and memory: full process”. Se pasaba a través de render cada imagen de la maraña rojo en Cinema 4D. En la obra “the structure of memory” se creó análogamente a la de: “trauma and memory”: la primera etapa fue realizada en el programa Cinema 4D, de la cual provenía el render de cada imagen con el hilo y la segunda etapa se realizó la animación con Adobe Photoshop, aplicando un total de 25 imágenes. La obra “the structure of the symbol” fue realizada con Cinema 4D y presenta la copia del objeto y la localización del formato horizontal. La serie de cuatro imágenes “the transformation of matter in the symbol” fue ejecutada por el programa Cinema 4D. Cada imagen fue creada por separado: el objeto se colocaba en el plano de cada uno de los cuatro colores necesarios: blanco, verde, verde claro y gris. La obra “traumatic pattern” fue realizada en Adobe Photoshop: el render de Cinema 4D —la hoja verde fue importada en Adobe Photoshop, y mediante

el proceso de la copia del objeto y su ubicación en un orden secuencial fue ejecutado el pattern. Renderizar la imagen final en Cinema 4D era imposible, debido al hecho de que este programa presenta la vista volumétrica del objeto.

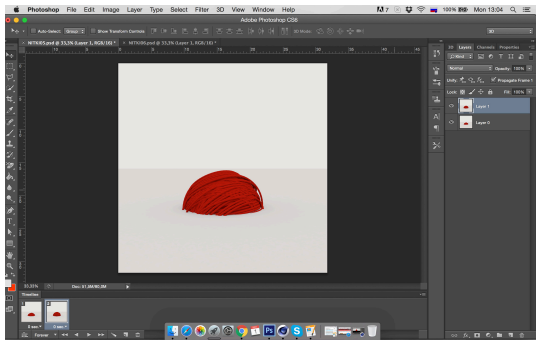


Fig.68.TROFIMOVA, Ekaterina. La creación de la obra “trauma and memory”, 2017

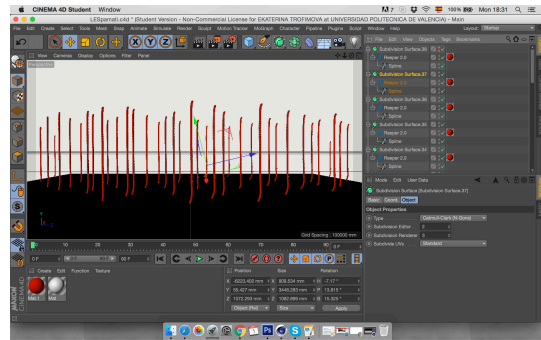


Fig.69.TROFIMOVA, Ekaterina. La creación de la obra “the structure of memory”, 2017

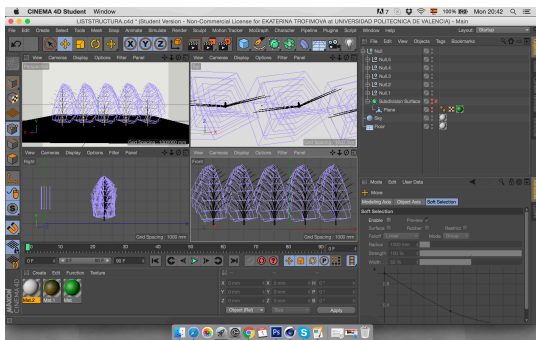


Fig.70.TROFIMOVA, Ekaterina. La creación de la obra “the structure of the symbol”, 2017

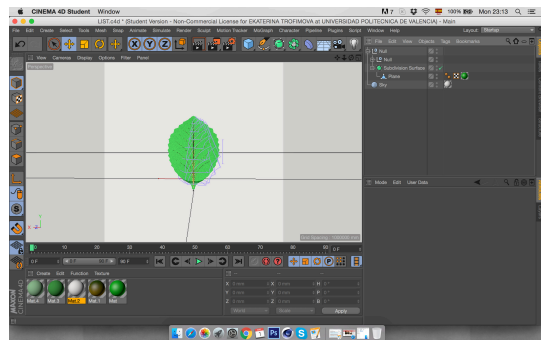


Fig.71.TROFIMOVA, Ekaterina. La creación de la obra “the transformation of matter in the symbol”, 2017

El proceso del retoque de la obra “the border of silence” se realizó con el programa Adobe Photoshop. Inmediatamente antes que la imagen fue editada por el editor de cámara RAW, las deficiencias fueron corregidas, y retocado ligeramente el color. El procesamiento de fotografía se produjo en un lado del cuerpo de la modelo, siguiendo el concepto de construcción de una imagen simétrica, al cual ya se introdujo en la fotografía del retrato de la serie de cuatro fotografías “traumatic state”. En el retoque era necesario para alcanzar los siguientes resultados:

—La máxima similitud con la imagen mostrada de la performance: la posición del cuerpo en el espacio y su postura.

—Un cierto parecido con la imagen mostrada en el retrato: la simetría, lo estático del objeto, los colores, los tonos de la imagen, etc.

Para este fin, se decidió llevar a cabo los siguientes pasos: conservar algunos elementos de la fotografía: dejar las manos y los pies en la posición original, sin crear una simetría

completa. Mantener la imagen del traje en su forma original, sin retocarla, y crear un fotomontaje — poner un retrato de la serie “traumatic state” ubicándolo en la parte de cara de la modelo. Editar la piel de la modelo con la misma técnica que el retrato.

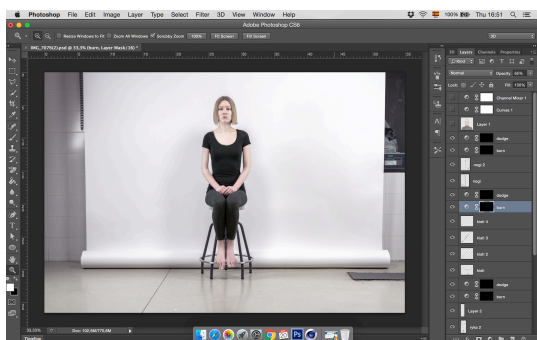


Fig.72.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, primera etapa*, 2017

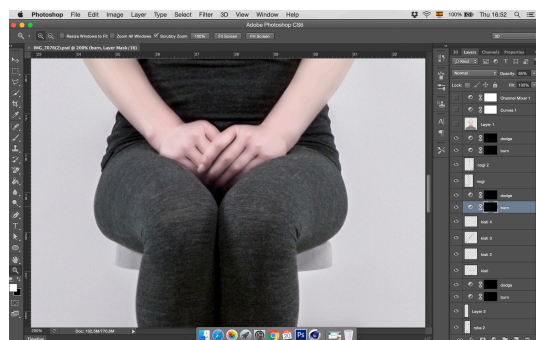


Fig.73.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, primera etapa*, 2017

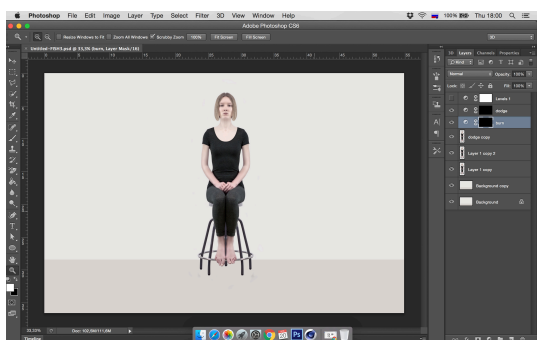


Fig.74.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, segunda etapa*, 2017

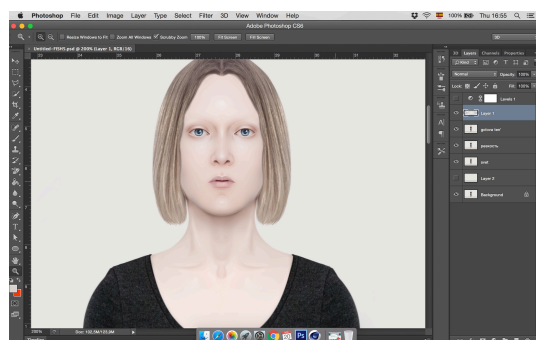


Fig.75.TROFIMOVA, Ekaterina. *La edición digital de la fotografía, tercera etapa*, 2017

El editor digital Adobe Photoshop se utilizó en tres estadios. En el primer estadio se produjo la corrección del color de la imagen: el retoque de la piel, los detalles (las manos, pies, etc.), tratando de aproximar la sombra de la piel de la modelo con las sombras presentadas en el retrato. En el segundo estadio colocamos la modelo en un fondo nuevo, y redujimos a la mitad la imagen de la figura de la modelo mediante el retoque necesarios de los elementos para lograr la simetría. En el tercer estadio creamos un fotomontaje: colocamos el rostro de la modelo en la de la parte frontal del retrato y procedimos a ultimar los detalles. Las herramientas utilizadas en el retoque de la fotografía y los métodos de trabajo son idénticos a los empleados anteriormente. En el retoque de la piel se utilizó la tableta gráfica Wacom Intuos. La etapa final de la edición de la imagen consistió en crear un collage de fotos con el elemento del pez a bajo del los pies del modelo.

