

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

LAS JAULAS INSOLITAS

Exteriorización del encierro

PRESENTA
Arendine Irai Navarro Valenzuela

DIRIGE
Dra. Sara Vilar García

TIPOLOGIA 3
Valencia, septiembre 2011



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

LAS JAULAS INSOLITAS

Exteriorización del encierro

PRESENTA

Arendine Irujo Navarro Valerín-Hola

DIRIGE

Dra. Sara Vitor García

TIPOLOGIA 3

Valencia, septiembre 2011



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



INSTITUTO OFICIAL
DE INVESTIGACION
ARTISTICA

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

LAS JAULAS INSOLITAS

Exteriorización del encierro

PRESENTA
Arendine Irai Navarro Valenzuela

DIRIGE
Dra. Sara Vilar García

TIPOLOGIA 3
Valencia, septiembre 2011



Quiero agradecer a Laura de la Mora Martí por haberme motivado a cursar este Máster, así como recomendarme tan excelentes profesores.

A mi tutora Sara Vilar García por escucharme, entenderme y por darme todo su apoyo, paciencia y dedicación. ¡Como dos amigas tomando café!

A todos los profesores que tuve en el Máster en Producción Artística

Al personal de las Bibliotecas de la Universidad.

A Filomena y Rodolfo por su increíble gesto de amabilidad, sin ustedes no me habría sentido como en un hogar; fuí muy afortunada.

A todos los que desde lejos me siguen pendientes, familia y amigos.

A los amigos que hice en el transcurso de esta formación, a David, Alfredo, Chiara y sobretodo a Lida por toda su ayuda e invaluable compañía en la salida del espiral.

...Dedicado especialmente a la persona más importante en mi vida, el que hace que todo valga la pena, quien me inspira todos los días, mi cómplice desde hace ya tanto. Gracias infinitas, que sin tí no lo podría haber logrado Joao. *¡Oh mon amour, mon âme soeur!*

INDICE

Introducción	4
Capítulo 1. Jaole	7
1.1 Simbología de la jaula	9
1.2 Habitar las jaulas o la casa-jaula	14
1.3 Referentes	24
1.4 La semiótica del objeto en relación al objeto jaula	36
Capítulo 2. Libre... ¿como un pájaro?	45
2.1 Paseriforme... tener forma de pájaro	47
2.2 Breves reflexiones en torno al concepto de libertad	58
2.2.1 El bucle de la libertad en sociedad	60
2.2.2 Planteamientos psicológicos de la libertad	61
2.3 Sobre la sombra	64
2.4 Referentes	77

Capítulo 3. La captura	90
3.1 Algunos planteamientos sobre las emociones	92
3.2 Mecanismos de defensa	95
3.3 Confinación del individuo en la ciudad	101
3.4 El cuerpo solitario	105
3.5 Referentes	113
Capítulo 4. Las jaulas insólitas	123
4.1 Conceptos	125
4.2 Habitar la jaula	131
4.3 Cacería de sombras	146
4.4 La levitación de las jaulas (colaboración mural) y stickers	151
4.5 The Corner Cage	165
4.6 Downward Spiral	175
Conclusiones	196
Bibliografía	204

Introducción

Este trabajo pretende un análisis reflexivo sobre la sensación de encierro, sobre los objetos que encierran, las jaulas y asociaciones vinculadas y proyectadas en ellas. Un análisis filosófico, fenomenológico* y hermenéutico particularmente. Precisamente por ser desde un enfoque subjetivo, no se pretende hacer un exhaustivo análisis de cada una de las categorías, sino dar propiamente las pautas necesarias para el reconocimiento de los factores fundamentales de éste perfilamiento.

Esta investigación comprende el planteamiento sobre el concepto de encierro haciendo hincapié en los condicionamientos psicológicos, reflexionando en torno a los mecanismos de defensa para interpretar los espacios públicos como escenarios donde las sensaciones son comunes y las personas no, por lo cual establece el entorno como un lugar de interacción nulificado que genera miedo y desconfianza.

Usando como símbolo del encierro un objeto arquetípico como lo es la jaula, tiene por objetivo intervenir espacios para generar procesos reflexivos en torno a la sensación de encierro fomentando la concienciación sobre la libertad a partir del uso de la apropiación de la identidad del cautivo.

Resultando una propuesta que influye en los aspectos cotidianos, metaforizando el estado anímico en una plasmación literal a partir de las acciones plásticas que conlleva, así como recopilando aspectos que formulan una teoría del encierro psicológico.

** Entendiendo como fenomenológica la posibilidad que otorga de vincular con las cosas mediante otros modos de conciencia, describiendo así distintos tipos de vivencias y las relaciones esenciales que entre ellas se establecen. Y al estudio descriptivo de los rasgos esenciales de las cosas.*

La metodología que se uso para realizar la investigación del proyecto final comprende una serie de procedimientos a partir de la definición de conceptos específicos, los cuales a su vez generarán una correlación que se deberá esclarecer en diferentes apartados.

Todo ello con la finalidad de realizar a su vez una serie de obras y acciones e indagar en los aspectos que involucran. Dichas acciones están destinadas al público en general; programadas en puntos específicos, medios de transporte, focos de convivencia (*sectores lúdicos y no lúdicos*) etc. e interiores.

Se planteo la posibilidad de realizar entrevistas con el objetivo de recopilar más que en un sentido estadístico, una serie de datos sobre las diferentes percepciones y reflexiones de los participantes.

Para la creación de las piezas y acciones se experimentó con:

- El espacio, tanto en la calle como en la sala.
- Texturas, la mayoría de ellas por las características de los materiales y algunas otras se revelarán en la concepción de textura visual.
- Diversas técnicas y materiales; instalación, acción, video, fotografía, *collage, stencil*, la luz como recurso.

Esta investigación se apoyó en:

- Fuentes documentales como libros, ensayos, revistas, discos, películas, catálogos.
- Estudios sobre algunos aspectos del inconsciente, los mecanismos de defensa, etc.
- Analizando aspectos existenciales, como el concepto de libertad, emociones, etc.

- Relacionando los diversos temas haciendo una cohesión entre los conocimientos académicos obtenidos durante el Máster en Producción Artística, las investigaciones profesionales y las experiencias cotidianas.

Todas estas nociones permitirán interpretar de manera más adecuada el contenido del último capítulo, el cual está destinado a las prácticas artísticas llevadas a cabo.

Cabe mencionar, recalcadamente, que los referentes que mencionamos son de quehaceres artísticos muy diversos, así como figuras muy importantes en la historia del arte; por lo que es preciso que se tomen en cuenta *no* como una equivalencia o que pretendamos ponernos a la altura de su trabajo, sino, que son una pequeña selección particular que integra obras, que en su mayoría (excepto por tres) hacen uso de jaulas, en un sentido que nos incumbe.

Las Jaulas Insólitas, exteriorización del encierro se divide en cuatro capítulos que son: Jaole, libre... ¿como un pájaro?, la captura, las jaulas insólitas.

En los cuales encontrará una breve introducción de los mismos al inicio de la lectura de cada uno.

Esperando haber despertado su curiosidad siéntase bienvenido a indagar en esta exteriorización.

Capítulo 1. Jaole

En este capítulo desarrollamos la reflexión de la jaula como una prisión a partir de la frase introductoria, para después aportar una serie de los supuestos más básicos de dicho objeto; abordando un poco la historia de donde provienen, así como su uso común y su valor.

Mencionamos la relación que representa este fuera-dentro que conllevan los límites de la jaula y volcamos la interpretación a la idea de habitarlas, lo cual nos lleva a la noción de casa y sus relaciones como el confort y por supuesto también el aislamiento. Ejemplificando la casa como constructo mental y sede de recuerdos, como guarida y obstrucción, desde el análisis de la obra *Femme-Maison* de Louise Bourgeois.

Analizamos las particularidades simbólicas o las interpretaciones de las jaulas en la obra de ciertos artistas como: M.C. Escher, Bruce Nauman y Pepe Espaliú. La selección de las obras no es arbitraria, sino que corresponde a los objetivos de esta investigación.

Se plantean reflexiones para la lectura del objeto desde la captación sensible del mismo. Desde la percepción, los sentidos, la proyección sentimental, la relación de la memoria (in) consciente de los objetos, hasta el punto en que obedecen al nombre que les conferimos. Nos basamos en autores que planten estos discursos como: Samuel Ramos, Foucault, Bergson y Gadamer.

Hablamos un poco de la figura del artista como el autor intelectual del recuperamiento de memorias para transcribir de forma sensible sus efectos en una pieza y reinterpretar el significado de un objeto.

Establecemos el objeto (concepto) en el marco de lo mítico, desde la visión Bartheana del mito como habla y de la convención social de lo mítico como leyenda. Respalda con Gadamer la idea del discurso mítico y su carácter de irrefutabilidad.

*“Ein Käfig ging einen Vogel suchen”
(Una jaula salió en busca de un pájaro)
Franz Kafka*

1.1 Simbología de la jaula

De fama ganada a pulso como personaje que revela la insatisfacción y el conflicto existencial humano, el introvertido Kafka enuncia aquí la vulnerabilidad de la libertad y la posibilidad de caer en la trampa de los barrotes. En la verticalidad de esas franjas de metal que permiten ver todo desde los espacios que trazan las aberturas, pero que nos ligan a permanecer dentro y no donde suceden las cosas.

La jaula como una amenaza constante; premeditando la ocasión de caer a merced de nuestros propios captores, la mente como el principal celador.

Pero hablemos un poco de este objeto tan fascinante que es la jaula, de donde proviene su nombre

“Del francés antiguo jaole, “calabozo”. La voz jaula viene de las variantes de jaie, osea jaiole, jaole, (jaula, cárcel) del antiguo francés, hoy geole, que sólo significa prisión. La palabra procedía del latín tardío caveola, diminutivo de cavea (cavidad, jaula, platea del teatro). En castellano, en arqueología, la cavea es un jaula romana para aves u otros animales y también corresponde a la parte del teatro reservada para el público.”¹

¹ COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1973, pág.344

¡Qué objeto más atrayente y desolador puede ser!, generalmente hace evocar en la mente con tan solo oír nombrar la palabra; una pequeña celda que se asocia casi inmediatamente con los pájaros, o al menos es el referente colectivo de jaula, aunque cada quien pueda imaginar la jaula que le plazca, quizás sea grande o chica, redonda o cuadrada o tal vez sea para otro animal. Pero, ¿cuál es su función? privar de la libertad ¿a qué? ¿A quién? al que la habite.

La historia de la jaula está vinculada a la adopción de los pájaros como animales domésticos. Desde la civilización egipcia los pájaros fueron capturados debido a su belleza y misterio, así fueron representados también en sus jeroglíficos, sus favoritos eran las palomas y los loros. A su vez el Mynaah o Miná² ha sido considerado un pájaro sagrado en la India.



Isoda Koryusai "Myna colgado en árbol floreciendo" 1775

² Ave de plumaje negro metálico con carúnculas amarillas en la nuca
Nombre científico: *Gracula Religiosa* adjetivo otorgado por su asociación a los templos religiosos donde se le encontraba. Vive toda su vida con la misma pareja y es un excelente imitador de la voz humana.

Las jaulas en las que se transportaban las aves antiguamente eran ordinarias, solo para asegurar que no se escaparan. Es difícil determinar de qué pueden haber sido elaboradas.

Se dice que el periquillo alejandrino fue nombrado así en honor de Alejandro Magno, al cual un general le había regalado uno de estos. Los antiguos romanos también mantuvieron pájaros y era el deber del esclavo cuidar dicho animal. Para la Edad Media sólo los ricos mantuvieron pájaros enjaulados.

Cuando los comerciantes de occidente trajeron especias y textiles del extremo Oriente, también trajeron pájaros exóticos como mascotas. Los pájaros eran los animales domésticos más amados en las Colonias americanas. Jaulas de bambú y de madera fueron vistas en muchas cocinas en el Nuevo Mundo, generalmente colgadas cerca de ventanas abiertas. Tal parece que se expresará nuestro gusto irónico por tentar al ave que se encuentra en su pequeña celda como diciendo “¡mira, tú puedes volar, pero no lo harás!” o ponernos a pensar en la agri dulce y melancólica frase “tan lejos tan cerca”



Pierre Chardin "La Serinette" 1751

Durante la época Victoriana el pájaro fue considerado aún más que un animal doméstico. La jaula decorativa fue vista como ornamentación importante dentro de la sala Victoriana. Las jaulas de alambre fueron mucho más eficaces y duraderas que el bastón más efímero, el bambú, o la madera, y jaulas de tela metálica se mantuvieron como las preferidas en el siglo XX.³

“Desde luego, es posible encerrar a animales en jaulas adecuadas para tener en el salón; pero sólo se puede conocer a los animales superiores y de mayor inquietud psíquica cuando se deja que puedan moverse en libertad.”⁴

El material en sí del cual están elaborados los objetos da varias pautas para la interpretación conceptual u otorga nociones subjetivas que serán articuladas durante el transcurso de este escrito por lo cual es preciso establecer que el metal:

“Es símbolo de robustez, de dureza, de obstinación, de rigor excesivo, de inflexibilidad. Ha tenido un valor sagrado entre numerosos pueblos. Su significado es ambivalente, como el de las artes metalúrgicas: protege contra las influencias malas, pero es también su instrumento; es el agente del principio activo que modifica la sustancia inerte, sin vida (como en el caso del arado, del cincel, del cuchillo), pero es también el instrumento satánico de la guerra y la muerte. Este material

³ How products are made. Volume 7.
<http://www.madehow.com/Volume-7/Bird-Cage.html#ixzz1J383wcti>
Consultado el 9 de abril del 2011

Parte de la redacción de la información que comprende la parte histórica ha sido extraída de dicha fuente.

⁴ LORENZ, Konrad. *Hablaba con las Bestias, los peces y los pájaros*. Barcelona: Labor, 1975, pág.20
(Premio Nobel de Medicina 1973)

da poder y eficacia a quien lo utiliza; por otro lado, es considerado símbolo de fertilidad o protector de las cosechas.”⁵

Si bien las jaulas desde siempre han sido construidas para ser una prisión, entonces fueron concebidas para procurar cuidar lo que esta “dentro”; interactuando con lo que esta “afuera”, pero circunscrita a su duplicidad *exterior-interior*. En cierto modo también es una forma de *proteger* lo que se mantiene capturado; aunque lo que se encuentra dentro de una jaula siempre se mantendrá al margen; está limitado.

La dialéctica de dentro y fuera como bien plantea Gastón Bachelard nos sitúa en una especie de descuartizamiento, la cual plantea una relación mitológica de estas polaridades que tiene alcances contraproducentes como lo son la alienación que se traduce en hostilidad entre ambos términos.

“Desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras.”⁶

Pone acento en que son más simples calificativos y que pueden tener innumerables matices que dependerán de la imaginación.

De tal manera que lo que uno percibe puede ser engañoso, y ¿Cómo estar seguros que lo que permanece enjaulado o encerrado, está fuera o dentro?; y si está dentro, ¿Será siempre cuestión en contra de su voluntad?

⁵ KOWZAN, Tadeusz. *"El signo en el teatro"*. En BOBES, Ma. del Carmen, *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, 1997, pág.121-153

⁶ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE, 199, pág. 188

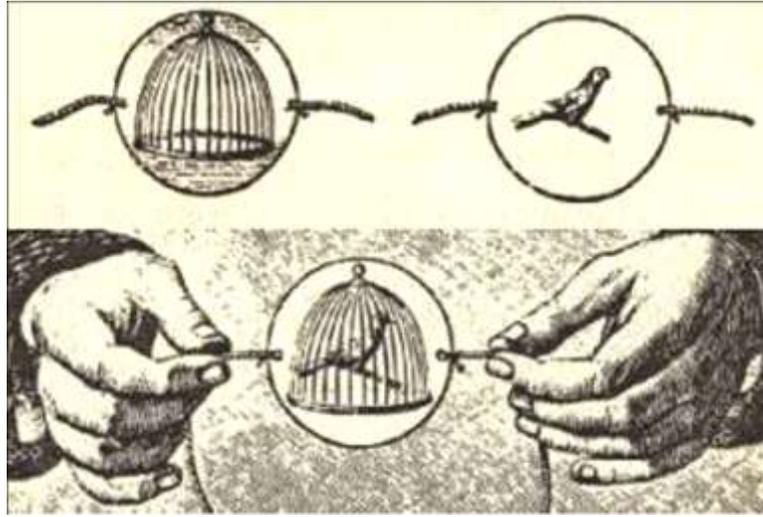


Ilustración de artefacto óptico “Taumatropo”⁷ invención de John Ayrton. 1826

1.2 Habitar las jaulas ó la casa-jaula

Pero nuestro apego a la disociación entre espacios o momentos del *fuera-dentro* más familiarizados y primigenios (después del nacimiento) sería nuestra adaptación a la casa. Pues sin duda como plantea Bachelard en cuanto a espacio con valor de intimidad, la casa es privilegiada.

Es ahí en la casa donde se da la función primaria de habitar, no sólo establece la distribución de espacios, sino que integra nuestros pensamientos y recuerdos. La casa nos brinda *protección*.

“La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.”⁸

⁷ Se trataba de un disco con distintas imágenes en cada una de sus dos caras. En una de ellas aparecía la imagen de un pájaro, en la otra la imagen de una jaula. El disco quedaba suspendido entre dos cordones que lo hacían girar a gran velocidad creando la ilusión óptica de que el pájaro se hallaba en el interior de la jaula.

Así la evasión al recurrir a la casa permite la tranquilidad del espíritu, donde por lo menos evocar los recuerdos de la morada infantil, nos brinde la seguridad de un escudo.

“La casa ya no sólo era un refugio contra los elementos, una protección contra los intrusos- aunque esas funciones siguieron siendo importantes-, se había convertido en el contexto de una nueva unidad social compacta: la familia. Con la familia vino el aislamiento, pero también la vida familiar y domesticidad. La casa se estaba convirtiendo en un hogar y, tras la intimidad y la domesticidad, estaba abierto el camino del tercer descubrimiento: la idea de confort.”⁹

Si como bien dice Bachelard todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa, se establece un vínculo entre la jaula y la casa. Las jaulas insinúan encierro, pero también sugieren protección, aunque conseguir esa cualidad también genere soledad o aislamiento.

“¡Qué imagen de concentración de ser la de esta casa que se estrecha contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con muros próximos! El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza.”¹⁰

La casa o la evocación de la casa nos ofrece consuelo, es recurrir a nuestro pasado, esa búsqueda de la intimidad es una atracción inherente.

⁸ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE, 199, pág. 29

⁹ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1997, pág.85

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *Op.cit.* pág. 58

“La palabra comfortable no se refería inicialmente a la comodidad ni al estar a gusto. Su raíz latina era confortare- confortar o consolar o reforzar- y este siguió siendo su significado a lo largo de siglos.”¹¹

Juan Eduardo Cirlot en su diccionario de los símbolos¹² habla de la precepción que el patriarca Huei-ñeng tiene sobre la casa al relacionarla con una *hospedería* debido a que solo nos ofrece un refugio temporal.

Aunque también menciona la teoría de Bachelard en que la casa significa el ser interior, diversos estados del alma y su correspondencia al inconsciente.

El psicoanálisis plantea una explicación a partir de la imagen de la casa recreada en los sueños y de la interpretación de los mismos a partir de la pieza específica que se sueña; pero, para esta investigación nos concierne “la casa” como unidad, sin negar las particularidades de dichos espacios.

“La casa revela a su ocupante su condición de morador y el habitante hace de la casa la abertura de su espacio vivencial. En esta doble manifestación de morador y morada se traduce la esencia misma del ser humano en su relación con el mundo.”¹³

En la casa (natal) es donde se asientan nuestros valores de protección y donde aprendemos el significado de intimidad.

¹¹ RYBCZYNSKI, Witold. *La casa historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1997, pág.32

¹² Véase CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985, pág.258,259

¹³ UZCÁTEGUI, Araujo Judith. *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydía Reyes*. Madrid: Eutelequia, 2011, pág. 53

Sobre los aspectos que vinculan psicológicamente imágenes al pasado recobrado en los archivos de nuestra memoria infantil y sujetas al ámbito del hábitat o lenguajes de mundo doméstico, se destaca por un sinfín de obra artística la francesa Louise Bourgeois, a la cual rendiremos atención exclusivamente a quizás una muy significativa y menospreciada pieza; se trata de un aguafuerte de pequeño formato.

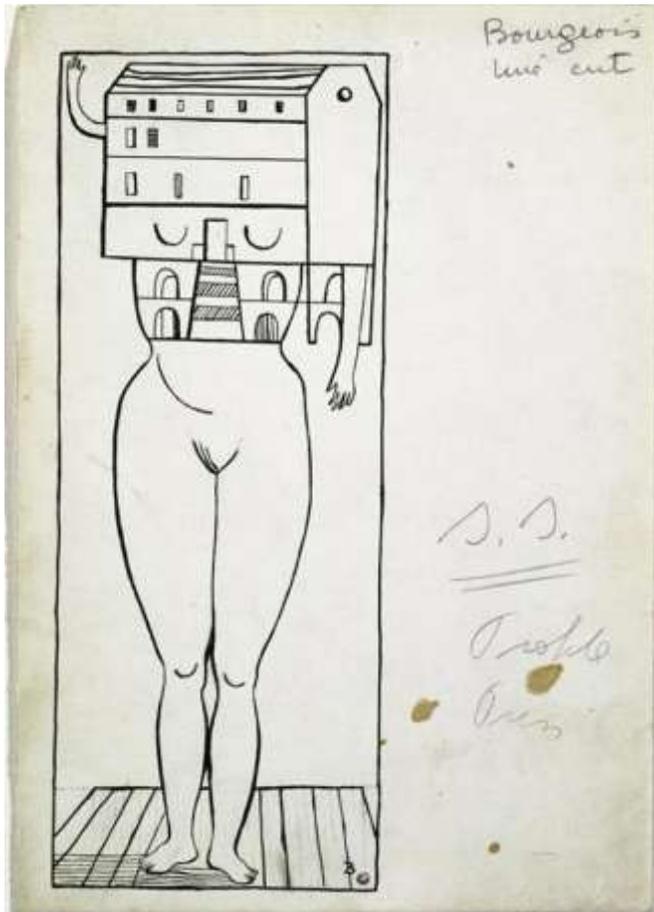
Louise Caroline Bourgeois



Artista francesa (1911-2010) y naturalizada americana que impregnó sus obras (en especial esculturas) de esa vena psíquica, procedente de sus traumas personales. A pesar de que las preocupaciones o las imágenes que las traducen son muy personales y hunden sus raíces en profundos traumas

infantiles; sus obras resultan fascinantes por las emociones que nos transmiten, puesto que poseen un carácter universal.

Femme-Maison (1947) Mujer-Casa



Dibujo de Louise Bourgeois

Este es uno de sus primeros dibujos de series de casas, el cual nos muestra una figura femenina invadida por una casa en la parte superior que constriñe su cuerpo. Como bien nos señala el análisis de Judith¹⁴ la casa se vuelve antropomorfa, pero a su vez anula no sólo la identidad femenina, desde el rostro, tratado como *región primordial del cuerpo*, sino, hasta la imposibilidad de que se de la comunicación.

¹⁴ Véase segunda parte del ensayo de Uzcátegui, Araújo, Judith. *Op. cit.* pág. 114

Podemos decir que se percibe un leve gesto de la mano elevada, que no puede proporcionarnos una característica fundamental de su conciencia (vinculándolo al estado emocional) por lo cual resulta igual de ajeno un saludo o una llamada de auxilio, pues sin duda algo que ha clausurado esta imagen es la voz, no hay posibilidad de emisión de palabras.

La posición del cuerpo denota firmeza, bajo dos fuertes pilares que sostienen la cintura y un colgante brazo sin expresión que parece haberse balanceado fuera de un costado de su casa, que si vemos con cuidado asemeja un ataúd (percepciones subjetivas).

Retomando el análisis de Judith cita a Lynne Cooke para referirse a la composición de Bourgeois: *“es la conciencia la que esta constreñida, encadenada por la fuerza restrictiva de los usos y las costumbres domésticas, sociales o matrimoniales.”*¹⁵

La manera en que está dividido este dibujo plantea una dislocación entre la parte superior e inferior, dejando al descubierto el sexo y ocultando el rostro, dejando claro el dominio de la sexualidad.

Lo que pretendemos destacar de esta imagen para nuestros planteamientos generales y posteriores es la dualidad de este elemento que protege, pero limita. Ya que aunque bien podría dar lugar a un análisis de género, no es parte fundamental o no concierne a nuestra tema. Por lo cual podemos establecer la idea del refugio o celda a cualquier individuo.

¹⁵ Íbidem. pág. 116

Jaulas invisibles

El catedrático de Filosofía de la Universidad Ramón Llull, de Barcelona, Francesc Torralba Roselló durante una ponencia otorgada en el Instituto Emmanuel Mounier habló sobre las *“Jaulas invisibles y procesos de liberación”* que versaba sobre las condiciones de posibilidad de la libertad en un mundo como en el que actualmente vivimos.

Plantea que existen ataduras que pueden llegar a ser considerables, pero que existen otras a las cuales deberían dársele más atención, pues son las que realmente coartan la libertad ya que al no ser perceptibles, las define como una jaula invisible.

“Torralba toma como ejemplo el cuadro del pintor surrealista René Magritte “El terapeuta”, en el que los pájaros de una jaula con la portezuela abierta no se van, y ahí se quedan, como al calor de un hogar con barrotes.”¹⁶

Antes de identificar las jaulas, Torralba presenta los elementos clave del proceso de liberación, que consisten en la toma de distancia; un arduo proceso de ensimismamiento o de interiorización.

Supone la necesaria afirmación de un “yo” auténtico, que conlleva la identificación de las propias creencias y la elaboración de todo un mundo espiritual, del cual cree que consistimos fundamentalmente.

Ese yo profundo que habrá de expresarse a través de tantas manifestaciones externas: la palabra, la acción y la creación de todo tipo, que va de la mano

¹⁶ Instituto Emmanuel Mounier, síntesis de la conferencia escrita por HERRANDO, Carmen, disponible en línea en la dirección:
http://www.mounier.es/index.php?option=com_content&view=article&id=95:jaulas-invisibles&catid=34:actividades&Itemid=55

del hombre. Torralba enumera siete obstáculos o “jaulas” que ponen trabas a este proceso vital y profundamente humano de vivir la libertad. Se trata de los siguientes:

El *instinto gregario*: por el que tiende el hombre a imitar y a dejar de ser singular; es preciso liberarse de las mimesis, del peso de la colectividad, y no perder de vista que cada persona es única, y que el instinto gregario tiende a borrar esta verdad central sobre la esencia del hombre.

La razón, tomada en sentido limitado: el autor propone aquí sobrepasar los límites de la razón, ensanchar la razón moderna.

Las pasiones desbocadas: porque esclavizan y producen ceguera; nadie dominado por los celos o por la ambición, pongamos por caso, es capaz de tomar distancia con respecto a lo que siente, y por tanto, no puede ser libre.

La memoria herida: sus reflexiones sobre el resentimiento o el rencor, pasiones que sólo el perdón puede superar.

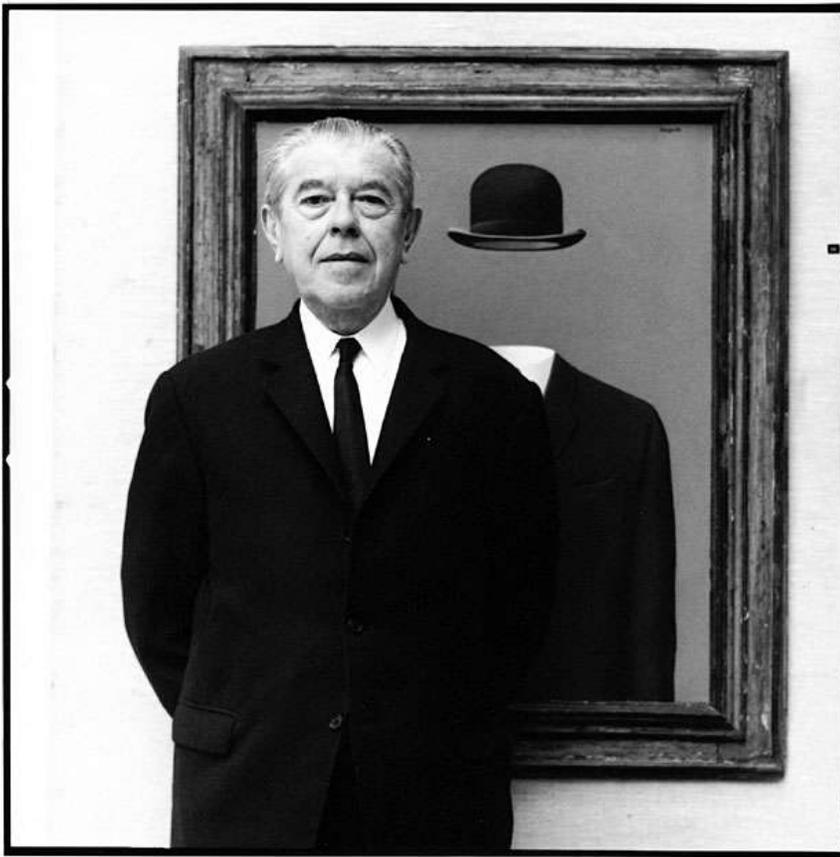
Los tópicos y los prejuicios: de todo tipo constituyen también barrotes invisibles de mucha eficacia.

Las propias expectativas: pues tienen que estar, pero cuando se convierten en sueño infundado, devienen en ataduras invisibles muy difíciles de romper.

El ego: evitar que ocupe el centro de nuestra vida

Elementos similares destacará Erich Fromm en su obra *El miedo a la libertad* de lo cual nos hablaremos posteriormente.

René François Ghislain Magritte



Pintor belga (1898-1967) de pintura reflexiva y minuciosa. Uno de los surrealistas con estilo muy personal. En sus pinturas generalmente crea asociaciones de elementos para vincularlos estableciendo relaciones extraordinarios. Su lenguaje expresivo está lleno de objetos a manera de símbolos (aunque a él le disgustara esa lectura) manipula las imágenes cotidianas en gestos absurdos y elocuentes transfiriéndoles un protagonismo irreal.

Le Therapeute (1937) El terapeuta



René Magritte "Le Thérapeute" 1937

Cuadro que nos concierne por ese elemento que al parecer al igual que en ejemplo de Bourgeois anula la identidad de un sujeto, que por el título sabemos su profesión, pero de su apariencia ni un ápice; para hacer un análisis de su personalidad al igual que en el caso de la *femme-maison* habremos de analizar los elementos.