El montaje de la performance se llevó a cabo con Adobe Premiere Pro CC. En este programa se ha configurado la corrección del color, así como se han exportado las grabaciones del video en varios formatos, para intercambio de datos en Internet y el almacenamiento en alta calidad en el ordenador. En cuanto a la corrección del color, habían usados las herramientas estándares del menú del Adobe Premiere: Levels y Color Balance. Almacenar

el video en alta calidad y convertirlo en formato para Internet exige unas ciertas características. El programa Adobe Premiere cuenta con una amplia gama de formatos: H.264, MPEG-4 o AVC. Hoy en día el formato de H.264 es uno de los más progresistas y que mejor responden mejor a los requisitos a los algoritmos de compresión. El formato para guardar el vídeo en la mejor calidad con la posibilidad de una mayor conversión a otros formatos es el formato MOV. Este archivo es compatibles con Microsoft Windows y Mac OS. Su selección se hizo de acuerdo a las posibilidades, proporcionado por el software de Adobe Premiere.



Fig.76. TROFIMOVA, Ekaterina. *El montaje de la performance*, 2017

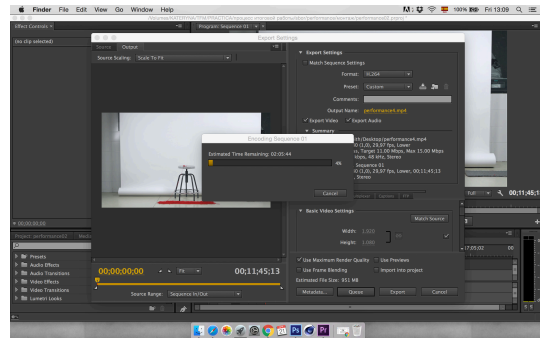


Fig.77. TROFIMOVA, Ekaterina. *El montaje de la performance, el render*, 2017

Sobre la impresión 3D del objeto, su realización fue en un estudio profesional del Departamento de Servicios de Impresión RePro 3D (Valencia, Paterna) con un equipo Zortrax modelo M200, y con el uso del material Z-ABS (acrylonitrile butadiene estireno). Perteneciente al grupo de los termoplásticos, pero que contiene una base de elastómeros con soporte de polibutadieno que los hace más plegables y resistentes. Este material permite obtener una superficie pulida del objeto, es reutilizable y puede ser adecuado para el trabajo con procesos químicos, a pesar de esto, no es biodegradable y se comprime en contacto con el aire. El Z-ABS es empleado principalmente en la técnica del Modelado por Deposición Fundida (FDM) y, en consecuencia, se encuentra disponible en la mayoría de impresoras. Según la información proporcionada, el tipo de la impresión del objeto (*hoja verde*) fue bajo la tecnología FDM, la descripción la cual está prestada en la parte IV.2.1.2. Sin embargo, en el proceso de trabajo con la impresión 3D de un objeto surgieron algunas dificultades. La tecnología de impresión 3D se encuentran todavía en la fase de desarrollo, y el resultado de la impresión de un objeto puede ser impredecible. El objeto planificado iba a ser de un menor tamaño (6 cm de largo por 2 cm de ancho). A través de la multitud de intentos de impresión, tuve que renunciar a esta idea.

El problema era que en la magnitud y la anchura del objeto, era de pequeño formato. Así como la posición del objeto para la impresión. Cuando colocamos el objeto en la posición vertical sobre la superficie de la impresora, debido a su pequeña magnitud y anchura se produjo un fallo en el proceso de impresión, el objeto no pudo resistir el soporte de la impresora y cayó desde el mismo. En consecuencia, tuvimos que colocar el objeto en la superficie de la impresora en posición horizontal y aumentar su tamaño. Apuntamos, que estos problemas han surgido en relación con el tipo de la impresión del objeto 3D en este caso —el Modelado por Deposición Fundida, cuando un objeto se forma mediante la

extrusión del termoplástico calentado capa por capa. Si el soporte de un objeto es inestable, esto hace la impresión difícilmente viable. Además, lógicamente el problema se ha surgido por modelado de objeto, con lo cual fue necesario hacer el soporte de objeto más estable y grueso mediante el modelado.

Además, lógicamente el problema se ha surgido por modelado de objeto, con lo cual fue necesario modelar el objeto con algún apoyo debajo, es decir: hacer el soporte de objeto más estable y grueso mediante el modelado.



Fig.78.TROFIMOVA, Ekaterina. *Las pruebas de la impresión en 3D*, 2017



Fig.79.TROFIMOVA, Ekaterina. *Las pruebas de la impresión en 3D, un objeto en detalle*, 2017

Desafortunadamente, no podemos ofrecer la documentación del proceso de la impresión del objeto en 3D, a causa de la normativa de la empresa. En esta etapa, pasamos a la presentación del desarrollo de proyecto expositivo según las obras presentadas anteriormente.

IV.8. —El proyecto expositivo

En este capítulo se presenta el desarrollo del proyecto expositivo de acuerdo con la parte práctica de la investigación. Para realizar esta tarea, se decidió acudir a algunas convocatorias del ámbito artístico para jóvenes artistas: espacios públicos, instituciones, galerías, museos, las becas para el desarrollo del proyecto, etc.

El proyecto de exposición incluye una serie de las metas y objetivos específicos. *El objetivo principal de esta exposición es demostrar la posibilidad del proyecto desarrollado y realizado durante el periodo del curso del Máster en Producción Artística y ser expuesto según las reglas del concepto expositivo.* Se quiere conseguir con este proyecto adquirir la experiencia necesaria para exponer las obras desarrolladas por sí mismo como artista en el ámbito público o privado. Como objetivos específicos, la exposición consta de:

- Desarrollo conceptual.
- Ejecución de los bocetos de exposición.
- Búsqueda del espacio expositivo.
- Simulación con una visualización tridimensional.
- Cálculo del presupuesto del proyecto.

Las metas del proyecto expositivo son: elaboración de diferentes ideas expositivas, estudio de referentes con propuestas similares, desarrollo del diseño de la exposición, el uso de los medios informáticos para modelado 3D.

Con los objetivos establecidos pasamos al siguiente capítulo —elaboración de la exposición.

IV.8.1. —La elaboración de la exposición

Antes de comenzar este capítulo, cabe mencionar que toda la información proporcionada en mismo es el contenido de la asignatura “*Espacios Expositivos y Diseño 3D para Presentación de Proyectos*”. En cuanto a los conceptos básicos de la elaboración de la exposición, el primero es el diseño del espacio de exposición y existen varios requisitos básicos de ello:

- Conceptualización del conjunto.
- Análisis del tipo de estructura prevista.
- Adecuación y ubicación de cada pieza en el espacio.
- Modelo de circulación.