Un hombre (al parecer nómada- el que no tiene casa) que toma un descanso, lleva un saco cuyo contenido se ignora, se apoya en un bastón aún cuando reposa, su pecho muestra dos palomas una dentro y una fuera de una jaula que lleva por torso, las palomas parecen estar acostumbradas a su guarida, intentar huir significaría estar forzados a estar dentro, sin embargo la puerta está abierta, si no existe encierro, la necesidad de huir es inválida. Dichos pájaros se pueden desplazar cuando gusten. Los pájaros;

como veremos en el próximo capítulo, son comunicadores, así que en este caso solventan la necesidad de expresión que en el caso de Bourgeois es irremediable. A los pájaros se les cubren las jaulas para insinuarles las noches e incitarles a dormir; dicho manto puede sugerirse a manera de capa en este personaje, cuando se cubre duerme y es entonces cuando se está despierto, el verdadero momento en que se sueña. Magritte representa la sensación de vacío que puede experimentar el hombre

1.3 Referentes

A continuación se presentará una selección de obras específicas de artistas que emplean el uso de jaulas. Dado que las características de cada uno de los autores difieren entres sí, además del discurso particular de cada obra; se les analizará de manera individual.

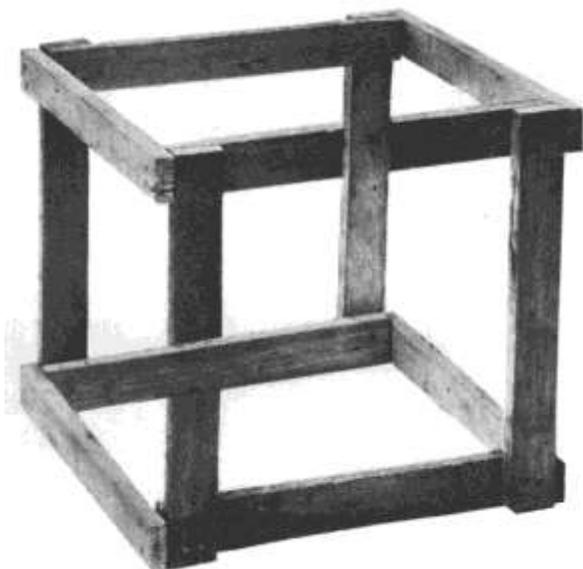
Se han elegido dichas obras por la clara necesidad de entablar una conexión entre el discurso práctico que planteo como obras del Trabajo Final de Máster y una poética semejante, cada uno de ellos recurre a la jaula como un símbolo u objeto para representar sensaciones diferentes.

Estarían íntimamente relacionadas con el encierro y por lo cual directamente vinculados al tema en que versa mi investigación y la parte práctica de la misma.

M.C. Escher (Maurits Cornelis Escher)



Fué un artista plástico holandés (1898-1972) especializado en grabados, xilografías y dibujos, en los que supo plasmar una serie de imágenes irreales y universos imposibles que acudían a su mente, llegando a obsesionarlo. Perspectivas erróneas, poliedros basados en ilusiones ópticas, arquitecturas imposibles llenas de edificios que juegan con los trucos de la óptica para quedar, ante el ojo atento, en meras apariencias: recintos delimitados por planos que pueden ser a la vez el suelo, el techo o una pared, juegos de columnas que desvían el plano hacia perspectivas equívocas, planos que implican una cuarta o quinta dimensión, metamorfosis de las teselas de extensos mosaicos donde las figuras evolucionan de forma inesperada.



La jaula imposible (1958)

Construcción para fotografía del Dr. Cochran



Detalle de la litografía "Belvedere" Figura basada en "el cubo de Necker"¹⁷, creando un cubo imposible



M.C. Escher "Belvedere" (1958)

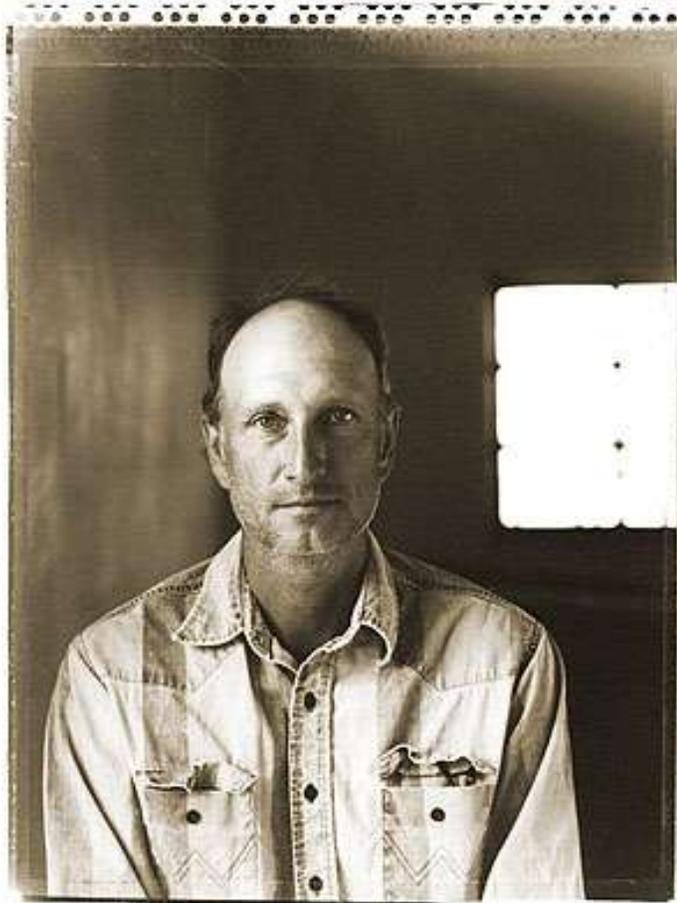
¹⁷ Es una ilusión óptica publicada por primera vez en 1832 por el cristalógrafo suizo Louis Albert Necker

Las obras más conocidas de Escher son probablemente las figuras imposibles, seguidas de los ciclos, metamorfosis y, directa o indirectamente, sus diversos trabajos sobre la estructura de la superficie y la partición regular del plano.

En la jaula imposible encontramos una asociación que podría permanecer en la subjetividad del discurso de nuestra investigación, que sería la posibilidad del encierro como algo mental, algo que se gesta a partir de la manera en que se percibe erróneamente o se hace esta especie juego óptico, donde lo que uno ve se transforma, lo que uno siente te encarcela. El cubo de Escher es una representación engañosa o preferible llamarle ilusoria, una construcción alterada de un objeto cerrado que permanece eternamente abierto.

El encierro en Escher es ficcional, lo cual se vuelve un aspecto muy interesante.

Bruce Nauman



Es un artista conceptual estadounidense (1941) que ha experimentado con diferentes estilos como la escultura, fotografía, performance etc. Reconocido desde los años 70's como uno de los más provocativos e innovadores artistas de Norteamérica. Encuentra inspiración en las actividades, discursos y materiales del día a día. Primordialmente realiza piezas que involucran el cuerpo. Considera que la obra de arte no solo es el objeto físico, sino los conceptos e ideas que ésta proyecta.

“La excepcionalidad de Nauman no obedece a una actitud romántica o idealizadora de su papel, sino a una justa adecuación de su formación y concepción artística al pensamiento científico contemporáneo, a sus conocimientos musicales, a su expreso interés por la literatura, por la

filosofía, por la política y su influencia en nuestra historia reciente, e incluso por la coreografía y la danza. Los dos autores que más han influido en su obra, o con los que más largamente ha “convivido”, han sido Ludwig Wittgenstein y Samuel Beckett, como podemos comprobar en su utilización del lenguaje y en ese comportamiento obsesivo y a veces absurdo con el que se representa en sus fotos, vídeos, películas o acciones, en un intento de documentar algunas actividades que son comunes a los artistas que trabajan en el estudio, pero que nunca terminan en obras acabadas. Mientras que el lenguaje y las imágenes derivadas del cuerpo predominan en su trabajo durante los primeros años, en los setenta Nauman empezó a crear ambientes arquitectónicos, alterando las dimensiones, las formas y la luz de esos espacios, añadiendo monitores de vídeo y cámaras de vigilancia. Sobrecargando, en muchos casos, a los visitantes con una amplia serie de estimulaciones sensoriales, cambiando y manipulando la experiencia perceptiva, hasta convertir al espectador en sujeto de la obra.”¹⁸

¹⁸ DEL CORRAL, María. *Bruce Nauman* Bruce Nauman, 1981 "Triángulo suramericano", *OBRAS FUNDAMENTALES DEL ARTE DEL SIGLO XX*. Artículo publicado el 20/10/2000 en el periódico el cultural y consultado el 17/07/2011, disponible en línea. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/2747/Bruce_Nauman

Double steel cage (1974) Doble jaula de acero.



Bruce Nauman "Double Steel Cage" 1974

Esta escultura mítica de Bruce Nauman, a la medida del cuerpo humano, una estructura formal y minimalista que se hace también mecanismo de encerramiento.

“Esta escultura consiste en dos jaulas, una contenida dentro de la otra. El espacio entre ellas forma un pasillo estrecho. La relación entre el espacio y el cuerpo humano juega un papel importante en este trabajo. La pieza se experimenta completamente diferente de fuera y desde dentro. Entrar en este trabajo supone una experiencia

*claustrofóbica, que en un cierto sentido, no conduce a nada puesto que la jaula interior es sellada e inaccesible.*¹⁹

Double steel Cage recalca a la inversa la profunda sensación de encierro, sin aludir a lo que pretenda recrear metafóricamente, sino explicitándolo y haciendo presa al espectador, condicionándolo al interior de la jaula.

“Nauman luchó por integrar su voz al trabajo, también buscó - a mediados de los 70's- una forma escultural que pudiera amplificarla de un modo más directamente público. En tanto que los pasillos e instalaciones evidenciaron el comportamiento individual. Nauman ahora concibe esos trabajos como “eran realmente sobre cierta clase de frustración y cólera - la creación de espacios y formas incómodas aún en una muy grande escala para muchísima gente ” Esto incluía a Double Steel Cage una prisión de valla de acero de 7 pies de alto, así como modelos para ejes de tierra fantásticos y trincheras. (...) El usa esa tensión subliminal entre el tamaño de la pieza en sí y la escala de la concepción ideal como una herramienta psicológica.”²⁰

¹⁹ Museo Boijmans, del catálogo en línea de la Colección de Arte Moderno, consultado el 17/07/2011

http://collectie.boijmans.nl/popup/save/tms_object/BEK%201568%20%28MK%29/?lang=en§ion=collectie

²⁰ MORGAN, Robert, C. *Bruce Nauman*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2002, pág. 132

Pepe Espaliú



Artista español nacido en Córdoba (1955-1993) es una de las figuras más representativas de la segunda generación de artistas españoles en los ochenta. Este autor se dedicó principalmente a la escultura, campo que dominaba sin duda alguna, aunque también realizó alguna obra referente al campo de la pintura, performance y poesía.

“A través de la creación en sus obras de espacios psicológicos consigue poner en escena elementos fundamentales de la crisis existencial contemporánea (tales como la soledad, la angustia, la incomunicación o la crueldad). En muchas de sus piezas se puede encontrar reflejada una realidad cotidiana agobiante, a menudo representada fragmentariamente y mediante una puesta en escena

*que contiene grandes dosis de fragilidad y violencia soterrada. Es la plasmación de una imaginería narrativa que conlleva una significación traumática y una visión pesimista de la existencia del ser humano. Así que la figura humana está contemplada en toda su vulnerabilidad, al mismo tiempo que se debate en una atmósfera de encerramiento, ausencia y disolución”.*²¹

La pasión según San Mateo (1993)



Pepe Espaliú “La pasión según San Mateo” 1993

²¹ Publicación que acompaña la exposición Jeff Wall, Pepe Espaliú, *Tiempos Suspendido*, Organizada por el Espacio de Arte Contemporáneo de Castello y celebrada entre 25 de mayo y 19 de julio de 1999. Extracto del texto de introducción de José Miguel G. Cortés, Director de L'EACC. pág.17 y 19

Las jaulas vacías, llenas, abiertas, colgadas, conectadas, agujereadas o de las que cuelgan filamentos, con varillas abiertas y esperanzadoras como sucede en ***Sin Título (Tres Jaulas)*** que forma parte de la colección del MNCARS. Estas jaulas son modelos vacíos de la mente y de una especie de sufrimiento al recordar a las macabras jaulas donde se dejaba morir a la gente en la Edad Media. También son metáforas del cuerpo, del envoltorio que aprisiona y encierra el alma.

Sus jaulas pueden ser personajes o contenedores y aunque están vacías lo que encierran es lo ausente, una profunda soledad.

RUMI (1993)



Pepe Espaliú "Rumi" 1993

La interconexión de los elementos que se repiten constatan la imposibilidad de desplazarse, cada una detiene a la otra, como impidiendo su libertad, y aunque son varias jaulas, asemejan una sola, el tan irremediable ser unívoco.

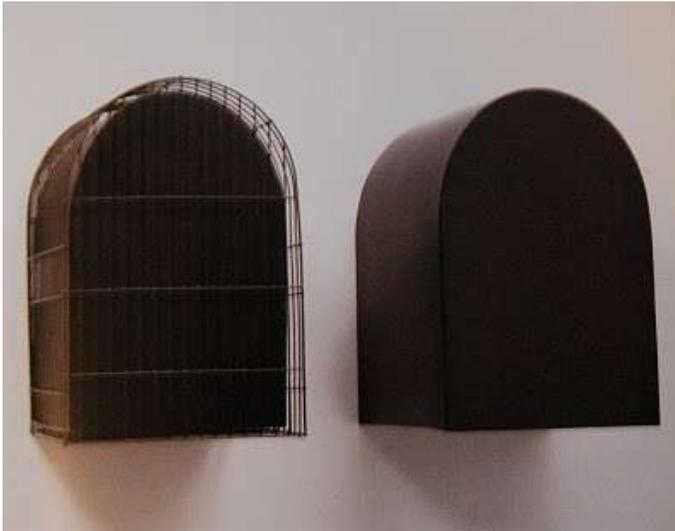
La obra de Espaliú tiene una carga poética muy fuerte, deviene de la situación particular del artista y de la forma de colocarse ante el mundo y las

cosas que le rodean, su expresión es la constante en sus escritos llenos de imágenes.

Pepe Espaliú presenta jaulas interrelacionadas, diluidas, derretidas. Objetos que expresan soledad, vacío, ausencias y que formalmente no corresponden a la noción habitual del objeto, por lo cual se genera una distorsión de la realidad y del concepto preestablecido, así como el uso del objeto; con fuertes correspondencias a la existencialidad y la vulnerabilidad.

“Pepe Espaliú oculta lo que es pero no nos facilita, mantiene velado, lo que quiere ser, deja el espacio en blanco, vacío. Así nos habla de la imposibilidad de decir, o de saber, aquello que podría llegar a ser, como la probabilidad de que cada uno rellene esa ausencia con sus fantasmas y deseos más personales.”²²

Para los que ya no viven en mí (1992)



Pepe Espaliú “Para los que ya no viven en mí” 1992

Hermosa la jaula velada, sepultada en sus barrotes; aniquilamiento de la última esperanza de libertad, echa de menos el canto del alma, cuando nos hace falta eso, ¿qué puede haber ya?

²² CORTES, José Miguel G. Las imágenes y las palabras, en “*Como una obsesiva ausencia*” (a propósito de P. Espaliú y J, Muñoz). Instituto Valenciano de la Juventud, 1992, pág.57

*“El hombre no vive como las bestias salvajes en un mundo de cosas
meramente físicas, sino en un mundo de signos y símbolos”*

Pitigrilli

*“A veces la mudanza del nombre de los objetos,
Basta para mudar los sentimientos de los hombres”*

Jeremy Bentham

1.4 La semiótica del objeto en relación al objeto jaula

Durante el capítulo hemos descrito una serie de interpretaciones simbólicas derivadas del objeto jaula, todo ello relacionado por un proceso perceptual o con la vinculación memorística de ciertos momentos o lugares a los cuales adaptamos nuestra idea de confort, seguridad o encierro. Estas lecturas se suscitan a partir de varias premisas, entre ellas las sensaciones.

Aristóteles consideraría a la sensación *aísthesis* como el origen del conocimiento, la manera en que vemos y percibimos el mundo sensible que ésta dado de materia y forma. A su vez las esencias se encuentran en la materia y estas nos permiten acceder al objeto de manera perceptual.

Las conexiones de sentidos y percepciones son las fuentes a partir de las cuales generamos conocimientos o apreciaciones sobre el mundo de las cosas. Es por ello que al pensar en ciertos lugares o momentos se pueda hablar de cuestiones que impliquen condiciones físicas; como por ejemplo recordar un aroma, la luz o la calidez o frialdad, un sonido etc.

Bergson recalca que no existe percepción que no esté impregnada de recuerdos; y que no podemos evitar incluir datos inmediatos de nuestro presente a los detalles de nuestra experiencia pasada. De tal forma que interactuamos tanto con el recuerdo que muchas veces esa percepción

podría desplazar las percepciones reales lo cual podría significar que las nuevas percepciones sólo sean recordatorios destinados a recordarnos antiguas imágenes. Se pueden presentar como una ilusión.

*“La rememoración es reiteración de la conciencia tenida, pero no solo a propósito del objeto sino que al igual que la percepción de un objeto temporal lleva consigo su horizonte temporal”.*²³

Parafraseando a Bergson, el sentir se considerará conciencia originaria del tiempo; ya que en ella se constituye la unidad inmanente color o sonido, la unidad inmanente deseo, agrado, etc. Cuando fantaseamos somos capaces de modificar esta conciencia. En la fantasía re-presentamos y evocamos una realidad que puede ser recuerdo o deseo.

Por ello si tenemos recuerdos que asocien a una imagen positiva de la casa, tendremos siempre por ello la sensación de *confort* al evocarla e inversamente a la imagen de un acontecimiento negativo se asocia la sensación de desarraigo.

O que se pueda plantear un análisis a partir de la frialdad del material o su rigidez (referido a nuestro objeto jaula) de las formas que implica, de lo que el ojo traduce.

*“La proyección sentimental es consecuencia de nuestra actividad aperceptiva. Todo objeto sensible existe para mí como resultante de los datos sensibles y los de mi actividad aperceptiva. De esta suerte, soy capaz de introducir, por ejemplo, en la percepción de un objeto físico, un sentimiento que no corresponde a su naturaleza.”*²⁴

²³ HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002 pág.108.

²⁴RAMOS, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Madrid: Espasa Calpe 1964 pág. 275

Quien nos dice entonces que una jaula no es un albergue o un escudo, que tiene las propiedades necesarias para hacernos inmunes a los desencantos de la vida cotidiana.

René Magritte cuestiona en su obra la relación existente entre las imágenes y las cosas. Recalcó que existía un problema de representación al tratar la imagen como reproducción fiel. Su obra es reflexiva e imaginativa. En su cuadro *Esto no es una pipa* se resalta esa inadecuación de las palabras que he mencionado, donde el nombre es un límite que asfixia su existencia.

*“Las palabras que yo escribo son exigencias. El modo mismo en que las aprehendo a través de mi actividad creadora las constituye como tales: aparecen como potencialidades que han de ser realizadas. No han de ser realizadas por mí. Aquí no aparece el yo. Solo siento la atracción ejercida por ellas. Siento objetivamente su exigencia. Las leo como se realizan y como piden realizarse más aun al mismo tiempo”.*²⁵



René Magritte “Ceci n’est pas une pipe” 1928

²⁵ MAGRITTE, René

Sartre explica que la conciencia además de proyectar significaciones afectivas sobre el mundo que le rodea padece sus percepciones; es vivir directamente de esas experiencias. La conciencia es capaz de escapar perfectamente a esas limitaciones de lo mundano y llevarnos al terreno de la *magia*²⁶ que despliega la emoción; la emoción es conciencia interna.

Ya sabemos que las cosas físicas las conocemos por la vía sensible, pero al referirnos a las cosas para colocarlas en el ámbito de ente no se habla de percepciones sino cosas percibidas.

Para Foucault, el lenguaje real es un conjunto de signos independientes, uniforme y liso en el que las cosas se reflejan como un espejo y enuncian su propia verdad. Habla de esa verdad de manera misteriosa y enigmática que es capaz de mezclarse con las demás verdades del mundo. Para él no son sólo las cosas un enigma sino que la palabra misma debe ser descifrada.²⁷

El poder que tiene la palabra misma encierra un gran número de posibilidades de representación. Al reconocimiento inmediato de las palabras se recurre al arquetipo o alguna otra concepción social muy colectiva. Pero siempre podrá tener para nosotros múltiples representaciones.

El nombre como tal designa y eso equivale a depositar en el objeto, animal, cosa y hasta sujeto una cantidad de signos. Pero también podemos pensar en los nombres que dábamos a las cosas en nuestra infancia; porque un niño no tiene prejuicios y es capaz de crear un nombre sin sentido aparente para los demás, pero en su concepción de las cosas es el correspondiente. Una manera de asociación libre e inconsciente.

²⁶ SARTRE, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1973. Lo mágico como dice Alain, es el espíritu rondando entre las cosas, o sea una síntesis irracional de espontaneidad y pasividad.

²⁷ Véase FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI.1968. pág.102-115

“Las palabras más habituales, las palabras adheridas a las realidades más comunes no pierden por eso sus posibilidades poéticas” señala Gastón Bachelard. La palabra poética para Gadamer tiene otro sentido, surge de la poesía y redescubre la magia de lo usual; la palabra se aleja de uso cotidiano y adquiere ritmo, es como si recuperara su valor original y se vuelve más dicente.

El artista manifiesta un dominio a voluntad consciente de la fantasía, por ello no es una realidad ficticia y totalmente idealizada, sino coherente a pesar de su imaginaria. El artista es hermeneuta por naturaleza y puede interpretar su realidad y convertirla en un mundo lleno de posibilidades y creaturas fantásticas; de la fantasía se derivan las criaturas mitológicas. El artista modifica la palabra.

Con la imaginación (phantasia) se da ese modo de conocimiento que reproduce una sensación, sin necesidad de la presencia actual del objeto sensible. Es recordar mediante imágenes algo conocido sensiblemente. La imagen en la imaginación o el sueño se reproduce aún con la ausencia de la imagen.

*“En la fantasía la que ha construido el mundo mitológico y poético en el que vive el hombre, tanto como en el mundo real. La fantasía incluye pues la idea de un juego libre de la imaginación, para recreo del espíritu, que necesita tanto del sueño como de la realidad. La íntima operación de la fantasía escapa al conocimiento psicológico porque se produce oscuramente con la precisión e inconsciencia de un instinto”.*²⁸

²⁸ RAMOS, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Madrid: Espasa Calpe. 1964 pág.272

El arte da la libertad de poder reinterpretar el mundo y llenarlo de implicaciones mágicas; el artista es el dueño de su mundo y su realidad. El artista deja asomarnos a su interior para descubrir tesoros, para despertarnos la curiosidad que sólo los cuentos de hadas podían.

El artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época, y aunque esté condicionado a su contexto histórico, existe otra condición para entender su obra y está limitada en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, ya que interpretará los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él.

*“La fascinación ante una obra se produce cuando se ha conmovido el inconsciente. La finalidad del artista moderno es dar expresión a la visión interior del hombre, al fondo espiritual de la vida y del mundo”.*²⁹

Se experimenta cierta afinidad con la obra donde reconocemos las posibilidades inmersas no sólo como objetos sino obra de arte.

*“Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas”.*³⁰

No sugiere que el mito surja de la naturaleza de las cosas, sino que es producto de la historia, de la historia humana para ser claros, ya que esta es la que se encarga como él bien dice, de dar habla a las cosas reales. No es necesario que sea oral, puesto que es un mensaje; puede ser una representación, la materia ya pensando en una comunicación apropiada.

²⁹ JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDOS, 1995.pág.252

³⁰ BARTHES, Roland. *Mitologías*. México :Siglo XXI 13ª.edición 1980-2002.pág.199

La imagen para Barthes se vuelve escritura en tanto que es significativa. Un objeto siempre que signifique algo podrá transformarse en habla.

“El problema de la significación es constante y no sólo en la semiología, es una ciencia de las formas puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido. La mitología forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; estudia las ideas como forma”.³¹

La característica fundamental del concepto del mito será la transitoriedad y su vinculación con lo histórico, por ello la tendencia a la modificación y no podrían ser inamovibles pues lo que buscan es ser apropiados. El mito restablece una línea de causas y efectos, dado que el mito es intencional.

El mito es un sistema ideográfico en el que la forma está motivada por el concepto que representan; el mito juega con las analogías de sentido y forma.

Propone una historia a la vez verdadera y a la vez irreal; de ninguna manera el mito es una mentira, sólo es un habla *excesivamente justificada*

“El mito es a la vez imperfectible e indiscutible. Ni el tiempo ni el saber le agregan nada, tampoco le quitaran nada. El mito es por el contrario un lenguaje que no quiere morir: arranca a los sentidos de los que se alimenta una supervivencia insidiosa, degradada, provoca en ellos una prorroga artificial en la que se instala cómodamente, los convierte en cadáveres parlantes”.³²

Calasso define a los mitos como esas cosas que no ocurrieron jamás, pero son siempre. El mito preserva lo social y le permite al hombre seguir

³¹ Ídem. pág. 203

³² BARTHES, Roland. *Mitologías*. México :Siglo XXI 13ª.edición1 980-2002. pág.227

conductas basadas en un modelo. Nos lleva al origen de las cosas y las culturas.

*“El mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas”.*³³

Plantea una relación entre mito e inconsciente, mito y sueño, en que ambos son dinámicas de la psique.

La muerte de los mitos, no en el tiempo sino en el espacio; está referida a los cambios de usos, se sabe en efecto que los mitos se transforman, debido a la manipulación de los discursos y del uso que se pretenda dar (intención). El mito depende del código.

Como señala Gadamer uno de los temas en que especialmente se expresa la bipolaridad del pensamiento moderno es la relación entre mito y razón. El mito está concebido en este contexto como el concepto opuesto a la explicación racional del mundo ya que la imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mística del mundo. El mito se convierte en portador de una verdad propia inalcanzable para la explicación racional del mundo. Tiene valor de voz de un tiempo más sabio.

*“El mito es lo dicho, la leyenda, pero de modo que lo dicho en esa leyenda no admite ninguna otra posibilidad de ser experimentado que justo lo dicho”.*³⁴

En un sentido mucho más amplio, mítico significa lo que guarda la verdadera sustancia de la vida de una cultura.

³³ CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE 1997 pág. 11

³⁴ GADAMER, Hans-George. *Mito y Razón*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.1997 pág.29

*“Lo mítico despierta dimensiones de tiempos pasados que no se encuentran en ninguna otra experiencia que ha acontecido dentro del mundo real y que sin embargo, deja tras de sí a toda una experiencia, por ejemplo, las grandes hazañas, las victorias, los desastres que van de boca en boca y que de ese modo perviven”.*³⁵

De tal forma que Barthes asume que el mito contemporáneo es discontinuo; ya no se enuncia en forma de grandes relatos estructurales, sino tan sólo en forma de discurso, todo lo mas, consiste en una fraseología, en un corpus de frases (de estereotipos); el mito desaparece, pero queda, de modo mucho mas insidioso, lo mítico.

Lo mítico se encuentra en todas partes donde se enuncien frases, y su lenguaje debería ser entendido a partir del psicoanálisis y la semiología. Tiene un sistema ideológico y un sistema denotado.

Durante algunos subcapítulos de esta investigación veremos algunas de estas insidiosas frases de contenidos míticos, para la explicación de fenómenos ó simplemente por su capacidad de correlacionar causa efecto y propiedades interpretativas mágicas. Todas ellas como un habla que se transmite de generación en generación.

³⁵ Ídem. pág. 46

Capítulo 2.

Libre... ¿como un pájaro?

En este capítulo se reflexiona sobre las aves, los pájaros como un símbolo trascendental del anhelo humano de volar. De las tradiciones orales o mitos relacionados a su existencia o proximidad al hombre. A los vínculos espirituales, a la correspondencia con el elemento aire y a lo etéreo. Pone atención en el vuelo y su habla. Y a la contradicción de la asociación con la libertad cuando se encuentra a expensas de la domesticación.

Cuando se habla de libertad se puede abordar el tema desde muchos pensadores o puntos de vista; en particular, lo que refiere a esta investigación se basa en la concepción de la libertad asociada a la incapacidad de acción, fundamentalmente ejercida por el mismo individuo al no soportar la idea de ser un ente libre; o a su vez, a la frustración de querer actuar en una sociedad que le dicta lo contrario. Basados en las afirmaciones de Bauman y Fromm abordamos los aspectos de la libertad en sociedad y la libertad psicológica, así como la represión temprana del comportamiento instintivo.

Analizamos la figura de la sombra como aspecto bipolar, en los juegos de sombras y en numerosas supersticiones como símbolo relacionado con el temor para distintas culturas. Tomamos las figuras literarias de James Matthew Barrie o Robert Louis Stevenson para hablar de los fenómenos de proyección, disociación o desdoblamiento; pero sobretodo haciendo énfasis en el concepto Jungniano de la sombra y esa constante entre el inconsciente- consciente que ruega hacer cosas imposibles o mejor dicho ¿impermissibles?

Analizamos la selección específica de obras de de artistas que emplean la proyección de sombras de objetos que corresponden a Christian Boltanski, Rafael Lozano Hemmer y Eulalia Valldosera.

“La libertad no significa nada para un pájaro que no sabe volar”

Valeriu Butulescu

“No one is free, even the birds are chained to the sky”

(Nadie es libre, hasta los pájaros están encadenados al cielo)

Bob Dylan

2.1 Paseriforme...tener forma de pájaro

Resistir a la trayectoria que trazan en el aire estos pequeños animales alados es imposible. ¿Cuántas personas han soñado que vuelan? Nos gustaría trasladarnos de *ipso facto* con el solo gesto del despliegue de nuestras extremidades superiores, no importa cuánto lo deseemos; carecemos de alas, de su maravilloso mecanismo plumífero.

“Y es que una de las viejas aspiraciones del ser humano es la de volar por el aire, como lo hacen, con tanta facilidad, gracia y ligereza, los pájaros. El mito clásico del Ícaro recoge muy a las claras dicha aspiración y la imposibilidad de convertirse en realidad.”³⁶

En la cultura o tradición popular, las aves aparecen continuamente en diversas manifestaciones. En los cuentos realizan funciones de coadyuvantes de héroes y algunos personajes al morir se convierten en aves. Aparecen en refranes y sabidurías populares y también adquieren significaciones sobrenaturales como en las fábulas. En la tradición cristiana son nombrados recurrentemente y se piensa que son intermediadores entre

³⁶ PUERTO, José Luis. *Materiales para un folklore sobre los pájaros: 1. anidar, engendrar, criar (formulas rimadas)*. Revista de Folklore, Caja España, editorial: Fundación Joaquín Díaz González. Año 1999, tomo 19b, número 224.
<http://www.funjdiaz.net/folklore/index.cfm>

el hombre y el mundo o entre Dios y el hombre. Los pájaros son portadores de noticias.