Sobre el concepto del conjunto de las obras está claro que todos los trabajos que se van a exponer están vinculados con el concepto del trauma, que es el tema de la exposición. Respeto a la ubicación de las piezas obedece a su formato y dependerá de la dimensión de las paredes dentro del espacio expositivo. Pero conceptualmente hemos pensado darle una disposición circular. Lo cual democratiza la obra, iguala la importancia de las piezas, invita al espectador a realizar recorridos libres, e inevitablemente nos conduce a un bucle, donde no hay comienzo y no hay fin. Esta manera permite obtener una buena visión de las obras y seguir con la idea de la exposición. Es necesario definir ciertos criterios del proyecto de exposición, entre los cuales los principales son: a) la calidad, profesionalidad y creatividad en la presentación visual, b) la posibilidad de exponer por completo el proyecto desarrollado, c) el área expositiva: la adecuación de la obra a la infraestructura dada, d) el mérito expositivo: valoración de la calidad cultural del centro, e) la repercusión en los medios de comunicación, f) la repercusión curricular del evento en el autor, y en la sociedad.

Respecto a la búsqueda de otros proyectos expositivos que son similares técnica y estéticamente, disponemos de algunos ejemplos, tales como: Oleg Dou “*Lonely Narciso*” exposición, 2016, galería Osnova, de Moscú, Maria Anwander “*When emptiness wears a dot of true red*” exposición, 2013, galería Luis Adelantado, Valencia, Sophie Calle “*Take care of yourself. Laurie Anderson*”, 2008. DHC/ART, Montreal.

En la exposición de Oleg Dou “*Lonely Narciso*” observamos la colocación de las obras en las paredes y la composición de las cajas de cristal en la sala, dotando al espacio de una cierta asepsia que favorece a la obra. Además, el tipo de iluminación y el área expositiva también se adapta bien a los criterios del nuestro proyecto.

En cuanto a la exposición de Maria Anwander en su obra “*When emptiness wears a dot of true red*” presenta su trabajo con obras de tamaño similar al nuestro, ella recurre frecuentemente a una colocación casual, donde las piezas entre sí establecen conjuntos.

Sophie Calle con una parte de su obra *“Take care of yourself. Laurie Anderson”* se adapta bien a tales criterios como presentación una obra fotográfica con una obra audiovisual en su conjunto.

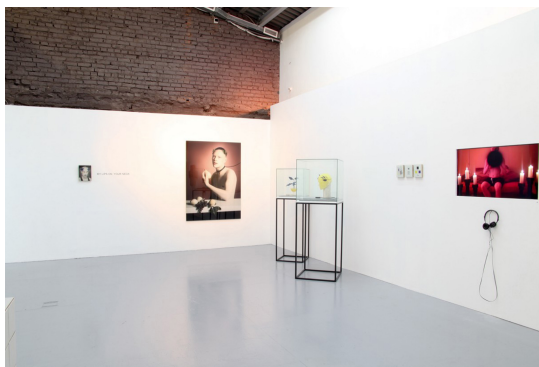


Fig.80.DOU, Oleg. *“Lonely Narciso”*, 2016 / Vista de la exposición.



Fig.81.DOU, Oleg. *“Lonely Narciso”*, 2016 / Vista de la exposición.



Fig.82.ANWANDER, Maria. *“When emptiness wears a dot of true red”*, 2013 / Vista de la exposición.

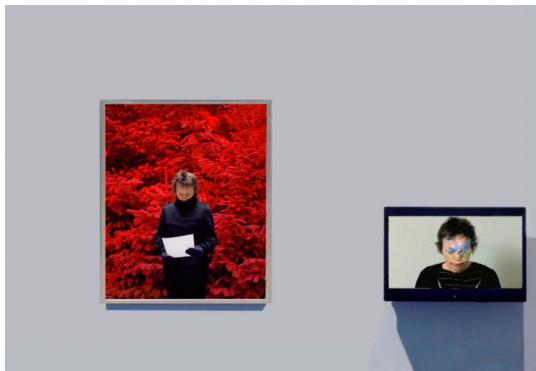


Fig.83.CALLE, Sophie. *“Take care of yourself. Laurie Anderson”*, 2008 / Vista de la exposición.

La ejecución de bocetos para la exposición de obras era un paso indispensable en el trabajo del proyecto. En los bocetos encontramos las posibles variantes de la relación de las obras entre sí. Cada obra posee cualidades únicas. Aunque tenga el mismo origen y forme parte de una misma serie, tienen una esencia individual pero que entabla un diálogo con las demás obras, con el espacio y con el espectador. En este caso, tenemos tales relaciones en obras como: las dos obras con formato GIF de animación que están vehiculadas con algunas de las obras gráficas, la obra *“trauma and memory”* está vinculada con la serie de diez imágenes, la obra *“the structure of memory”* con la obra gráfica *“the structure of symbol”*. Este nexo se justifica con el sentido que contienen las obras. Otras obras están relacionadas entre sí, es la serie de cuatro imágenes *“the transformation of matter in the symbol”* y la pieza de impresión 3D. Esta conexión se justifica por la misma imagen que llevan las dos obras (hoja verde). La fotografía *“the border of silence”* va junto con la obra gráfica *“the element of silence”*, donde una de ellas muestra el concepto del silencio en general, y otra expone una parte de este fenómeno. La serie fotográfica *“traumatic state”* es la parte central del proyecto, de donde provienen todas las imágenes y conceptos.

Recordemos, que todas las obras que componen el proyecto enriquecen exploran la temática del trauma psicológico y su repercusión en la identidad del individuo y en su posterior construcción social. Por lo tanto, encontrar una relación de las obras entre sí fue necesario para apoyar y resolver este tema en el caso de la exposición.

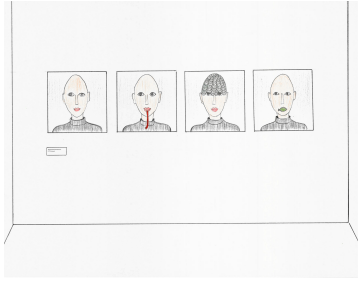


Fig.84. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XIII, 2017

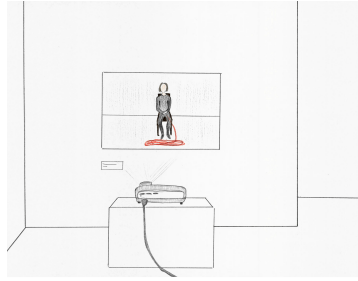


Fig.85. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XIV, 2017

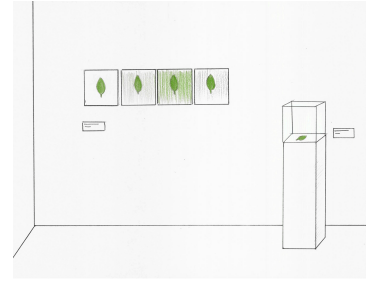


Fig.86. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XV, 2017

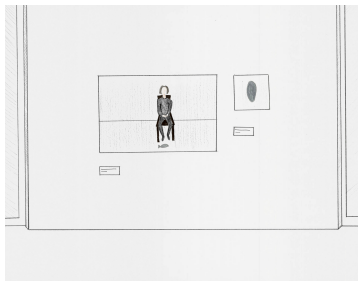


Fig.87. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XVI, 2017

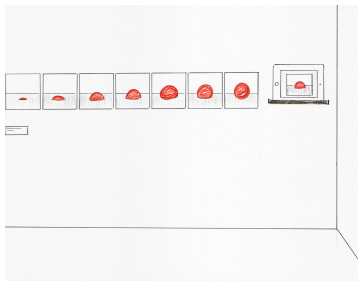


Fig.88. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XVII, 2017

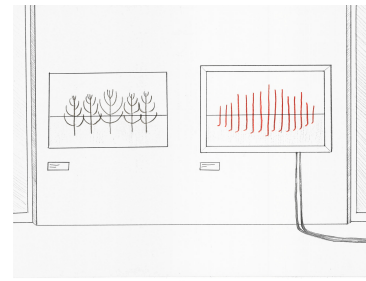


Fig.89. TROFIMOVA, Ekaterina.
El boceto XVIII, 2017

A continuación, se llevó a cabo la búsqueda del espacio expositivo. La búsqueda respondía a las convocatorias para los artistas jóvenes. De este modo, fue elegida la *Convocatoria CALL* de la galería del arte contemporáneo Luis Adelantado. Este espacio cumple con todas las necesidades de la exposición: espacialidad, luz diáfana, paredes espaciadas, color neutro, etc. Las competencias básicas para el espacio seleccionado se utilizaron según los siguientes conceptos: las características del espacio, las obras expuestas, instalación de las obras en el espacio, criterios de proporcionalidad. El informe por todos los conceptos puede estar de la siguiente forma: tipo de sala es convencional, iluminación artificial (las luces de neón) y natural. Suelo de mármol de color negro-gris. Techo no tecnificado, puntos de luz arriba de cada pared. Dimensiones del espacio aproximadamente 50 m². El espacio tiene dos paredes sólidas y unos huecos desde uno hasta tres metros. Tiene una entrada —salida. No hay elementos móviles y semifijos. La colocación y disposición de las obras fotográficas irá sobre las paredes, en el caso de la obra tridimensional será colocada en una peana con caja de cristal y en el otro caso es la presentación en forma audiovisual a través del proyector. La composición, organización de elementos y sus ritmos en el espacio depende de dimensiones de las paredes y los huecos del espacio. El espacio expositivo dispone de dos paredes aproximadamente seis metros cada uno, y cinco huecos aproximadamente de 1,5 metros cada uno. Una parte más estrecha está al final de la sala, con dimensiones de 2,5 metros, es una pared que está en el medio. Con dichos datos será preferible

mostrar las obras de manera que está presentada en los bocetos. La organización de la sala y la cantidad de las obras en general, genera que se cumplan los criterios de proporcionalidad, respondiendo al esquema que nos planteamos, exponiendo las obras en paredes, usando los huecos, y la parte oscura de sala.



Fig.90.Vista del espacio expositivo, *galería Luis Adelantado*, Valencia.

Sobre las obras que se van a exponer tenemos:

—La serie fotográfica “*traumatic state*” de cuatro imágenes

Medidas: 50 x 50 cm

— GIF de animación “*trauma and memory*”

Datos: dimensión 3000 x 3000 ppp; peso: 713 KB

—GIF de animación “*the structure of memory*”

Datos: dimensión 1920 x 1080 ppp; peso: 1.7 MB.

—La serie de diez imágenes “*trauma and memory: full process*”

Medidas: 20 x 20 cm

—La serie de cuatro imágenes “*the transformation of matter in the symbol*”

Medidas: 20 x 20 cm

—La obra gráfica “*the structure of symbol*”

Medidas: 100 x 66 cm

—La fotografía “*the border of silence*”

Medidas: 100 x 66 cm

—La obra gráfica “*the element of silence*”

Medidas: 20 x 20 cm

—La obra gráfica “*traumatic pattern*”

Medidas: 100 x 10 cm

—La pieza “*the symbol*”

Medidas: 13 x 5 x 0,5 cm

—La obra videográfica la performance “*traumatic memory*”

Datos: duración 11 min; dimensión 1920 x 1080 ppp; formatos MP4, MOV; peso 1.6 GB

El cálculo de presupuesto del proyecto es un cálculo sólo la impresión gráfica de las obras. Como el desarrollo del proyecto expositivo va dirigido a una convocatoria de una galería, los detalles como transporte, montaje en la exposición, embalaje, impresión fichas, catálogo etc. deberá de la galería y no de artista.

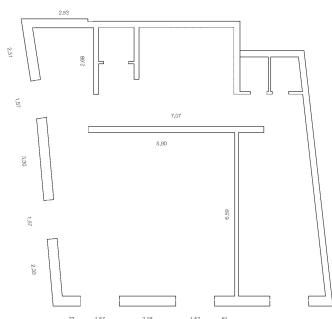
Obras	Unidades	Precio / Unidad	Total
La serie fotográfica “traumatic state” 50 x 50 cm color: impresión en papel fotográfico normal brillo, 75g, laminado UV mate de protección copia, montaje en dibond de 2 mm.	4	70,96	283,84
La serie de 10 imágenes “trauma and memory: full process”, la serie de 4 imágenes “the transformation of matter in the symbol”, la obra gráfica “the element of silence” 20 x 20 cm color: impresión en papel fotográfico fine art de tipo olmec soft white cotton 275g.	15	12,10	181,50
La obra gráfica “the structure of symbol” y la fotografía “the border of silence” 100 x 66 cm color: impresión en papel fotográfico normal brillo, 75g, laminado UV mate de protección copia, montaje en dibond de 3 mm.	2	12,00	224,00
La pieza “the symbol” de impresión 3D. Tamaño: 13 x 5 x 0.5 mm.	1	20,33	20,33
La obra gráfica “traumatic pattern” 100 x 10 cm color: cartelería solvente lienzo.	1	6,00	6,00
			Total: 715,67 €
			Total (con IVA): 865,97 €

Disponiendo de todos los datos, ha sido posible proceder a la digitalización del proyecto.

IV.8.2. —3D visualización

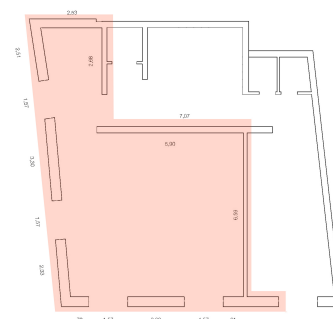
Hecho el estudio de la sala con el plano y dimensiones del mismo, pasamos a realizar la visualización tridimensional con el programa Maxon Cinema 4D. El resultado del diseño ha sido la construcción y realización de todo lo que compone la sala y la obra. El primer paso

del trabajo era vectorizar el plano de la sala con Adobe Illustrator para pasarlo después en Cinema 4D. Con las herramientas del programa se ha realizado la construcción de las paredes, el suelo, el techo, las ventanas y el sistema de iluminación y otros elementos necesarios para la simulación en 3D del espacio expositivo.



PLANTA 3 — SALA 4

Fig.91. Plano de la sala del espacio expositivo.



PLANTA 3 — SALA 4

Fig.92. Plano de la sala del espacio expositivo. Espacio disponible para las exposiciones.

Para crear en el ambiente ajustamos las herramientas de los materiales los elementos arquitectónicos: las paredes, el suelo, el techo, las ventanas y el sistema de iluminación. El segundo paso del trabajo era la simulación de las obras y su colocación según el plano de los bocetos. Respecto a la exposición de las obras en formato GIF en animación fue solucionado de exponer una obra de GIF con la pantalla de iPad y otra con una televisión. Sobre el trabajo audiovisual de la exposición se debe utilizar el proyector, y esto se ha simulado en el proyector.

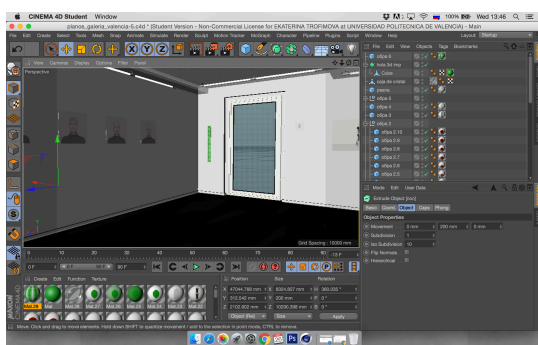


Fig.93. TROFIMOVA, Ekaterina. Visualización del espacio expositivo en 3D, 2017

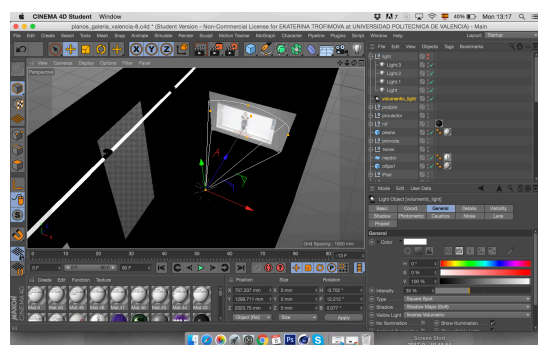


Fig.94. TROFIMOVA, Ekaterina. Visualización del espacio expositivo en 3D, 2017

El tercer paso del trabajo fue la iluminación de la escena y el render. Para renderizar el trabajo se había usado el efecto Global Illumination. Los ajustes de imagen son de 2560 x 1600 ppp con resolución 300 dpi.

El orden de las imágenes de render va de acuerdo a la ruta de circulación del espectador a través del espacio expositivo.