*Hugin y Munin posados sobre los hombros de Odín.
Ilustración de manuscrito inglés del siglo XVII³⁷*

“El mito de la lengua de los pájaros está en el origen de muy diversas culturas asociado a los vuelos del alma”.³⁸

Las conexiones humanas con los pájaros han variado, desde las vínculos espirituales por parte de los chamanes para predecir el futuro por el vuelo y el canto de las aves o el servicio confidencial de comunicación que prestaban las palomas mensajeras, para en épocas posteriores terminar siendo en muchas ocasiones animales domésticos.

³⁷ En la mitología escandinava, la facultad de entender el lenguaje de los pájaros era signo de gran sabiduría. El dios Odín tenía dos cuervos, Hugin y Munin, que volaban por todo el mundo y le contaban a Odín lo que sucedía entre los mortales. Hugin representa el pensamiento y Munin a la memoria.

³⁸ DE DIEGO, Estrella. “Eva, Palabra, Pájaro”. En el catálogo de *Eva Lootz La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de educación Cultura y Deporte 2002, pág.50

“¿Podrán cantar los pájaros enjaulados? Los pájaros que cantan para establecer el territorio, para avisar de los peligros, para hacer presente al depredador que han visto y están alerta, que saben que asecha. ¿Qué historias contar desde una jaula, como podrá ser la narrativa de la cautividad si el preso cada vez sueña con el vuelo?”³⁹



Ray Cesar, “L'Accord D'Amour” 2005 (El acuerdo de amor)

Pese a ello a los pájaros o aves siempre se les ha adjudicado un carácter simbólico referencial al elemento aire, siempre se le relaciona con la elevación, la ascensión, la ligereza etc. Algunos varían según las culturas, civilizaciones o religiones.

Para el autor del *Diccionario de Símbolos*, Juan Eduardo Cirlot todo ser alado es símbolo de espiritualización. Nos explica que para algunas civilizaciones

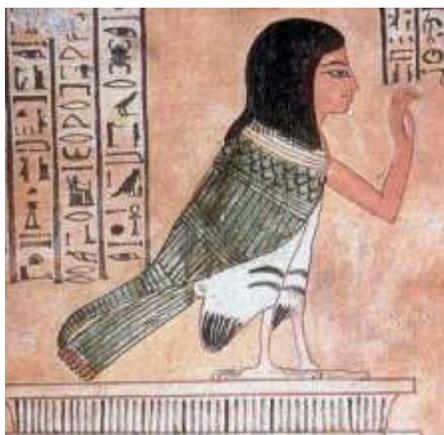
³⁹ Ibidem. pág.39

los pájaros representan los estados superiores del ser (como los ángeles coincidiría Chevalier⁴⁰). Menciona también que el significado del pájaro como alma es muy frecuente en los folklores. Y nos relata una parte del cuento indostánico donde un ogro explica la ubicación que tiene su alma:

“A veinticinco leguas de aquí hay un árbol. Rondan ese árbol tigres y osos, escorpiones y serpientes. En la copa del árbol está enroscada una serpiente muy grande; sobre su cabeza hay una jaulita y en la jaulita un pájaro; mi alma está dentro del pájaro.”⁴¹

Todo resguardo parece pertinente para procurar algo que a pesar de su apariencia esconde en sí mismo la esencia del ogro; es decir curiosamente el pájaro es una jaula, dentro de una jaula. Esconde en su cuerpo la trascendencia espiritual.

Cirlot nos precisa el sentido del simbolismo egipcio del pájaro con cabeza humana, que expresa la idea de que el alma vuela del cuerpo después de la muerte y su correspondencia jeroglífica (Ba- alma) es el pájaro androcéfalo. Espíritu encerrado en el cuerpo desde el nacimiento que recupera su libertad después de la muerte.



BA jeroglífico biconsonántico egipcio

⁴⁰ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. pág.154

⁴¹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985, pág.350

Bachelard declara que la belleza del pájaro está condicionada al vuelo, que una vez que ponemos atención al plumaje de un ave, es porque se ha posado en la tierra y pierde por ello su imagen para el ensueño. De lo cual podemos decir que en múltiples ocasiones no somos conscientes que pierden su esencia, su elemento o peor aún de que idolatramos su falta de libertad, les contemplamos haciendo arremedos de su vuelo en sus habitaciones de hierro.

Haciendo mención de la obra de William Blake, Bachelard menciona:

“Para este poeta el vuelo es la libertad del mundo. Así el dinamismo del aire se siente insultado por el espectáculo del pájaro prisionero- un petirrojo encerrado en una jaula enfurece a todo el cielo.”⁴²

De esta manera nos advierte que el pájaro es el aire personificado o que su cuerpo está hecho del aire que lo rodea; entonces los hombres despersonificamos o despojamos del aire a las aves, lo cual metafóricamente las desintegraría, o ¿es que intentamos raptar el aire en sí? el pájaro solo existe en el cielo. De todo ello los pájaros son inocentes y como añadidura al título de este capítulo; el autor del aire y los sueños recuerda la frase alemana: “*Frei wie der Vogel in der Luft*” “libre como un pájaro en el aire”.

“El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre el cielo y la tierra (...) y como símbolo del alma es intermediario entre estos dos elementos.”⁴³

El vuelo por otra parte también está relacionado con la impresión de juventud, pues se relaciona con la pureza. Vuelo como un juego, para el disfrute y no con una finalidad determinada.

⁴² BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE, 1997. pág.101.

⁴³ CHEVALIER, Jean. *Op. cit.* pág.154-156

“Todo lo que practican en las alturas, la utilización del viento, la apreciación exacta de las distancias, y sobre todo, el conocimiento de las condiciones locales en distintos puntos donde, para una determina dirección del viento existen movimientos ascendentes, descendentes, baches, torbellinos, todo ello no es patrimonio heredado, sino que se lleva en el sello de lo que se ha adquirido individualmente.”⁴⁴

Cirlot habla de la lectura de los símbolos del vuelo de los pájaros en la alquimia, afirmando que son las fuerzas en actividad. Que la posición determinada del ave aporta su sentido y explica estas tres vertientes:

“Elevándose hacia el cielo expresan la volatilización, la sublimación; descendiendo la precipitación y condensación. Los dos símbolos unidos en la misma figura, destilación.”⁴⁵

⁴⁴ LORENZ, Konrad. *Hablaba con las Bestias, los peces y los pájaros*. Barcelona: Labor, 1975, pág.64

(Premio Nobel de Medicina 1973)

⁴⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985, pág.352

Citemos esta asociación de libertad con los pájaros literal en la canción del grupo inglés:

“Free as a bird”⁴⁶
The Beatles

*Free as a bird,
it's the next best thing to be.
Free as a bird.*

*Home, home and dry,
like a homing bird I'll fly
as a bird on wings.*

*Whatever happened to
the life that we once knew?
Can we really live without each other?*

*Where did we lose the touch
that seemed to mean so much?
It always made me feel so...*

*Free as a bird,
like the next best thing to be.
Free as a bird.*

*Home, home and dry,
like a homing bird I'll fly
as a bird on wings.*

*Whatever happened to
the life that we once knew?
Always made me feel so free.”*

*Free as a bird.
It's the next best thing to be.
Free as a bird.*

⁴⁶ Es una canción de la banda inglesa *The Beatles*. Salió a la venta como sencillo el 4 de diciembre de 1995, como parte de la promoción del lanzamiento del documental *The Beatles Anthology* y el disco compilatorio de la banda *Anthology 1*. Canción adaptada a partir de un demo grabado por John Lennon en 1977. THE BEATLES. *Anthology 1*. England by: Apple Records label. Nov.1995. Producer George Martin and Jeff Lynne. Single song.

*Free as a bird.
Free as a bird.*

Traducción

*Libre como un pájaro,
es la mejor siguiente cosa por ser.
Libre como un pájaro.*

*Casa, a casa y seco,
como un pájaro hogareño volaré
como un pájaro alado.*

*Sin importar que haya pasado de
la vida que nosotros una vez conocimos?
¿Realmente podemos vivir el uno sin el otro?*

*Donde perdimos el toque
¿pareció significar tanto?
Esto siempre me hacía sentir tan...*

*Libre como un pájaro,
como la mejor siguiente cosa por ser
Libre como un pájaro.*

*Casa, a casa y seco,
como un pájaro hogareño volaré
como un pájaro alado.*

*Sin importar que haya pasado de
la vida que nosotros una vez conocimos?
Siempre me hizo sentir tan libre.*

*Libre como un pájaro.
Esto es la mejor siguiente cosa por ser
Libre como un pájaro.
Libre como un pájaro.
Libre como un pájaro.*

La sensación de vuelo como esa huida, como la búsqueda o el añoro de una circunstancia en que todo se asocia a la perfección, a la prolongación del instante. De nuevo correspondencia al hogar, a la casa, donde

encontraríamos cierta contradicción puesto que se es libre, pero se busca esa guarida, el cobijo que brinda la casa, aún si nos aísla. Una casa alada.

Deberíamos seguir las instrucciones que nos regala Jacques Prévert:

Para hacer el retrato de un pájaro⁴⁷

*Pintar primero una jaula
con la puerta abierta
pintar después algo bonito
algo simple, algo bello,
algo útil para el pájaro.*

*Apoyar después la tela contra un árbol
En un jardín en un soto
o en un bosque esconderse tras el árbol
Sin decir nada, sin moverse
A veces el pájaro llega enseguida
Pero puede tardar años
antes de decidirse.
No hay que desanimarse
Hay que esperar
Esperar si es necesario durante años
La celeridad o la tardanza
En la llegada del pájaro
No tiene nada que ver
Con la calidad del cuadro.*

⁴⁷ PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Barcelona: Lumen 1980.

*Cuando el pájaro llega, si llega
observar el más profundo silencio
esperar que el pájaro entre en la jaula
y una vez que haya entrado
cerrar suavemente la puerta con el pincel.*

*Después borrar uno a uno todos los barrotes
cuidando de no tocar ninguna pluma del pájaro.
Hacer acto seguido, el retrato del árbol,
escogiendo la rama más bella para el pájaro,
Pintar también el verde follaje
Y la frescura del viento,
El polvillo del sol
y el ruido de los bichos de la hierba en el calor estival
y después esperar
que el pájaro se decida a cantar.*

*Si el pájaro no canta, mala señal,
Señal de que el cuadro es malo,
Pero si canta es buena señal,
Señal de que podéis firmar.
Entonces arrancadle delicadamente
una pluma al pájaro
Y escribid vuestro nombre
En un ángulo del cuadro.*

Procurar mantener cautiva la imaginación y asociar los pájaros al lugar al que pertenecen. Que una criatura de tan pequeña complexión suscite reflexiones tan elocuentes es una hazaña que trasciende por mucho las dimensiones de sus grandes carceleros.

En unas cortas líneas el autor hace halagos a la voz de las aves, a su canto, a los presagios, a su revestimiento, a su vulnerabilidad, a su hábitat y a la jaula como un simple intermediario para un propósito artístico.



Ilustración de Henry Bursill "Pájaro en vuelo" (1859)

*“En la jaula de su planeta los hombres se mueven en círculos,
porque han olvidado que se puede mirar al cielo.”*

Eugene Ionesco

*“No existe la libertad, sino la búsqueda de la libertad,
y esa búsqueda es la que nos hace libres”*

Carlos Fuentes

2.2 Breves reflexiones en torno al concepto de libertad

Existe una correlación natural al hablar de la libertad, que si un individuo es libre entonces como bien define la real academia española, puede obrar o no de determinada manera y ser responsable de sus actos. ¿Pero en verdad estamos conscientes de que es así? No debemos dejar que una definición como esta ampare nuestra condición de sujetos en la vida real.

Existen muchos condicionantes que nos impiden tomar ciertas decisiones ya no sólo aspiracionales, sino quizás intencionales o que devengan de un acto espontaneo y no es que siempre sea el caso en que algo nos detenga, sino que nosotros mismos nos ponemos límites.

Como bien se ha comentado en el capítulo anterior hay en nuestra psique procesos que determinan una especie de jaula que es difícil de perder o que somos tan dependientes de ese escudo del cual difícilmente podemos o queremos escapar volando porque algunas veces más que perjudicial nos parezca benéfica. No es *“una jaula de plata”* pero nos mantiene pensando que se puede vivir así.

Reflexiones como esas parten de la compleja relación social a la que nos enfrentamos en la actualidad y que tiene un largo trasfondo histórico; pero

que en su concepción la búsqueda de la libertad era algo más puro por nombrarlo de alguna manera.

El deseo de la libertad procede de la experiencia de la opresión, del sentimiento de no poder evitar hacer lo que no quiera (castigo), o lo que uno quiera. La libertad nació como un “*privilegio*” concepto directo de Zigmunt Bauman:

“La libertad divide y separa. Separa a los mejores del resto. Obtiene su atractivo a partir de la diferencia: su presencia u ausencia refleja, marca y cimienta el contraste entre lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, lo codiciado y lo repugnante.”⁴⁸

Bauman explica que en el Medioevo la libertad estaba claramente relacionada con la lucha del poder, y ser libre exentaba de algunos aspectos del poder superior, era una prueba de fuerza.

“La libertad es poder en la medida en que otros son los que están sojuzgados.”⁴⁹

Erich Fromm autor de “El miedo a la libertad” menciona como característica primordial de la Edad Media la falta de libertad personal, aunado a una gran ignorancia y superstición. Los individuos se encontraban encadenados a una función dentro del orden social y estaban condicionados a ella sin tener la posibilidad de cualquier tipo de traslado (social, físico etc.)

Un comentario interesante que me gustaría recalcar es que Fromm menciona que aun cuando una persona no estuviera libre en el sentido moderno, no se

⁴⁸ BAUMAN, Zigmunt. *Libertad*. Madrid: Alianza, 1992, Pág.19

⁴⁹ Idem, pág.41

hallaba ni sola ni aislada. Poseían una identificación con el papel que desempeñaban.⁵⁰

Hasta finales del siglo XVI la libertad era sinónimo de cuna o educación aristocrática, posteriormente conservando su cualidad de privilegio se enfocó más en la cuestión de la libertad como *derecho* (elección por consecuencia de quien merece o no ser libre)

La idea de libertad reducida a acción se traduce en seres humanos como agentes que actúan o renuncian actuar de una u otra manera. En términos filosóficos los seres humanos somos libres en tanto que somos los creadores de nuestro propio proyecto de vida.

2.2.1 El bucle de la libertad en sociedad

La libertad solo existe como una relación social, explica Bauman, ya que no es una propiedad o posesión del individuo en sí, sino que es una cualidad que le diferencia de otros individuos; por lo cual solo tiene sentido como oposición a alguna otra condición, pasada o presente.

*“La libertad aparece lo suficientemente extendida como condición universal, es una relativa novedad en la historia de la especie humana, una novedad estrechamente relacionada con el advenimiento de la modernidad y el capitalismo.”*⁵¹

⁵⁰ Véase FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1947 pág.58

⁵¹ BAUMAN, Zigmunt. *Libertad*. Madrid: Alianza, 1992, pág.16

Según Fromm el capitalismo le produjo al individuo como consecuencia una sensación de soledad y aislamiento, así como inspirarle un sentimiento de insignificancia e impotencia, al “*liberarle*” de sus vínculos tradicionales.

La libertad completa como bien explica el creador de las “*filosofías líquidas*”, solo puede imaginarse (si bien no practicarse) como soledad completa ya que primero implicaría abstenerse por completo del contacto humano. Ello conllevaría a desatarse de los vínculos sociales dejándole abandonado. Si bien el contacto con los demás no es deseado, por más indeseables que le parecieran, se estaría condenando a la pura supervivencia.

Establece en segundo lugar que nuestras acciones carecerían de significado, ya que sin comunicación no existe la afirmación de nuestras elecciones.

*“La libertad del individuo moderno surge, por tanto de la incertidumbre; de unas ciertas “determinaciones” de la realidad externa, del carácter intrínsecamente controvertido de las presiones sociales.”*⁵²

Todo individuo tiene derecho a rechazar la intromisión de otras personas en ciertas situaciones. Al estar fuera de la vista de los demás se nos otorga la tranquilidad de estar fuera de ese rígido patrón de comportamiento *deber-ser*; no se nos exige aprobación de nadie y se tiene la libertad de actuar como a uno le venga en gana. Manteniendo la tranquilidad irónica de regresar a esa compañía de los otros siempre que así se desee. La infinita búsqueda natural del control.

*“La privacidad sirve como antídoto a las presiones sociales, como un interludio entre periodos de actividad social, preferentemente en un interludio que uno pueda fijar cuando quiera.”*⁵³

⁵² Ídem, pág.68

⁵³ BAUMAN, Zigmunt. *Óp. Cit.* pág.84

2.2.2 Planteamientos psicológicos de la libertad

Fromm explica que al niño se le enseña adoptar sentimientos que no son suyos, a sentir simpatía por ciertas personas, a no discriminar y a sonreír.

*“La represión de los sentimientos espontáneos y, por lo tanto de una personalidad genuina, empieza tempranamente; en realidad desde la iniciación misma del aprendizaje del niño”.*⁵⁴

Los vínculos primarios son los de la casa, la familia, los que tenemos de niños, los que se buscan o se acuden en la regresión, nos ofrecen seguridad y unión entre el exterior y uno mismo. Durante el proceso de individuación se da un aumento de la soledad. Cuando el niño emerge de ese mundo, se da cuenta que es un individuo, una entidad separada de los demás y se da cuenta por primera vez de su soledad, la sensación que puede tener del mundo puede ser abrumadora, se ve como un lugar lleno de peligros y amenazas que generara angustia e impotencia.

*“Su adaptación a la naturaleza se funda sobretudo en el proceso educativo y no en la determinación instintiva- el instinto es una categoría que va disminuyendo, sino desapareciendo, en las formas zoológicas superiores, especialmente en la humana.”*⁵⁵

Nada tiene que ver lo físico en cuestiones de aislamiento, se puede estar solo y estar relacionado con ideas o valores que crean en el individuo la sensación de pertenencia o comunión. En cambio se puede vivir entre la gente sin noción de vínculos y entonces si se da un aislamiento; los resultados excedidos de tales límites se expresan en los esquizofrénicos.

⁵⁴ FROMM, Erich. *Óp. Cit.* pág.232

⁵⁵ Ídem. pág.50

La soledad moral deviene de la falta de conexión con valores símbolos y normas y es tan intolerable como la soledad física; siendo ésta intolerable si conjuga este aspecto.

Algunos individuos sacrifican su verdadero yo con tal de preservar la sensación de acople a los cánones sociales y esto no hace más que evadir su libertad, aportándoles una seguridad frágil y disfrazada

“La religión y el nacionalismo, así como cualquier otra costumbre o creencia, por más que sean absurdas o degradantes, siempre que logren unir al individuo con los demás constituyen refugios contra lo que el hombre teme con mayor intensidad: el aislamiento.”⁵⁶

Se justifica en la abolición del miedo irremediable; bien comentaría Nietzsche que *toda religión es una filosofía de muerte*, nuestra particular forma de afrontamiento a los temores, el consuelo de que hay más de uno como tu sintiendo lo mismo.

Fromm explica que el acto de desobediencia como acto de libertad es el principio de la razón, ejemplificado con el mito bíblico de la expulsión del paraíso. La creación del pecado, el primer acto libre, un acto de elección, primer acto que acarrea consecuencias catastróficas. Con semejante ejemplo ¿qué individuo con respectivas semejanzas religiosas se podría sentir inspirado a ejercer un acto sin temor?, no se es más libre por temor a la culpa, culpa divina o a los ojos de cualquiera que juzgue.

También se es libre de cometer errores, pero esa libertad no es digna de una sociedad que vigila constantemente, tal represión hace predecible todas nuestras decisiones.

⁵⁶ FROMM, Erich. *Óp. Cit.* pág.40

“Sin embargo este sentimiento de aislamiento individual y de impotencia es algo de lo que el hombre no tiene conciencia. Es demasiado aterrador. Se oculta en la rutina diaria de sus actividades, la seguridad y la aprobaciones que halla en sus relaciones privadas y sociales, éxito en los negocios, cualquier forma de distracción.”⁵⁷

El constante acatamiento de las normas o nuestras propias reglas, hace crecer la parte que nos dicta hacer todo lo contrario, llevándonos a ignorar y alimentar una parte inconsciente de nuestro ser. Darle libertad cuando se la pide sería más prudente que esperar a lidiar con su fuga.

⁵⁷ Ídem. pág.140

" La sombra no existe; lo que tu llamas sombra es la luz que no ves"
Henri Barbusse

*"Perder nuestro nombre es como perder nuestra sombra;
ser sólo nuestro nombre es reducirnos a ser sombra"*
Octavio Paz

2.3 Sobre la sombra

Esa separación confusa que se instala dentro de los polos, situándonos siempre de un lado o de otro. La sombra es creación de la luz; de lo que se interpone entre ella.

Robert Bly describe como los cuerpos arrojan sombras al estar expuestos a la luz y como existe una relación proporcional en intensidad, pues al ser más brillante la luz, la sombra es más oscura; esta proyección de la sombra que esconde un cuerpo al ser expuesta deja ver de cierta manera una parte de nuestra personalidad que está escondida.

"La sombra es la bolsa larga que arrastramos detrás de nosotros, pesada con las partes de nosotros mismos o de nuestros padres y nuestra comunidad; que no se aprueban."⁵⁸

Retoma en su discurso personajes como el Dr. Jekyll y Mr. Hyde para ejemplificar la presencia del lado oscuro que resguarda cada individuo. El desdoblamiento de la personalidad. Este famoso ejemplo literario de disociación fue elaborado por el inconsciente de Robert Louis Stevenson, ya que durante un revelador sueño proyectó esa imagen de un hombre perseguido por haber cometido un crimen, el cual ingiere una pócima y sufre un cambio drástico de personalidad que le hace irreconocible.

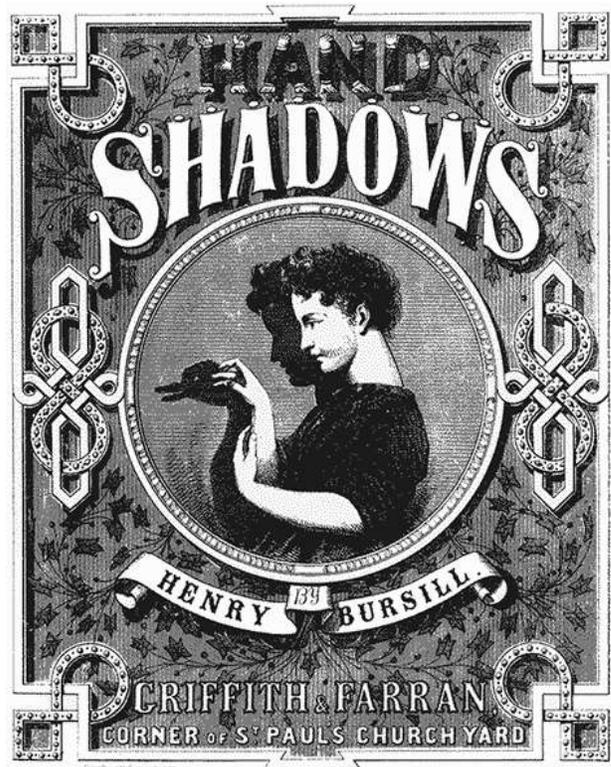
⁵⁸ BLY, Robert. *A little book on the human shadow.* edited by William Boot HARPER SANFRANCISCO a division of Harpers Collins publisher 1988. pág.2

Cada uno de nosotros tiene alguna parte de nuestra personalidad que está oculta. En general son aspectos que desde muy pequeños se inculca el propósito de suprimir. La sociedad se encarga de alentar a desarrollar el lado brillante de la personalidad, mientras el lado oscuro crece y se encarcela.

Así que como bien menciona el citado poeta americano, en nuestra cultura se enseña a dividir y polarizar luz y oscuridad, cosa que no sucede en otras culturas como por ejemplo la tradición de los poetas budistas que buscan la reconciliación del lado oscuro y el claro o como el símbolo del jing-jang de la antigua cultura china la cual muestra la unión de las partes de la personalidad blanca y negra, dentro de un círculo.

El juego de las sombras chinescas⁵⁹, es otra representación lúdica que implica sólo la insinuación de los personajes a partir del perfilamiento de la oscuridad. Originalmente fueron concebidas como un juego infantil para posteriormente ser adoptadas para recrear el teatro de sombras, el cual se difundió y popularizó en Francia y Alemania, así como posteriormente en todo el mundo.

A este peculiar juego que reproduce el movimiento sobre una pantalla se



⁵⁹ Atribución nómica imprecisa ya que no nacieron en china, sino en la isla de Java cinco mil años A.C.

La descripción del juego y las imágenes, corresponden a la adaptación del juego por otras culturas; donde las figuras solo parten de las manos y no de la escultura de personajes.

le considera un antecedente del cine. El juego consiste en interponer las manos frente a una luz y una pantalla o pared, para crear según posiciones o movimientos de las manos, una representación animada de distintos seres.

En el libro de “Los juegos de los niños” se da con detalle las instrucciones traducidas de los mejores manuales acabados de publicarse en París (en ese entonces), de éste y varios juegos. Quisiera resaltar un enunciado que ejemplifica muy bien las contradicciones y disociaciones en conceptos que polarizan realidad-ficción, ya que a pesar de que los animales que a menudo se representan con las sombras sabemos no existen o que no son verdaderos animales, se puede jugar a que existen ahí y se mueven; en cambio citando textualmente: *“Es inútil advertir que los recortes que figuren cosas inanimadas, como árboles, casas, etc. No deben moverse del sitio que se coloquen.”* En contraposición del enunciado siguiente – *“Para imitar a los pájaros se suspende el recorte con algunos hilos o alambres de los cuales se tira para hacerles mover las alas”*⁶⁰.

Este tipo de instrucciones fomentan el anclaje de la mente a las convenciones; lo cual también pudiera remitirnos a la pregunta retórica de Tomas Gradgrind:⁶¹ *“¿Empapelaríais las habitaciones de vuestras casas con papeles que tuviesen dibujados caballos? (...) Voy a explicaros el porqué no debéis tapizar las paredes de un cuarto con dibujos de caballos... ¿Habéis visto alguna vez en la vida, en la realidad, que los caballos se suban por las paredes de un cuarto? ¿Lo habéis visto?”*

⁶⁰ R.C. *Juegos de los niños* traducidos de los mejores manuales acabados de publicar en París. Imprenta de R. y Fonseca. Calle de la Gorguera, n.7, Madrid, 1847. pág.58

⁶¹ Hombre de realidades perpetuas de la obra literaria *Tiempos Difíciles*, escrita por Charles Dickens en 1854, relato del segundo capítulo –El asesinato de los inocentes-

¿Cuánta imaginación se está permitido o no, experimentar a un niño? y
¿Qué importancia debe tener la identificación de lo real y lo imaginario?,
¿Porqué crear un abismo entre consciencia e inconsciente?

Laurie Schneider Adams relaciona la sombra con otro concepto importante, ya que plantea que une el narcisismo primario y lo extraordinario; la imagen del doble en la mente infantil.

*“El doble refuerza el amor propio como negación de la muerte. La sombras y los reflejos son dobles naturales y crean impresiones tanto positivas como negativas. La ansiedad creada por la pérdida de la propia sombra queda clara, por ejemplo, en los decididos esfuerzos de Peter Pan para recuperar la suya”.*⁶²



Portada del libro (1911)

⁶² SCHNEIDER, Adams Laurie. *Arte y Psicología*. España: Ediciones Cátedra, 1993. pág.58



De la versión de Walt Disney

Peter Pan a pesar de lo que pueda parecer, es una lectura oscura y está llena de pequeñas señas que pueden ser interpretadas simbólicamente. La muerte está muy presente en dicho relato.

Siempre se ha dicho que James Matthew Barrie se inspiró en la familia Llewelyn Davis para escribir esta obra, pero existe un hecho que resultaría más esencial.

“El verdadero origen de Peter Pan se localiza mucho más atrás en el tiempo, en un acontecimiento luctuoso que cambió para siempre la existencia del que era, por aquel entonces, el pequeño James. La muerte a los trece años de edad en un accidente de patinaje convirtió a su hermano mayor David en ese idealizado niño que nunca crecería, estancado para siempre como consecuencia del prematuro fallecimiento y al que siempre se añoraría”.⁶³

⁶³ RIVERA, Maica. *Los Misterios de Peter Pan y su sombra*. Madrid: Revista Leer, 2011. pág.14. ISSN 1130-7676 No. 220. En relación a El congreso internacional Cien Años de

La madre de Barrie nunca se repuso a dicha pérdida, David fue el hijo predilecto de la señora Margaret Ogilv. El pequeño James no consiguió llamar la atención de su madre de nuevo, ella se dedicó a ignorarlo por completo, condenando su vida adulta.

Silvia Herreros de tejada menciona que el personaje de Peter Pan también pudo haber sido influenciado por *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, debido a su amistad con su autor Robert Louis Stevenson, destacando así la dualidad del héroe -villano de Peter. Resalta un concepto fundamental del cual extenderemos explicación más adelante, que es el concepto jungiano de proyección, *la sombra* de James Garfio.

¿Acaso es James Hook mejor conocido como James Garfio, representación fiel del pirata Christopher Newport del cual fue inspirado? No será una pista (como buen pirata que sospechamos es) que nos proporciona Barrie para rastrear que Garfio es su homólogo, comparten el mismo nombre... James. No sólo eso sugiere la carga emotiva el poder adjudicarse una personalidad malévola y desprenderse de todo instinto destructivo, pues es un villano; sino que además el papel de Garfio en las representaciones teatrales siempre fue interpretado por el actor que hacía del padre de Wendy, mostrándonos así una vez más el carácter psicológico que le otorga la figura paterna como el encargado en prohibir la fantasía. Quizás por eso J.M. no tuvo hijos, en el fondo no quería transformarse en un oscuro pirata; aunque se menciona que Barrie siempre deseó ser padre. El padre de James no tenía contacto con los niños

¿Pero entonces quien es Peter Pan? Y si Barrie pudiera serlo también, sería inconscientemente la única forma de que su madre volviera a amarlo, si James pudiera ser su hermano.

Peter y Wendy que tuvo lugar a mediados de marzo en la Universidad Complutense de Madrid

Aquí tenemos contraponiendo a sus versiones oscuras, el carácter positivo de la sombra, en el poema infantil de Robert Louis Stevenson.

*“My Shadow*⁶⁴

Robert Louis Stevenson

*I have a little shadow that goes in and out with me,
And what can be the use of him is more than I can see.
He is very, very like me from the heels up to the head;
And I see him jump before me, when I jump into my bed.*

*The funniest thing about him is the way he likes to grow--
Not at all like proper children, which is always very slow;
For he sometimes shoots up taller like an india-rubber ball,
And he sometimes goes so little that there's none of him at all.*

*He hasn't got a notion of how children ought to play,
And can only make a fool of me in every sort of way.
He stays so close behind me, he's a coward you can see;
I'd think shame to stick to nursie as that shadow sticks to me!*

*One morning, very early, before the sun was up,
I rose and found the shining dew on every buttercup;
But my lazy little shadow, like an arrant sleepy-head,
Had stayed at home behind me and was fast asleep in bed.”*

“Mi Sombra

Robert Louis Stevenson

Traducción al castellano Gustavo Falaquera

Mi sombra no es muy grande y va siempre conmigo,
pero qué hacer con ella, yo nunca lo he sabido.
Es idéntica a mí, mide lo mismo de alto,
y salta junto a mí cuando a la cama salto.

⁶⁴ STEVENSON, Louis Robert. *A Child's Garden of Verses and Underwoods*. New York: Edit. Medallion, 1906

Lo más raro que tiene es que crece a su modo,
no como hacen los niños, que es siempre poco a poco;
porque a veces se estira cual si fuese de goma
y es tan pequeña a veces que se esfuma y se borra.

No tiene ni noción de cómo juega un niño,
y encuentra mil maneras de ponerme en ridículo.
Se nota que es cobarde por cómo se me pega,
pero yo hago igual que ella: ¡me pego a mi niñera!

Un día muy temprano, antes de verse el sol,
salí al jardín: brillaba rocío en cada flor;
pero mi sombra vaga, dormida y haragana,
no se vino conmigo y se quedó en la cama.”

Existen numerosas supersticiones sobre las sombras, una de ellas, la creencia de que la sombra protege contra la muerte del yo. Schneider menciona que la ausencia de sombra o reflejo puede significar la muerte o la impotencia sexual; en ciertas culturas, su longitud también posee un significado.

No cabe duda que las sombras ocupan parte importante de los miedos relacionados con el cuerpo, que muchas de las supersticiones a las que se vinculan son de procedencia pagana y que las variantes que emplean son en relación a la presencia o ausencia de sombra.

“Antiguamente, la gente supersticiosa buscaba en las sombras que proyectaban los troncos que ardían en la chimenea, la imagen de una silueta humana sin cabeza. Esto significaba que la persona que la proyectara moriría antes de la próxima víspera de Navidad. Este era el plazo para los cristianos, pero en épocas anteriores se utilizaron otras fechas celestiales o estacionales.

Existe el temor a que el alma (ésta también asociada a la sombra) abandone el cuerpo camino a la otra vida y sea raptada o poseída por alguien más, por lo tanto el poseedor de sombras, posee almas.

En la Europa medieval existía la creencia de que, si una persona moría por la noche y si su espíritu -o lo que es lo mismo, su sombra- se alejaba, existía el peligro de que cruzara por una extensión de agua -un río, un lago- y no pudiera llegar a la otra vida. En este caso, la sombra volvía al cuerpo de su dueño Y se convertía en un muerto ambulante, una variedad de vampiro. De ahí se dice que nació la costumbre de tapar los barriles que contienen agua de lluvia y el afán de algunos pueblos por construir puentes.

Una leyenda africana dice que los integrantes de algunas tribus evitan atravesar un espacio abierto al mediodía por temor a perder su sombra. No sienten temor por la noche, en la oscuridad, al no ver la sombra, porque creen que de noche todas las sombras reposan en la sombra del gran dios y toman nuevo poder. Tras la “recarga” nocturna, vuelven a aparecer fuertes y grandes por la mañana”.⁶⁵

“La ausencia de sombra, referida de diversos personajes chinos, se explica de tres modos: o por la permeabilidad absoluta del cuerpo a la luz por purificación, o por la salida de las limitaciones de la existencia corporal: esta es la condición de los inmortales; o por la posición central del cuerpo, exactamente a plomo bajo el sol en su cenit: es el principio de la posición imperial.

⁶⁵ Creencias y temores relacionadas a la sombra (citado mayo 25, 2011) <http://tejiendoelmundo.wordpress.com/2010/03/12/lasombracreencias-y-temores/#more-11959>

La sombra que no se produce ni se orienta, que no tiene existencia ni ley propia, es, según Lie-tse, el símbolo de toda acción, que únicamente encuentra su fuente legítima en la espontaneidad. Más categóricamente aún, es la única realidad de los fenómenos según el budismo (una fantasma, una burbuja de aire, una sombra...) y la única realidad del cielo y la tierra respecto del Tao. Sin embargo, la acción mágica sobre la sombra del cuerpo humano o el teatro de las sombras indonesio, abrirían, tal vez perspectivas diferentes, apareciendo en tales casos la sombra cargada con toda la esencia sutil de los seres.

Para los indios del norte de Canadá, a la hora de la muerte, la sombra y el alma, distintas una de otra, se separan del cadáver. Mientras que el alma se dirige al reino del lobo, hacia el oeste, la sombra permanece en la proximidad de la tumba. Es la que mantiene las relaciones con los vivos, y a ella es a quién van destinadas las ofrendas depositadas en las tumbas. El alma puede volver y uniéndose a la sombra, construir un nuevo ser; la gentes así nacidas por segunda vez, sueñan a veces con su vida anterior.

En gran número de lenguas indias de América del sur la misma palabra significa sombra, alma e imagen.

Para los yakuto, la sombra es una de las tres almas del hombre; es respetada y se prohíbe a los niños jugar con ella.

Los tunguses evitan andar sobre la sombra de otro.

*El hombre que ha vendido su alma al diablo, según la tradición pierde así su sombra, lo que significa que no perteneciéndose ya, no existe en cuanto ser espiritual, en cuanto alma”.*⁶⁶

Schneider comenta que el simbolismo ha cumplido un papel fundamental en el psicoanálisis. Tanto en la formación de síntomas como en los sueños, los mitos, el folclore, o la religión. Y reconoce que Freud le dio importancia a la simbolización como operación mental. Asegura a su vez que la lectura de símbolos es también un aspecto esencial de la interpretación en las artes.

El diccionario de los símbolos de Jean Chevalier define la sombra como la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes.⁶⁷

Y no podríamos hablar de simbolismo e inconsciente sin mencionar a Carl Gustav Jung, siendo que la sombra es uno de los términos más usados por Jung para la parte psíquica humana. La parte oscura y reprimida del ego humano.

Jung diferencia los símbolos “naturales” de “los culturales” los primeros asociándolos a los que se derivan de los contenidos inconscientes de la psique y por lo tanto variables y los segundos para expresar –verdades eternas. Son integrales de nuestra constitución mental, y vitales en la formación de la sociedad humana. Se reprimen y se sumergen en el inconsciente. Se vuelven una sombra.

Señaló que la sombra lanzada por la mente consciente del individuo contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables de la personalidad. Pero advierte que esa obscuridad no es exactamente del todo lo contrario al ego consciente. Así como el ego contiene actitudes destructivas o

⁶⁶ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. pág. 955.

⁶⁷ Ídem. pág. 956.

desfavorables, la sombra tiene buenas cualidades: instintos normales e impulsos creadores.

*“La sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, así como aspectos que en su mayoría pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo”.*⁶⁸

Menciona que cuando un individuo ve claramente aspectos negativos en los demás es un reflejo o proyección de las cualidades e impulsos que niega en sí mismo.

La sombra también se muestra con frecuencia en un acto impensado o impulsivo. Antes de que se tenga tiempo de pensarlo. Y está expuesta a contagios colectivos en mucha mayor medida de lo que lo está la personalidad consciente.

Jung cree que depende de nosotros que la sombra se convierta en nuestro amigo o nuestro enemigo, haciéndonos conscientes de que la sombra se hace hostil sólo cuando es desdeñada o mal comprendida.

*“Si la figura de la sombra contiene fuerzas valiosas y vitales, tiene que ser asimiladas a experiencias efectivas y no reprimidas. Corresponde al ego renunciar a su orgullo y fatuidad y vivir conforme a lo que parece obscuro, pero que en realidad puede no serlo”.*⁶⁹

Bachelard nos explica esta terrible confrontación de la sombra, citando un poema de Henri Michaux “El espacio, pero no pueden ustedes concebir ese

⁶⁸ JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDOS, 1995. pág.168

⁶⁹ Ídem. pág.175

horrible adentro-afuera que es el verdadero espacio. Ciertas (sombras), sobre todo uniéndose por última vez, hacen un esfuerzo desesperado por “ser en su sola unidad”. Mal les va. Yo encontré una. Destruído por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme. Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse completamente, como si nunca hubiera sido” y acierta interpretando:

*“Esta alma, esta sombra, ese ruido de una sombra que, según nos dice el poeta, quiere su unidad, la oímos desde fuera sin tener la seguridad de que esté dentro. En este “horrible dentro-fuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada. Su aniquilamiento durará siglos”.*⁷⁰

Robin Robertson⁷¹ explica precisamente que no hay que contenerla, no debemos negar las fuerzas opuestas de nuestra psique, debemos escucharlas. La energía vital intenta salir del inconsciente.

“La tendencia a separar tanto como sea posible los opuestos y a esforzarse por la unicidad de significados es absolutamente necesaria para la claridad de la conciencia, ya que la esencia de esta es la discriminación. Pero cuando la separación se lleva tan lejos que perdemos de vista el opuesto complementario y ya no vemos la negrura de la blancura, el mal del bien, la profundidad de las alturas, etc., el resultado es la parcialidad, que es entonces compensada desde el inconsciente sin nuestra ayuda. Ese contrapeso se hace

⁷⁰ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE, 1997. pág.189

⁷¹ ROBERTSON, Robin. *Tu sombra, Aprende a conocer tu lado oscuro*. España: Paidós, 2002.

incluso contra nuestra voluntad, que en consecuencia debe volverse más y más fanática hasta que causa una catastrófica enantiodromia".⁷²

Una de las tareas más difíciles de enfrentamiento con la sombra es evidenciar la inadecuación de nuestros valores.

2.4 Referentes

A continuación se presentará una selección de obras específicas de artistas que emplean la proyección de sombras de objetos. Dado que las características de cada uno de los autores difieren entre sí, además del discurso particular de cada obra; se les analizará de manera individual.

Se han elegido dichas obras por la clara necesidad de entablar una conexión entre el discurso práctico que planteo como obras del Trabajo Final de Máster y una poética semejante, puesto que ninguno de los artistas que por el momento nombraré especifican su creación en torno al encierro en sí.

Estarían íntimamente relacionadas con la manera de relacionarse con el espacio, el espectador y la luz.

⁷² JUNG, Carl, Gustav. *Collected Works*, vol. 14, *Mysterium Coniunctions*, 2a. ed. Princeton University Press, col. Bollingen, 1963-1970. pág.470.

Enantiodromia- del griego: *enantios*, contrario, opuesto, y *dromos*, carrera) significa correr en sentido contrario. Con dicho término se establece en la filosofía de Heráclito «el juego de los opuestos en el devenir, esto es, la noción de que todo lo que es pasa a su contrario».

Christian Boltanski



Artista francés (Paris, 6 de septiembre de 1944) fotógrafo, escultor y cineasta, principalmente conocido por sus instalaciones. Su obra está marcada por una intencionalidad de archivo y memoria.

Todos los objetos que convoca en sus expedientes, sus libros, sus colecciones, más allá de apariencias modestas, son los depositarios de una memoria que les proporciona un poder fuerte y emocional. Al presentar estos objetos en forma de escaparates, de archivos, de reservas o simplemente de exposiciones, los dirige en el espacio, pero también en el tiempo. Cada objeto nos vuelve a sumergir a su manera en el pasado: el pasado personal, real o ficticio, dramático o cómico del artista, el pasado de un objeto, o el pasado de la humanidad entera. Son reliquias.

“Todas las obras nos aíslan del momento presente para transportarnos en un espacio de meditación, incluso de recogimiento para las piezas de los últimos años que se articulan alrededor del tema de la muerte.

Hasta las series cómicas contienen un carácter chirriante que evoca la idea de un reglamento de cuenta con acontecimientos pasados todavía pesados en la memoria. Estas obras interrogan la memoria individual, mientras que las obras que negocian la conservación de los documentos, en el museo o los centros de archivos, interpelan la memoria colectiva. Así, todas las obras de Boltanski trabajan en la memoria, de la memoria de infancia a la memoria de los difuntos, la historia personal a la gran historia”.⁷³

Christian Boltanski utilizó durante años todo tipo de materiales de recuperación y a partir de los años ochenta comienza una creación donde el teatro de marioneta es una fuente de inspiración. Sus marionetas están elaboradas en alambre, cartón, corcho, y otros materiales. Sus instalaciones son cinéticas y la luz es uno de los elementos fundamentales.

Es en la Bienal de París de 1984 que Christian Boltanski presenta su primera instalación que lleva el nombre de *Sombras*. Muy rápidamente vamos a percibir que el artista nos propone una reflexión sobre la verdad y la mentira, la realidad y la ilusión.

⁷³ Museo Georges Pompidou. Dossier pedagógico de la colección, monografías de arte contemporáneo. Consultado el 15/03/2011 A propósito de la obra de Christian Boltanski <http://www.centre.pompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

Théâtre d'ombre (1984)



Christian Boltanski "Théâtre d'ombre" 1984

Si bien hemos hablado del juego de las sombras no hay un artista que use mejor este recurso que *Monsieur Boltanski*. De una sencillez inverosímil y un efecto hipnótico; las imágenes producidas por las pequeñas lámparas de sus instalaciones son producto de una dulce pesadilla solo posible mediante la instauración de uno de los temores más grandes de nuestra infancia, la oscuridad.

Inspirado del dispositivo tradicional de las sombras chinescas, "El Teatro de sombras" aparece en la obra de Christian Boltanski desde 1984, sucediendo a las grandes formas recortadas de las Composiciones teatrales (1980). La sombra y su proyección asociadas con tema de las marionetas sugieren

numerosas evocaciones nacidas de todas las culturas y las mitologías - Golem, la Cábala, la cueva platónica, el cuento de los orígenes de la pintura entre griegos por el trazado de los contornos de una sombra, el baile de los muertos de los Misterios de la Edad media, la impresión fotográfica.

Esta apertura del sentido de las obras de Christian Boltanski, empieza no obstante con la dimensión onírica y lúdica de este teatro de marionetas que, en función de los lugares en que se instala, se anima según una configuración cada vez renovada.

En palabras del propio artista el teatro es una de las piezas que más feliz le ha hecho, “situada en la tradición de las danzas macabras de la Edad Media. Las sombras son, naturalmente, metáfora de la muerte, pero se trata de “muertos amables” de fantasmas inofensivos.”⁷⁴

Su obra puede ser catalogada de efímera, hombre de estética del vestigio, compasión al ser humano. Boltanski nos pone frente a nosotros querriamos eliminar, pero no podemos la sombra.

⁷⁴ Entrevista con el artista Christian Boltanski Consultado el 15/03/2011 http://www.El cultural .es/version_papel/ARTE/22616/Christian_Boltanski

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1986



Rafael Lozano Hemmer



Nacido en 1967 Ciudad de México, es un artista electrónico que trabaja con ideas de la arquitectura, teatro tecnológico y performance. Más conocido por sus intervenciones interactivas en espacios públicos en Europa, Asia y América. Sus instalaciones utilizan tecnologías como la robótica, proyecciones, sensores y redes de comunicación para interrumpir la homogeneización urbana con plataformas para la participación.

Las intervenciones lumínicas interactivas, ubicadas en el espacio público. Interactivas en tanto que la relación entre el dispositivo y la información que representa se realiza de un modo bidireccional, es decir, que el usuario genera una información que el dispositivo recoge, traduce y visualiza. El ciudadano percibe esa información y reacciona a ella generando un diálogo con el dispositivo.

Body Movies (2001-2006)



Rafael Lozano Hemmer "Body Movies" 2004

En este ámbito se enmarca la pieza *Body Movies: Relational Architecture* (Fig.35), realizada por Rafael Lozano-Hemmer (2001). Esta pieza interactiva transforma el espacio público con la instalación de proyecciones interactivas entre 400 y 1,800 metros cuadrados. Muestran miles de retratos fotográficos, anteriormente tomados de las calles de la ciudad donde se ubica la pieza, usando proyectores robotizados controlables. Sin embargo los retratos sólo aparecen dentro de las sombras proyectadas por los transeúntes, cuyas siluetas pueden medir entre dos y veinticinco metros dependiendo como cerca o a lo lejos ellos son de las poderosas fuentes luminosas colocadas en el suelo.

Un sistema de rastreo de vigilancia de vídeo provoca nuevos retratos cuando todos los existentes han sido revelados, invitando al público a ocupar las nuevas narrativas de representación.

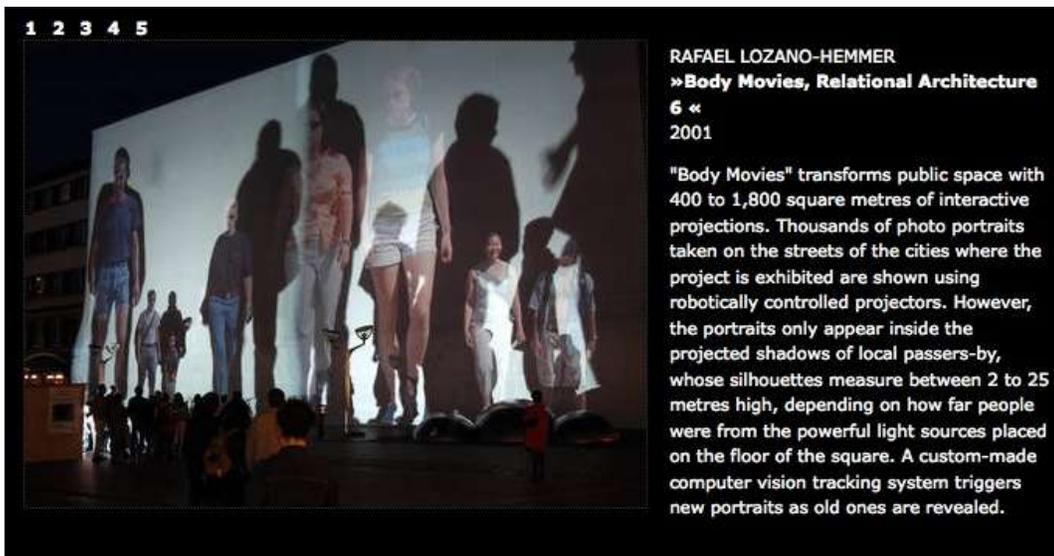
El funcionamiento del dispositivo se basa en un rastreo de las sombras proyectadas sobre los muros (tamaño y forma); estos datos son almacenados y enviados al sistema que proyecta imágenes sobre las sombras con un tamaño y proporciones similares a los de la sombra rastreada.

Intenta emplear las nuevas tecnologías de forma que se pueda evocar y favorecer el sentido de la intimidad y la complicidad en vez de provocar la distancia, la euforia, la catarsis, la obediencia o el temor.

“La noción de visibilidad va unida a la percepción efímera y es, por tanto, y en el mejor de los casos, un elemento táctico del ser en público. Por el contrario la noción de presencia, no necesariamente ligada a la visibilidad, es una reivindicación del estar aquí y ahora” y es una afirmación de la condición de status público. La presencia es inmediata, lo que significa que no puede realizarse a través de la representación mediática. Al mismo tiempo sin embargo, la presencia se reafirma como una mediación...”⁷⁵

Sin ánimo de juzgar la intencionalidad de la obra o del artista, rescataría la interacción del espectador conseguida de manera azarosa en la obra de Lozano, ya que sin plantárselo, la gente responde más al juego de su propia sombra, que a la aparición de estos entes proyectados al superponer los cuerpos en los dispositivos que se accionan automáticamente a su paso. Y es allí donde se sitúa la verdadera inclinación hacia esta obra.

⁷⁵ LOZANO, Hemmer Rafael. *Alzado Vectorial*. México: CONACULTA, 2000. pág. 169



Detalles de la obra

Eulàlia Valldosera



(Vilafranca del Penedés, Barcelona, 1963) "Eulàlia Valldosera, una de las artistas más significativas en el ámbito de las instalaciones en España, ha elaborado un lenguaje propio basado en las proyecciones de luz y sombra, un trabajo que tiene algo de teatral y de sombras chinescas. La luz, tal como la utiliza Valldosera, es un material "milagroso" que transforma las cosas, y cuanto más simples sean los procedimientos, más espectacular es el resultado. La artista se vale de instrumentos elementales y nunca los oculta. La no ocultación contribuye a este efecto milagroso de la iluminación, a que, por ejemplo, un simple envase plástico se transforme, por la proyección de su sombra, en una representación simbólica."⁷⁶

⁷⁶ Oliveras, Vidal Jaume. Artículo sobre Eulàlia Valldosera publicado el 07/02/2001, Consultado el 15/03/2011 http://www.elcultural.es/versionpapel/ARTE/13281/Eul%20EF%20BDia_Valldosera

El culto a la mare (1996)



Eulàlia Valldosera "El culto a la mare" 1996

La sombra se identifica con lo enigmático, lo desconocido, lo negativo, el doble.... Lo que Valldosera plantea es un encuentro entre el deseo y algo muy oscuro. Significativamente, una de las primeras visiones de la exposición es un conjunto titulado "Envases: el culto a la madre" Se trata de la proyección de unas sombras a escala monumental que representan -como indica el título- la presencia omnipotente de la madre. Un detalle importante: Valldosera transforma la sombra de un simple envase de plástico, en la figura de la madre como si descubriese una vida subterránea o algo siniestro en lo cotidiano. En realidad revela una presencia que planea y habita el deseo que es a la vez su negación y su condición. Y éste, el deseo como

laberinto de espejos y sombras, es el discurso de Eulàlia Valldosera.

El culto a la madre se transforma en un escenario del recuerdo, de la transferencia y la contratransferencia (psicológicas). Nuestra sombra se interpone entre los objetos, reflejos y proyecciones de la instalación, entrando así en un juego de rol de expectativas. El espectador puede probar a cambiar de posición, a imaginarse dentro de unos rituales cùlticos, pues ya en la Antigüedad se empleaban las proyecciones de sombras en las ceremonias y celebraciones religiosas. Con todo, la comunidad de las sombras es efímera y, siquiera sea transitoriamente, existe la posibilidad de evadirse del ámbito de influencia del desmedido inconsciente.

Podemos hablar de los mecanismos que generan las sombras en las obras aquí citadas, cada una es de un proceder discordante, quizás tengan alguna especie de similitud las de Boltanski y Valldosera ya que no requieren de todo un sistema complejo de instalación y programación, interfaces etc. Como el de Lozano Hemmer.

Destacando que la obra de Boltanski podría asemejarse más en discurso al planteamiento del TFM. y que la sencillez podría parecernos más atractiva, quizás por el trasfondo cuasi mágico, o por las relaciones míticas y metafísicas, lo etéreo, la desolación hasta cierto punto del montaje y las referencias antropomórficas oníricas que evidentemente son menos subjetivas que las abstracciones de Valldosera.

Capítulo 3. La Captura

En este capítulo se reflexiona sobre las emociones de forma fisiológica, la asociación al alma como movimiento, pero sobre todo como fenómeno de conciencia de nuestra existencia, reflexionando particularmente en la pérdida o introversión de nuestras emociones por temor a la vulnerabilidad.

Vinculamos los mecanismos de defensa como medio de protección ante las perturbaciones emocionales. Basándonos específicamente en los que considera Anna Freud, para posteriormente relacionarlo con el mecanismo de evasión de la libertad de Erich Fromm, hacia la pérdida de la identidad.

Recapitamos sobre la influencia del exterior como causa fundamental de activación de nuestros mecanismos de defensas. Ante la falta de seguridad en nuestras ciudades caóticas y a la diversidad cultural que las habitan, haciéndonos cada vez más lejanos y desconfiando los unos de los otros. De tal forma que se busque ya sea aliados en un ideal de comunidad o el total aislamiento.

Planteamos la idea del cuerpo como nuestro intermediario con el mundo, como receptor de nuestras decisiones, reflejo de nuestros pesares, angustias y susceptible de ser domesticado. De modo que para evitar las consecuencias o ante esa sensación de fragilidad se vuelve un recurso apetecible la soledad o el anhelo de lo incorpóreo, el desvanecimiento del encierro.

“Solo ella sabe que su pecho contiene un corazón demasiado pesado y grande para alojarse en sitio distinto de un pecho ensanchado por unos senos; ese peso escondido en la jaula de huesos proporciona – a cada uno de sus saltos en el vacío- el sabor mortal de la inseguridad. Medio devorada por esa fiera implacable, trata de ser en secreto la domadora de su corazón”

Margueritte Yourcenar

3.1 Algunos planteamientos sobre las emociones

Las emociones han dejado de ser sentidas, para padecerlas. La voluntad del ser humano ya no sólo trata de buscar la seguridad, sino también aparentarla. Desde la infancia hemos escuchado frases como *“los niños no lloran”* que sólo invocan la restricción de nuestras emociones. Cuando estas simplemente son reacciones naturales de nuestra conciencia y existencia en el mundo.

“Los sentidos son los órganos a través de los cuales una criatura viviente participa directamente de los sucesos del mundo que lo rodea. En esta participación la maravilla y esplendor variados de este mundo se hacen reales para él, en las cualidades que experimenta. Este material no puede oponerse a la acción, porque los aparatos motores y la “voluntad” misma son los medios que conducen y dirigen esta participación. No puede oponerse al “intelecto” porque la mente es el medio por el cual la participación se hace fructífera a través de la

sensibilidad; la mente atrae y conserva los valores que impulsarán y servirán el trato de la criatura viviente con su alrededor".⁷⁷

Las emociones son fenómenos psicofisiológicos que representan modos de adaptación a ciertos estímulos ambientales o de uno mismo. Etimológicamente, el término viene del latín *emotio*, - *ōnis*, que significa el impulso que induce a la acción.

Las emociones establecen nuestra posición con respecto a nuestro entorno impulsándonos hacia ciertas personas, objetos, acciones e ideas. En ellas se depositan las influencias aprendidas e innatas.

Cuando se habla de estados anímicos se puede hablar de estados del alma, del devenir del término que designa el principio vital de todo ser viviente "*anima*" (*soplo, aire, aliento*) que también designa el principio por el cual los seres estaban dotados de movimiento.

El alma se asocia al conocimiento y la conciencia.

Sartre identifica las emociones como significantes, como fenómenos de conciencia, criticando de la psicología la idea de estudiarlas como un hecho. La emoción la sitúa en el plano existencial de la realidad humana, como portadora de conciencia.

El autor nos afirma que en todas las emociones hay un debilitamiento de las barreras que separan las capas del yo y que, normalmente, aseguran el control de los actos por la personalidad profunda, así como el dominio de sí mismo; un debilitamiento de las barreras entre lo real y lo irreal.

⁷⁷ DEWEY, John. *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, FCE, 1949, pág. 22

“La conducta emocional no es en absoluto un desorden: es un sistema organizado de medios que tienden hacia una meta. Y se recurre a este sistema para disimular, sustituir, rechazar una conducta que no se puede o no se quiere mantener. Al mismo tiempo, la explicación de la diversidad de las emociones queda así facilitada: cada una representa un medio diferente de eludir una dificultad, una escapatoria particular, una trampa especial.”⁷⁸

Así nos dice Sartre que nos convencemos en tomar soluciones burdas al no encontrar las medidas adaptadas ante situaciones de alta tensión, rebajándonos a un ser conformista.

“Ser emotivo se ha vuelto sinónimo de enfermizo o desequilibrado, al aceptar esa norma el individuo se ha debilitado grandemente, su pensamiento se ha empobrecido y achatado.”⁷⁹

Las emociones están fuertemente relacionadas a la espontaneidad, sobre todo en reacción de las mismas. Tratamos de luchar contra nuestras emociones hasta el punto de rechazarlas por completo, asegurándonos de aplacar nuestra ira, o no permitirnos hacer brotar una lágrima, así dominamos nuestro miedos a costa de engendrar otros nuevos, el miedo a sentir.

“El sentimiento ha sufrido el mismo destino que la muerte; resulta incomodo exhibir las pasiones, declara ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales.”⁸⁰

⁷⁸ SARTRE, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1973, pág. 14

⁷⁹ FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1947 pág. 235

⁸⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986, pág. 77

Este tipo de desordenes emocionales está vinculado con la sensación de vacío en la cual se experimenta apatía y alienación social. Gilles Lipovetsky lo denomina como la incapacidad para sentir las cosas y los seres. Así convencidos de la absurda realidad que afrontamos, buscamos cada vez más los desapegos y evitando todo riesgo que sugiera dolor.

Somos un montón de hombres de paja que ya no andan en busca del mago de Oz. La realidad es que no somos inmunes de sentir o expresar lo que sentimos y que el mundo siempre será el detonador de nuestras reacciones. Pero que nuestros instintos también juegan un papel importante y que el registro de las memorias afectivas o sensoriales activan las defensas ante tales estímulos.

3.2 Mecanismos de defensa

*“Si la vida no nos ha dado más que una celda de reclusión,
hagamos por ornamentarla, aunque más no sea,
con las sombras de nuestros sueños,
diseños y colores/mezclados/, esculpiendo nuestro olvido
bajo la quieta exterioridad de los muros”*

Fernando Pessoa

Los mecanismos de defensa son funciones psíquicas reguladoras de las cargas de energía que disminuyen la tensión psíquica para proteger o evitar toda clase de trastornos o perturbaciones producidas por exceso de excitación emocional.

Existen emociones que alteran más el equilibrio psíquico como el pánico. El mecanismo evita que se transmute en estados de angustia, ansiedad, bloqueo, inhibición, fobia, miedos imaginarios. Si un mecanismo regula eficazmente el pánico se reduce la raíz bioquímica que genera los estados de reserva, desconfianza, precaución, previsión.

Todos los individuos poseemos este tipo de mecanismos, lo que difiere es nuestra organización del yo y la naturaleza de las tensiones contra las que nos protegemos. Aunque existen mecanismos de defensa normales y patológicos. Las defensas son normales cuando los mecanismos reguladores de la tensión emocional operan de modo que permiten la descarga de los excesos de tensión sin dar lugar a desequilibrios o trastornos funcionales más o menos importantes.

Cuando estos mecanismos de defensa son ineficaces y la acumulación de tensión no encuentran una vía de descarga, la persistencia en el inconsciente de estas cargas energéticas anormales tiende a producir trastornos tanto psíquicos como físicos: neurosis o comportamientos inadaptados, psicosis y síntomas físicos, como pueden ser la rigidez muscular de ciertas zonas corporales, las úlceras, las cardiopatías, los trastornos en la vesícula biliar, etc.