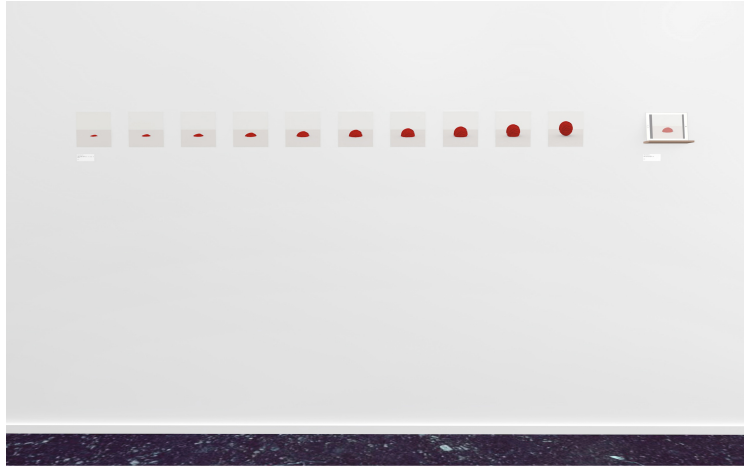


Fig.95.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.

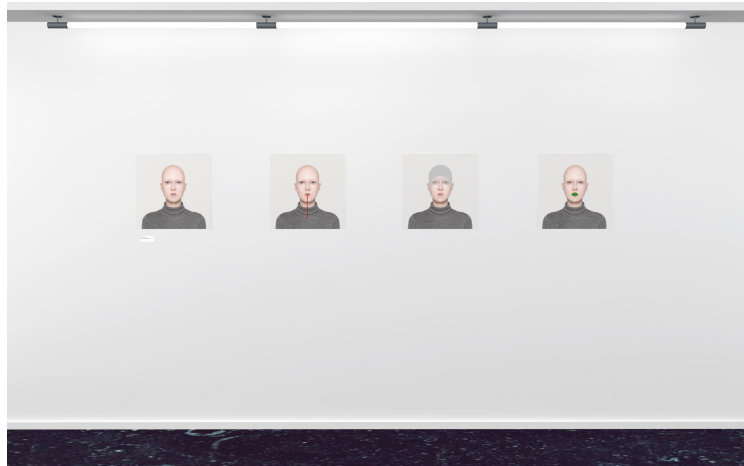


Fig.96.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.



Fig.97.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.



Fig.98.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.

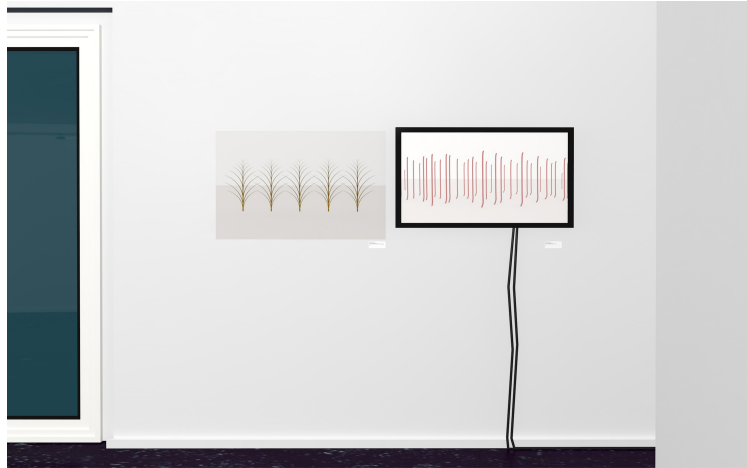


Fig.99.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.



Fig.100.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.

Como conclusión del desarrollo de la exposición, se podría decir que esta serie de obras reúne las características adecuadas como obra artística, y se adecua a las premisas espacio-temporales expositivas de cualquier espacio neutro, lo cual implicaría que tiene posibilidades para ser expuesta, lo cual constituye un logro en sí de los objetivos fijados con anterioridad.

Las conclusiones finales de la parte cuatro del proyecto vamos a presentarlas en el apartado “*conclusiones*,” que se encuentra situado al final de esta investigación.

CONCLUSIONES

Como ya se apuntó al principio de esta memoria, partimos de la relevancia e interés que atribuimos al hecho de estudiar lo que es el *trauma* como “herida” individual y social (siguiendo el concepto griego de origen) generado por un golpe emocional provocado externamente que provoca un perjuicio en el inconsciente que persiste en el tiempo, y de poder utilizar el rédito de esa investigación al servicio de la expresión artística personal, considerando a la vez la repercusión que ha tenido la cuestión en el ámbito del arte contemporáneo.

Para este trabajo se han considerado materiales científicos del ámbito de la psicología, la sociología y la psiquiatría, que se han ido presentando en las partes una y dos de esta memoria. También se ha proporcionado información acerca de lo que es el *trauma* en el mundo artístico contemporáneo, y como resultado de todo ello, concluimos en una serie de reflexiones que apuntamos a continuación.

En la segunda mitad del siglo XX el fenómeno del trauma obtuvo un desarrollo teórico relevante, en gran parte debido a los esfuerzos de científicos como Cathy Kerut, Jeffrey Alexander, Judith Lewis Herman, Donald Kalsched y algunos otros que empezaron a tratar el estudio de la materia sin menoscabo alguno. Destacamos el pionero reclamo que en torno a la cuestión tuvieron los estudios del psicoanalista austriaco Sigmund Freud y los del psiquiatra francés Jean Pierre Falret, referencias inexcusables para abordar el problema.

Paralelamente a la revisión de las fuentes de la literatura científica que hemos realizado, se han ido concretando conceptos, términos y características que nos permiten aproximarnos a la especificidad fenomenológica del *trauma* psicológico, tanto como afección individual como en cuanto a su proyección social. Como resultado, destacamos un conjunto de características propias de lo que es la conciencia traumática del individuo:

—En primer lugar cabría destacar lo que se denomina “memoria traumática”, es decir, el repositorio de recuerdos autobiográficos sobre hechos traumáticos que parte de su consideración introspectiva por parte del individuo. A este tipo de memoria se asocia la “idea fija”: la tendencia a describir un hecho traumático, repitiendo siempre la misma versión.

—“La calidad de la experiencia traumática”. La teoría del psicoanálisis considera la importancia de los “procesos de simbolización” relacionados con el *trauma*, pues se trata de procesos en los que confluyen la reflexión psicoterapéutica y la concepción antropológica, y para los cuales la ciencia se siente deudora del mundo del arte como un ámbito en el que se materializan vivencias en términos simbólicos.

—El “fetichismo narrativo”, un rasgo característico del habla que tiene que ver con cierta vinculación verbal del individuo con sus traumas. Se trata de un discurso consciente o inconsciente destinado a liberarnos de las consecuencias del *trauma*, y que al igual que el duelo, es una respuesta a un pasado que se niega a desaparecer de nuestra memoria.

—El trabajo de la *psique*: la teoría del psicoanálisis describe un fenómeno que recoge bajo el concepto de “trabajo de duelo”, un proceso dentro de la *psique*, que se produce por una pérdida, cuando ésta es asumida como una de las experiencias más duras por las que puede pasar un ser humano a lo largo de su vida.

Para establecer referencias en el ámbito del arte, y concretamente en el contemporáneo, hemos estudiado obras de artistas (principalmente de la posguerra europea), cuyos resultados principales los resumimos de la siguiente manera:

—El tema del *trauma* empieza a manifestarse en el panorama artístico moderno en la obra de algunos artistas románticos, un estilo estéticamente renovador que marcará el inmediato devenir del arte. Pero es en el expresionismo, el movimiento artístico que surge cuando Europa se precipita hacia la primera gran guerra, en el que situamos el origen de un cambio importante: el artista ya no dirige la mirada hacia fuera, sino hacia adentro, hacia su mundo interior. Después de la segunda guerra mundial, es el expresionismo abstracto, una auténtica revolución venida del otro lado del atlántico, con sus pinturas de gran tamaño cargadas de fuerza y emoción, el que tratará con intensidad la expresión de los sentimientos y las sensaciones.

Pero va a ser el posterior giro “performativo” de las artes (del que destacamos la radicalidad del Accionismo Vienés de la década de los sesenta) el que nos interesará para este trabajo, principalmente por su aspiración a intentar conectar más estrechamente con la vida, y por sus numerosas manifestaciones persiguiendo una relación más directa con el espectador a través de la exaltación del cuerpo, sus acciones y sus relaciones con un espacio y tiempo específicos. Es su interés por el concepto de *trauma* el que permite su materialización artística con una singularidad expresiva muy propia de lo que terminará por conocerse como “cultura contemporánea”.

—El campo de la fotografía y de la instalación se manifiestan artísticamente conjuntados de una forma impactante en el trabajo de Christian Boltanski. En el intento de reunir todos los testimonios de la tragedia en un solo lugar y crear con ello un monumento a la memoria, este artista, medio francés, medio ucraniano, de padre judío, pone en cuestión los límites entre el presente y lo ausente gracias a su capacidad de referirse a la vida a través de la muerte, y de transmitir así como de conservar viva artísticamente, la memoria sobre el pasado y el presente. Destacar el trabajo de Nan Goldin, una auténtica renovadora de la fotografía documental, de la que nos ha resultado especialmente motivadora su particular forma de dar crédito a una realidad sutilmente inquietante.

—Respecto a la escultura, la representante de este género elegida como referente principal es la perturbadora Louise Bourgeois. Esta artista revela el *trauma* mediante la deformación física de la superficie del objeto, presentando el cuerpo humano como una metáfora del dolor y la destrucción de las emociones reprimidas. La artista proclama que la escultura es el cuerpo, y que su cuerpo era su escultura, un cuerpo biográfico que como ocurre con el arte, es una forma de reconocerse a uno mismo.

—El concepto del *trauma* se renueva en las obras que examinamos, más allá de desencadenantes sociales como la segunda guerra mundial, las grandes migraciones y las catástrofes; de causas patológicas como el VIH, por ejemplo, o de origen personal como es el caso de los conflictos emocionales. Es su irrupción en la *psique* humana, la forma con la que desborda los esquemas básicos que le sirven al ser humano para entender y manejarse en el mundo, la que incide en su posterior asimilación y en su evocación artística en términos de catarsis o denuncia, la que termina por dimensionar estéticamente su presencia en el arte.

Como una de las intenciones principales de la investigación ha sido la de abrirnos a la experiencia de reflexionar acerca del concepto del *trauma* desde la misma práctica artística personal, iniciamos una segunda parte en este apartado de conclusiones refiriéndonos a la parte práctica de este TFM. Parte en la que tratamos las distintas fases de trabajo, el uso los medios y los conceptos claves empleados en los procesos creativos llevados a cabo.

Es el proyecto *Traumatic State*, el que planteamos con la idea de producir una serie de obras de carácter multidisciplinar que surgieran de nuestra aproximación y análisis personal del concepto de *trauma*, obras que hemos podido resolver con el sentimiento de haber experimentado un proceso de creación artística propio al que aspiramos en origen vinculado al estudio y la investigación teórica con la práctica artística, y respondiendo con ello a las exigencias del Trabajo Final de Máster.

Para realizar este proyecto asociamos y combinamos, estímulos y conceptos extraídos del campo científico con inspiraciones originadas en fuentes y referencias artísticas de interés, pero todo ello resuelto desde nuestra perspectiva conceptual y, sobre todo, desde nuestra visión estética personal. Los conceptos, la terminología y las características específicas del *trauma* psicológico asociados a las formas artísticas a través de medios como la fotografía digital, gráficos digitales y el arte de la performance. Como resultado hemos producido obras de las que señalamos los siguientes aspectos:

—Pese a la carga conceptual del proyecto no deja de interesarnos la implementación de un estilo estético personal para el que la modificación de las características visuales de la imagen del individuo nos resulta un recurso elemental. La edición digital, el procesamiento de la imagen y el retoque, se convierten en herramientas clave del proceso creativo.

—El trabajo con objetos cotidianos y su traslado al campo semántico para convertirlos en elementos significantes es otro aspecto a destacar. Así la hoja verde de menta que aparece en las obras asume un significado psicológico que va más allá de lo que realmente es.

—El cuerpo y el carácter específico de los movimientos repetitivos presente en la performance en forma de bucle, tienen que ver con trastornos psicológicos que provocan movimientos estereotípicos que interfieren con un desempeño social normal, o que incluso pueden llegar a tener el potencial de causar daño al propio cuerpo, y que los asociamos a afecciones vinculadas al estrés postraumático y la frustración.

Las pesquisas relacionadas con la parte práctica están dirigidas a poder trabajar artísticamente desde un punto de vista personal en relación al problema del *trauma* psicológico. Los elementos visuales se desarrollan desde su adecuación al propósito creativo y a la técnica de ejecución de cada obra de la serie, y lógicamente, en base a su coherencia con la idea originaria del proyecto. Descrito todo ello en la parte cuatro de esta memoria y en relación con el proyecto *Traumatic State*, respondiendo al propósito del TFM y mostrando los logros del trabajo. Por lo tanto, concluimos su realización habiendo alcanzado los objetivos previos a los que aspirábamos, no en vano en el proyecto se ofrece una visión artística completa sobre el problema y para cada uno de los conceptos, para los términos y características específicas del *trauma* psicológico se ha encontrado una solución visual concreta. La divulgación de las posibilidades del trabajo con los medios digitales y el arte de la performance, también

está descrito en esta cuarta parte así como, en relación a la fotografía digital, una breve historia de su desarrollo, las posibilidades del retoque de las imágenes digitales, así como la elaboración de un collage con la ayuda de los programas especializados; especificando las características básicas del modelado 3D y de la impresión 3D, todo ello proporciona información acerca de lo que es el arte de la performance y su documentación.

Por último se ha acometido un análisis completo de la parte práctica vinculada al proyecto, describiendo sus soportes técnicos a partir del interés del autor por el ámbito de la imagen digital:

- La fotografía digital (como herramienta de procesamiento)
- La modificación de la imagen a su forma definitiva (*morphing*)
- El uso de softwares tecnológicos en la práctica artística.

Respecto al proyecto expositivo descrito y resuelto visualmente en una simulación en 3D, decir que se materializan en él nuestras pretensiones iniciales últimas, puesto que cubre los requisitos necesarios a nuestro entender y responde a los objetivos a los que aspirábamos como culminación del proyecto con la muestra expositiva de las obras que ha provocado.

Como es lógico, al final de este intenso proceso de trabajo y estudio, sentimos que se nos amplía artísticamente el ámbito de acción y creación, siguiendo la estela de los hallazgos y resultados que surgen de este TFM, tanto en términos intelectuales como artísticos. Emergen ahora nuevos retos para el futuro. Por lo tanto, el trabajo en el campo de la fotografía digital y el arte de la performance, continuará sin duda en nuestro ánimo. Tenemos como meta alcanzar una alta formación profesional en este terreno artístico.

Respecto al tema del *trauma*, está claro que seguirá presente en el desarrollo de la práctica artística. Ya pensamos en la ideación y realización de una serie de obras que nos permitan profundizar más en esta cuestión. Esperamos que todo ello hará posible en un futuro próximo profundizar en el marco teórico-práctico del pensamiento artístico personal, que esperamos permita seguir ampliando nuestro criterio, potenciando nuestra capacidad de expresión artística personal.