“El olvido es defensa contra lo irreparable: es aniquilación simbólica del “ha sido del ser.”⁸¹

Los mecanismos de defensa también pueden verse como un mecanismo de escape, son positivos en la medida en que producen satisfacciones sustitutivas y nos ayudan a resolver problemas. Compensan los deseos no

⁸¹ SARTRE, *Jean Paul, Verdad y Existencia*. Barcelona Buenos Aires México: 1996.pág.117

conseguidos y nos permiten olvidar experiencias vividas que nos causan dolor.

“Durante varios años el yo infantil retiene la libertad de negar cuanto le produzca displacer en la realidad conservando intacto su juicio de la misma.”⁸²

El estudio de los mecanismos de defensa en Anna Freud comprende los siguientes: el rechazo, la agresión, el aislamiento, la proyección, la racionalización, la introyección, la compensación, la super compensación, la identificación, la sublimación, la fijación, la conversión.

La represión es el aprisionamiento subconsciente de recuerdos, ideas, emociones cuya exteriorización a través de la conciencia está impedida por las barreras psíquicas de la censura. La represión también puede manifestarse a través de actos simbólicos o simulando un padecimiento físico como expresión de lo reprimido.

La regresión es el retorno al yo infantil a consecuencia de una perturbación del yo adulto; se considera como un fracaso del yo ante el objeto, cuando no puede dominar una circunstancia o acontecimiento, no puede afrontar su realidad. El sujeto vuelve a un estadio anterior de su vida afectiva y mental donde se sintió más cómodo, seguro y protegido. Toda regresión supone una vuelta atrás al proceso de maduración psicológico tanto afectivo como mental, por lo tanto un síntoma claro de neurosis y desadaptación. El ello domina el yo y crea un disturbo de personalidad, refugiándose en pensamientos primitivos.

La sublimación es uno de los mecanismos más positivos, es un medio de alcanzar satisfacción de forma sustitutiva o imaginaria a las dos

⁸² FREUD, Anna. *El yo y los mecanismos de defensa*. Buenos Aires: Paidós, 1977 pág. 94

tendencias básicas de nuestros instintos la sexualidad y la agresividad. Rechazados por la convivencia social y descargados en comportamientos socialmente aceptables como las actividades científicas, artísticas, intelectuales, religiosas y culturales.

La proyección es el mecanismo sobre el cual achacamos sobre el mundo o sobre los demás aquellas emociones o rasgos de nuestro carácter que no aceptamos (como vimos en el capítulo anterior en el apartado de la sombra)

La introyección es un mecanismo de defensa que consiste en introyectar, mediante la absorción, identificación o imitación, ciertas cualidades que tienen los "objetos externos". El sujeto actúa imitando al padre o a la madre, al profesor, al actor de moda o a aquellas personas con las que se identifica.

La conversión o somatización es un fenómeno que se da principalmente entre los histéricos. Consiste en convertir en trastorno o enfermedad física las frustraciones o contrariedades sufridas. Mediante este mecanismo de defensa, ciertos histéricos, transformando en enfermedad las contrariedades sufridas, eligen este medio para dominar, castigar o retener a las personas de su círculo íntimo. Coincide, además, que la conversión o somatización se produce siempre que es contrariado un deseo, sea o no razonable.

La compensación. Cuando fracasamos en algo o nos sentimos menos dotados de lo normal en algún aspecto, en muchos casos los mecanismos de defensa estimulan a triunfar en la misma dirección o en otra esfera sustitutiva. Por tanto, la compensación es desarrollar una conducta en la que el sujeto puede sentirse superior a la mayoría

en descargo de no haber podido seguir otra conducta en la que se hubiera sentido inferior.

La racionalización. Es una forma de negación en la que, para evitar el conflicto o la frustración, se dan razones o se expresan argumentos que ocultan, justifican o encubren los fallos o contrariedades. Mediante este mecanismo, el sujeto se defiende del efecto frustrante y trata de convencerse que, en el fondo, no deseaba aquello que no ha conseguido.

La fijación es una intensa adhesión a algo o a alguien, se refiere, mayormente, a adherencias desarrolladas en la infancia que persisten de una manera inmadura o neurótica en el adulto. Su consecuencia es la inaptitud para desarrollar otras adhesiones normales desplazando la libido hacia otras personas u objetos. En estos casos, el sujeto conserva las mismas ideas y la misma manera de hacer las cosas. La fijación conduce a la rigidez mental. El apego exagerado a personas u objetos puede volverse ambivalente, es decir, el sujeto odia y ama a la vez el "objeto" de su fijación.

La formación reactiva es una actitud o hábito de reacción opuesto al deseo reprimido. El sujeto lucha directamente contra toda representación penosa, frustrante o dolorosa, sustituyéndola por un síntoma primario de defensa o "contra síntoma", consistente en adoptar una conducta o reacción que excluye de la conciencia a los elementos que intervienen en el conflicto.

Si se mantiene el equilibrio de las funciones psíquicas, el individuo tiene un comportamiento adaptado, se puede desenvolver sin grandes conflictos; pero una vez que fracasan los mecanismos de defensa aparecen los conflictos

psíquicos, las ambivalencias, la inseguridad, la ansiedad y en casos extremos desintegraciones psicóticas.

Un mecanismo para evadir la libertad dice Fromm, consiste en abandonar la independencia del yo individual propio para fundirse con algo o alguien, lo que comúnmente se le llama encajar en la sociedad, aunque quizás no se haga de manera consciente, sino en la búsqueda de nuevos vínculos secundarios que le ayuden a sustitutos de los primarios. Por otro lado un individuo aislado obstruye sus potencialidades emocionales e intelectuales, lo que le llevaría a perder la seguridad interior y la espontaneidad, sentiría frustración.

“La huida en el miedo activo es considerada erróneamente como una conducta racional... No huimos para ponernos a cubierto; huimos porque no podemos aniquilarnos en el desmayo. La huida es un desmayo fingido, una conducta mágica que consiste en negar el objeto peligroso con todo nuestro cuerpo, trastocando la estructura vectorial del espacio en que vivimos y creando de repente una dirección potencial por el otro lado. Es una forma de olvidar, de negar el objeto.”⁸³

Los motivos de la defensa como menciona Otto Fenichel en la *Teoría psicoanalítica de la neurosis*, tienen su razón de ser en las influencias del mundo externo, obligando al yo a crear las fuerzas represoras. El mundo se siente como amenaza, así se rechazan las percepciones que nos provoca.

⁸³ SARTRE, Jean Paul. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1973 pág.25

3.3 Confinación del individuo en la ciudad

“La jaula es, al menos de Max Weber, otra figura privilegiada de la modernidad. No el lugar donde se encierra a los que cantan, sino el lugar del desencantamiento, donde el poderoso cosmos del orden económico moderno determina las vidas de todos los hombres nacidos dentro del mecanismo con una fuerza irresistible hasta que se queme la última tonelada del carbón fósil. La jaula de hierro está hecha de palabras y fuera de las palabras, más allá de la jaula no hay nada. No hay otros. Sólo pájaros.”⁸⁴

Las ciudades son contrastantes y se hacen visibles las desigualdades como el trazado normal de la palma de una mano, grietas que descifran la actual situación de nuestros temores ya sean reales o imaginarios.

Los peligros a los que se temen según Bauman pueden ser de varias clases: los que amenazan al cuerpo, a las propiedades de la persona, los que amenazan la posición social y los de supervivencia.

¿Cómo no forjarnos una idea exagerada de nuestro entorno, si nuestro estado natural parece estar siempre alerta? Si seguimos códigos aprendidos como los buenos modales a la mesa, volcados a comandos como “no hables con extraños” “vigile sus pertenencias”. Tal parece que todo fuera una advertencia manteniéndonos en un estado de paranoia.

Las ciudades se han vuelto violentas a causa de las desigualdades económicas y eso incrementa la desconfianza de los unos a los otros. El trazado de la ciudad entonces comienza a tornarse como los caminos de la

⁸⁴ PARDO, José Luis. “Los Pájaros de la lengua”. En el catálogo de *Eva Lootz La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de educación Cultura y Deporte 2002, pág. 22

chaperon rouge y depende de cada uno poner en riesgo su integridad. Así los barrios pobres se estigmatizan y se vuelven territorios inhóspitos.

Ante el peligro y el caos se busca la manera de preservar el orden, manteniendo la idea de seguridad a toda costa, pero mantener la tranquilidad conlleva al aislamiento.

“Nos empeñamos en construir un espacio transparente, estéril y neutro donde el ser normal es el patrón que hay que seguir y lo diferente es experimentado como una amenaza.”⁸⁵

Ante nuestra vulnerabilidad buscamos culpables y es en este sentido de proyección que atribuimos los males a los demás. Las minorías, los otros, los que no encajan en el modelo ideal de ciudad resultan blanco fácil para focalizar nuestra rabia. Sin duda la diversidad ya sea sexual, racial, étnica, o religiosa es un factor que produce temor o desconfianza. El hecho de compartir espacios comunes genera conflictos y la idea estereotipada o los prejuicios los empeoran.

“Para ser habitable una ciudad debe ser segura física, psicológica y socialmente.”⁸⁶

Razones inminentes para querer buscar aliados, la búsqueda de la comunidad cerrada, (de *cosmópolis* a *claustrópolis* en términos de Virilio) crear pequeñas comunidades que garanticen la tranquilidad de los que viven dentro, excluyendo a “los demás”. En la idea de comunidad todos se conocen, todo parece fluir naturalmente pero son espejismos de fraternidad,

⁸⁵ CORTES, José Miguel G. *La ciudad cautiva, control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2010 pág.9

⁸⁶ Ídem. pág.99

de una inmunidad imposible de alcanzar. Hoy menos que nunca sabemos que nos depara el futuro.

“El gran miedo en la actualidad es la incertidumbre, ese irracional pavor a algo tan difuso o inconcreto que acecha por el hecho de no saber qué hacer ante su amenaza.”⁸⁷

El precio de formar parte de una comunidad es muy caro, como bien explica Bauman ya que el individuo pierde su libertad, el derecho de ser uno mismo. Será un refugio constantemente amenazado en el cual no habrá momento en que se pueda bajar la guardia.

Pero el hecho es que aun manteniendo nuestra identidad se corren riesgos.

“Identidad significa destacar: ser diferente y único en virtud de esa diferencia, por lo que la búsqueda de la identidad no puede sino dividir y separar. y, sin embargo, la vulnerabilidad de las identidades individuales y la precariedad de la construcción de identidades en solitario mueven a los constructores de identidades a buscar perchas de las que poder colgar conjuntamente los temores y ansiedades que experimentan de forma individual y una vez hecho esto a ejecutar los ritos de exorcismo en compañía de otros individuos parecidamente temerosos y ansiosos.”⁸⁸

Así que acostumbrados con el temor del día a día hacemos lo que podemos para combatirlo. Una manera de sobrellevar nuestra sensación de vulnerabilidad es hacer una coraza para sentirnos menos expuestos. Para no

⁸⁷ Véase. BAUMAN, Zigmunt. *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós, 2007

⁸⁸ BAUMAN, Zigmunt. *COMUNIDAD. En busca de seguridad en un mundo hostil*. MADRID: siglo XXI, 2006, pág.10

molestar ni ser molestados en el camino, pero esas posiciones solo refuerzan la introversión y el individualismo.

“Cuanto más la ciudad desarrolla posibilidades de encuentro, más solos se sienten los individuos; más libres, las relaciones se vuelven emancipadas de las viejas sujeciones más rara la posibilidad de encontrar una relación intensa. En todas partes encontramos la soledad, el vacío, la dificultad de sentir, de ser transportado fuera de sí.”⁸⁹

Aun estando tan lejos los unos de los otros, manteniendo las distancias, nos son indispensables sus juicios por lo cual la opinión pública será un margen del cual no salirnos, no hay libertad de ser uno mismo, porque si eso a los ojos de alguien más es anómalo, implicaría muchos más rechazos o estar en la mira; la vigilancia constante de los sofisticados medios de control público son suficientes, no precisamos más ojos sobre nuestros cuerpos y mentes.

“¿Será que mi costumbre de colocarme en el alma de los demás me lleva a verme como me ven los demás, o me verían si se fijasen en mí? Sí. Y una vez que me doy cuenta de cómo sentirían respecto a mí sí me conociesen, es como si lo sintiesen de verdad, lo estuviesen sintiendo, y sintiéndolo, expresándolo en aquel momento. Convivir con los otros es una tortura para mí. Y tengo a los otros en mí. Incluso lejos de ellos, estoy forzado a su convivencia. Solo, me rodean multitudes. No tengo hacia donde huir, a no ser que huya de mí.”⁹⁰

⁸⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986, pág.78

⁹⁰ PESSOA, Fernando. *El Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1984, pág.64

Entonces todos disimulamos ante situaciones que nos agobian, porque las apariencias ayudan a pasarlo desapercibido.

“Se rechaza el mundo externo como una fuente posible de castigo o una fuente posible de tentación de impulsos inconscientes censurables. Se evitan o se olvidan situaciones porque representan una exigencia instintiva interna.”⁹¹

3.4 El cuerpo solitario

“Vivimos como soñamos, solos”

Joseph Conrad

Metros y metros de recubrimiento de piel a este pájaro de esqueleto antropomórfico que no puede y no quiere volar más. Nuestro cuerpo se ha olvidado, le hemos dejado a merced de nuestras obsesiones.

“El cuerpo sirve de interface entre el intelecto y el mundo, los sentidos son los que le permiten entrar en contacto con el mundo.”⁹²

Es en el cuerpo donde se focalizan los dolores, los pesares de nuestras emociones y es esta frágil estructura la que debería por lo tanto ser privilegiada. El cuerpo nos sitúa en el espacio, nos envuelve y sumerge donde se da el encuentro con el entorno.

“El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no franquean.”⁹³

⁹¹ FENICHEL, Otto. *Teoría psicoanalítica de la neurosis*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1994, pág. 156

⁹² O'REILLY, Sally. *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2010, pág. 7

Wilhem Reich⁹⁴ asegura que nuestro cuerpo es literalmente el espejo de nuestra alma ya que nuestros músculos están dispuestos de forma que reflejan las elecciones buenas o malas que hacemos a lo largo de nuestra vida. Así que hay aspectos físicos que nos delatan y así como son usados para ingenuas adivinanzas; los gestos, son frases en la punta de la lengua ante cualquier interrogatorio. Nuestro cuerpo tiene su propio lenguaje, pero cada vez es más introvertido. La rigidez corporal pareciera ser uniforme en nuestros días.

“Dóciles”- como animales amaestrados, como las palomas de *Birdy*⁹⁵ que no importa la distancia que vuelen o se alejen, siempre vuelven del punto en que emigraron- así son los cuerpos como implica la teoría de Foucault en *Vigilar y Castigar* cuerpos maleables que a lo largo de su vida serán disciplinados (corregidos, educados) Menciona al cuerpo como indisociable de las relaciones de poder, donde es una presa fácil, al que se le exige más que trabajos o sometimientos de suplicio, al cuerpo se le exigen signos.



Fotograma del film y poster

La dominación descrita como una relación compleja, que en el cuerpo se traduce en productividad. Para obtener estos resultados los instrumentos de

⁹³ MERLEAU, Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975,pág.115

⁹⁴ Véase, REICH, Wilhem. *Análisis del carácter*. Paidós 1995

⁹⁵ PARKER, Alan. *Birdy*. A&M FILMS, 1984. Tri-star pictures Production.

Basado en la novela de William Whartow

los que se sirven pueden ser violentos, ideológicos, físicos o reflexivos. De cualquier forma el sujeto obediente es idóneo por su falta de fuerza.

Así que se sofistican los medios para incidir sobre el cuerpo sin siquiera tocarlo; recluyéndolo. No se apela al sufrimiento físico sino a la suspensión de los derechos. Las sutilezas que van moldeando las acciones, el dominio de las tecnologías políticas del cuerpo.

“Las prácticas escindentes: el sujeto es dividido en el interior de sí mismo o dividido de los otros. Este proceso hace de él un objeto. La partición entre el hombre loco y el hombre juicioso, enfermo e individuo sano, criminal o “buen chico”, ilustran esta tendencia.”⁹⁶

Así dice Foucault, que su interés iba más allá de las restricciones, más allá de lo prohibido; su interés recaía en los sentimientos, pensamientos, deseos e impulsos experimentados a causa de ello.

Es primordial la separación de los cuerpos o mantener la individualidad para preservar el control, bajo esta premisa se disocian los grupos o las colectividades. Es más difícil controlar grandes números a unidades específicas.

“Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico.”⁹⁷

⁹⁶ FOUCAULT, Michael. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1996, pág. 21

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, pág.131

Social o políticamente este tipo aislamientos y conductas adoptadas se dan mecánicamente. Pero existen individuos que a causa de las consecuencias evitan los contactos o simplemente son “cuerpos” que no pretenden relacionarse más allá de sus propios límites, su voluntad es el aislamiento; quizás en este mundo de ritmo desesperante todos buscamos de vez en cuando ser incorpóreos, perder fisicidad, en el fondo para perder conciencia.

*“Incluso siendo normal e incluso estando empeñado en situaciones interhumanas, el sujeto en cuanto tiene cuerpo, conserva a cada instante el poder de rehuirlo. El mismo instante en que vivo el mundo , en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación.”*⁹⁸

Estamos interrelacionados y como explica Merleau Ponty aún cuando nos absorbamos en la vivencia del cuerpo, en la soledad de las sensaciones, nunca se consigue suprimir la referencia de la vida particular a un mundo, ya que brotan de inmediato intenciones hacia los objetos que nos rodean o hacia los instantes del pasado inmediato.

De tal forma consientes en que las emociones se proyectan en el cuerpo, asociamos estas líneas de *Fire Arcade*:

⁹⁸ MERLEAU, Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975, pág. 181

"My Body Is A Cage"⁹⁹

*My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key*

*My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key*

*I'm standing on a stage
Of fear and self-doubt
It's a hollow play
But they'll clap anyway*

*My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key*

*You're standing next to me
My mind holds the key*

*I'm living in an age
That calls darkness light
Though my language is dead
Still the shapes fill my head*

I'm living in an age

⁹⁹ FIRE, Arcade. *Neon Bible*. Quebec, Nueva York, Budapest, Londres: Merge Records-Rough Trade, 2007. 47:03 min

*Whose name I don't know
Though the fear keeps me moving
Still my heart beats so slow*

*My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key*

*You're standing next to me
My mind holds the key
My body is a*

*My body is a cage
We take what we're given
Just because you've forgotten
That don't mean you're forgiven*

*I'm living in an age
That screams my name at night
But when I get to the doorway
There's no one in sight*

*My body is a cage that keeps me
From dancing with the one I love
But my mind holds the key*

*You're standing next to me
My mind holds the key*

Set my spirit free

Set my spirit free

Set my body free

"Mi Cuerpo Es una Jaula"

Mi cuerpo es una jaula que impide

que baile con la chica que amo.

Pero mi mente, tiene la llave.

Mi cuerpo es una jaula que impide

que baile con la chica que amo.

Pero mi mente, tiene la llave.

Permanezco sobre el escenario con

miedo y con dudas.

Es un papel vacío, el que juego,

pero ellos aplaudirán de todas formas.

Mi cuerpo es una jaula que impide

que baile con la chica que amo.

Pero mi mente, tiene la llave.

Estás frente a mí.

Mi mente tiene la llave.

Vivo en una edad en

la que la oscuridad es luz.

Aunque mi lenguaje esté muerto,

las siluetas rellenan mi cabeza.

*Vivo en una edad
cuyo nombre desconozco.
Aunque el miedo me mantiene en movimiento,
mi corazón todavía late despacio.*

*Mi cuerpo es una jaula que impide
que baile con la chica que amo.
Pero mi mente, tiene la llave.*

*Estás frente a mí.
Mi mente tiene la llave.
Mi cuerpo es*

*Mi cuerpo es una jaula.
Cogemos todo lo que se nos da.
Tan sólo porque olvidamos
ello no significa que seas perdonado.*

*Vivo en una edad en la
que se grita mi nombre por las noches.
Pero cuando me acerco a la puerta,
no hay nadie a la vista.*

*Mi cuerpo es una jaula que impide
que baile con la chica que amo.
Pero mi mente, tiene la llave.*

*Estás frente a mí.
Mi mente tiene la llave.*

Libera mi espíritu.

Libera mi espíritu.

Libera mi cuerpo.

3.5 Referentes

La selección de las obras siguientes está delimitada por el recurso del uso de jaulas para encerrar algo. Dado que las características de cada uno de los autores difieren entres sí, además del discurso particular de cada obra; se les analizará de manera individual.

Se han elegido dichas obras por la clara necesidad de entablar una conexión entre el discurso práctico que planteo como obras del Trabajo Final de Máster y una poética semejante, mientras que uno de los artistas usa la jaula de forma ensoñadora, el otro simplemente la toma como a sus demás objetos casi por un desplante (magníficos desplantes)

Estarían íntimamente relacionadas con el encierro y por lo cual directamente vinculados al tema en que versa mi investigación y la parte práctica de la misma.

Marcel Duchamp



Artista francés nacido en Blainville, nacionalizado estadounidense en 1955 (1887- 1968). Su obra ejerció una enorme influencia en la evolución del arte del siglo XX. El legado de Duchamp que mayor trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo ha sido el *ready-made*. Cambiando así el sentido tradicional de la creación del artista dando la libertad de elección de los objetos del universo industrial o natural. Aunque en un principio lo haya propuesto justamente como un acto antiestético.

“Es preciso lograr algo de una indiferencia tal que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-made, está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total del buen o mal gusto.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Marcel Duchamp

Juan Antonio Ramírez refuta esta teoría en su libro mencionándonos que la mayoría de los *ready-made* si tienen un tema, una especie de argumento más o menos literario que contar y que algunos evolucionaron su sentido con el transcurso del tiempo. Haciendo algunas especificaciones tales como:

- *Los ready-made presentaban paradójicos funcionamientos*
- *No todos tienen una poética común.*
- *Muchos tuvieron en su origen una intencionalidad estética y no eran menos gestos artísticos.*
- *Tienen parentesco con experimentos literarios*
- *La colocación de nuevos títulos, en cualquier caso siempre cambia el universo conceptual en lo que lo encontrado debe volver a situarse.*¹⁰¹

Y como no referirse a una de las figuras más emblemáticas del arte, sobre todo cuando la prioridad de la obra plástica de la investigación involucra objetos.

¹⁰¹ RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. 1993, pág. 29

Why Not Sneeze Rose Sélavy (1921)



Marcel Duchamp "Why Not Sneeze Rose Sélavy" 1921

...“Esta pequeña jaula está llena de azucarillos... pero esos azucarillos están hechos de mármol, y cuando se levanta la jaula, sorprende el gran peso que tiene. El termómetro sirve para marcar la temperatura del mármol.”

Existen variaciones de la historia de esta obra y a su vez también de su interpretación. Duchamp siempre se mostro de acuerdo con todas las asociaciones que la gente diera sobre ella. Las encontraba interesantes por los dotes de creación artística al hecho de formularlas.

Encargo de alguna hermana Dreier...algunos documentos no concuerdan en quien de las hermanas solicitó dicha pieza, en lo que coinciden es que ninguna pudo soportar conservar dicha obra.

La encomienda daba carta blanca a Duchamp para realizar una obra por la cual cobraría 300 dólares. El resultado *Why not sneeze?*. La versión que narra que Katherine la pidió de regalo para su hermana Dorothea, constata que Dorothea rechazó obra y la devolvió a su hermana quien la conservó en su colección hasta 1937 para venderla posteriormente sin ganancia alguna a Walter Arensberg otro gran coleccionista de Duchamp.

Otra versión dice que:

Dorothea Dreier, hermana de Katherine, quería tener una obra de Duchamp. Un tanto envidiosa, quizás de la íntima relación de su hermana con el artista, le dio carta blanca para que hiciera lo que se le antojara, y el resultado fue un ready-made de lo más peculiar...A pesar de que Dorothea pagó el precio acordado de 300 dólares, la obra le desagradaba tanto que la regaló a su hermana Katherine, pero ésta tampoco la podía soportar, de modo que se la devolvió a Duchamp. Al final, Walter Arensberg la adquirió por su precio original y Dorothea recuperó su dinero.¹⁰²

Duchamp usó una jaula pintada de blanco en la cual metió 152 cubitos de mármol asemejando los terrones de azúcar que servían en los restaurantes franceses, un hueso de sepia y un termómetro. Duchamp, había firmado esta obra con el seudónimo “Rose Sélavy”, alusión fonética al sexo: “Eros. C’est la

¹⁰² TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006 pág.261

vie".El significado del título de la obra ha sido un misterio, aunque algunos ofrecen sus particulares interpretaciones como:

"Why not sneeze?" en un mensaje a las hermanas Dreier. Incluso el desparpajo del título parece una sugerencia: ¿Por qué no autorizar el estornudo, ese impulso catártico que comienza con un cosquilleo y con una explosión paroxística, reduciéndose finalmente todo a un poco de humedad?

Un historiador estableció un paralelo convincente entre 'Why not Sneeze?' y un poema de Gertrude Stein una escritora norteamericana que residía en París.

El poema titulado "Lifting Belly" 1915-1917 del que Duchamp tomó elementos aislados no admite una lectura lineal sino que transmite una serie de imágenes y de emociones

"Levantar el vientre no es broma. En modo alguno... Estornuda.

Así hay que decirlo...Detente, Por favor, m..."

"Adoro las rosas y los claveles... Una revista de levantar el vientre. Hermanas de excitación... Tú sabes que prefiero un pájaro. ¿Qué pájaro?

Uno amarillo... es tan bueno elevar el vientre. Y tan frío"

"Eleva el vientre desposa... No damos bríos a un ruiseñor... ¿Sabe pintar? No después de conducir un automóvil... Elevar el vientre es célebre por sus recetas. Es decir, Genevieve... Elevar el vientre es de azúcar. Elevar el vientre por mi..."

Las referencias al peso (el mármol), al dulzor (los falsos azucarillos), a la ausencia de calor (el termómetro), al vuelo interrumpido (el hueso

*de sepia y la jaula), y al arte (el cubismo pero también el clasicismo del mármol)”*¹⁰³

*“En cualquier caso –dijo su autor- está el mármol con su frialdad y eso significa que puedes decir que estas frío (resfriado) a causa del mármol, y todas las asociaciones están permitidas. Puesto que no hay pájaro enjaulado, nadie pica tampoco el hueso de sepia, el cual permanece entero e inmaculado (virgen como si dijéramos). ¿Y porque no suponer además que las hermanas Dreier pudieron haberlo captado como una burla sutil? Dulzura de azúcar engañosa, frialdad marmórea, hueso de sepia (sexo) intacto, pájaro inexistente y peso excesivo: enumerados así no parecen comentarios muy amables dirigidos a una mujer.”*¹⁰⁴

*“De hecho, este ready-made- mas rectificado que la mayoría- no es más que una escultura en trampantojo: si uno la levantara creyendo que está repleta de terrones de azúcar, se llevara una sorpresa al descubrir lo que pesa, tal como lo señalara Marcel Duchamp.”*¹⁰⁵

¹⁰³ MINK, Janis. *Marcel Duchamp, El arte contra el arte*. Alemania: Taschen, 1996

¹⁰⁴ RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. 1993, pág. 61

¹⁰⁵ TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006 pág.261

Chema Madoz (José María Rodríguez Madoz)



Artista nacido en Madrid (1958) reconocido como uno de los más importantes fotógrafos de nuestros días, famoso por la creación de sus poesías visuales.

“Creo que la fotografía tiene esa especie de “patente de corso” sobre la realidad, parece que lo que se ha fotografiado es algo que ha ocurrido.”¹⁰⁶

Su fotografía tiene un especial protagonista, el objeto. De tradición figurativa, se desentendió de las escenas con personas para buscar en el objeto la manera de desarrollar un lenguaje conceptual.

No tiene una relación fetichista con el objeto, el objeto le permite crear imágenes que cuenten sus propias sensaciones y le dan la posibilidad de modificarlas. Le gusta crear relaciones y tensiones imposibles entre los objetos.

¹⁰⁶ Chema Madoz en entrevista para Photoespaña. Disponible en World Wide Web consultado el 31/08/2011 <http://www.phedigital.com/index.php?sec=noticia&id=265>

Nube- Jaula¹⁰⁷ (2004)



Chema Madoz "sin título" 2004

Ejemplo de las relaciones imposibles entre los objetos, que resultan de la interpretación del ojo del artista y de los medios de manipulación de la fotografía, que como el bien plantea, no podría elaborar de otra manera. Por lo cual el uso es evidente, aunque solo muy puntual; justificándose en la propia manipulación que la fotografía como medio mismo supone. Este recurso le permite dar forma a una nube para meterla dentro de una jaula.

Ya alguna de sus imágenes había capturado gotas de agua, pero un hidrometeoro de cristales de nieve o agua que habitualmente está en la atmósfera, se captura doblemente, dentro de la jaula y por el mecanismo de la cámara.

¹⁰⁷ En realidad carece título...

Todas sus imágenes son realizadas en blanco y negro; ya que esto le permite crear fotografías atemporales, además de la sencillez de los mínimos recursos para producir los máximos resultados.

Conscientes de la multiplicidad de interpretaciones de sus obras, Madoz cree que es lo que da riqueza a una imagen, viendo natural ese amplio espectro de posibilidades en la fotografía, desde el mismo momento en que el que utiliza la cámara está viendo una cosa diferente.

Curiosamente no es proclive de la costumbre de nombrar sus piezas, mucho menos de elaborar títulos inquietantes como los que elucubraban los dadaístas o surrealistas. Dice el autor podría dar pistas al que las mira.

De cualquier forma las imágenes que este fotógrafo nos otorga recuerdan la mirada soñadora de las imágenes de Man Ray, recuerda el aire surrealista en todas sus obras, con un algo de humor y mucho de ingenio.

Es un artista capaz de mirar la verdadera naturaleza poética de los objetos, logrando así bellas metáforas y creando magníficos espacios ilusorios.

Propiamente los objetos también son medios de identificación de la persona como el comenta y que nuestros objetos narran cosas sobre el portador.

Madoz conserva intacto ese ojo que descubre e investiga en el objeto cotidiano; creando realidades ficticias que sin lugar a dudas tienen su característico sello.

Capítulo 4.

Las Jaulas Insólitas

En vista de que hemos dado las pautas conceptuales, poéticas y del contexto general al que se refiere la investigación en los capítulos anteriores, nos dedicaremos en el siguiente apartado al desarrollo práctico de la obra, a la descripción de los procesos, a una muy breve asociación en términos de referentes (a manera de ejemplificación del tipo de que-hacer artístico, parentesco vago) y a los resultados obtenidos. Esperando así haber dotado de un amplio espectro de posibilidades de lectura además de los descritos a continuación.

4.1 Conceptos

Los conceptos son construcciones o imágenes para comprender nuestra interacción con el entorno. En la creación de ellos se da importancia a la referencia del lenguaje.

Creamos o identificamos algo a partir de la idea convencional de los conceptos; categorizamos y adecuamos estas significaciones. Los conceptos nos otorgan nociones.

En el Diseño es fundamental trabajar desde el concepto, por lo cual el proyecto de la asignatura de Diseño y Creación Artística cursada durante el Máster en Producción Artística fue orientado a la concepción de tres imágenes que concretaran conceptos trascendentales de la investigación del proyecto artístico particular del Trabajo Final de Máster, para hacer una serie conjunta de propuestas en formato *postal free*.

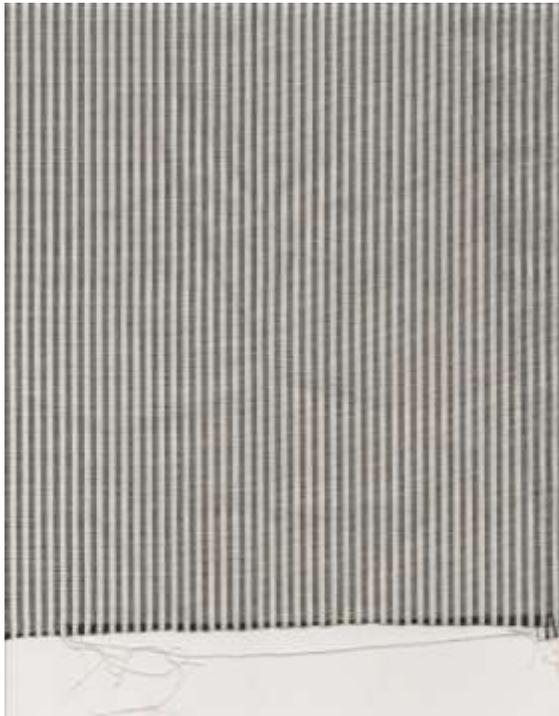
Los tres conceptos elegidos fueron:

- Encierro
- Jaula
- Sombra

El objetivo era configurar imágenes que transmitieran dichos significados, o asociaciones a estas palabras que intuyeran las relaciones que connotan.

Proceso

Como recurso fundamental se empleó el *collage* ya que este permite intercalar por capas las diferentes texturas o elementos que constituyen la imagen y darle un sutil aspecto de *patchwork*. Cada concepto tiene sus



variantes en lo que respecta al elemento central de la pieza, pero se usaron los mismos fondos para unificar la serie.

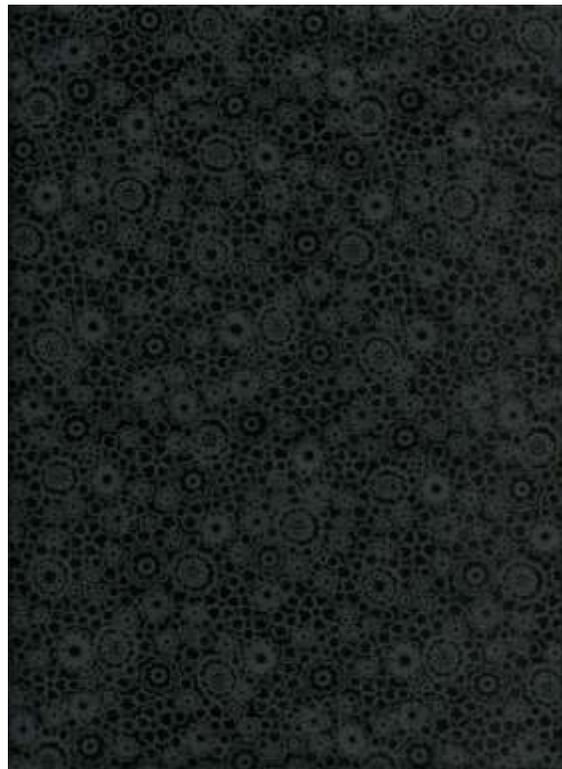
La textura visual es un recorte de tela blanca con finas líneas negras que dan un efecto grisáceo; deshilachada en la parte inferior. Fue escaneada y digitalizada para superponer en ella los diferentes

elementos añadidos.

El fondo en franjas mantiene correspondencia con los barrotes de la jaula

La segunda capa de fondo es un recorte de pana con un motivo estampado en gris.

Los colores elegidos hacen referencia anímica al tema tratado, usando simplemente algunos contrastes en algunos aspectos específicos.



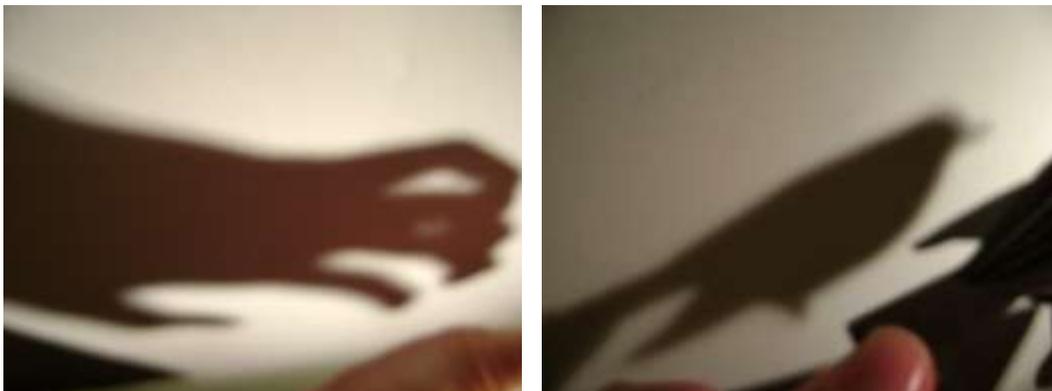
Como las telas en si ya eran algo recargadas, Se simplificaron las formas para contrastar con el fondo.

La construcción tipográfica es el resultado de un recorte elaborado en papel bond, aplicando luz sobre ella para generar la sombra que remite al significado visual y literario del concepto.





Se hicieron varias pruebas buscando los candidatos a sombra



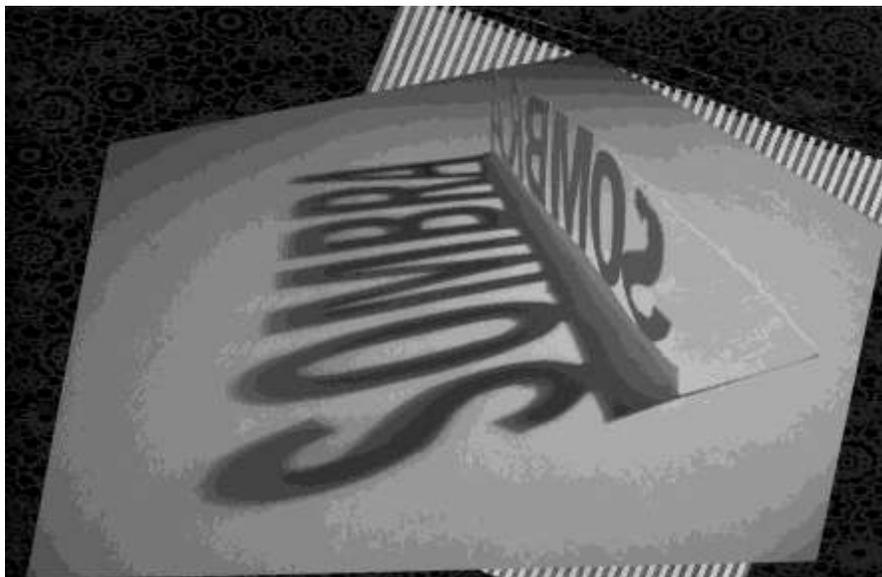


Para el personaje del concepto encierro se hizo un dibujo a tinta negra y se escaneo, se modificó la imagen de una jaula, se le agregaron los recortes independientes de alas dándoles tratamientos y filtros. Se busco una tipografía sencilla en relieve y dos plumas de paloma. Para resaltar la imagen central se uso un recorte adicional en blanco, con insinuaciones de zurcidos en tache y puntadas simples de un lado a

otro. Así como para la opción de sombra, el concepto de jaula tuvo que mostrar varias opciones para poder seleccionar la que se ajustara mejor a los fondos, aunque para ello se rotara el fondo de franjas para crear un efecto de cuadrícula perceptual con las jaulas y no se volviera monótona la imagen.



Resultados finales



*“Así es el espacio vivido,
se constituye alrededor de un centro concreto (...)
que forma a su vez un determinado espacio,
en cierto modo un núcleo,
es decir un espacio cerrado de amparo y seguridad
frente a la amenazadora vastedad del mundo exterior”*
Otto Friedrich Bollnow

4.2 Habitar la jaula

La obra : La autora toma una arquetípica jaula para pájaros, coloca su cabeza dentro de ella y sale a la calle...

Como se habló en el capítulo 1. Jaole, en el apartado de la jaula casa, esta intervención tiene que ver con la idea profunda de la necesidad de amparo, de una especie de escudo que permite al individuo dejar el verdadero y sentido hogar, para llevar consigo a modo de *trotamundi* la casa a cuestas.

Así esta especie de escudo, le permite no sólo poder confrontar a la ciudad sino también a sus habitantes. La jaula como un intermedio espacial entre nosotros, el paisaje, la ciudad y los otros. Un refugio temporal.

El interés particular de esta acción está ligado a:

- Los gestos de espontaneidad, a esa característica que hemos perdido casi por completo o que es tan vergonzoso poner en marcha en un lugar donde pueda ser juzgado.
- La libre expresión de los actos inconscientes.
- Por la necesidad de irrumpir en la cotidianidad
- Por comprobar la disponibilidad de la gente a ser partícipe de la obra

- Por condicionar el cuerpo al objeto
- Por hacer del gesto una experiencia
- Para exponer binomios apatía-empatía
- Como un ejercicio de imposibilidad de acercamiento y entendimiento con los demás, proxemia y relaciones espaciales.

En este momento puede parecer que se exige demasiado, pero en términos sencillos podríamos decir que lo que se busca es irrumpir en la realidad, hacerle olvidar la rutina por unos segundos al que mira, que se cuestione, despertar curiosidad por lo que le rodea. En términos de Gillo Dorfles¹⁰⁸ por crear una pausa.

La acción que se desarrolla puede relacionarse con distintas formas artísticas bien establecidas como la *performance*, o las acciones del *fluxus*. En vista del uso del cuerpo como una especie de símbolo y de accionar sus fuerzas expresivas, así como de la tendencia a la teatralización en las artes, que como se ha visto durante el Máster tiene un largo trayecto recorrido, desde el movimiento dadaísta hasta nuestros días. Y aunque la *performance* tiene muchas maneras de interpretarse, no cabe duda que puede decirse que es una práctica muy comprometida con el yo del artista. La *performance* como disciplina pone en juego todas las artes de interpretación y busca borrar las fronteras que existen entre las artes. Encuentra otros medios para evaluar la experiencia de la vida cotidiana.

Podemos mencionar esa intromisión en las calles que VALIE EXPORT¹⁰⁹ hacía llevando su *TAPP und TASTKINO Touch Cinema*, que es una invitación sugerente y a la vez capciosa; pues condiciona la experiencia del espectador al objeto que es intermediario entre su cuerpo y el de él. Por una

¹⁰⁸ Véase. DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen S.A. 1984

¹⁰⁹ En mayúsculas, puesto que la artista así lo prefiere

parte insensibiliza su deseo ya que paraliza otros sentidos y por otra lo que ve o se intuye es suficiente para tentarlos a hacerles partícipes.



VALIE EXPORT "TAPP und TASTKINO Touch Cinema" 1968

Es una sutil forma de dominio ante la exposición vulnerable del cuerpo, sacando ventaja de su posicionamiento.



Francis Allÿs "Sometimes doing something leads to nothing" 1997

Sometimes doing something leads to nothing o *Barandales* de Francis Allÿs, son acciones que se han realizado de caminatas mientras observa detenidamente las posibilidades que le da la ciudad y así descubrir sus peculiares situaciones.



Francis Allÿs "Barandales" 2004

*"Su temática aborda la manera en que se habita el espacio, cómo se le circunscribe para usos públicos y privados. A partir de la unión de estas surgen propuestas que lo acercan a una real utopía. El azar, el encuentro con objetos y situaciones que habitan la calle."*¹¹⁰

¹¹⁰ José Manuel Springer. Profesor de la Escuela La Esmeralda, agregado cultural de la Embajada de México en Países Bajos



Esther Ferrer "Se hace camino al andar" Holanda 2002

Esther Ferrer es una artista que se destaca por ser pionera del performance en España. Su trabajo es una reflexión constante del tiempo, del cuerpo y el objeto. *Se hace camino al andar* es una obra con sentido de huella, de dejar el rastro de nuestros pasos y al mismo tiempo del agotamiento. De ejecuciones intrigantes, conceptuales y deliciosamente absurdas.

"Lo importante es hacer las cosas" comenta la ex miembro del grupo ZAJ. La artista da la misma importancia a las ideas, de esta manera se gestan en la mente, después cobran nueva forma al transcribirlas (en sus elocuentes partituras) y una vez más al llevarlas a cabo; pero fundamental es el proceso de crear como de concebir la idea, aunque el pensamiento no incorpore lo fascinante que le resulta la contribución del accidente. Artista que a su vez incorpora el objeto en algunas de sus performance elaborando un discurso paralelo al de su espacio y el cuerpo.

Habitar la jaula también tendría resonancias fluxus en tanto comprende la improvisación y la vivencia del acontecimiento, del impacto en lo cotidiano y su énfasis en el juego. Lo lúdico y lo insólito.

Pero que en general debemos aclarar no pretende seguir ninguna corriente artística, esta propuesto como un gesto, como una intervención si se le quiere denominar así.

Se elaboraron pruebas que son tan o más interesantes que las del día planeado específico para la acción. Sobre la prueba...

Mientras la autora viaja en el bus (EMT) ruta 35 en dirección a Ruzafa, lleva consigo la misma jaula que usará de modelo para sacar medidas para una instalación; la lleva en sus piernas, la gente va subiendo y saluda mecánicamente al conductor, el cual a su vez, algunas veces regresa el saludo. El asiento en el que viaja esta justo detrás del conductor. De repente se le ocurre que sería buena idea ponerse la jaula de una vez. Frente a ella el letrero de derechos y obligaciones de los usuarios le dice: “no portar objetos de gran volumen ni que sean molestos para otros pasajeros” y piensa para sí misma en justificación “mi jaula no rebasa la superficie destinada a mi propio asiento, no voy a lado de nadie, ¡yo no molesto!”

Se coloca la jaula y solo pocas personas lo notan al principio. Suben los siguientes pasajeros en las paradas, su posición es muy cercana al lugar donde se validan los viajes, así que después del sonido de la tarjeta suben la mirada y algunos abren más los ojos, otros voltean rápido la cabeza en dirección contraria. Algunos al no lograr entender que es lo que vieron, voltean de nuevo mientras avanzan al fondo del autobús. Los que van acompañados ya empiezan a cuchichear “ ¡Ya viste!” “Lleva una jaula” “ ¿Pero qué pasa? ¿Porque lleva eso en la cabeza? Y entre desconocidos comienzan a charlar ¿Quién lleva qué cosa? ¡Hostia! ¡No la había visto!.

Mientras mira por la ventana, desde las rendijas de su jaula, también logra ver algunos que se han dado cuenta desde sus autos o en la acera. Se

acerca la parada correspondiente y al levantarse es bastante llamativa, únicamente cuando ha solicitado la parada al conductor, éste se percató del cambio indumentario en la usuaria. Al bajar del autobús se percibe el mismo desconcierto, los que van a subir, los que no suben y los que bajan. Así se mira a lo que nos parece diferente.



Antes de llegar a su destino camina entre las calles, sintiendo las miradas de la gente y se encuentra una persona conocida. Entre risas decide quedarse a tomar un chocolate caliente con ella.

Al llegar al café en cuestión, la mesera le mira un poco desconcertada, pero toma su orden como lo haría con cualquier persona. Vuelve con las bebidas y se va a otra mesa. La autora empieza a pensar si podrá beberlo

como lo imaginó, así que abre su puertita y bebe. Al cabo de unos minutos la mesera regresa para sorprenderle diciéndole “ten, por si lo necesitas” y le ofrece un popote (pajilla de plástico)

Un chico les sigue y se sienta a lado de ellos intrigado pero sin hacer preguntas, hace el disimulado mientras lee una revista y mira de vez en cuando por encima de ella.

La gente va y viene, algunos sonrían, otros parecen ofendidos con su sola presencia. Las personas mayores que llevan sus carritos del mercado le otorgan una mirada muy superficial.

Decidimos entrar al mercado aprovechando el encuentro y registrarlo. La gente que atiende en los puestos la trata normal; amablemente, pero cuando se va, comienzan a reírse.

Hace su aparición el mecanismo que constata la realidad: la cámara; la gente saca sus móviles para hacer fotos en cuanto se dan cuenta de su presencia. Algunos huyen de su camino, prefieren dar vuelta en los pasillos más cercanos. La autora se coloca cerca de la gente que no la ha visto y hace lo que ellos hacen, mira hipnóticamente los productos. Después de un momento voltean y olvidan lo que estaban haciendo.

Camino a la casa del sujeto las personas creen que van haciendo una película. Llegando a casa se termina la prueba, pero al salir horas más tarde una mujer que le atendió en el mercado aborda a la autora para preguntarle desesperadamente si ella ¿Usa esa jaula todo el tiempo? con confianza y risa le confía que sus clientas y ella hablaban, y que ella les contó que había ido una mujer con una jaula en la cabeza a comprar a su negocio y una mujer le respondió “ ¡Yo la he visto! viajaba en el mismo autobús, y otra mujer contaba ¡Pues hace rato estaba en la plaza tomando un café!

La autora reflexionaba irónicamente en la creación de los mitos, no podía creer que en menos de 12 horas la historia ya había corrido por el barrio,

haciendo un poco suyo ese acontecimiento. El habla que es tergiversada...los añadidos e interpretaciones públicas.

Día de la acción

La autora sale de un nuevo domicilio esta vez, además de improvisar un poco e intentar relacionarse con las cosas que va encontrando; tiene en mente un lugar específico.







detalle de captura en video

“Los niños pequeños ofrecen otro tipo de espontaneidad. Tienen la capacidad de sentir y pensar lo que realmente es suyo: tal espontaneidad se manifiesta en lo que dicen y piensan , en las emociones que se expresan en sus rostros.”¹¹¹

¹¹¹ FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós,1947 pág.248

Frases dichas...

(Recordando un poco el sentido familiar del grito en las calles de su natal México, Distrito Federal)

-Piropos y silbidos

-Mujer en la farmacia- ¡avísame cuando pongas los huevos!

- ¡Qué lindo pajarito!

- ¡Que guay!

- ¡Se te van a ir los pericos!

- O imitaban el sonido de pájaros-

Conversaciones entre la gente

-¿Que curiosa, mira eso es como un sombrero hija?

¿Porqué tiene una jaula en la cabeza?- recurrente

FNAC

Mujer encargada de seguridad, hablando por radio...

Mujer: -Va entrando una chica con una jaula en la cabeza

Contestación: -Tu déjala pasar, hay que vigilar de cerca que no haga nada

Niño a su padre: ¡Papá papá! ¡Ya viste! ¿Por qué tiene una jaula en la cabeza?

Padre: Ay no se hijo!

Un grupo de chicas en la avisándose lo que han visto e intentando alcanzarla

Mientras la autora lee un libro un hombre que le pisa, este se disculpa muy sentidamente sin hacer contacto visual, pero si físico, tomando del brazo haciendo expresión de apenarse, momento antes de alzar la cabeza y verle con la jaula para repelerse un poco, reflexionar que lo hizo y aparentar que esta sonriendo “naturalmente”

EMT

Sin ningún problema para acceder

Ruzafa

Gente que quería foto, pero al intentar ponerles la jaula a ellos se negaban. Los que se dejaban, no permitían fotografiarles. No querían registro de que ese gesto existió. ¡Qué dirían los demás!

Comenzando a preguntar ¿Tu cuándo sientes la sensación de encierro?...



En la plaza la reina y alrededores.

Este sujeto ha contestado que él siente la sensación de encierro en su trabajo, cuando esta todo el día en su oficina “no ves el sol”- replica.

Ha accedido a ponerse la jaula y además dejarse fotografiar, alegando que si eso mismo le sucediera en su natal Italia no se prestaría a ello, añadiendo “aquí soy sólo un turista”.

- Otro desconocido mencionó que su encierro lo ligaba más a cuando está solo, cuando hay gente que no te conoce. No accede a usar la jaula.
- Una mujer menciona que cuando no puede hacer lo que ella desea, cuando le llama su hija para cuidar de su nieta y no puede negarse, cuando quisiera tener tiempo para hacer lo que desea, solo por hacerlo. No accede a usar la jaula.
- Su nieta por otro lado inmediatamente accede a hacerle una foto



- Otro sujeto dice que siente la sensación de encierro ahora que debe pagar la hipoteca
- Una mujer dice que cuando tiene resaca
- Otra argumenta que en época de exámenes

Respuesta más usual: *cuando no pueden hacer lo que ellos quisieran, cuando se sienten solos o están ante desconocidos.*

Los niños al no tener pudor, son los que más se interesan y se cuestionan el hecho de ver que alguien lleve ese objeto de esa manera. Responden

cuando uno se aproxima, se ponen la jaula y no solo eso, sino que examinan cuidadosamente cómo se ve desde dentro.



Pocas personas acceden a usar la jaula y muchas otras ni siquiera desean contestar preguntas simplemente lanzan, un *“no yo no siento eso”*. Invulnerables...

*“Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino
Y se levantan como la estatua de las llamas
La evasión imposible”*

Vicente Huidobr.

4.3 Cacería de sombras

La intención de esta obra es a partir de la construcción del recorte de una pequeña jaula negra, proyectar luz con una lámpara sobre ella y generar la sombra de dicha jaula para cazar la sombra de la gente durante la noche



Se realizaron múltiples pruebas con todo tipo de focos y de lámparas, pero una situación que se salía por completo de las manos, era un factor fundamental. La ciudad de Valencia está sumamente iluminada, por lo cual no se perciben las sombras con luz. Considerando que las farolas eran lo suficientemente potentes para matar todas las otras sombras, se intentó usar el alumbrado público para conseguir el efecto.



Aun usando todo tipo de extensión para llegar a las farolas, la luz que producían no servía. Y recurrir al acercamiento de la sombra misma de los transeúntes con la lámpara, ahuyentaba a todos los espectadores



Aun con focos de altísima calidad y direccionando la luz no se conseguía el efecto perseguido.



Hacer el intento por yuxtaposición de elemento en la cámara quizás daba la idea del encierro, pero no satisfacía el deseo de proyectar las sombras.

Así que como Eulàlia Valldosera explica “hay que crear la obscuridad”¹¹².

La lámpara con la que se trabajó sigue siendo ese recurso cuasi infantil o *antigadget*, proviene de la fascinación de lo simple en contraposición de los nombrados gadgets del mundo *esquizofuncional* que bien plantea Baudrillard¹¹³ y que como bien diría Oscar Wilde “*lo sencillo es el último refugio de lo complicado*”. No obstante la obra peca de dificultad, pero si se lleva a interiores como lo hace *Monsieur Boltanski* no tiene problemas.

Las imágenes se obtuvieron usando las siguientes especificaciones:

Modelo de cámara: CANON EOS 50D	Diafragma: (f/5.0)
Velocidad del disparo: 16.0 segundos	ISO:1000

¹¹² Eulàlia Valldosera para Metròpolis. Conversación con Nuria Enguita que tuvo lugar en el museo Reina Sofía.

¹¹³ BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1997. Véase la Aberración funcional.

Se usaron las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes



Se puede instalar en un ambiente *cerrado y obscuro* y dejar que la gente interactúe con la proyección como así desee.



*“La poesía huye, a veces, de los libros para anidar extramuros,
en la calle, en el silencio, en los sueños, en la piel,
en los escombros, incluso en la basura”*

Joaquín Sabina

“Entre la ciudad y el hombre no había ni siquiera el espesor de un muro”

Paul Eluard

4.4 La levitación de las Jaulas (aportación al mural) y stickers

El denominado *street-art* puede involucrar varias manifestaciones artísticas de las cuales la más popular ha sido el graffiti, desde sus inicios casi vandálicos hasta las grandes vallas ó muros ex profeso (o áreas redestinadas a su intervención). Hoy en día la línea que separa o define cualitativamente algo como “arte” es muy difusa, por lo cual el tema del graffiti o las variantes del *street-art* han resultado bastante polémicas; con ello no quiere decir que se menosprecie desde el punto de vista institucional o que los artistas de la calle busquen entrar en ese circuito.

Libre de esa discusión los artistas de la calle se han apoderado de nuevas formas de expresión y de apoderamiento de espacios públicos. Algunos de estos artistas han terminado colaborando para grandes marcas o en sí mismos han terminando siendo todo un producto comercial, cualquiera que sea la tendencia, la creatividad y el perfeccionamiento de sus técnicas es irreprochable.

El fenómeno del *street-art* se expandió por todo el mundo y hoy en día tenemos la posibilidad de apreciar los distintos estilos de un extremo a otro de los continentes.

Dado el incremento del interés en las tendencias del arte callejero en las universidades se han implementado asignaturas que introduzcan las técnicas de dichas prácticas artísticas. Como parte de la asignatura del Contextos del Arte Urbano cursada durante el Máster en Producción artística; además del análisis y estudio de las prácticas artísticas de la calle, así como examinar y reconocer *in situ* dichos elementos; el objetivo final planteado fue diseñar e intervenir pictóricamente en una pared de gran formato un boceto conjunto.

Para ello era necesario crear por cuenta propia un diseño general o detalles precisos del mural que se desearan acoplar a un todo. Partiendo de la notificación del espacio a intervenir; pared de la cuarta planta del edificio 4P, edificio de Lenguaje y Comunicación.



fragmento

Después de visitar el espacio se procedió a bocetar, tomando en cuenta que se podían o debían usar elementos que evocaran ya sea al lenguaje o a la

comunicación, dado que es el contexto en el que se realiza y también para unificar el sentido de las intervenciones individuales.

Las propuestas iniciales de la autora contemplaban basarse en el color de fondo, para recuperarlo y no intervenir en una superficie tan extensa, además de aprovechar la calidad que aporta.

Se hicieron varios bocetos y experimentos. Los elementos que fueron seleccionados después de una breve descripción de presentación de los mismos en clase fueron las jaulas, dado que ya les había dado un tratamiento específico de *stencil* y coincidía que habían muchos pájaros en los diseños de los compañeros y se podían complementar.

Propuestas seleccionadas resueltas y cortadas



Las jaulas para este proyecto en particular son elementos que confinan, reprimen e incomunican. Se asocian a los pájaros y a la privación de la libertad, las jaulas están vacías por lo cual la sensación de encierro es sólo simbólica. Se mezcla perfectamente con el contenido y otros elementos del muro.

Su relación con el arte urbano es bastante clara, de estética urbana por el uso de *stencil* a dos tintas haciendo referencia a los papeles que también suelen pegarse en la pared, los altos contrastes y saturaciones son parte de ese juego casi de sombras y negativos que hace tan interesante ese tipo de estética, al parecer sencilla pero nada simple.

Inspirada en las imágenes de Shepard Fairey además de en el casi siempre monocromo Banksy.



Shepard Fairey (Obey)



Banksy

Proceso in- situ

Se tuvo que transportar y montar andamios, así como recubrir las lámparas, pasillos y los lugares que pudieran estropearse. Como las jaulas se pintarían encima del fondo, tuvo que estar pintado todo lo que iba debajo de ellas para comenzar a trabajar sobre el muro.

Mientras tanto la imagen se llevo a un despacho de serigrafía para usar el plotter en papel adhesivo con transportador, para actuar de mica, pues los

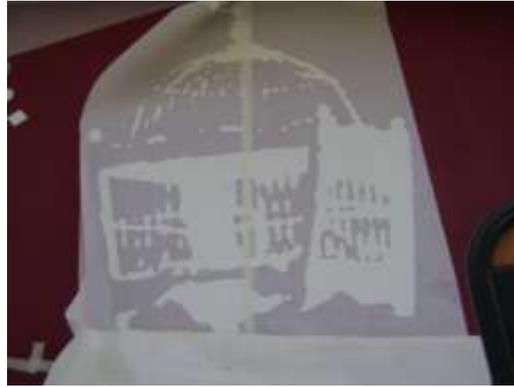
elementos del diseño eran tan pequeños que en un trazado de acetato se perderían. Fueron 4 formatos que correspondían al negativo y positivo.

Una vez colocado el andamio lo más cerca posible de la pared hacía falta una silla para poder tener acceso a la medida en que encajara con el boceto, se subieron las sillas y un compañero me ayudo a colocar el primer *stencil*, podría parecer sencillo porque ya está recortado, pero es verdaderamente complicado de colocar, debido a que el adhesivo es suave, pensado para superficies lisas y no tan porosas como la pared, ni con tantas imperfecciones. Además existían un montón de detalles casi imperceptibles como puntitos que se deben pegar para sacar los contrastes, pero que vale la pena aplicar con cuidado para obtener el resultado.



Se desprende un fragmento la película del adhesivo, se coloca en lugar preciso y se va jalando uniformemente al mismo tiempo que se pega y alisa la superficie del trazo, hasta sacar toda la hoja de atrás.

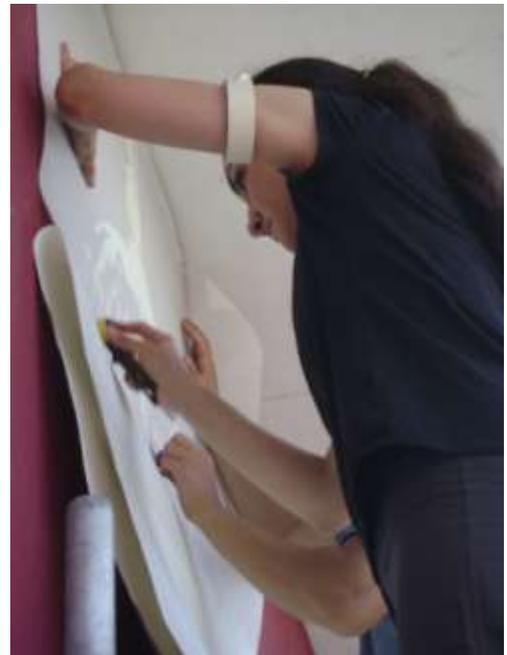
Con algún objeto se marcan los pedazos de adhesivo para evitar que se desprendan al remover el transportador.



Luego se remueve el transportador, con mucho cuidado para no levantar los detalles y se remarcan los adhesivos de nuevo. Se recubre alrededor del área que se pintará y se aplica la pintura en *spray*. Una vez aplicada la pintura se quita toda la aplicación del *stencil* así como los pequeños detalles sueltos.



El mismo procedimiento se sigue para hacer la capa negra encima de la superficie pintada de blanco, colocando el *stencil* correspondiente y haciendo coincidir o calzar todas las manchitas ya creadas por el negativo.