FUENTES

MONOGRAFÍAS

- ALEXANDER, Jeffrey S. *Los sentidos de la vida social*. Editorial: Praxis. Moscú, 2013
- ERIKSON, T. Kai. *Everything in its Path: Destruction of Buffalo Creek*. Editorial: Simon & Schuster NY, 1976
- SZTOMPKA Piotr. *The Sociology of Social Change*. Editorial: Wiley-Blackwell. NY, 1993
- HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and recovery*. Editorial: BasicBooks. NY, 1992
- KALSCHED, Donald. *The inner world of trauma: archetypal defenses of the personal spirit*. Editorial: Routledge. NY, 1996
- KOVALEV, Vladimir. *La psiquiatría en la infancia: una guía para los médicos*. Editorial: Medicine. Moscú, 1979
- USHAKIN, Sergey. TRUBINA, Elena. *Trauma: puntos: Colección de los artículos*. Editorial: Nueva revista literaria. Moscú, 2009
- MUDROVA, Irina. *Los corrientes artísticas finales del siglo XIX y mediados del siglo XX. 24 artistas los más conocidos*. Editorial: Litres. Moscú, 2017
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial: Edhasa, Barcelona. 2a edición. 1981 ISBN: 84-350-0313-3.
- ANDREEVA, Ekaterina. *El todo y la nada. Las figuras simbólicas en el arte de la segunda mitad del siglo XX*. Editorial: Ivan Limbach, Moscú, 2017
- FERNANDEZ, Luis Alonso. FERNANDEZ, Isabel Garcia. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Editorial: Alianza. Madrid, 2010 ISBN-10: 8420688894
- TOLSTOI, Lev. *La colección de los escritos en 20 volúmenes, volumen 15*. Editorial: la editorial Estatal de la literatura artística. Moscú, 1960
- GUDIEVSKAYA, Irina. DUDAREV, Alexey. *El enlace de los tiempos*. Editorial: la editorial Estatal de la literatura artística. Moscú, 2004
- AYSMANN, Ketrin. DUGGAN, Sean. GRAY, Tim. *Real World Digital Photography*. Editorial: Nikki Eacher MacDonald. CA, 2011 ISBN 978-5-8459-1724-9
- SOUTTER, Lucy. *Why Art Photography?* Editorial: Routledge Press. London, 2013 ISBN 978-0415577342
- CHRISTIANE, Paul. *Digital Art*. Editorial: Thames & Hudson. London, 2003
- DENIKIN, Andrey. *La fotografía digital y el arte contemporáneo*. Editorial: Nestor Historia. Moscú, 2016 ISBN 978-5-4469-0842-4
- RATNER, Peter. *Modelado humano 3D y animación*. Editorial: Anaya Multimedia. Madrid, 2010 ISBN: 9788441526488
- FERRANDO, Bartolome. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Editorial: Mahali. Madrid, 2009 ISBN: 978-84-613-1524-6

REVISTAS Y PERIÓDICOS

- NIKOLAENKO, Valeriy. *El trauma como un fenómeno colectivo: la investigación histórico-filosófica*. En "Eurasia, la unión de científicos", (revista online), Mayo 2016, nº 24. Disponible en Internet: <http://euroasia-science.ru/filosofskie-nauki/travma-kak-kollektivnyj-fenomen-metodologicheskij-i-istoriko-filosofskij-aspekty-issledovaniya/>
- MOROZ, Oksana. SEVERINA, Ekaterina. *Trauma studies: la historia y representación del fenómeno*. En "NLO" (revista online), 2014, nº 1(125). Disponible en Internet: http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m.html#_edn2
- FEDUNINA, Natalia. BURMISTROVA, Elena. *El trauma mental. La historia de un asunto*. En: "El asesoramiento de la psicología y la psicoterapia" (revista online), 2014, nº 1. Disponible en Internet: https://psyjournal.ru/drupal_journal/articles/psihicheskaya-travma-k-istorii-voprosa?ID=3496

SMOLENSKAYA, Natalia. *La reconstitución de la memoria: el tema del tiempo en el arte contemporáneo*. Christian Boltanski, Esther Shalev-Hertz, Michal Rovner. En "Lechaim" (revista online) Mayo 2016, nº 289. Disponible en Internet: <http://old.lechaim.ru/8522>

VASILIEVA, Zhanna. *La medida de Mark Rothko*. En "Lechaim" (revista online) Enero 2010, nº 213. Disponible en Internet: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/213/vasileva.htm>

CONCANNON, Kevin. *Yoko Ono's CUT PIECE: From Text to Performance and Back Again*. En "A Journal of Performance and Art Sept" (revista online) Agosto 2008, nº 90. Disponible en Internet: <http://www.mipressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2008.30.3.81>

GERGELEZIU, Anastasia. *Reflejar el tiempo: varios ensayos sobre artistas "después de la guerra"*. En "Art Ukraine" (revista online), Diciembre 2014. Disponible en Internet: <http://artukraine.com.ua/a/otrazhayavremya--neskolko-esse-o-khudozhnikakh-posle-voyny-ch-2/#.WU1B0xOGPaZ>

CATÁLOGOS Y EXPOSICIONES

ONO, Yoko. *Y E S Yoko Ono*. Autores: Munroe, Alexandra. Editorial: Harry N. Abrams. NY, 2000. ISBN 0-81094-587-8

ABRAMOVIC, Marina. *The Bridge / El Puente*. Autores: Thomas Wulffen, Marina Abramovic, Pablo Rico (Editor). Editorial: Charta, 1999. ISBN 13:9788448218577

BRUS, Gunter. *Quietud nerviosa en el horizonte*. Autores: Manuel Asensi, Monika Faber, Johanna Schwanberg, John C. Welchman. Editorial: MACBA, 2005. ISBN: Spa.978-84-96540-20-0. Cat.978-84-96540-18-7, Eng.978-84-96540-19-4

BOLTANSKI, Christian. *El Caso*. (Exposición) Centro de Arte Reina Sofía, 26 de mayo - 5 de septiembre, 1988. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: A Woman Without Secrets*. Autores: Lucy Askew, Anthony d'Offay. Exhibition catalogue, National Galleries of Scotland, Edinburgh 2013

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER Y TESIS DOCTORALES

GNIRENKO, Julia. *La performance como un fenómeno del arte contemporáneo*. Ekaterimburgo, Rusia, 1999. Presentada en el Universidad Estatal de los Urales para obtención del grado de Magíster.

GAVRILOV, Viktor. *Los innovaciones en la escultura del siglo XX*. San Petersburgo, Rusia, 2004. Presentada en el Universidad de las Ciencias Sociales y Humanidades de San Petersburgo para obtención del grado de Magíster.

ZURBANO, Camino Amaia. *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Bilbao, España, 2008. Presentada en el Universidad del País Vasco para obtención del grado de Doctor.

ROCÍO, Albertos Casas. *La Fotografía. El antes y el después. La fotografía digital como vínculo de consumo en las redes sociales de la web*. Valencia, España, 2009. Presentada en el Universidad Politécnica de Valencia para obtención del grado de Magíster.

GARCÍA SEÑOR, Esther. *Autorretrato mutuo. Interrelación de identidades dentro del contexto de la mirada fotográfica*. Valencia, España. Presentada en el Universidad Politécnica de Valencia para obtención del grado de Magíster.

RECURSOS EN RED

Departamento de Servicios de Impresión Re-Pro3D. Sitio web "<http://solitium.es/>" URL: <http://3dprinting-services.es/>

PERSHIN, Danila. *¿Qué es la impresión 3D y la impresora 3D?* Sitio web "<https://make-3d.ru>" URL: <https://make-3d.ru/articles/chto-takoe-3d-pechat/>

La Enciclopedia Electrónica del Oxford. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/actionism>

DICCIONARIOS

RYCROFT, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Editorial: Nelson & Sons Ltd. London, 1968

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis. Bajo la dirección de Daniel Lagache*. Editorial: Paidós Ibérica SA. Barcelona, 1996

Diccionario de la Lengua Española, (23ªED). RAE. Real Academia Española. Editorial: S.L.U. Espasa Libros. Madrid, 2011. ISBN: 9788467041897