Este método se aplicará las 4 veces que se requieren para obtener fondo y delineado.



Dos aplicaciones, stencil para blanco



Preparativo para aplicar pintura negra





Detalle de acoplado de stencil



La segunda jaula se tuvo que seccionar el adhesivo pues al separar la parte interna el recubrimiento permaneció en el transportador y se calzó la mitad del delineado izquierdo al derecho.



Resultado final



Vista desde dentro del edificio 4P

Ingrávidas, acechando desde lo más alto ...



Stickers

Una vez desarrollada la imagen del concepto encierro del punto 4.1 de este escrito, decididamente pensamos en aplicarlo en *sticker*. Habiendo visualizado los puntos de nuestro interés se colocó la misma imagen diseñada, pero con *threshold* para hacerlo en alto-contraste, los resultados los siguientes, que fueron recortados en cuadrado, ovalo o al ras de la figura.



Carrer de en Sanz





Carrer de Lope de Rueda



Carrer d'en Plom





Plaza de Joan de Vila-Rasa

Cuando se encontró este lugar, era ideal y un *sticker* tan pequeño quedo corto, así que para entablar diálogo con los íconos del estacionamiento se elaboro en formato A4





Carrer de Ripalda

El letrero lo sugería, parecía mandado a hacer. Con el sticker completamos el detalle tipográfico



Carrer de Salvador Giner

Algunos de ellos todavía se conservan intactos, otros no, pero tampoco es la intención de perdurabilidad lo que hace que uno intervenga de esa manera.

Es apreciable la facilidad que otorga esta técnica, puesto que como fue concebida, es su inmediatez uno de los factores que ayudan a no ser sorprendidos colocándolos.

*“Mais il'y a des angles d'ou lon ne peut plus sortir”
(Pero hay ángulos de los cuales no se puede salir)*

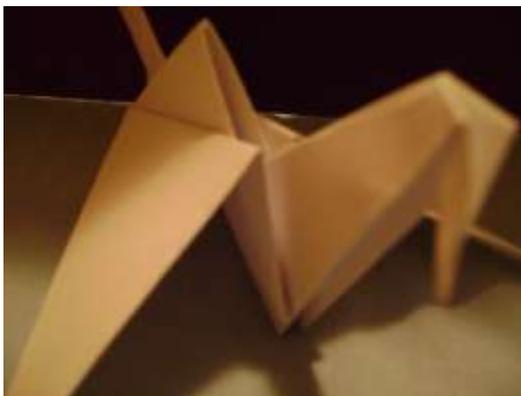
Albert Birot

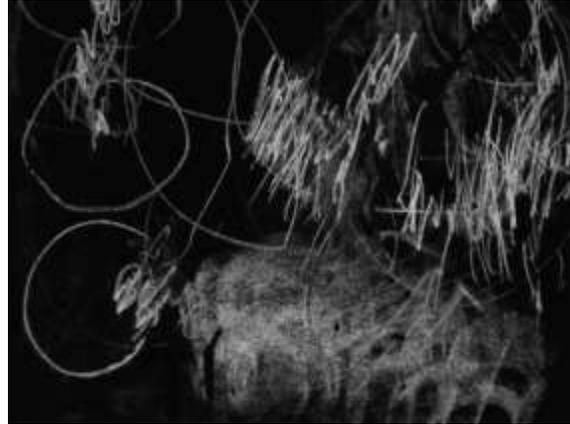
4.5 The Corner Cage

El motivo recurrente en la realización práctica del proyecto son las jaulas, por lo cual aparecen aquí con carga protagónica, así como su contenido. Jaulas que encierran piedras. El video muestra una especie de narración que contempla varias imágenes que asociar con los elementos dispuestos físicamente en la instalación.

La idea podría decirse que viene del absurdo, de la incongruencia del encierro de ciertos objetos. Aunque también relacionada con la idea de la libertad, de los pájaros y aludir a la concepción de un pájaro que enjaulado se petrifica, a su vez pájaro con la mujer en el columpio. Contrastar movimiento e inmovilidad, la imagen en video de una piedra que se mueve y la real o tangible que permanece quieta y además encerrada.

-Dibujos, bocetos, fotos





Descripción de los elementos que componen la instalación

-imagen sonora y / o visual y su soporte de exhibición

Soporte- En lo que concierne al video esta deliberadamente pensado para ser proyectado a la pared, justo para introducirse hasta lo más recóndito de los vértices de la pared, como una especie de doblez de la propia imagen en adaptarse al medio y conseguir esa idea de encajar en un rinconcito. Debe ser ubicado sobre las jaulas, en la parte superior y también implicando los objetos, para generar textura. Con una consideración de superficie mayor como lo muestran las fotografías y el propio montaje el día de su exhibición. Así que mejor dicho “a las paredes” pues involucra las dos.

Imagen sonora y visual- El video es una secuencia narrativa algo experimental o conceptual. Cargada de símbolos y en una dinámica cuasi-

onírica. La imagen es en blanco y negro, con elementos que se repiten e hilan. Desvanecimientos en la edición para el fundido en negro en las transiciones, que permite la idea de aparición y desaparición, así como ciertas veces la superposición y transparencia. Podemos distinguir elementos referenciales a un pájaro como la mujer del columpio, la figura de origami, las sombras con las manos y por otro lado tendríamos el movimiento de la piedra animada (intervenida por la figura de las manos) y el trazo de gises; los fuertes contrastes ante lo pesado, ligero, piedra *in situ* y piedra en video, sombra evocada y presente.

La *música*, colaboración con Joao González Gracio¹¹⁴ fue deliberadamente concebida para el video, bajo la consigna de ser compuesta únicamente a partir de los samples de las mismas jaulas, arpa (como otro referencial verticalizado de barrotes) y efectos. Fue solicitada como creación de *ambiente* más que para sincronizar audio-video. Solo fueron proporcionados datos como atmósferas intrigantes, algo melancólicas, elementos desquiciantes, cuerdas melódicas, muchos tubulares. El uso del sonido es fundamental y era preciso que recalcará ese ambiente ensoñador algo perturbado y que fuera voz de las jaulas.

En conjunto los elementos crean toda una experiencia y se relacionan unos con los otros sensorialmente.

-El tipo de proyecto y su tamaño y disposición en el espacio

El proyecto está pensado para intervenir espacios, en este caso fue localizado en un Project-room, pero podría ser ubicado en cualquier otro espacio cerrado y si los aparatos lo permitieran quizás hasta en exteriores.

¹¹⁴ Percusionista mexicano que reside en Paris y colabora en proyectos de teatro y artes visuales

Las medidas pueden ser variables, todo depende de las proporciones del espacio exhibitivo, a su vez podría depender de las dimensiones de las jaulas.

La disposición en el espacio es fundamental y definitiva, está creada para ser ubicada en una esquina, justo en los vértices donde confluyen las paredes.

-Los objetos empleados. Elementos físicos y de construcción.

- ✓ Cinco jaulas
- ✓ aprox. 23 piedras blanquecinas de gran peso
- ✓ Piedras de río
- ✓ Video
- ✓ Lámpara de leds
- ✓ Proyector
- ✓ Bocinas
- ✓ Reproductor de Dvd
- ✓ Patafrix
- ✓ Cinta de Aislar
- ✓ Pintura plomo

Se toman en cuenta textura, volumen, luz, obscuridad, objetos y sombras, relaciones de proximidad y se toma en consideración el aparataje, se disimula simplemente y se coloca a distancias que no perjudiquen “la escena”

-El espacio de exposición. Descripción de características cualidades y relaciones con la obra.

Espacio cuadrangular con un recoveco de la mitad del tamaño de la habitación situado en la parte inferior izquierda que al entrar en dicho Project-

room es imperceptible, hasta avanzar un poco al interior de la misma. Lugar que precisamente por quedar un poco oculto y esquinado es ideal para la instalación ya que se busca esa sensación de tensión desde cierto punto y por otro lado de cualidad de inseguridad, búsqueda de protección y espacio con referentes lúdicos.

Bajo la premisa de la falta de aprovechamiento de las esquinas en los museos; premisa no solo reflexionada por la autora de la instalación, sino enunciada por Graciela Kartofel¹¹⁵ durante el curso de museografía impartido en la ciudad de Morelia, Michoacán, México en las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce -“las esquinas rara vez son usadas para el montaje de obra artística”...- El espacio en este sentido es fundamental en la configuración de la instalación.

Por otra parte el espacio evocado es íntimo, una especie de penumbra donde una ráfaga de luz ilumina los objetos que se multiplican en sus sombras y que al aparecer el video se disimulan, el ambiente es frío y algo minimalista, un poco zen por aquello de las piedras de río sujetas a cierta distancia, recordando los jardines que ya insinuaba en su momento *Dalibor Martinis*¹¹⁶

-El espectador, papel y grado de implicación en la obra.

¹¹⁵ Graciela Kartofel. Reside en Ciudad de México y Nueva York. Historiadora de Arte, graduada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realiza proyectos editoriales en el área de arte y educación. Ejerce como docente, crítica y curadora independiente, con especialidad en Arte Moderno y Contemporáneo de América Latina. En el área académica, ha sido docente y profesora invitada en diversas universidades. En la faz editorial, lleva a cabo la integración de publicaciones en los mayores fondos editoriales del mundo, entre ellos: Biblioteca Nacional de Francia, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Biblioteca del Congreso de Washington D.C

¹¹⁶ “Jardín de piedra” 1986

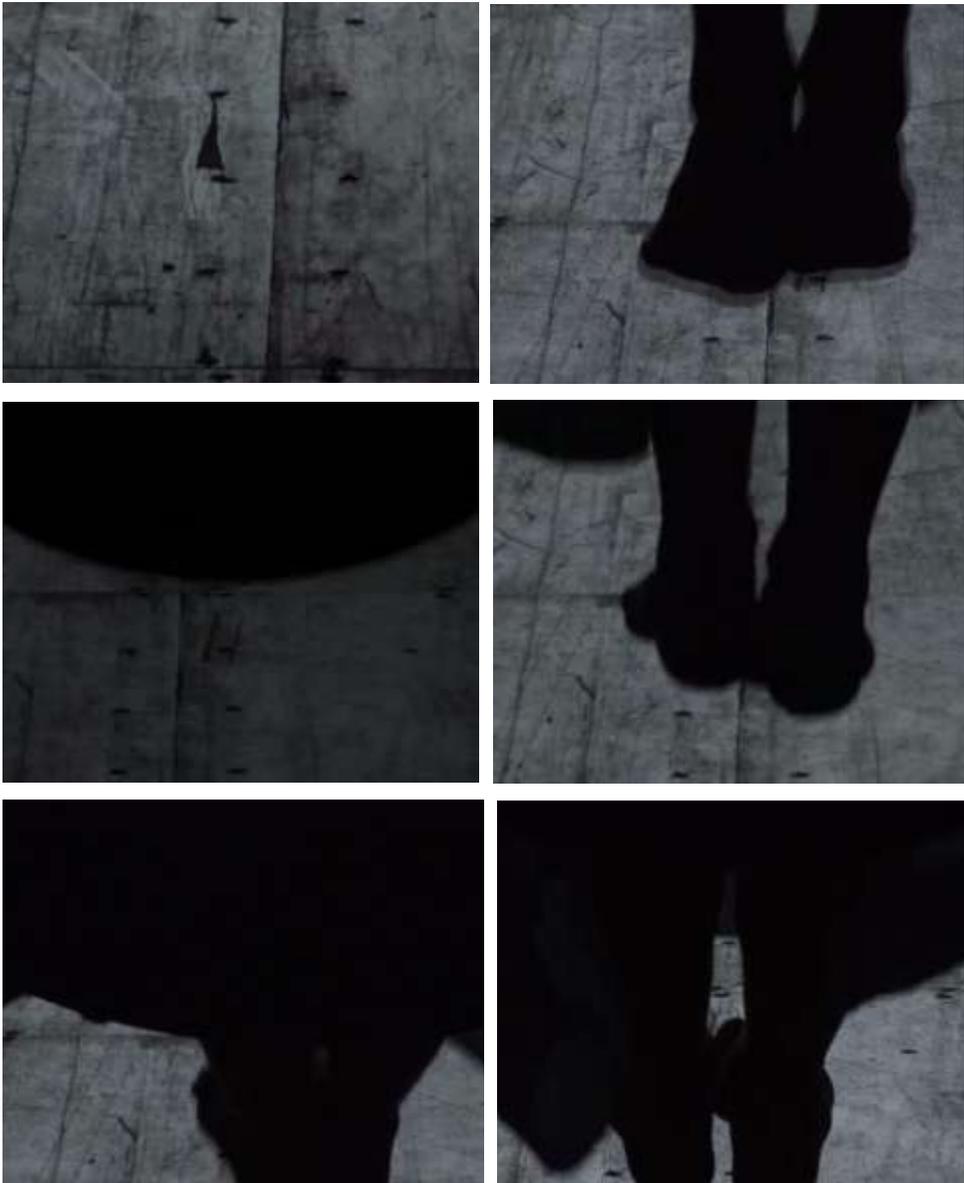
En principio se llama la atención del espectador antes de tener acceso a la obra, creando curiosidad desde fuera del Project-room; es guiado por una serie de piedras colocadas a manera de pistas de lo que encontrará dentro, alusivo a las migas de Hänsel und Gretel¹¹⁷ el espectador es conducido a la instalación.

-Elementos de interacción

El espectador puede tomar una piedrilla a manera de *souvenir* (seudointeracción) La pieza no contempla algún tipo de mecanismo que se active con la llegada del espectador es mucho más un proceso de indagación y hallazgo, que de complejos dispositivos o interfaces (no por menospreciar ese tipo de elementos)

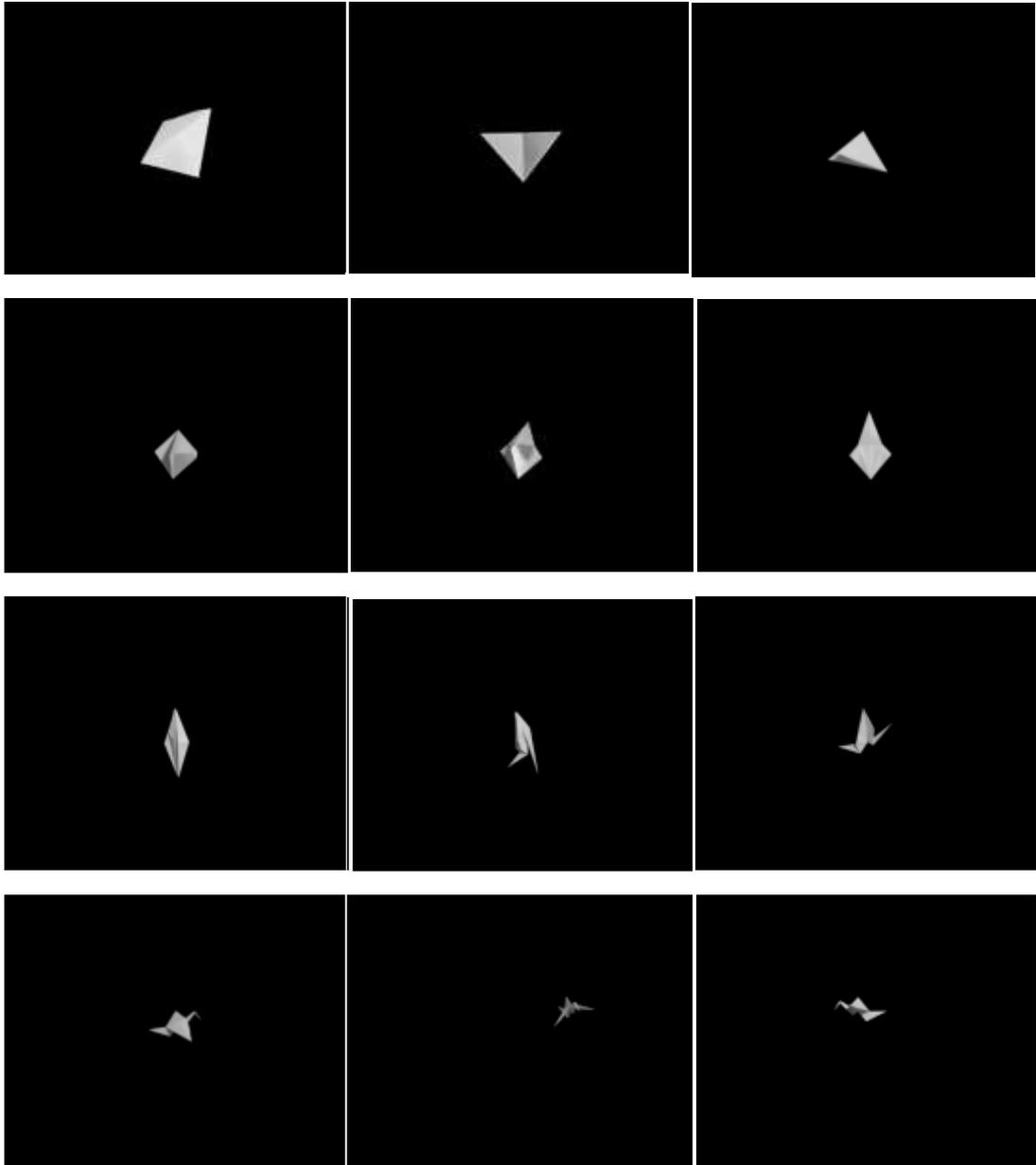
¹¹⁷ Cuento de los hermanos Grimm- extracto del argumento- eran los hijos de un pobre leñador. Eran una familia tan pobre que una noche la madre convence al padre de abandonar a los niños en el bosque, dado que ya no tenían con qué alimentarlos. Hansel oyó esto por lo que salió de su casa a buscar piedras con las cuales marcó un camino al día siguiente cuando se dirigían al bosque. Hansel y Gretel se durmieron y apenas salió la luna comenzaron a caminar siguiendo el camino que Hansel había marcado con las piedras anteriormente. Por la mañana llegaron a su casa. Su madre sorprendida por el hecho decide que la próxima vez llevarán a los niños aún más adentro en el bosque para que no puedan salir de allí y regresar. Hansel, que otra vez escuchó las discusiones de sus padres, decide salir a juntar piedras nuevamente, pero esta vez no pudo ya que la puerta estaba cerrada con llave. En la mañana que fueron al bosque Hansel marcó un camino tirando migas del pedazo de pan que su madre le había dado, solo que esta vez cuando salió la luna no pudieron volver porque los pájaros se habían comido el pan.

Fotogramas del video



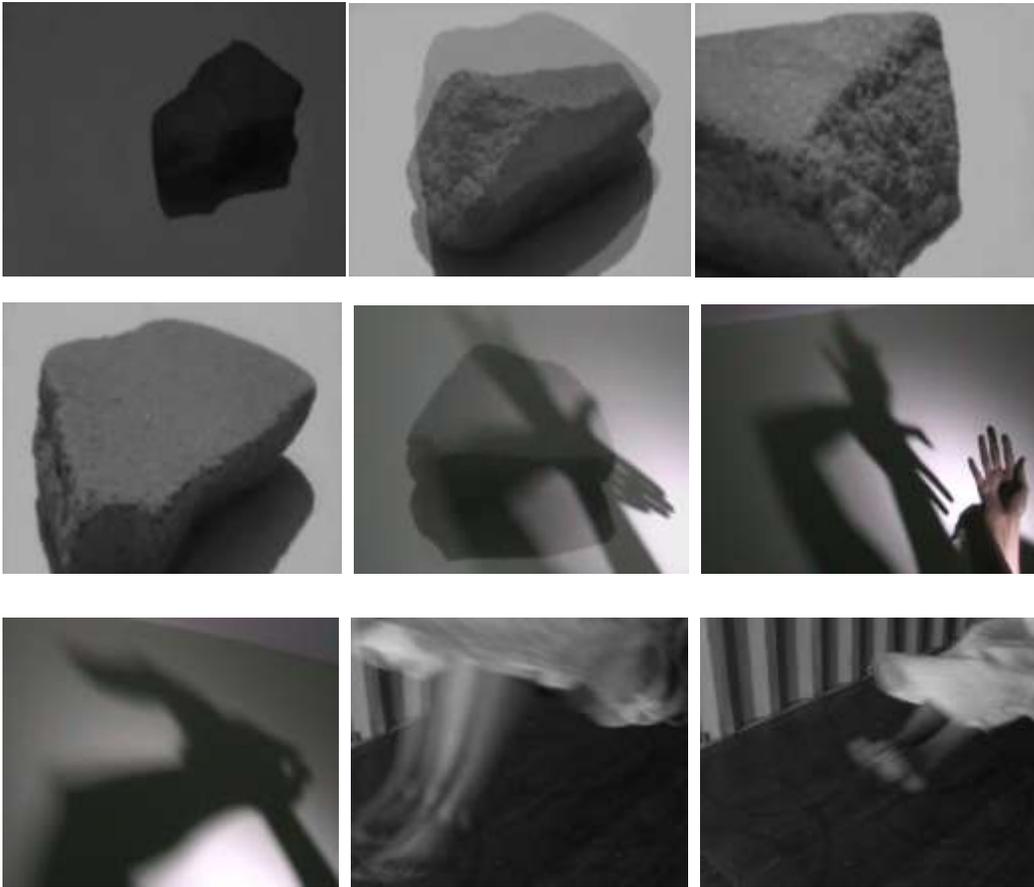
El vaivén de movimientos en estereotipia, la conducta animal del encierro. Esa oscilación eterna del desespero y por otra parte el goce del vuelo; anhelo de arrullo.

Fotogramas del video



Los dobleces que animan al pájaro que desaparece en la oscuridad

Fotogramas del video



Montaje



Obra instalada



*“Para avanzar giro sobre mí mismo,
Ciclón por lo inmóvil habitado”*

Jean Tardieu

“¡Y qué espiral es el ser del hombre!

En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten!

Ya no se sabe si se corre al centro o si se evade uno de él”

Gastón Bachelard

4.6 Downward Spiral

El título viene de esa expresión en lengua inglesa que hace referencia al estado de profunda depresión o momento decadente en el cual el individuo parece ir cada vez hundiéndose más en sí mismo.

Sobre el proyecto

- Surge a partir de la invitación a participar en Carrícola, pueblo que como rasgo característico tiene un fuerte contacto con las manifestaciones artísticas desde el año en que nace *Biodivers*, ha mantenido una tradición de intervenir los diversos espacios de su comunidad.
- La necesidad de plantear acciones o intervenciones que sean afines a los intereses y el ambiente que propicia el mismo pueblo.
- Para el desarrollo de la pieza que forma parte del Trabajo Final de Máster.

Objetivos concretos

Realizar una intervención que genere vínculo con el espectador y que fuera de carácter efímero.

Utilizar la escultura como recurso para intervenir el espacio. Generar una suerte de espacio de interacción o lúdico en la zona de la periferia, en el espacio natural.

Bajo la premisa de que el pueblo permite y está dispuesto a las aportaciones de diversos artistas y con esto enriquecer a la comunidad, siendo así, un campo propicio para la creación y el arte, así se establece un diálogo entre las obras, la población y sus visitantes.

Pre-proceso

Se recopiló una serie de información sobre el lugar a intervenir que nos fuera útil para análisis del contexto.

Carrícola es un municipio de la Comunidad Valenciana, España. Perteneciente a la provincia de Valencia, en la comarca del Valle de Albaida. Situado en la vertiente norte de la Sierra de Benicadell

Tipo de actividades del pueblo: Fundamentalmente agrícolas s casi la totalidad de los cultivos son de secano como almendros, algarrobos y olivos.

Problemas climatológicos: Escases de precipitaciones

Perfil del Espectador

En el caso del que tiene que ver con la periferia, sería a partir del libre andar del espectador donde puede ser sorprendido fuera de la rutina cotidiana, ya que el acercamiento a la naturaleza puede ser premeditado pero fluido. Con respecto a esto, el espectador no corre peligro y tiene la libertad de ser atraído y experimentar con la obra.

Carrícola es un lugar atractivo para el turismo, este tipo de espectador indaga para ver el contexto en el que está inmerso, para saber si es ajeno o correspondiente.

Para la realización de una obra de este estilo es obvio que se tuvo en mente exponentes del Land-Art, corriente artística surgida a finales de los años sesenta que tiene como fin trasladar el trabajo artístico a los espacios naturales, los cuales son transformados por el pensamiento y la acción del artista, como manipulación y transformación del paisaje.

Referentes



Robert Smithson "The spiral Jetty" 1970



Graham Metson "Renacer" 1969



Kader Attia. "Holy land" 2006-2007



Andy Goldsworthy "Pebbles" 1985



Amina Benbouchta "Retour" 2008

Descripción

Se realizó una excavación a manera de surco, que conforma una espiral descendente en la cual se colocaron 30 cm de distancia, 5 jaulas que llevan en su interior un espejo circular del mismo diámetro de la base de dicha jaula. El hueco y los intersticios entre las jaulas se llenaron de carbón vegetal.

A medida que el espiral descende, las jaulas se van hundiendo, hasta que se entierra por completo la quinta jaula, dejando en el espacio del modulo siguiente por correspondencia solo el sexto espejo (recurso de repetición de módulo con anomalía). El espectador al acercarse a dicha obra podrá ver su reflejo dentro del espejo, por lo cual estará encerrado dentro de la jaula.

La intervención aquí descrita es una conceptualización lúdica del encierro, pretende fomentar la concienciación sobre la libertad a partir del uso de la apropiación de la identidad del cautivo.

Se pretende generar modos de relacionar la producción artística con el mundo que nos rodea. Para salir un poco de la cotidianidad.

La instalación estuvo planteada para la periferia del pueblo, es decir en la parte natural que ya ha sido tratada por la mano del hombre.

Está compuesta por varios elementos que están asociados a los elementos *tierra, aire, fuego y agua*. Dado que el ambiente propicia la reconciliación de todos ellos de forma simbólica.

Carbón/fuego:

Se asocia con la idea de transmutación, de lo ancestral de los rituales, de las hogueras. Son las cenizas de las que surgen mitos como el sublime *fénix* el cual renace con toda su gloria. Símbolo del fuego escondido, de la energía oculta, la fuerza del sol es sustraída por la tierra y enterrada en su seno. El carbón negro y frío ya no representa más que virtualidades: tiene necesidad de una chispa, de un contacto con el fuego, para revelar su verdadera naturaleza. Realiza entonces la transmutación alquímica del negro al rojo. Es una vida apagada y negra, que ya no puede volver a encenderse por sí misma.

Jaula/aire:

Dejando respirar entre sus barrotes, jaula vacía.

Terreno/ tierra:

Asociada con la germinación, la fertilidad, la posibilidad de renacer, de cumplirse un ciclo.

Espejos/agua:

Vinculado a los sueños, en la antigüedad los espejos tenían una finalidad religiosa y mágica. Además de relacionarse con el agua, también lo hace con la Luna, precisamente por su condición reflejante y pasiva.

En la Alquimia el cristal simboliza la perfección espiritual. Pero es la transparencia la que hace que el cristal exista y no se vea, a la vez que deja ver a su través, convirtiéndose en un intermediario entre el mundo visible y el invisible, y por tanto en una base simbólica de la sabiduría, la adivinación y todas las facultades y poderes misteriosos del hombre. El espejo es una "puerta" a esa otra dimensión que es el mundo astral. Es un símbolo de la imaginación- o de la consciencia – capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado al espejo con el pensamiento, en cuanto órgano de auto contemplación y reflejo del universo. El espejo también puede reproducir imágenes que de cierta manera las contiene y las absorbe. Símbolos mágicos de memoria inconsciente.

Se relaciona íntimamente al mito de Narciso reflejado en el lago. Símbolo de nuestro tiempo según Lipovetsky pues los intereses que manifestamos son puramente personales, representa la apatía.

“Ante todo instrumento de socialización, el narcisismo, por su auto absorción, permite la radicalización del abandono de la esfera pública y por ello una adaptación funcional al aislamiento social.” ¹¹⁸

El motivo por el cual se han elegido *5 jaulas*, es por su simbología numérica la cual está asociada a lo sagrado, a la luz, a los pentáculos, es un número místico y áureo. *La pentada* es el arquetipo de la Naturaleza en el sentido de su capacidad generadora, es el eje de la vida. El *quinto elemento*, el éter,

¹¹⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986, pág.55

porque está libre de las perturbaciones de los cuatro elementos inferiores. El *éter* es para Aristóteles un elemento más sutil y más ligero, más perfecto que los otros cuatro y, sobre todo, su movimiento natural es circular a diferencia del movimiento natural de los otros cuatro, que es rectilíneo. La quinta esencia.

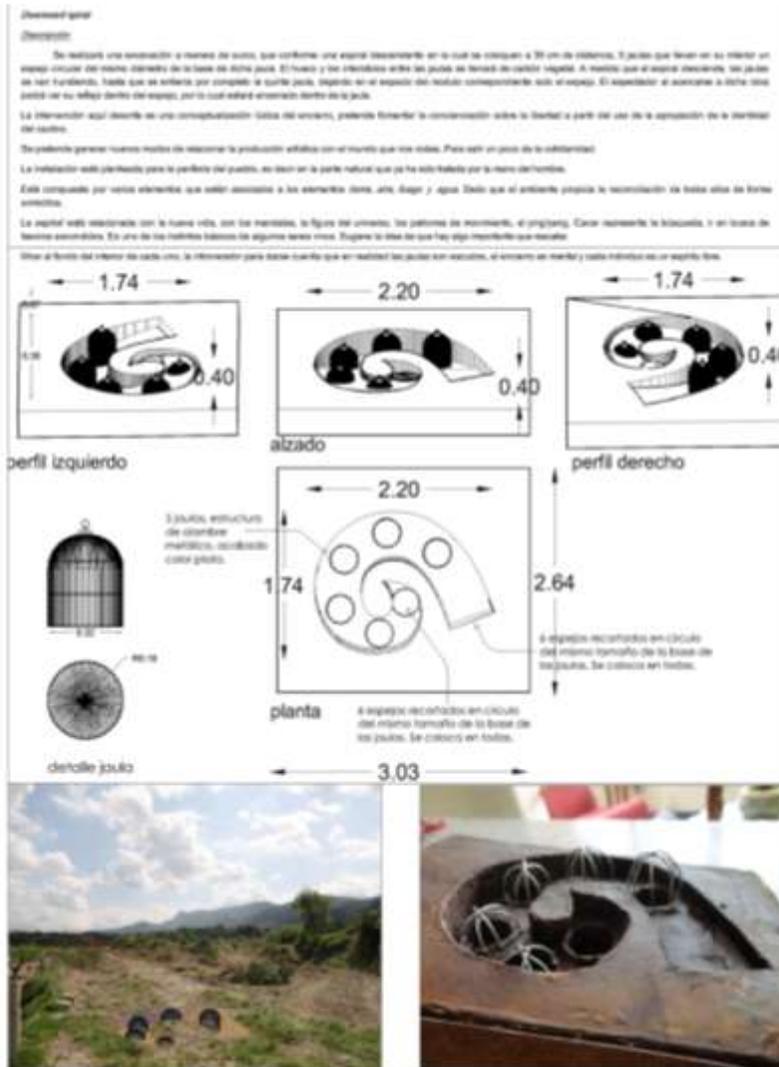
La *espiral* está relacionada con la nueva vida, con los mandalas, la figura del universo, los patrones de movimiento. Las espirales son un símbolo sagrado para la gente maorí llamó *koru*, que representa la nueva vida que se revela, la renovación, el crecimiento, la esperanza por el porvenir, la fuerza y la paz. Es también el modelo meteorológico, el flujo de movimiento por el corazón, el símbolo yin/yang y vórtices. Forma esquemática de la evolución del universo, forma clásica con la que se simboliza la órbita de la luna.

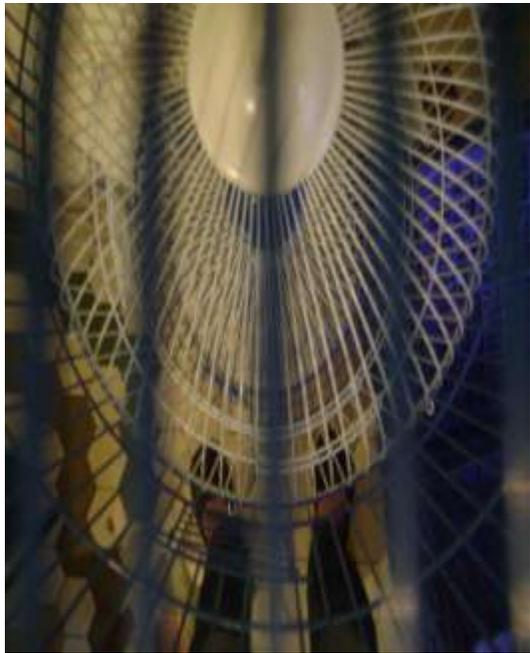
Cavar representa la búsqueda, ir en busca de tesoros escondidos. Es uno de los instintos básicos de algunos seres vivos. Sugiere la idea de que hay algo importante que rescatar. Es como un trance, escavar como un mantra.

Mirar al fondo del interior de cada uno, la introversión para darse cuenta que en realidad las jaulas son escudos, el encierro es mental.

La intervención es de carácter efímero, se refiere a lo impermanente, también podría devenir en una transformación; intentando hacer énfasis de ese inapreciable momento fugaz que es el instante, momento en que surge la contemplación del reflejo e instante en que desaparece de esa superficie lumínica llamado espejo, reflexión en que estas dentro solamente por un momento para permanecer fuera después de escasos minutos. Y la segunda parte de la intervención que será comentada en unas cuantas líneas posteriormente, en lo que se refiere a las plumas.

Bocetos, maqueta, ficha, planos y preparativos







Desarrollo

Una vez identificado el espacio a intervenir se procede desde muy temprana hora a trasladar los materiales necesarios para su construcción. Se descargan y se colocan a corta distancia para disponer de ellos de forma accesible. Junto con los elementos o herramientas que hemos llevado al lugar; se incluyen algunos otros que fueron expresamente solicitados a Pedro Albertet (encargado en el pueblo) mediante un mail que le había mandado con suficiente antelación.

El terreno es amplio y se compartirá junto con otro equipo para realizar obras de diferente estilo, así que cada uno procura buscar un espacio donde no se empalmen o dejando de que cada obra respire.

La primera reacción fue seleccionar un espacio que tuviera la parte más plana para poder trazar mejor, aunque resulta un poco lejana. Decidiendo ocupar un espacio más cercano al camino; aunque prefiriendo mantener cierta distancia de la vegetación. Las razones: nos interesa que forme parte del paisaje y sobre todo de la flora que tan peculiar interés general, pero las matas de las plantas pueden hacer que desde ciertos ángulos no se aprecie con claridad el reflejo; así que se busca que este tan cerca como para que se integre en la medida que genera un *todo* y tan lejos como para generar curiosidad y te obligue a bajar a indagar.

El primer paso es trazar el área general que se intervendrá para tener una referencia del espacio real, para después dibujar el espiral en sus dimensiones reales para cavarlo.

Para marcar el recuadro utilizamos los elementos del lugar, las ramas que estorbaban para trazar las arrancamos y las usamos como líneas guía. Después marcando los ejes diagonales para buscar el centro del cuadro del cual confluye el espiral.



Como estamos en un lugar un poco aislado y no hay mucho tiempo para esperar a que me consigan una cuerda, ¡Nos damos a la improvisación! No puedo usar las ramas pues está secas y de pronto encuentro una magnífica solución uso mis agujetas.

Una vez realizado el trazado de la circunferencia con mi improvisado compás, se adapta la imagen, se sitúa el vórtice y se marcan incisiones de la tierra con pigmento blanco. A partir del dibujo en el piso ya se puede comenzar a cavar.





Siempre se procuró tener cuidado en no dañar los costados de la excavación para no dañar la espiral, pues los cortes de los costados deben ser muy parejos para que la línea sea precisa y obtener los resultados esperados

Cabe mencionar que la tierra es propicia para este tipo de intervención ya que se mantiene en su sitio es bastante compacta y si se trabaja bien no hay problemas de derrumbe, que en un principio se consideró podía suceder. La pala cóncava es perfecta para dar forma a las curvas.

Pues como todo trabajo físico, requiere de fuerza y voluntad. Otro condicionante fundamental es el clima, si bien en otras ocasiones. Carricola se había mantenido muy fresco, los días de intervención se mantuvo caluroso y muy soleado, lo que implicó el uso de otros elementos básicos de indumentaria como lo son sombreros y mascaradas, además de bloqueador solar y beber muchos líquidos.

Toda la tierra removida se ha puesto en cubos que recolecta el equipo que trabaja el mismo terreno, por lo cual la tierra solo se desplaza y lo que unos no necesitan para otros es vital, es un buen equilibrio.

Resultados del primer día

Para el primer día de intervención ya estaba casi del todo la espiral.



El segundo día de intervención

La noche anterior ha llovido, es necesario inspeccionar si ha afectado de alguna manera la obra.

Solicite a Pedro Albertet una sombrilla, lo cual ayudo bastante para seguir trabajando en condiciones más favorables. Saque toda la tierra que hacía falta remover y restaurar las partes que necesitaban ajustes. Con una espátula recorte, alise y aplané todos los costados y piso; esto para destacar más el espiral y proporcionar un suelo estable para los elementos que se añadirían después; que si bien se llenaría de carbón se buscaba un terreno sin bultos para los espejos.



También se limpió toda la superficie alrededor del espiral.

Una vez terminado el espiral se ubicaban los espejos en los lugares correspondientes y las jaulas (recortadas para agilizar y hacer efectivo el tiempo de instalación así como lograr efectos deseados) para hacer las mediciones y estabilizar el espiral. Se marcan y se colocan en su respectivo lugar.



Después se coloca el carbón procurando delinear los contornos del espejo y las jaulas lo más cuidadosamente posible para que al retirarlos quede marcado su negativo.



Una vez terminado de llenar se limpian los restos de carbón y polvo que se hayan podido colar dentro de las jaulas. Quedando lista para que la gente interactúe se haga el registro y se proceda a la segunda parte de la intervención que consiste en quitar las jaulas y espejos y dejar en su lugar plumas.







*“Mi cuerpo, en el espejo, no deja de seguir mis intenciones como la sombra de estas, y si la observación consiste en hacer variar el punto de vista manteniendo el objeto fijo, aquel rehúye la observación y se ofrece como un simulacro de mi cuerpo táctil ya que mima las iniciativas de éste en lugar de responderles como un desarrollo libre de perspectivas”.*¹¹⁹



¹¹⁹ MERLEAU, Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975, pág. 109



Lacan¹²⁰ subraya la importancia de la fase del espejo en el temprano desarrollo del niño, es decir el descubrimiento fascinado que el niño hace de su propia imagen en el espejo -para el niño representa la imagen de sí mismo con un cuerpo controlable y unificado, una imagen que regirá sus relaciones con los demás niños, invirtiéndolas frecuentemente en juegos de amo y esclavo, actor y espectador.

“El narcisismo se define no tanto por la explosión libre de las emociones como por el encierro sobre sí mismo, osea la discreción, signo e instrumento del self-control.”¹²¹

Se han elegido las plumas como segunda parte de la instalación porque van dentro de la poética de la intervención además de asociación inmediata a la jaula, el gesto de liberación, su característica etérea y el vuelo. Por lo anterior las plumas tendrán una permanencia efímera dentro de la obra. Lo cual también sugiere lo transitorio y la levedad de la pluma al aire y su entorno.

¿Quién no ha seguido la trayectoria de una pluma levitando en el cielo? Es una sensación hipnótica y por otra parte es tan corto el tiempo en que tarda

¹²⁰ LACAN, Jacques. *Las formaciones del inconsciente: seguido del deseo y su interpretación*. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1970. pág.33

¹²¹ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986, pág.67

en caer y tan inmensa la sensación de congelarse en el tiempo. Las plumas están ahí, sin estar sujetas a nada más que al aire que espera mecerlas. Una vez más en el sentido del *fénix* aves que nacen de las cenizas. Desde lo más profundo y obscuro de su ser.



Conclusiones

Pues habiendo llegado el momento de recapitular esta experiencia y echar un vistazo dentro de la jaula, podemos decir que hemos sacado las siguientes conclusiones.

Encontramos diferentes lecturas y significaciones de los objetos, optando primero por su apariencia y luego vertiendo en ellos cargas personales y psíquicas de forma subjetiva. Un objeto por el hecho de ser físico puede ser percibido por nuestros sentidos, por captación inmediata de la forma o un desglose intuitivo de su historicidad, función o modo de representación.

Por lo cual enfatizando en las especificaciones de un objeto que podría parecernos común y corriente como es la jaula, especificamos el uso y la función que desempeñó en la antigüedad, atendiendo el interesante cambio que se gesta a partir desde su invención, hasta la variación de usos, donde su importancia comenzó a radicar más en la apariencia y el material del que estaba elaborado o cómo estaba elaborado; que en la capacidad de contención de los pájaros. Que de alguna manera nos vislumbra que la jaula está *precisada para el captor y no para el capturado*.

Sin embargo los objetos leídos como símbolos poseen referencias que le colman de otros significados, haciendo de estos portadores de mitos. Volviéndolos a su vez objetos de culto. El mito depende de la manipulación de los discursos, por lo cual la palabra es su código vital.

La proyección psicológica en los objetos, así como en las cosas que nos rodean; implica poner en marcha la memoria, que es donde se insertan los vínculos más fuertes con las cosas. En la regresión se acude a la casa; fuertemente relacionada a la memoria primaria, dadora de privacidad, confort

y seguridad, pero ésta a su vez puede ser interpretada como jaula o a la inversa.

Son las jaulas poderosos escudos que nos brindan sensación de seguridad; es el espacio cerrado y el estar adentro lo que sugiere un remedio para lo que está afuera. Habitar una jaula es un hogar de limitaciones.

Como hemos visto en esta investigación la casa también refleja el ser, el inconsciente, el alma que a su vez relacionada al movimiento. La clase de movilidad que puede darse dentro de un espacio cerrado que proporciona la jaula, es parcial en tanto el movimiento de la consciencia interna se sujeta por otros medios ajenos a su dictado racional. La memoria herida que parcialmente nos inmoviliza.

Los obstáculos que forman las hileras de nuestros barrotes, el encierro como algo mental surge de varios aspectos que finalmente estableceríamos en cuestiones íntimas que se traducían desde las emociones.

Dentro de las asociaciones elementales a la jaula se habló de los pájaros, como símbolo de transmutación, comunicación o presagio. Las aves a su vez están directamente relacionadas al aire, a la levedad, al alma; movilidad alada entonces que implica la trascendencia espiritual. Pero hemos propuesto la contradicción entonces de su frágil condición en cautiverio, sin estar dotadas del vital aire que les confería su libertad.

La libertad ha sido reducida a una adhesión de comportamiento y como hemos podido observar el concepto se forja desde un panorama auténtico de privación de los derechos y el abuso del poder; a una supuesta subjetivización de la libertad. Que la realización de nuestros actos está condicionada por nuestros contextos, lo cual no se traduce en una plena satisfacción de las acciones.

El individuo comienza a experimentar la soledad cuando más libertad tiene, careciendo de una conciencia plena del sentido de identidad. Con las aseveraciones de Bauman sabemos que la libertad existe como una relación social, que deviene del capitalismo y su forma de desapego a las tradiciones individuales. Y que la búsqueda de libertad por medio del aislamiento, huyendo de las presiones sociales es una utopía.

Sabemos que la sensación de soledad se incrementa desde el proceso psicológico de individuación, cuando se descubre el individuo mismo como un ente disociado. La combinación de la soledad moral y la física es la que se traduce en esa angustia. Son los vínculos sociales entonces los que dan la sensación de pertenencia, pero entonces la búsqueda de esa cualidad conlleva en muchos casos la adaptación de ciertos patrones de conducta y sacrificios de autenticidad para permanecer dentro. Sin la plena realización de nuestro propio yo, la libertad pierde cualidades benéficas.

La importancia de la opinión pública como un juzgado que interpreta nuestros actos y delibera el *deber ser* es una de las razones comunes por las cuales el individuo se aísla o se oculta en la aprobación de sus actos. Tales efectos gestan en el inconsciente la necesidad de actuar de forma totalmente contraria, dando así el incremento de nuestra sombra.

La sombra como concepto, intuye dicotomías y ya sea en interpretación de Robert Bly o Jung comprende los aspectos que el individuo lleva consigo en el inconsciente, aspectos oscuros que poseen las cargas de la desaprobación.

En ejemplos como los que hemos citado de los escritores Barrie y Stevenson se proyecta esta necesidad del desprendimiento de ese carácter contrario con el que se debería lidiar mucho más armónicamente, antes de que (como

en el caso del segundo autor) se vuelva un monstruo que nos sobrepase o (como en el caso del personaje del primer autor) que no concordando con la vida que llevamos quiera salir huyendo obligándole a permanecer a nuestro lado así tengamos que coserle a nuestros pies.

Sabemos que la sombra no es un aspecto negativo sino producto normal a partir de lo que se nos inculca desde los primeros años de vida y los dictados que seguimos en el futuro. La sombra guarda en sí esa manera de ayudarnos a percibir las cosas que nos parecen negativas de nosotros achacándolas a los otros, lo cual si fuera atentamente escuchado en su momento, siendo aspectos que viven en cada uno; haría que reflexionáramos antes de interpretar la conducta de *los otros*. También sería posible determinar las sombras en la colectividad, como sociedades del ego.

Es muy interesante que en las sombras se proyecten nuestros miedos, la mayoría relacionados al cuerpo. Así como conocer las diferentes interpretaciones o *hablas* (en términos Bartheanos) que provienen de ella dependiendo el lugar, el tiempo, la cultura, etc. Como es que se crean supersticiones que imprimen a su vez nuevos patrones de conducta basados en el miedo a las consecuencias de ciertos actos.

Respecto a las emociones podemos decir que son más que fenómenos físicos-psíquicos-biológicos. Sino que son las que nos posicionan sensiblemente en el entorno. Son aspectos referenciales de nuestra evolución como individuos. Las emociones también pueden ser interpretadas como impulsos de actuación. La emoción planteada según Sartre es traducida en conciencia. Las emociones son fuertemente ligadas a las reacciones espontáneas, por ello si se lucha en contra de las emociones se pierde toda libertad de instinto, además que conduce a un despego emocional a todo lo que le rodea generando un vacío.

Esta forma de evitar reaccionar ante el entorno o evadirlo de cierta forma es lograda por los mecanismos de defensa, que son las que regulan la tensión psíquica evitando las perturbaciones emocionales. Los aspectos positivos en ellos es que regulan las situaciones que podrían provocar pánico, si los mecanismos son ineficientes conllevan a estados de inadaptación.

Los mecanismos de defensa pueden ser interpretados como una forma de escape, nos evitan el displacer o dolor. Hemos explicado en qué consisten a los diferentes mecanismos que plantea Anna Freud, para argumentar posteriormente que están a expensas de los estímulos del mundo externo.

A partir de la lectura de la ciudad, como un lugar de diferencias sociales que generan violencia y con ello la sensación de inseguridad profunda. La diversidad es vista como un agente discordante produce temor por lo cual lo sentido como diferente es percibido con desconfianza.

Se hace cada vez más indispensable la búsqueda del orden y el reconocimiento de los individuos “diferentes” es vital, pues ponen en riesgo la ilusoria seguridad que tienen los individuos que conforman núcleos homogéneos. Huyendo de esta inestabilidad algunos recurren a la idea de la comunidad, la cual no está muy lejos de ese panorama de control y encierro que se percibe en las ciudades “abiertas”.

El que recurre al aislamiento “total”, vuelve necesariamente al orden social, aunque puede hacerlo envuelto en corazas que le den sensación de consuelo.

El cuerpo nos inserta en el espacio, nos permite el contacto con el mundo, el cuerpo externo refleja nuestro sentido interno. El cuerpo como plantea Foucault se disciplina, se le somete a dominación para llegar a algo más

profundo a su sentir, a los impulsos que experimenta. Para preservar el control se aíslan los cuerpos, se evita el contacto, se impide la colectividad.

Hay cuerpos que buscan ese aislamiento, requieren esa soledad, aunque estando solos no se garantiza esa supresión de sensaciones inherentes a la conducta humana y no consigamos salir de las fronteras de lo corpóreo y relacionarnos aun no queriendo con lo que nos rodea.

Respecto a los referentes que hemos mencionado se podrá entender ahora porque ha sido tan variada la selección y porque el afán de incluir solo ciertas obras específicas y no obra quizás mucho más representativa de su trayectoria.

Es importante reconocer que cualquier persona que busca seguir la formación profesional fuera de su continente, se sentirá atraído por algunos artistas que en el lugar donde se esté especializando sean muy conocidos o relevantes, pero que para el que viene de fuera no le resulten tan conocidos, en este trabajo citamos como referentes (dentro de todos los que use) a Eulàlia Valldosera, Chema Madoz y Pepe Espaliú. Por ello perdonar si me tomo el atrevimiento de mencionar que ha sido para mí todo un descubrimiento conocer un poco de la vida, obra y poesía de Pepe Espaliú; ya que no tenía el gusto de conocer a este artista, si acaso remotamente por alguna imagen. Pero por el cual siento ahora una profunda admiración. Mencionando esto sin el afán de menospreciar la obra de los demás referentes, que aclaro todos están citados a la par en esta investigación, por la misma razón que di en un principio, el recurso plástico de las jaulas. Simplemente que considero una valiosa aportación el conocer “nuevos artistas”.

Todo a nuestro alrededor puede ser susceptible de un análisis “estético”, depende del observador, de su sensibilidad y el uso o intención.

El haber desarrollado este trabajo me ha permitido evolucionar en mi proceso de trabajo, de experimentar con nuevos medios y aplicar los conocimientos obtenidos durante el Máster en Producción Artística. Este proyecto es susceptible de varias interpretaciones, en el análisis solo establecemos una de tantas lecturas que se pueden hacer, es tratar de posicionar al lector en el universo de intereses pluridisciplinarios que nos interesan. Por lo cual es imposible ahondar en cada uno de ellos, simplemente es una contextualización del mismo, un posicionamiento teórico que da las pistas para recrearlo en su totalidad.

Podemos mencionar que este trabajo nos permitió:

- Realizar una investigación sobre *determinados* aspectos que se ligan a la libertad y el encierro
- Elaborar un análisis sobre las categorías involucradas con la jaula
- Crear una serie de obras pertenecientes al tema de investigación, que permitiera la experimentación con varios materiales y discursos
- Intervenir espacios públicos para generar procesos reflexivos en torno a la sensación de encierro
- Fomentar la concienciación sobre la libertad a partir del uso de la apropiación de la identidad del cautivo (de manera subjetiva-como reflejo del encierro)

Que por principio fueron nuestros objetivos.

Los resultados percibidos de la gente durante las acciones en la calle, coincidían con los términos de desconfianza, así como a los objetivos de activación de lo espontáneo, de creación de pausa y de hacerles partícipes de la experiencia.

La actitud no tan participativa en cuanto el uso de la jaula etc. es reflejo del pudor y el temor a ser visto, de representar lo anómalo. Por otra parte me muestro conforme con las respuestas recibidas y aportaciones en todo momento ya fueran de rechazo o en aceptación.

La pluralidad de obras que recoge este trabajo, es reflejo de las inquietudes personales de la autora, la cual en ese desbocado interés en muchas cosas, se expresa a partir de diversas disciplinas; la formación que hemos recibido en el Máster en Producción Artística es desde ese punto de vista invaluable, ya que extiende el panorama creativo.

Para terminar podríamos decir que esta reflexión de las emociones comunes sobre los que incide la vida ordinaria y aqueja a los individuos, nos deja sentir frágiles, pero también con la plena intención de seguir anhelando el vuelo. Que los pájaros sigan siendo insignias, pequeñas bocanadas de aire, que susciten suspiros. Allí entre las nubes inalcanzables, para que de vez en cuando pongamos empeño en echar vistazos al cielo.

Bibliografía

General

- AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste ediciones, 2000
- BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE,1997
- ----- *La poética del espacio*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, FCE, 199
- BARTHES, Roland. *Mitologías* .México :Siglo XXI 13ª.edición 1980-2002
- BAUMAN, Zigmunt. *Comunidad, En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo.XXI , 2006
- ----- *Libertad*. Madrid: Alianza, 1992
- BLY, Robert. *A little book on the human shadow*. edited by William Boot HARPER SANFRANCISCO a division of Harpers Collins publisher 1988
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2009
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE 1997
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985

- COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1973
- CORTES, José Miguel G. *La ciudad cautiva, control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 2010
- ----- Las imágenes y las palabras, en “*Como una obsesiva ausencia*” (a propósito de P. Espaliú y J. Muñoz). Instituto Valenciano de la Juventud, 1992
- DEL RIO, Amagro Alfonso. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. España: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 1999
- DELEUZE, Gilles. *El anti-Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1976
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, FCE, 1949
- DORFLES, Gillo, *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen S.A. 1984
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. España: Tecnos, 1998
- FENICHEL, Otto. *Teoría psicoanalítica de la neurosis*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1994
- FOUCAULT, Michael. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1996
- ----- *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI. 1968
- ----- *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976
- FREUD, Anna. *El yo y los mecanismos de defensa*. Buenos Aires: Paidós, 1977

- FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1947
- GADAMER, Hans-George. *Mito y Razón*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1997
- HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Buenos Aires, México: PAIDOS, 1995
- ----- *Collected Works*, vol. 14, *Mysterium Conjunctions*, 2a. ed. Princeton University Press, col. Bollingen, 1963-1970
- KOWZAN, Tadeusz. *El signo en el teatro*. En BOBES, Ma. del Carmen, *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, 1997
- LACAN, Jacques. *Las formaciones del inconsciente: seguido del deseo y su interpretación*. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986
- LOCHER, J.L. *The World of M.C.Escher*. New York: Harry N.Abrams, 1988
- LORENZ, Konrad. *Hablaba con las Bestias, los peces y los pájaros*. Barcelona: Labor, 1975
- LOZANO, Hemmer Rafael. *Alzado Vectorial*. México: CONACULTA, 2000
- MARCHAN, Fiz Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal, 1997
- MERLEAU, Ponty Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975

- MINK, Janis. *Marcel Duchamp, El arte contra el arte*. Alemania: Taschen, 1996
- MINSKY, Rosalind. *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos*. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 2000
- MORGAN, Robert, C. *Bruce Nauman*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2002
- O'REILLY, Sally. *Le Corps dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2010
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1984
- POPPER, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989
- PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Barcelona: Lumen 1980.
- R.C. *Juegos de los niños* traducidos de los mejores manuales acabados de publicar en París. Imprenta de R. y Fonseca. Calle de la Gorguera, n.7, Madrid, 1847
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. 1993
- RAMOS, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Madrid: Espasa Calpe 1964
- RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Madrid: NEREA, 1998.
- ROBERTSON, Robin. *Tu sombra, Aprende a conocer tu lado oscuro*. España: Paidos, 2002.PAIDOS, 1995
- ROMERO, Bou Luis. *BCN NYC Street art revolution*. Barcelona: Monsa, 2006

- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1997
- SARTRE, Jean Paul, *Verdad y Existencia*. Barcelona Buenos Aires México: 1996.
- ----- . *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1973.
- SCHNEIDER, Adams Laurie. *Arte y Psicología*. España: Ediciones Cátedra, 1993
- STEVENSON, Louis Robert. *A Child's Garden of Verses and Underwoods*. New York: Edit. Medallion, 1906
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006
- UZCÁTEGUI, Araujo Judith. *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Madrid: Eutelequia, 2011
- Varios. “*Estéticas de la Intemperie*” lecturas y acción en el espacio público editado por el departamento de Artes Visuales de Chile. 2008
- VIRILIO, Paul. *Ciudad Pánico: el afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros de Zorzal, 2006

Catálogos

- BRUCE NAUMAN. *Make me think me*. Tate Liverpool edited by Laurence Sillars, 2006
- Eva Lootz *La lengua de los pájaros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de educación Cultura y Deporte 2002
- Espacio de Arte Contemporáneo de Castello. *Tiempos Suspendido*, Jeff Wall, Pepe Espaliú. España: L'EACC, 1999

- EstiuArt 2008 Exposición de Intervenciones. Coordinador Pau Andrés Equipo de Reull editores, 2008
- EULALIA VALLDOSERA. OBRES 1990-2000. Barcelona: Fundación Antonio Tapies
- Francis Allys A story of deception edited by Marc Godfrey Klaus biesenbach and Kerry Greenberg Tate publishing 2010 Bélgica por die keure
- ----- POLITICS OF REHERSAL, Russell Ferguson. Hammer museum, Loa Angeles seteidl, 2008
- Louise Bourgeois. Repairs in the sky Fundació Joan Miró a Mallorca 2005
- ----- Tate Gallery publishing Milbank London Unliver series 2000
- PEPE ESPALIU. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Documenta artes y ciencias visuales. Madrid: Graficas Agrupem, 2003 Selección de obra y texto introductorio Juan Vicente Aliaga
- Publicación que acompaña la exposición Jeff Wall, Pepe Espaliú, *Tiempos Suspendido*, Organizada por el Espacio de Arte Contemporáneo de Castello y celebrada entre 25 de mayo y 19 de julio de 1999. Extracto del texto de introducción de José Miguel G. Cortés, Director de L'EACC.
- VALIE EXPORT, Editions de L'oeil, Camdem Arts Centre London 2004. Commissaire generale de l'exposition Caroline Bougeois

Recursos en línea

- Chema Madoz en entrevista para Photoespaña. Disponible en línea consultado el 31/08/2011 <http://www.phedigital.com/index.php?sec=noticia&id=265>
- Creencias y temores relacionadas a la sombra (citado mayo 25, 2011) <http://www.portalplanetasedna.com.ar/superticion.htm> <http://tejiendoelmundo.wordpress.com/2010/03/12/lasombracreencias-y-temores/#more-11959>
- DEL CORRAL, María. *Bruce Nauman* Bruce Nauman, 1981 "Triángulo suramericano", *OBRAS FUNDAMENTALES DEL ARTE DEL SIGLO XX*. Artículo publicado el 20/10/2000 en el periódico el cultural y consultado el 17/07/2011, disponible en línea. http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/2747/Bruce_Nauman
- Entrevista con el artista Christian Boltanski Consultado el 15/03/2011 http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22616/Christian_Boltanski
- HERRANDO, Carmen. Instituto Emmanuel Mounier, síntesis de la conferencia Francesc Torralba disponible en línea en: http://www.mounier.es/index.php?option=com_content&view=article&id=95:jaulas-invisibles&catid=34:actividades&Itemid=55
- How products are made. Volume 7. Consultado 9 de abril del 2011 <http://www.madehow.com/Volume-7/Bird-Cage.html#ixzz1J383wcti>
- Delgado, Manuel. *Anonimato y Ciudadanía*. <http://www.pensamientocritico.org/mandel1102.htm>

- MediaLab Prado- Plaza de las Letras. Presentación de Manuel Delgado Ruiz. *Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación*. 31.01.2008 19:00h http://medialab-prado.es/article/lo_comun_y_lo_colectivo
- Museo Boijmans, del catálogo en línea de la Colección de Arte Moderno, consultado el 17/07/2011 http://collectie.boijmans.nl/popup/save/tms_object/BEK%201568%20%28MK%29/?lang=en§ion=collectie
- Museo Georges Pompidou. Dossier pedagógico de la colección, monografías de arte contemporáneo. Consultado el 15/03/2011 A propósito de la obra de Christian Boltanski <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>
- Oliveras, Vidal Jaume. Artículo sobre Eulália Valldosera publicado el 07/02/2001, Consultado el 15/03/2011 http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/13281/Eul%EF%BF%BDia_Valldosera

Revistas

- EXIT express número.11. OLIVARES, Rosa. *Objetos Cotidianos* Editorial esas pequeñas cosas. Edita Olivares y Asociados, S.L.
- EXIT express número.57. RUBIO, Pilar. *El mundo bajo los pies*. Editorial la sombra del miedo. SANCHEZ, Balmisa Alberto sobre Francis Allÿs. *Transitar la paradoja*. Edita Olivares y Asociados, S.L.
- Folklore, Caja España, editorial: Fundación Joaquín Díaz González. Año 1999, tomo 19b, número 224. PUERTO, José Luis. *Materiales*

para un folklore sobre los pájaros: 1. anidar, engendrar, criar (formulas rimadas).

- LEER número 220. RIVERA, Maica. *Los Misterios de Peter Pan y su sombra*. Madrid: Revista Leer, 2011. pág.14. ISSN 1130-7676 No. 220. En relación a El congreso internacional Cien Años de Peter y Wendy que tuvo lugar a mediados de marzo en la Universidad Complutense de Madrid

Recursos Audiovisuales

- FIRE, Arcade. *Neon Bible*. Quebec, Nueva York, Budapest, Londres: Merge Records- Rough Trade, 2007. 47:03 min
- PARKER, Alan. *Birdy*. A&M FILMS, 1984. Tri-star pictures Production. Basado en la novela de William Whartow
- Rose Aaron, Leonard Joshua. *Beautiful Losers*. Estados Unidos: Sidetrack Films & Black Lake Productions, 2008. Género Documental, Duración 89 min.
- THE BEATLES. *Anthology 1*. England by: Apple Records label. Nov.1995. Producer George Martin and Jeff Lynne. Single song.

Otros

- XV edición de los Coloquios de Cultura Visual Contemporánea, conferencia sobre el dolor en el arte