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

KRIEF, Jean-Pierre. *Contacts: Nan Goldin*. País: France. Año: 1999

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig.1.FREUD, Sigmunt. 1856-1939	24
Fig.2.FALRET, Pierre Janet. 1794-1870	27
Fig.3.ROTHKO, Mark. <i>Sin título</i> , 1951-1952	44
Fig.4.ONO, Yoko. La performance “ <i>Cut Piece</i> ”, 1965	45
Fig.5.ABRAMOVIC, Marina. La performance “ <i>Barroco Balcánico</i> ”, 1997	46
Fig.6.FERRER, Esther. La performance “ <i>7 sillas</i> ”, 1990.....	47
Fig.7.GUNTER, Brus. Acción “ <i>Paseo Vienés</i> ”, 1965	49
Fig.8.GOLDIN, Nan. “ <i>Autorretrato con los ojos se volvieron hacia adentro</i> ”, 1989	51
Fig.9.BOLTANSKI, Christian. “ <i>Las tumbas</i> ”, 1996	54
Fig.10.BOLTANSKI, Christian. “ <i>La reserva de los suizos muertos</i> ”, 1989	54
Fig.11.BOURGEOIS, Louise. “ <i>Sans titre</i> ”, 2002	57
Fig.12.BOURGEOIS, Louise. “ <i>Couple I</i> ”, 1996.....	57
Fig.13.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto I</i> , 2016	67
Fig.14.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto II</i> , 2016	67
Fig.15.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto III</i> , 2016.....	67
Fig.16.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto IV</i> , 2016	67
Fig.17.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto V</i> , 2016.....	68
Fig.18.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto VI</i> , 2016	68
Fig.19. ABRAMOVIC, Marina. ULAY. La performance “ <i>Relation in Time</i> ”, 1977	80
Fig.20.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “ <i>traumatic state</i> ”, imagen I, 2017.....	83
Fig.21.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “ <i>traumatic state</i> ”, imagen II, 2017	84
Fig.22.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “ <i>traumatic state</i> ”, imagen III, 2017.....	85
Fig.23.TROFIMOVA, Ekaterina. La serie fotográfica: “ <i>traumatic state</i> ”, imagen IV, 2017	86
Fig.24.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>Trauma and memory</i> ”, 2017.....	87
Fig.25.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>Trauma and memory: full process</i> ”, 2017	87
Fig.26.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The structure of memory</i> ”, 2017	88
Fig.27.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The structure of the symbol</i> ”, 2017	89
Fig.28.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>Traumatic pattern</i> ”, 2017	89
Fig.29.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The symbol</i> ”, 2017	90
Fig.30.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The symbol</i> ”, detalle, 2017	90
Fig.31.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The transformation of matter in the symbol</i> ”, 2017	90
Fig.32.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The border of silence</i> ”, 2017	91
Fig.33.TROFIMOVA, Ekaterina. “ <i>The element of silence</i> ”, 2017	92
Fig.34.TROFIMOVA, Ekaterina. La performance “ <i>traumatic memory</i> ”, 2017	92
Fig.35.DOUB, Oleg. “ <i>Rombos II</i> ”, 2011.....	94
Fig.36.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto VII</i> , 2017	95
Fig.37.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto VIII</i> , 2017	95
Fig.38.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto IX</i> , 2017.....	95
Fig.39.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto X</i> , 2017	95
Fig.40.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Los bocetos variables de las escamas</i> , 2017	96
Fig.41.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La pintura de textura rosa</i> , 2017	96
Fig.42.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El estudio de las hojas de la hierbabuena</i> , 2017	96
Fig.43.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Los bocetos variables del hilo rojo</i> , 2017	96
Fig.44.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La primera sesión fotográfica</i> , 2017	97
Fig.45.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La segunda sesión fotográfica</i> , 2017	97

Fig.46.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La tercera sesión fotográfica</i> , 2017	97
Fig.47.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La posición de la figura ante de la cámara</i> , 2017	97
Fig.48.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Vista de la escena completa para la performance</i> , 2017	98
Fig.49.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La sesión fotográfica</i> , 2017	98
Fig.50.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado del globo ocular del ojo</i> , 2017	99
Fig.51.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado del elemento de la hoja verde</i> , 2017	99
Fig.52.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado del elemento de la escama</i> , 2017	99
Fig.53.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado del hilo rojo</i> , 2017	99
Fig.54.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado la maraña del hilo rojo</i> , 2017.....	100
Fig.55.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El modelado del elemento del pez</i> , 2017	100
Fig.56.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, la primera etapa</i> , 2017	101
Fig.57.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, la segunda etapa</i> , 2017.....	101
Fig.58.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, la tercera etapa</i> , 2017	101
Fig.59.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, la tercera etapa</i> , 2017	101
Fig.60.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación del fotomontaje</i> , 2017.....	103
Fig.61.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación del fotomontaje, la tercera etapa</i> , 2017	103
Fig.62.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XI</i> , 2017.....	103
Fig.63.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XII</i> , 2017	103
Fig.64.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Las pruebas de la composición de las escamas</i> , 2017.....	104
Fig.65.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Las pruebas de la composición de las escamas</i> , 2017.....	104
Fig.66.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La agrupación de las escamas para el fotomontaje</i> , 2017	104
Fig.67.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación del fotomontaje</i> , 2017.....	104
Fig.68.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación de la obra “trauma and memory”</i> , 2017	105
Fig.69.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación de la obra “the structure of memory”</i> , 2017.....	105
Fig.70.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación de la obra “the structure of the symbol”</i> , 2017	105
Fig.71.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La creación de la obra “the transformation of matter in the symbol”</i> , 2017	105
Fig.72.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, primera etapa</i> , 2017	106
Fig.73.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, primera etapa</i> , 2017	106
Fig.74.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, segunda etapa</i> , 2017.....	106
Fig.75.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>La edición digital de la fotografía, tercera etapa</i> , 2017	106
Fig.76.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El montaje de la performance</i> , 2017.....	107
Fig.77.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El montaje de la performance, el render</i> , 2017.....	107
Fig.78.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Las pruebas de la impresión en 3D</i> , 2017	108
Fig.79.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>Las pruebas de la impresión en 3D, un objeto en detalle</i> , 2017.....	108
Fig.80.DOU, Oleg. <i>“Lonely Narciso”</i> , 2016 / Vista de la exposición.	110
Fig.81.DOU, Oleg. <i>“Lonely Narciso”</i> , 2016 / Vista de la exposición.....	110
Fig.82.ANWANDER, Maria. <i>“When emptiness wears a dot of true red”</i> , 2013 / Vista de la exposición.	110
Fig.83.CALLE, Sophie. <i>“Take care of yourself. Laurie Anderson”</i> , 2008 / Vista de la exposición.....	110
Fig.84.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XIII</i> , 2017.....	111
Fig.85.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XIV</i> , 2017.....	111
Fig.86.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XV</i> , 2017.....	111
Fig.87.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XVI</i> , 2017.....	111
Fig.88.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XVII</i> , 2017	111
Fig.89.TROFIMOVA, Ekaterina. <i>El boceto XVIII</i> , 2017.....	111

Fig.90.Vista del espacio expositivo, *galería Luis Adelantado*, Valencia.....112

Fig.91.Plano de la sala del espacio expositivo.....114

Fig.92.Plano de la sala del espacio expositivo. Espasio disponible para las exposiciones.114

Fig.93.TROFIMOVA, Ekaterina. *Visualización del espacio expositivo en 3D*, 2017114

Fig.94.TROFIMOVA, Ekaterina. *Visualización del espacio expositivo en 3D*, 2017114

Fig.95.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....115

Fig.96.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....115

Fig.97.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....116

Fig.98.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....116

Fig.99.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....117

Fig.100.TROFIMOVA, Ekaterina. *Render en 3D*. Visualización de la exposición.....117

ANEXOS

Anexos para la investigación incluyen:

—Video documentación de la performance “*traumatic memory*”.

—Las obras en animación GIF: “*trauma and memory*” y “*the structure of memory*”.

Las obras fotográficas en formato digital:

—La serie fotográfica “*traumatic state*”, datos por cada imagen: 3297 x 3297 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

—La fotografía “*the border of silence*”, datos de imagen: 5184 x 3456 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

Las obras en gráficos 3D en formato digital:

—La serie de diez imágenes: “*trauma and memory: full process*”, datos por cada imagen: 3000 x 3000 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

—La obra: “*the structure of the symbol*”, datos de imagen: 5184 x 3456 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

—La obra: “*traumatic pattern*”, datos de imagen: 10100 x 1057 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

—La serie de cuatro imágenes: “*the transformation of matter in the symbol*”, datos por cada imagen: 3000 x 3000 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

—La obra: “*the element of silence*” datos de imagen: 3000 x 3000 ppp, resolución 240 dpi, 16 bit canal, modo de color RGB.

Todas las imágenes están en formato TIFF.

Esta información está disponible en los siguientes enlaces de la artista Ekaterina Trofimova (cuyo seudónimo es *Kateryna Borovschi*):

La página web de la artista: <http://www.katerynaborovschi.com/>

Portfolio en Behance: <http://www.behance.net/katerynabo95f3>

Perfil en Vimeo: <http://vimeo.com/katerynaborovschi/>



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES