



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Fragmentos del alma. Tránsitos del consciente e
inconsciente a través de la memoria transgeneracional.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Calzadilla Cebrián, Susana

Tutor/a: Marín Jordá, Eva María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

FRAGMENTOS DEL ALMA

Tránsitos del consciente e inconsciente
a través de la memoria transgeneracional



Tipología 4

Presentado por

Susana Calzadilla Cebrián

Directora Eva María Marín Jordá

Universidad Politécnica de Valencia

Máster Producción Artística

Valencia, Julio 2022

Si yo no soy para mí mismo, ¿quién será para mí?

Si yo soy para mí solamente, ¿quién soy yo?

Y si no ahora, ¿cuándo?

Refranes del Talmud.

MISNAH ABAT

A lo largo de la historia, una parte del arte se ha preocupado por la representación de los estados de ánimo, emociones y mundos interiores. Numerosos artistas y movimientos artísticos han buscado expresar cuestiones que atañen al comportamiento humano, a su formación y a cómo nos estructuramos en torno a los vínculos y sucesos significativos.

Este trabajo final de máster gira entorno a la exploración del inconsciente propio. A través de la exploración que refleja el trabajo, la artista se convierte, forma parte de la obra y del proceso. Un recorrido a través de la memoria privada revela una memoria transgeneracional capaz de ser deconstruida y construida a través de un trabajo artístico multidisciplinar. Obra y artista, nacen, crecen y se transforman en un proceso donde cuerpo y alma se aúnan en una exposición, fruto de la investigación desarrollada desde el inicio del máster hasta ahora.

Palabras clave

Multidisciplinar, inconsciente, consciente, memoria transgeneracional, construcción, deconstrucción.

Throughout history, a part of art has been concerned with the representation of moods, emotions and inner worlds. Numerous artists and artistic movements have sought to express issues that concern human behavior, its formation and how we structure ourselves around significant links and events.

This final master's project revolves around the exploration of one's own unconscious. Through the exploration that the work reflects, the artist becomes part of the work and the process. A journey through private memory reveals a transgenerational memory capable of being deconstructed and constructed through multidisciplinary artistic work. Work and artist, are born, grow and transform in a process where body and soul come together in an exhibition, the result of research carried out since the beginning of the master's degree until now.

Keywords

Multidisciplinary, unconscious, conscious, transgenerational memory, construction, deconstruction.

A Bolo, mi pilar

A mi madre, a mi padre, por darme la vida

A mi familia y mis ancestros por ser espejo del alma

A María José Simón por curarme el alma

A mi tutora, Eva, por ser fuente de luz e inspiración

A mis amigas y amigos, por ser referentes

A todas las profesoras y profesores que han pasado por mi vida y que han contribuido
a mejorarla y ser punto de inflexión académico y personal

A mis compañeras, compañeros y compañeres, que me han enriquecido con su forma
de ver y hacer

índice

1	INTRODUCCIÓN	2
1.1	OBJETIVOS	3
1.2	METODOLOGÍA	4
1.3	ESTRUCTURA	5
2	MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL	6
2.1	MARCO CONCEPTUAL	6
2.1.1	Antecedentes	6
2.1.2	Consciente, inconsciente, memoria transgeneracional	9
2.1.3	El cuerpo como simbología del marco	15
2.1.4	El cuerpo a través de la percepción	18
2.1.5	Construcción y deconstrucción	20
2.2	MARCO REFERENCIAL	22
2.2.1	Atlas	22
2.2.2	Artistas que trabajan desde lo perceptual, vivencial y háptico	26
2.2.3	Referentes estéticos	28
3	OBRA	31
3.1	ANTECEDENTES E INTRODUCCIÓN A LA OBRA	31
3.2	<i>FRAGMENTOS DEL ALMA</i>	35
3.2.1	Práctica artística objetual	35
3.2.2	Prácticas performáticas	46
3.2.3	Fragmentos del alma a través del proyecto expositivo y la exposición	48
4	CONCLUSIONES	57
	FUENTES REFERENCIALES	59
	ÍNDICE DE IMÁGENES	62

1 INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de reflexionar sobre una metodología de trabajo llevada a cabo en la realización de las obras incluidas en este trabajo final de máster. El marco de nuestra investigación se sitúa en el vínculo entre arte y mente desarrollado por otros artistas y que ha dado lugar a movimientos artísticos o tendencias dentro del mundo del arte. La esencia de estas obras marca un recorrido del inconsciente al consciente y viceversa, y es a través de esta metodología de trabajo donde se inscribe nuestra propuesta artística.

Fragmentos del alma aborda la construcción y deconstrucción de una identidad personal, del yo, un recorrido a través de la memoria transgeneracional materializado en el desarrollo de una investigación multidisciplinar.

Las obras que se presentan en este trabajo son fruto de las asignaturas cursadas en el Máster de Producción Artística. Trabajar y cursar el máster simultáneamente ha determinado que nuestra producción se haya dilatado en el tiempo y el hecho de cursar el máster en pequeñas dosis unido a sólo poder coger asignaturas comprendidas en una franja horaria, ha dado como fruto una mayor pluralidad en el resultado del lenguaje. En consecuencia, la producción no es acelerada y termina dilatándose en el tiempo; esto hace que el factor reflexivo sea importante en lo que estamos haciendo y que nuestra inquietud por profundizar un poco en el marco conceptual, en los ejes temáticos, y en lenguaje de como resultado un amplio abanico de posibilidades a la hora de abordar proyectos futuros.

Después del período de formación en el máster se sucedieron cuestiones de carácter personal que terminaron por afectarme a la hora de abordar el trabajo final del máster, pero que paralelamente, a nivel vivencial forman parte del este período de reflexión ya que interiormente no sólo se produce una crisis, sino que, maravillosamente, se vive y se da esa deconstrucción de vida, que tiene que ver con todo ese proceso de deconstrucción de la obra; deconstrucción que continúa a nivel espiritual, pero que se da a nivel vivencial. Como consecuencia de estas circunstancias personales se produjo un cambio de vida pasando de habitar un lugar con una determinada estructura, a desarrollar modo habitacional relacionado con el nomadismo, con las revisiones interiores que ello conlleva, y también la adaptación al lugar y al medio, dando lugar a otra manera de ver y, por ende, otra manera de aproximarme al hecho artístico.

Nuestro trabajo refleja una mirada introspectiva y no podemos olvidar que también hay otros artistas contemporáneos que también lo están haciendo. Estos artistas están recuperando esta parte que tiene que ver menos con lo conceptual y más con lo perceptual, lo vivencial y lo háptico. Todos somos deudores de las vanguardias artísticas y de los movimientos que les suceden, sin embargo, creo que la parte de la fenomenología en arte quizás esté más próxima a este modo de entender ya que se preocupa por la esencia de las cosas y por situarla en la vida. Veremos cómo la filosofía planteada por Merleau Ponty es un claro sustento de nuestra aproximación al arte desde lo experiencial.

1.1 OBJETIVOS

Se podría establecer el objetivo general de este trabajo en producir una simbiosis entre la práctica artística y la terapia sistémica, dando lugar a una metodología de trabajo que nos permita explorar y adaptar nuevos lenguajes artísticos, y al mismo tiempo un crecimiento interior, estableciendo para ello los siguientes objetivos específicos:

- Estudiar los movimientos y artistas que se han preocupado y han sentido la necesidad de expresar esos sentimientos y mundos interiores, así como la representación del inconsciente.
- Investigar sobre la memoria privada, en concreto la memoria transgeneracional desde el consciente, como la transmisión oral y corporal, hasta el inconsciente como el sueño y los programas adquiridos, a través de experiencias personales y funcionamientos comunes al colectivo humano.
- Explorar diferentes disciplinas artísticas y lenguajes interdisciplinarios relacionados con el arte.
- Observar cómo estos lenguajes conectan entre sí y me ofrecen posibilidades para desarrollar el proyecto artístico.
- Expresar, a través del desarrollo de una serie interdisciplinaria, el resultado de la investigación desde la experimentación.
- Servirme de un modelo clínico para crear una dinámica de trabajo que me permita conectar cuerpo-mente y establecer una metodología de trabajo que vaya de lo consciente a lo inconsciente, y viceversa.

- Evolucionar tanto en el ámbito personal como profesional gracias a encuentros con nuevas fuentes y buscando una mayor conexión con lo que estoy realizando en ese momento.
- Abrir nuevos caminos y horizontes en cuanto a la plasticidad personal y metodología de trabajo personales, abundando en la búsqueda y desarrollo de una metodología de trabajo propia.

1.2 METODOLOGÍA

El propósito de este proyecto es fusionar la parte artística con la práctica de la terapia sistémica. Su propósito no sólo es la revisión personal y el propio crecimiento, intenta también establecer un diálogo, del exterior con el interior y viceversa; ofrecer una reflexión a nuestro ver y estar, una manera diferente de contemplar y estar presente. Su propósito es deconstruir el conocimiento adquirido a través de la memoria generacional y abrirnos a la posibilidad de construirnos de otra manera. Se establece un eje simbólico con la práctica artística donde se intenta abordar esa deconstrucción que se da en diferentes disciplinas artísticas para construir un nuevo lenguaje personal. Para desarrollar la parte de la metodología a nivel psicológico de estas obras se utiliza el MIC (Simón, 2013), Modelo de Clínica Integrado, creado por la psicóloga M. José Simón. Este modelo clínico nace de la integración de diferentes corrientes terapéuticas, nos va a permitir acceder al inconsciente y visibilizar la información transgeneracional que queda almacenada en la memoria del cuerpo.

Consideramos que para abordar la aproximación del lector a la obra utilizaremos un método analítico. Este método nos permitirá analizar el conjunto de trabajos realizados, descomponiéndolos en sus partes y observaremos su nueva naturaleza, los efectos y la simbología que representan en la parte del inconsciente.

También forma parte de la metodología de trabajo:

- Recopilar toda la información adquirida en la licenciatura de Bellas Artes para documentar la visión retrospectiva que sirve como punto de partida.
- Establecer un hilo conductor entre la práctica artística y sistemática sirviéndome de ambas para la ejecución de la obra, los bocetos, la búsqueda del modelo y su posterior desarrollo y representación.
- Para la ejecución de las obras se combinan diferentes lenguajes aprendidos en la licenciatura desde la metodología de capas en pintura,

la construcción intrínseca en dibujo, la utilización de los aspectos conceptuales de los materiales y técnicas, la utilización de formatos digitales y prácticas performativas.

- Abrir la posibilidad de incorporación de otras disciplinas como la filosofía, literatura, música, con el fin de enriquecer el trabajo.
- Llevar un registro de ideas, bocetos, fotografías, siempre con la finalidad de encontrar el lenguaje idóneo para representar el objeto de este trabajo y atendiendo a referentes artísticos de diferentes campos.

1.3 ESTRUCTURA

Para abordar la construcción del presente documento académico, en primer lugar, estableceremos un marco conceptual y referencial. En el marco conceptual analizaremos los movimientos artísticos y artistas, que se han preocupado por la representación de sus mundos interiores, emociones y sentimientos y han utilizado esa conexión con el inconsciente. Ante la necesidad e inquietud de saber de dónde viene el inconsciente y qué sucede a partir del Psicoanálisis de Freud, establecemos un hilo que nos permita saber cómo se han sucedido todos estos movimientos hasta la concepción de la memoria transgeneracional. Hablaremos del cuerpo como materia, contenedor y soporte, la memoria del cuerpo como herramienta para abordar una construcción y deconstrucción, no sólo desde un punto de vista artístico sino también espiritual. Utilizaremos la simbología del negro como metáfora del inconsciente, y además iremos construyendo un atlas de imágenes, que se queda como proceso abierto, basándonos en las experiencias de Jung, Warburg y Richter.

Estableceremos un marco referencial y estético que permita entender de manera más sencilla nuestra propuesta artística. Así mismo organizaremos cronológicamente todo el proceso artístico e iremos viendo cómo se da esa construcción y deconstrucción simbólica. Este trabajo engloba diferentes exposiciones y participaciones en eventos de carácter cultural.

En el último epígrafe, presentaremos las conclusiones alcanzadas, y para finalizar presentaremos fuentes referenciales de las que nos hemos servido para abordar el documento académico.

2 MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

2.1 MARCO CONCEPTUAL

2.1.1 Antecedentes

Desde el simbolismo, pasando por el dadaísmo y el surrealismo, hasta el arte conceptual, los artistas experimentales declararon que la verdadera función del arte no era la representación de la realidad, sino la representación del mundo interior de las emociones, los estados de ánimos y la sensibilidad. (Dempsey, 2008)

No podríamos estar más de acuerdo con las palabras de la historiadora y académica Amy Dempsey. En el umbral del siglo de Descartes, fundador de la filosofía moderna, Shakespeare presenta en Hamlet, un símbolo de duda, “ser o no ser”.

Pronto se sucederían los movimientos centrados en tratar el arte a través de la mente. Con la crisis a finales del siglo XIX, surgieron una serie de movimientos como el simbolismo, cuyo objetivo era la representación de ese mundo interno, por el que nos hemos interesado en nuestra producción artística. Son Moreau y Baudelaire las figuras más representativas, y también la obra de Edvard Munch nos remite a esa parte de la memoria transgeneracional que nos interesa y se caracteriza por tratar crisis emocionales, tragedias, perversiones sexuales, enfermedad y muerte. Los artistas de la vida moderna pretendían acercar el arte al misticismo, el mito, la leyenda y los sueños. Los artistas querían imprimir su propio temperamento, esa fuerza interior, su manera de ver el mundo y la vida, como fue el caso del Expresionismo. El grupo Die Brücke, quería mostrar una mayor conexión entre arte y vida; y los componentes de Der Blaue Reiter, quienes atribuían al azul cualidades místicas, eran capaces de conectar el mundo exterior con los sentimientos y el inconsciente.

Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte* (1911), escribe acerca de esa espiritualidad través de la cual los espectadores pueden ponerse en contacto con estas cualidades mágicas, místicas y espirituales. Mondrian, igual que Kandinsky, Malévich y Pollock, estaba inmerso en un sistema de creencias llamado teosofía. De la teosofía surgen las ideas de unir lo universal con lo individual, la igualdad de los elementos, así como la unificación del exterior y lo interior.

Esta búsqueda de expresar sentimientos y emociones viene reforzada en el s. XIX por Freud, quien da a conocer al mundo, una de las obras que más influiría en el arte, *La*

interpretación de los sueños (1899), dando lugar al psicoanálisis. Influido por éste, el cubismo, dotó al mundo del arte de otro punto de vista. La puesta en valor del azar en el Dadá, el estar abiertos con propuestas, sugerencias y contribuciones de todo tipo, relacionando diferentes disciplinas como la poesía, la música o la danza. Esa búsqueda a través de lo absurdo, en el inconsciente, llevó a los artistas hasta el surrealismo. André Bretón (1896-1966) estaba interesado en psicoanálisis de Freud sobre el papel que desempeña el inconsciente en el comportamiento humano, tal como se revelaba a través de los sueños y la escritura automática, de tal modo que podrían acceder al inconsciente más profundo, describió el surrealismo como automatismo psíquico en estado puro. La exploración del inconsciente, a través de la memoria transgeneracional, será un tema principal en nuestras obras.

El surrealista no aspiraba a otra cosa que a la transformación total de la manera de pensar de la gente. Al romper los límites entre el mundo interior y exterior, y cambiar la manera en que percibían la realidad, el surrealismo quería liberar el subconsciente, reconciliándolo con la consciencia y liberar a la humanidad de los grilletes de la lógica y la razón, los cuales sólo la habían llevado a la guerra y la dominación (Dempsey, 2008, pág. 153)

De todas las ramificaciones y bifurcaciones comentadas anteriormente, quizás nos interesen más, para refrendar nuestros trabajos artísticos, dos líneas: la rama del expresionismo, que continuará con la expresión de las emociones humanas; la performática, que trabaja más la parte del inconsciente e integra el cuerpo en la obra.

En la rama expresionista, Marck Rothko, a través de la forma y el color, nos remite a la introspección. Lucian Freud, con su pintura, nos hace reflexionar acerca de la figura humana, que emana una intensidad psicológica muy fuerte, captando el reflejo del hombre contemporáneo y su esencia. Los temas neoexpresionistas tienen relación con el pasado, hablan de la historia colectiva y la memoria personal. Son obras simbólicas y alegóricas. La utilización de materiales evoca sentimientos emocionales. Las pinturas políticas de Kiefer contienen referencias al nazismo, a la guerra, a la identidad. Annette Messager, alude a nociones de la identidad, el sexo, la infancia, la locura, la vida, la muerte, la religión, la magia o el fetichismo. La sensibilidad feminista de Paula Rego, nos transporta a lugares incómodos, Jung lo llamó la sombra. Son temas tabúes, donde el amor y la crueldad se tocan, y nuestros impulsos y miedos se viven. Jenny Saville, nos muestra mujeres reales de hoy en día, mostrando ese conflicto visceral e intelectual. Louis Burgeois, en su trabajo autobiográfico, trata temas sobre los traumas de su infancia a través de sus figuras humanas. Las obras de estos artistas son variadas pero todas ellas tienen en común la representación de la carga emocional. El existencialismo fue la filosofía más extendida de la posguerra en la Europa continental, y se encuentra presente en el neoexpresionismo. El movimiento cultural que le sigue tendrá como eje el concepto de la propia existencia humana inherente al significado de la vida, a su condición humana, a las emociones, a la libertad y a la responsabilidad individual.

En la otra línea que nos interesa, la performance, ha estado presente en muchas tendencias y movimientos vanguardistas del siglo XX, el futurismo, las vanguardias rusas, el dadaísmo, el surrealismo y la Bauhaus. Este aspecto escénico también lo podemos encontrar en los artistas cinéticos, los Action Painters, el Arte informal, el grupo japonés Gutai y los artistas del Beat. En la performance, las situaciones autobiográficas, como la memoria o la identidad individual y colectiva, pueden explorarse de manera más íntima que en otros medios. Marina Abramovich con su performance, *La artista está presente*, 2010, llevó al público a percibir esa experimentación espiritual. Josep Beuys, quien amaba fusionarlo todo, terminó por fusionarse con su obra. Desarrolló su nuevo concepto de neo-Dadá, un movimiento artístico llamado fluxus, que promocionaba el arte en vivo. Yoko Ono, otra artista fluxus, en alguna de sus obras evoca verdades sobre la naturaleza humana y sus relaciones.

El videoarte por sus cualidades de flexibilidad como medio y la intimidad con la que se puede abordar temas como la identidad femenina, lo utilizan artistas como Dara Birnbaum, Ana Medieta, Adrian Piper, Ulrike Rosenbachy y Hannah Wilke. La instalación, que comparte sus orígenes con el ensamblaje y los happenings, se adapta al espacio e incorpora al espectador dentro de la obra. Tracey Emin a través de la instalación y el performance crea obras autobiográficas, Christian Boltanski, conmemora vidas imaginarias y Claude Simard, trabaja su proyecto de memoria, identidad, autobiografía e historia.

Como dice Will Gompertz en su libro *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, lo mejor que tiene la posmodernidad es que puede ser un poco más o menos lo que a uno le apetezca. El filósofo francés Lyotard definió al posmodernismo como *“la falta de confianza en los grandes relatos”* y la incesante búsqueda del modernismo, su deseo de encontrar una solución para los problemas de la humanidad (Gompertz, 2013, pág. 385).

Motivados por este deseo se presenta esta propuesta artística en la que la propia introspección nos puede remitir a conocer nuestra historia personal, y quizás a través de ella donde podemos encontrar el camino donde podamos realizar nuestro cambio interior para relacionarnos con el exterior, a través de la percepción, de otra manera.

2.1.2 Consciente, inconsciente, memoria transgeneracional

El interés para con este trabajo académico de este apartado radica principalmente en la memoria transgeneracional; esta memoria, no sólo transmitida de forma oral, sino también a través de rasgos invisibles, pasa a la siguiente generación por transmisión verbal, corporal, por el silencio o por el gesto. Ya sea de forma consciente o inconsciente esta información al fin y al cabo da forma a nuestra identidad. Esta memoria individual y transgeneracional muchas veces va ligada a una memoria colectiva y ésta a su vez, a una memoria histórica. Las preguntas que nos hacemos son: ¿de dónde viene todo? ¿qué hay más allá del legado de Freud y Jung al mundo del arte?

Los fundamentos de la psicología están enraizados en la filosofía, y aunque su nacimiento occidental es difuso, podríamos situarlo en el siglo XVIII introducido por el filósofo Christian Wolff, quien la definió como la ciencia que estudia el alma (Dueso, 2020), quizá de ahí que aparezca esta palabra el título de nuestro trabajo.

Ya Sócrates, planteó que la realidad del hombre reside en el alma y no en el cuerpo. (Fernández & Tamaro, 2004). Fue Platón, discípulo de Sócrates, el primer autor en utilizar el diálogo para exponer un pensamiento filosófico, lo que supuso que se realizara un intercambio de puntos de vista en contraposición a la enunciación de ideas. (Fernández & Tamaro, 2004), este autor estableció también una distinción entre espíritu y materia.

En *La teoría de las Ideas*, Platón divide la realidad en dos mundos, el sensible o visible, que se capta a través de los sentidos y que cambia constantemente, y el inteligible o de las ideas, en el que se sitúan las cosas universales y eternas. Considerando el primero una copia del segundo, intenta explicar que el acceso a la verdadera realidad es a través de la razón. En su texto *La República*, la alegoría de la caverna nos explica la relación entre la percepción y la realidad. Para alcanzar el verdadero conocimiento, hay que salir de la caverna. El hombre se compone del cuerpo mortal, Mundo sensible, y el alma inmortal, Mundo de las ideas.

El primero de los movimientos filosóficos de la modernidad fue el racionalismo. Descartes, filósofo y científico, proponía someter a juicio los conocimientos de la época para proporcionar al saber, una base sólida. En el *Discurso del método* (1637), y refiriéndose a la duda metódica, Descartes propone cuatro procedimientos: poner en duda la veracidad de todas las convicciones de las que no se tenga certeza de que lo son; los problemas se deben descomponer en sus partes mínimas; ir de las partes más sencillas a las más complejas y revisar el proceso íntegramente para que no haya ninguna omisión.

¿Y pensar? Aquí encuéntrome lo siguiente: el pensamiento existe, y no puede serme arrebatado; yo soy, yo existo: es manifiesto [...] Soy, en consecuencia, una cosa cierta, y a ciencia cierta existente. Pero ¿qué cosa? Ya lo he dicho, una cosa que piensa. (Descartes, 1641)

Pensar, es el ejercicio de una persona en el cual la persona es *consciente*. Descartes afirma que la percepción es poco fiable y admite sólo con la deducción como método como sistema de conocimiento.

Descartes como mecanicista que era, negó esencias espirituales. Esta base mecanicista ha influido en la psicología. El conductismo es una rama de la psicología que estudia la conducta de personas y animales a través de un método experimental objetivo. Durante muchos años la psicología se decantó por este movimiento, fruto del avance en medicina acerca de la estructura del cerebro. Pensaban que el comportamiento humano se podía estudiar en base a las zonas del cerebro, única realidad humana, y desearon el concepto de conciencia y alma.

Watson, fundador del conductismo, afirma, que la psicología que quiera ser científica deberá ser objetiva y mecanicista, basándose en la interacción con lo que le rodea. En su tiempo, suponer que existe algo espiritual, como percepción, emoción o sensación suponía dotar a la ciencia de la psicología de cualidades mágicas y místicas; y por lo tanto había que reducirlo al comportamiento.

A finales del siglo XIX, en contraposición a este movimiento y proveniente de la rama de la psiquiatría, nace la teoría del inconsciente de Sigmund Freud. Dicha teoría freudiana distingue entre el yo consciente que viene de la moral y la aprobación social, y el yo inconsciente, donde se esconden los deseos. El subconsciente es la fuerza oculta, el principal motivo de las acciones humanas. Ha nacido el psicoanálisis, un método que permitirá a Freud acceder a conflictos alojados en el inconsciente y tratar trastornos mentales.

Freud, no sólo demostró la existencia del inconsciente, sino que propuso una mente dividida en capas; postuló la existencia del preconscious, situándolo entre el consciente y el inconsciente. Y es, a través de los recuerdos, sueños y emociones situadas en el subconsciente, donde es capaz de ver cómo se manifiestan en el consciente. Dice en *La interpretación de los sueños* “nuestros sueños se agregan a las representaciones que han residido en la conciencia y observar estas representaciones nos permitirá encontrar el motivo que enlaza los sueños con las vivencias”. (Freud, 1973)

Freud dio lugar a una corriente de pensamiento que ha ido evolucionando y ramificándose en varias escuelas. Jung, discípulo y colaborador suyo, terminó por distanciarse de él e incorporó el concepto de “inconsciente colectivo” frente al “inconsciente individual” de Freud, una especie de conocimiento universal idéntico en todo ser humano, que se asoma al mundo consciente en forma de imágenes primordiales a las que denominó arquetipos. Estos arquetipos, de origen primitivo o arcaico, estaban presentes en doctrinas tribales que se manifiestan en el consciente por doctrinas secretas, mitos y leyendas de culturas antiguas o religiones, y representaban patrones de conducta como respuesta del hombre ante el mundo que le rodeaba. (Jung, 1970)

Jung fundó la psicología analítica, también llamada profunda o de los complejos, lo que permitió aproximarse al paciente de una manera más personal.

La psicoterapia y los análisis son tan distintos como los mismos individuos. Yo trato a cada paciente lo más individualmente posible, pues la solución del problema es siempre personal. Las reglas válidas en general sólo se pueden formular cum grano salis. Una verdad psicológica es solamente válida cuando se puede cambiar. Una solución que a mí no se me ocurra puede ser para otro precisamente la correcta. Naturalmente un médico debe conocer los denominados «métodos». Pero debe evitar el anquilosarse en lo rutinario. Las premisas teóricas sólo deben aplicarse con mucho cuidado. Hoy quizás son válidas, mañana pueden serlo otras. En mis análisis no juegan ningún papel. Intencionadamente no soy sistemático. Frente al individuo no hay para mí más que la comprensión individual. Para cada paciente se requiere un lenguaje distinto. (Jung, 2001)

Motivado por una experiencia personal, escribió su tesis doctoral *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos* (1902); también escribió *The Association Method. American Journal of Psychology* (1910) donde postula un método para tratar la esquizofrenia basado en asociación de palabras, práctica por cierto muy comúnmente llevada a cabo por los dadaístas. Su psicosis personal le llevó a profundizar todavía más en la investigación sobre el inconsciente. Además de los *Siete sermones a los muertos* (Jung, 1916), transcribió sus experiencias entre 1913 y 1932 en una serie de siete manuscritos denominados *Libros negros*, a partir de los cuales confeccionó entre 1914 y 1930 el *Liber Novus* o *Libro rojo*, inédito y que no fue publicado hasta 2009. El legado para con el arte de Jung es muy extenso, en sus obras completas destacamos los ensayos recogidos en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia* (1966) y dedicados a Paracelso, Sigmund Freud, Richard Wilhelm, James Joyce y Pablo Picasso.

Erich Fromm (1900-1980), filósofo humanista, psicoanalista y psicólogo social que estudió con uno de los discípulos de Jung, contribuyó a renovar la teoría y práctica del psicoanálisis¹. Fromm afirma, en su obra *El corazón del hombre* (1964), que el ser humano actual, es pasivo; identificado con los valores del mercado, se ha transformado en un bien de consumo y consumidor eterno. El peligro radica en que éste se convierta en un robot. Un robot no se rebela, no puede vivir y mantenerse cuerdo, fiel a la naturaleza del hombre, por lo que tenderá a la destrucción. A lo largo de su obra, *El arte de amar* (Fromm, 1956), *La revolución de la esperanza: hacia una tecnología humanizada* (Fromm, 1968), *Sobre la desobediencia* (Fromm, 1981), Fromm plantea que el ser humano debe vencer esa pasividad, superar el enfado, y retomar el valor de su vida interior.

En el prólogo de la versión española de *El miedo a la libertad* (Fromm, 1947), Gino Germani una de las figuras emblemáticas de la sociología latinoamericana, hace referencia a la obra de Erich Fromm como un cuidadoso análisis de los aspectos psicológicos de la crisis de nuestro tiempo. Un análisis por comprender el origen y raíces de la sociedad moderna contribuyendo a la teoría sociológica y como un ejemplo logrado de aplicación fecunda del psicoanálisis a los fenómenos históricos.

¹ Funk, Rainer (2003) *Erich Fromm: His Life and Ideas*. Continuum International Publishing Group

La revisión del psicoanálisis acepta los descubrimientos básicos de Freud, pero rechaza algunas de sus hipótesis. Acepta el del determinismo psíquico, la existencia de una actividad inconsciente, el significado y la importancia de los sueños y de las «asociaciones libres». En cambio, rechaza tanto la orientación biológica de Freud y las consecuencias que ella implícitamente trae en su doctrina, como el esquema mecanicista dentro del cual se mueve el pensamiento freudiano frente al cual estaba en desacuerdo Fromm.

Fromm, entre otros, es precursor de la psicología humanista, que surge frente al período racionalista y se desarrolla en Norteamérica entre 1950 y 1960. Cuestiona el conductismo y la visión negativa del psicoanálisis, centrada en los aspectos patológicos. La psicología humanista tiene sus antecedentes en Sócrates y alcanza a la fenomenología y el existencialismo, es decir, Nietzsche, Sartre, Heidegger y Merleau-Ponty.

La fenomenología es un movimiento filosófico originado durante el siglo XX, fundado por Edmund Husserl (1859-1938). Husserl estimó que la ciencia no estaba solucionando los problemas de la crisis cultural y humana que se vivía, por lo que estableció un método para fundamentar la objetividad del saber, un método que tiene que ver con la investigación y descripción de los objetos o fenómenos tal y como se experimentan a través de la conciencia. La fenomenología, aún vigente en el siglo XXI, dio lugar a modos diferentes de hacer filosofía, como el existencialismo, la hermenéutica o el deconstructivismo. (Sánchez-Migallón Granados, 2014)

Existe el convencimiento que, a través de la experiencia de nuestra vida consciente, se puede encontrar verdades ideales, intemporales y necesarias. Así pues, la fenomenología apuesta por la inteligibilidad, tanto para comprender el mundo como para dirigir la vida. Para esta actitud fenomenológica es necesario un cambio de actitud mental y vital. Se requiere un esfuerzo para darnos cuenta de que nuestro vivir cotidiano no es un cúmulo de hechos mecánicos. Este esfuerzo, requiere de un ejercicio reflexivo que, ayudado por esa contemplación, deja que aparezca el sentido y la verdad. “Por eso, esa nueva actitud es una actitud que contempla lo que se aparece, es una actitud fenomenológica (...); y es también una actitud que trasciende el escenario material, es una actitud trascendental.” (Sánchez-Migallón Granados, 2014)

Para llegar esa actitud trascendental, hay que contemplarnos, distanciarnos de todo lo mundano y observar ese pequeño fragmento focalizando como lo que es, y tal y como es, sin poner en duda, porque poner en duda lo observado supone una negación y afecta a nuestra relación con lo demás. Husserl llama a este proceso “reducción”. De esta manera las cosas aparecen tal y como son; de otro modo, la apariencia de las cosas pasa a ser interpretada y no real. “El modo como las cosas aparecen es parte del ser de las cosas; las cosas aparecen como son, y son como aparecen. (...) Las cosas no sólo existen; también se manifiestan ellas mismas como lo que son” (Sokolowski, 2012)

A través de la actitud fenomenológica donde podemos llegar a percibir el yo trascendental. Este yo trascendental percibe de diferente manera, está más

enriquecido, ve el mundo en sí mismo y trasciende con él, crece y se modifica, sin negar el yo natural.

El yo trascendental es consciente de su corporalidad, y de la de los otros, percibe su cuerpo de manera simultánea “de una doble manera (sobre todo mediante el sentido del tacto): como algo exterior igual a otros cuerpos y como algo propio y vivido desde dentro. De un modo curioso, el cuerpo se percibe como localizado en el espacio y tiempo mundanos y, a la vez, como centro de toda percepción y ‘lugar’ del yo trascendental”. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) es el que mejor ha desarrollado los estudios referentes al cuerpo.

Dentro de otras formas de fenomenología encontramos, la fenomenología existencial o existencialismo; representado por Heidegger y Sartre. El existencialismo fue la filosofía más extendida de la posguerra en Europa. Se basaba en la convicción de que el hombre se encuentra solo en el mundo, pero tiene la libertad de definirse a sí mismo, de reinventarse. Se ocupa del mundo de la vida previo al conocimiento, nuestra relación con él y estudia el mundo existencial humano. “El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo.” (Gompertz, 2013)

Como hemos mencionado con anterioridad, Fromm, es uno de los precursores de la psicología humanista; así mismo tiene sus antecedentes en la fenomenología y el existencialismo.

La psicología humanista-existencial es un movimiento programático, surgido en Norteamérica en la década de los sesenta, orientado a promover una psicología más interesada por los problemas humanos, que sea: “una ciencia del hombre y para el hombre” (B. Smith, 1969). Michel Fourcade (1982) la define como: “un acercamiento al hombre y a la experiencia humana en su globalidad. Un movimiento científico y filosófico que comprende la psicología en sus dimensiones dinámica y social, basada en una visión holística del hombre, redescubriendo así formas tradicionales occidentales y orientales de conocimiento” (Hernao Osorio, 2013)

La psicología humanista, se enfoca más en personas psicológicamente sanas dando lugar a la terapia del crecimiento o movimiento del potencial humano. Maslow, padre de esta psicología, estima que cada persona posee una tendencia innata para autorrealizarse, y conlleva un orden, Pirámide de Maslow.

1. Necesidades fisiológicas, comida, agua, aire, sueño y sexo.
2. Seguridad, orden, estabilidad, protección y libertad.
3. Pertenencia, amor, aprecio a sí mismo y a los demás.
4. Autorrealización.

Así mismo, Maslow consideraba la psicología humanista, esta Tercera Fuerza Psicológica, como algo transitorio; como un allanamiento del camino hacia una Cuarta

psicología aún “más elevada”, una psicología transpersonal, transhumana, centrada en el cosmos más bien que en el bien y necesidades del hombre, que trascienda la naturaleza del hombre, su identidad, autorrealización, etc. (Maslow, 1987)

En este contexto, a finales de los 60, nace la psicología transpersonal. La conciencia es una de las características de esta psicología transpersonal, dotando a la persona de una mayor percepción, sensibilidad y claridad, basada en la observación. Permite desarrollar una capacidad de ver las cosas como son, permite integrar la parte de la sombra, lo oscuro, lo negro, lo considerado negativo con uno mismo. En consecuencia, uno desarrolla una conciencia de pertenencia al Todo. Ken Wilber es uno de los principales autores; en la actualidad existen universidades que imparten cursos y máster, así como revistas académicas donde se publican artículos de investigación en el área específica de lo transpersonal.

Posteriormente Iván Boszormenyi-Nagy (1920-2007), en su libro *Lealtades invisibles*, nos muestra un método innovador y revolucionario en el que confluyen diferentes corrientes como la psicología Dinámica, la Fenomenología Existencial y la Teoría de los Sistemas. Este método creado para tratar la epilepsia y utilizado en terapia familiar recibe el nombre de Método Contextual. Nagy en su libro habla de cuentas pendientes que las generaciones posteriores pagan para saldar asuntos inconclusos. (Boszormenyi-Nagy & Spark, 2004)

Bert Hellinger (1925-2019), por su parte crea un método puramente sistémico basado en la síntesis de corrientes como Dinámica de Grupos, Psicoanálisis, Terapia Primal, Psicodrama, Hipnosis, Análisis Transaccional, Terapia Gestalt, Programación Neurolingüística (PNL) y Terapia Familiar Sistémica. Fruto de todo ello, nacen las constelaciones familiares, donde se trabajan las dinámicas familiares. En su libro, *Ordenes del amor*, nos muestra cómo determinados temas que nos acompañan hoy en nuestras vidas, tienen su origen en mitos, leyendas y valores que no siempre fueron transmitidos de forma consciente. (Hellinger, 2001)

Todo lo expuesto en este apartado nos conduce a una mejor comprensión de lo que es la memoria transgeneracional; esta memoria, que ha pasado de generación en generación y reside en nosotros, lleva en su inconsciente toda la información que necesitamos para comprender cómo se configura nuestro sistema familiar. Un sistema familiar, que habita el mundo y el tiempo que nos ha tocado vivir. El interés por saber el origen psicológico y filosófico de este apartado nos ha ayudado en la ejecución de la práctica artística en llevarla a un método de reducción y percepción basado en la contemplación de sus partes, y nos ha permitido comprender las relaciones que existe entre cuerpo y objeto.

2.1.3 El cuerpo como simbología del marco

Nuestro cuerpo, es la parte física matérica, formada por un conjunto de órganos, tiene una extensión, volumen y un tamaño limitado, podemos percibirlo y sentirlo. Nuestro cuerpo, separa el interior del exterior, y nos posiciona en un lugar concreto. El interior está formado por elementos tangibles, materia y, los intangibles, etéreos, que los podríamos relacionar con el alma o el mundo de las ideas, nociones que hemos visto en el capítulo anterior. Digamos que el cuerpo nos permite ese tránsito del consciente al inconsciente. Nos sirve como marco. Nos sirve como armadura. Este hecho simbólico, esta ventana, que nos va a permitir el acceso a otro lugar, va a estar representado en algunas de las obras que configuran nuestro trabajo académico, algunas de ellas contienen pintura, icono de representación abstracta, otras grabados, es por ello que le dedicaremos este capítulo.

El marco no ha existido siempre, surgió en el siglo XV, su función era ornamental, formaba parte del cuadro y sin este, no tenía sentido. José Ortega y Gasset en su *Meditación sobre el marco (1921)* afirma que el marco no sirve como adorno y sostiene que, cuadro y obra mantienen una relación que no se puede romper; ya que “un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo, su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. Viceversa, el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto de que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través”. Así pues, el marco se debe a la obra. George Simmel, coincide también en este aspecto y señala la necesidad del marco, pues cumple la función de aislar la obra de arte con el exterior, ya que de esa manera el arte puede penetrar de forma más plena y profunda en nosotros. (Simmel, 1998)

El marco atrae la mirada, la condensa, su función del marco consiste en realizar esa apertura al mundo irreal, permitiéndonos el acceso a un mundo imaginario. Así mismo, la ventana también va a hacer la función de marco.

A finales Siglo XIX, Andrea Pinotti en el texto *El marco* hace referencia a Franz Wickhoff, éste llegó a individualizar tres formas de narración figurativa: *distintiva*, una selección de imágenes disponiéndolas una junto a otras separadas por un marco; *continua*, muestra el desarrollo de una historia manteniendo el mismo paisaje, pero cambiando el personaje; e *integradora o integrativa*, trata de reproducir todo lo relevante que ha tenido antes y después de la acción representada.

El marco se vuelve un problema en la modernidad y la pintura necesita de otro tipo de marco

La obra de arte, cuanto más rechaza esas relaciones que van más allá de ella misma, mejor puede prescindir de las fuerzas del marco que, a través de su vitalidad orgánica, desmienten su función de servicio.” De ahí el carácter esquemático del marco moderno, estilizado y reducido a sus elementos esenciales. Aconsejaba esta simplicidad; con preferencia, que el marco fuera dorado, mate,

porque la vista se acomoda con más suavidad; Ortega por el contrario piensa en un oro no opaco, sino brillante, esplendoroso y resplandeciente; “es la purpurina la materia que da mayor cantidad de reflejos, y el reflejo es aquella nota de color, de luz que no lleva en si forma ninguna de cosa, que es puro color informe. Los reflejos de un objeto metálico o vidriado no son atribuidos a él por nosotros como le es atribuido el color de su superficie. El reflejo no es del que refleja ni del que se refleja, sino más bien algo entre las cosas, espectro sin materia. (Ortega y Gasset, 1996)

Simmel, ya había advertido de los ornamentos figurativos en el marco, de la seducción de los colores, ya que éstos transformaban el marco en un elemento artístico más.

En el siglo XX, la problemática del marco para con la pintura se torna más acuciante; por un lado, el marco cesa su función como ventana, como armadura, su tarea ornamental, y se integra en la obra; o el marco se elimina; como consecuencia cambia la poética y la clave estilística.

Derrida profundiza sobre el concepto del marco *“interior vs exterior, necesario vs contingente, indispensable vs accesorio, principal vs secundario, intrínseco vs extrínseco.”*

Los artistas empiezan a reflexionar sobre la forma y función del marco. Los impresionistas pintan el marco según la Teoría de Chevreul. Intentan integrarlo en sus pinturas, y empiezan a experimentar con colores. Algunos adoptan el marco blanco, son discretos, permiten conservar la armonía y los golpes cromáticos, además facilitan la transición entre la pintura y el fondo. Otros como Seurat, lo rechazan (ver Imagen 1).

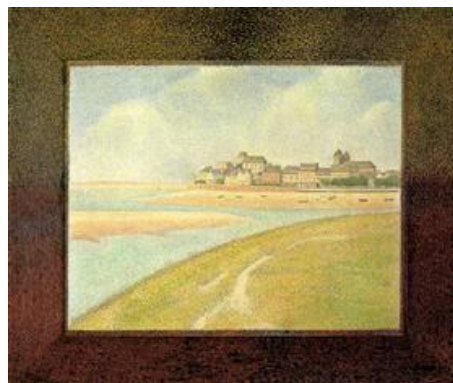


Imagen 1: Seurat, G., Le Crotoy, amont, 1889

Enseguida rechazó el marco blanco con espesas rayas por el que había optado en un principio. Lo veía como una barrera que rodeaba el cuadro, como un interruptor. No aislaba, sino que rompía, arrancaba de cuajo el equilibrio de los colores armónicos que prolongaban en los fondos y los rincones el tema armónico del motivo principal. Intentó sortear estos inconvenientes adornando el lienzo con un marco que repetía con manchas ordenadas las armonías del cuadro. (Cahn, 2007)

Los impresionistas crearon el marco puntillista, lo oscurecieron permitiendo reforzar la luminosidad de la obra; crearon marcos intermedios entre el marco y la pintura, una especie de marcos policromos que servían como transición; marcos exteriores de madera “El carácter plano de las tablas de madera que utiliza para fabricar sus marcos contribuye probablemente a este desplazamiento de la pintura a los márgenes.” (Cahn, 2007)

A partir de aquí los artistas buscarían su forma de integrar el marco en la obra; que el marco fuera la propia obra o prescindir de él.

Ese trozo aislado de “realidad” que es el cuadro, esa parcela de espacio encerrada dentro del muro del marco, era invento tan convencional —es decir, tan formal, tan sin fundamento digamos filosófico— como casi todos los inventos humanos. Actualmente hay artista que cree acceder a las cumbres del genio porque rechaza esa convención de reducir el universo a un rectángulo. Frank Stella, en lugar de rectángulo, usa un bastidor trapezoidal o irregular; no deja de ser otra convención. [...] convencionalismo el de limitar el espacio a un cuadro cuya falta de consistencia han sentido aquellos mismos que estaban, en la pintura como en la escultura, inventándolo. [...] Veamos, pues, el cuadro fuera del cuadro, el cuadro saliéndose del cuadro, como nueva y última expresión del mismo tema estético: la yuxtaposición de dos espacios, el real y el figurado. (Gallego, 1991)

Para la realización de nuestro trabajo expositivo hemos tratado los marcos a través de un proceso de reducción y deconstrucción. Los encontramos envolviendo la obra, funcionan como aislantes del exterior, algunas piezas están desprovistas del marco, otras veces los encontramos pintados de negro haciendo alusión al inconsciente, a lo oculto. Estos marcos están deconstruidos e intervenidos aportando diferentes significados y lecturas.



Imagen 2: Moraza, J.L & Fernández M.L., *Límite (implosión)*, 1982, Instalación, Dimensiones variables, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/limite-implosion>

2.1.4 El cuerpo a través de la percepción

Como hemos visto en el apartado anterior la fenomenología de la percepción planteada por Merleau-Ponty, habla sobre la percepción, la corporalidad, el cuerpo vivido y su idea de mundo y el mundo de la vida. Recordemos que, la fenomenología según Husserl propone una filosofía metodológica para estudiar y poder definir, de un modo preciso, el ser de las cosas y situar la esencia en la existencia. Contempla “asombrarse” ante lo que se nos revela, y comprender al hombre y al mundo desde el punto de vista de lo que existe de hecho y está desprovisto de necesidad. Heidegger defendía que no se puede hablar de la existencia del hombre sin “estar-en-el-mundo”. Merleau-Ponty, se refiere a este concepto cuando habla sobre ser fiel a la opacidad del mundo.

Como menciona Asier Pérez Riobello en su artículo *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo*, las cosas “nos pesan” y “nos son” dentro de nuestra propia coexistencia con el mundo y con los otros. “Opacidad del mundo” es para Merleau-Ponty una filosofía de la luz y la visión en un sentido más platónico.

Merleau-Ponty, influido por la psicología de la Gestalt, plantea en su teoría de la percepción que el conocimiento no se basa en sensaciones sino de percepciones, y es a través de estas percepciones que accedemos a la realidad, y que las sensaciones se comprenden como algo global y no fragmentado.

El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna. (Merleau-Ponty, 1999)

La corporalidad de Merleau Ponty, se presenta como un medio para comunicarnos en el mundo, nuestro cuerpo existe gracias a la relación con otros objetos, por lo tanto, nuestro cuerpo es un objeto y nuestras acciones están comprometidas con él. Al estar situados en nuestro cuerpo, percibimos, y esta percepción hace que entendamos la relación de nuestro cuerpo con otros objetos o cuerpos, por lo que consideraríamos que somos “cuerpo-objeto” y por otra parte entenderíamos la relación de percepción con nosotros mismos, con nuestro, yo; “cuerpo-sujeto”; mi cuerpo permite el tránsito a la memoria y hace posible la comunicación entre el pasado y el presente.

El cuerpo se presenta como un todo, presenta también, un espacio corpóreo. Este espacio nos permite abrir el mundo, “El espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas” (Merleau-Ponty, 1999)

Como bien dice Asier Pérez Riobello, en su artículo *Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo*:

El cuerpo en sí es una especie de momento intermedio llamado por el propio Merleau-Ponty 'cuerpo fenomenal', gracias a él y a su disposición a la situación y la acción el espacio en el que se mueve se convierte en un espacio roturado por nuestras acciones actuales pasadas y futuras. El espacio es siempre un 'espacio orientado' (Pérez Riobello, 2008)

Nuestro cuerpo establece un significado a las cosas que nos rodean en base a la intención. La palabra, acompañada de un gesto, transforma el cuerpo; y es el cuerpo, el que genera pensamiento y proyecta palabra. "Es el cuerpo el que habla en base a su espacialidad, motricidad e intencionalidad" (Pérez Riobello, 2008)

La fenomenología, enfrenta la posibilidad de la existencia compartida. Ponty habla de dos relaciones que afectan a la noción de corporalidad, el mundo de la naturaleza y el mundo cultural o social; éste último hace referencia al "nosotros", no al "tú" ni al "yo". Para Ponty, el "otro" se da a través del cuerpo, "*Los otros hombres jamás son para mí puro espíritu: sólo los conozco a través de sus miradas, sus gestos, sus palabras, en resumen, a través de su cuerpo*" (Merleau-Ponty, 2003)

Confiere importancia a la noción de existencia compartida, ya que es el lugar donde se da nuestro conocimiento y representación.

El conflicto del yo y el otro no comienza solamente cuando se quiere pensar al otro, ni desaparece si uno reintegra el pensamiento a la consciencia no tética y a la vida refleja; está ya allí si quiero vivir al otro, por ejemplo, en la ceguera del sacrificio. Concluyo un pacto con el otro, me he resuelto a vivir en un intermundo en el que doy la misma cabida al otro como a mí mismo (Merleau-Ponty, 1999)

Todo lo dicho anteriormente, y siguiendo a Merleau-Ponty nos lleva a situar nuestro cuerpo, no sólo como algo físico en relación con el mundo natural, sino también en relación con los otros, y simultáneamente con nosotros mismos; nos permite establecer un diálogo. Nos lleva a acceder al lugar de la percepción interior, de la memoria; podemos transitarlos a través de recorridos interiores.

Éste es el proceso que experimentamos en nuestras exploraciones performáticas. Nuestro cuerpo es materia, es objeto, pero también tiene una configuración interior, intentamos acceder a él a través de la introspección. Es contenedor, tiene una corporeidad, nos sirve de herramienta para poder acceder a la memoria transgeneracional, a través de la percepción con otros objetos, en relación con el espacio y el tiempo.

2.1.5 Construcción y deconstrucción

Desde el marco general de revisión de la racionalidad, Jacques Derrida (1930-2004) ejercerá su labor escribiendo, desde campos tan variados como la fenomenología trascendental, el psicoanálisis, las artes, la filosofía del lenguaje, la teoría de género, entre otros. En todos ellos, muestra, que las mismas “condiciones de posibilidad” son y pueden y no ser, son simultánea y paradójicamente, “condiciones de imposibilidad”. (León Casero, 2013)

La deconstrucción tiene su origen, en los términos heideggerianos de *Destruktion*; desmonta «la estructura o la arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental». Partiendo de que Husserl consideraba que su fenomenología es la filosofía misma, Derrida cuestiona este método. (Sánchez-Migallón Granados, 2014)

El deconstruccionismo busca desentrañar el sentido del lenguaje, sobre todo filosófico y referente al texto. Derrida, no quería hacer doctrina, negó que fuera un tipo de filosofía, método o una técnica, una forma de analizar de textos. Quería desmontar la metafísica occidental. Estaba convencido, que los filósofos occidentales, habían antepuesto en su discurso, la comunicación oral, y que la entendían como la auténtica comunicación; la habían antepuesto a la comunicación escrita, considerada una transcripción de lo dicho. Esta fue una idea que desarrollaría Derrida; casi todo nuestro pensamiento, si lo examinamos de cerca, otorga una posición más privilegiada a unas cosas sobre otras; los hombres sobre las mujeres, las palabras sobre las imágenes, la vista sobre el tacto, o la razón sobre la pasión. Este privilegio involucra un fallo.

Derrida, entiende que la significación de un texto, una novela o un artículo... es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas. La deconstrucción, es una estrategia, una nueva forma de lectura.

Toda deconstrucción será una nueva lectura intencionalmente dirigida a buscar dentro de un texto todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto mismo, todo lo que el “sentido propio” ha expulsado fuera de su unidad para poder constituirse como tal y que late en su fondo como posibilidad misma de toda deconstrucción. (León Casero, 2013)

A lo largo de su bibliografía, que trata de diferentes disciplinas, deconstruye un tema y su opuesto: la razón frente a la pasión, lo masculino frente a lo femenino, el beneficio frente a la generosidad, la alta cultura frente a la cultura popular. Ponernos al lado del uno y del otro, y aprender a vivir con los conflictos que surgen de esa relación, era lo que pretendía. Un término necesita del otro, todos tienen razón y todos contienen errores. Derrida utilizaba la deconstrucción para atacar la tradición y el libre mercado, cuestiones políticas para promover una política igualitaria.

El primer problema surge en que el concepto de deconstrucción le afecta a esta, la deconstrucción va a ser objeto de su misma deconstrucción; sólo va a poder ser

apreciado dentro de un discurso; este planteamiento de deconstrucción en los textos va a llevar a que aparezcan terminologías abiertas o “no-conceptos”; que las llamará “*indecidibles*”, como huella, texto o suplemento.

El acto de deconstruir una idea es mostrar que es confusa. Pensamos que detrás de un problema hay una buena solución, sin embargo, a veces no hay respuestas claras, y es la búsqueda de esta buena solución, es la raíz de nuestros problemas. No aceptamos que con lo blanco haya un negro. Derrida, nos dice que existen cosas buenas en ambos lados.

La táctica de Derrida fue dar un aura de positividad; propuso Aporia (palabra griega que significa punto muerto o perplejidad), es un estado en el que la confusión y la duda están vigentes, considera que es un estado que debemos visitar regularmente.

Derrida criticó una forma de pensar apresurada en base a la razón, a la lógica y a la simple definición, la llamó Logocentrismo; creía que muchas cosas que sentimos no pueden ser expresadas desde este punto, habladas o escritas; y por eso son importantes las artes. Pero él no quería eliminar las jerarquías, es correcto que la amabilidad se situara encima de la crueldad, el conocimiento sobre la ignorancia, la generosidad sobre la mezquindad entendió, que a veces, aunque sea de manera involuntaria, desechamos personas e ideas.

El lenguaje es muy complejo y rico, por lo que se aceptan dos tipos de lectura: la unívoca basada en el mensaje transparente y, la deconstructiva, que remite a la plasticidad y corporeidad misma de los significantes. La deconstrucción va a negar a la obra literaria el concepto de totalidad, ya que el texto no se puede aprender de forma global.

El deconstructivismo ha influido a otros filósofos como Lyotard que es un puente más cercano entre la deconstrucción y el posmodernismo; Byung-Chul Han también toma como referencia el deconstructivismo.

Todo lo visto con anterioridad y en relación con el proceso de producción artística, me ha permitido tener una visión en la que no otorgue preferencia a un concepto sobre otro. Todo debe ser mirado al mismo nivel: la pintura, el marco, la tela y el cuerpo. Este concepto me permite elaborar nuevas lecturas, percibir la pintura desde su propia plasticidad o corporeidad, como objeto en sí mismo, detenerme en su relación y disposición en el espacio. Se trata de buscar sentidos y posibilidades.

2.2 MARCO REFERENCIAL

2.2.1 Atlas

El concepto de Atlas que nos interesa en relación con la producción referenciada en este trabajo académico son mapas que representen una cartografía interior, en un intento de recoger orígenes, de levantar el manto y de ver raíces; como un atlas que establezca unas conexiones, entre los trabajos anteriores, el presente trabajo y el futuro. La última exposición que refiere este TFM está pensada para recoger todo lo experimentado y aprendido durante el máster. A partir de esta exposición *Fragmentos del alma* (ver apartado 3.4) considerada como un pre-atlas; junto con las más de cincuenta mil fotografías tomadas durante este proceso (fruto como he comentado de mi nomadismo habitacional) he empezado a trabajar en un atlas que vaya inspirando futuros trabajos. Es por ello por lo que Aby Warburg, Jung y Rícher, son mis referentes en varios sentidos.

Mnemosyne es el gran proyecto que Aby Warburg desarrolló en la última etapa de su vida. Para ello, recopiló alrededor de dos mil imágenes, que situó agrupadas en el Instituto Warburg. A través de unos gigantescos paneles, organizó la información, a la que se accedía a través de un ascensor-índice que, en vez de números en los botones contenía el renacimiento, el barroco o la edad media.



Imagen 3: Warburg, M., *Mnemosyne-Atlas*, 1924 – 1929

[...] cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica,

psicológica- que viene de lejos y que continúan más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico [...] (Didi-Huberman, 2009, pág.34-35)

Este Atlas recopila el punto de vista histórico y filosófico, en función de los valores expresivos de la Antigüedad, en relación con las imágenes; centrándose, mayoritariamente, en el arte del renacimiento italiano.

Warburg, revolucionó la historia del arte, mientras estudiaba filosofía, historia y las religiones primitivas, viajó por todo el mundo. Inspirado por Nietzsche, sirvió de referente para entender los vínculos entre Arte, Psiquiatría y Antropología. El archivo fotográfico que generó Warburg, de diferentes series artísticas y épocas, así como, distintos lugares de procedencia, unido a la experiencia personal, le llevaría a reflexionar sobre los conceptos de memoria y pensamiento colectivo. Su convivencia con los indios Hopi, Pueblo y Navajo, le llevó a configurar una biblioteca basada en la memoria colectiva de las imágenes; no como arquetipo jungiano, sino como una memoria visual basada en referentes históricos. En 2010, el Museo Reina Sofía realizó una exposición Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? (2010) comisariado por George Didi-Huberman, inspirada en Warburg.



Imagen 4: Warburg, M., ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?, 2010, Vistas de sala de la exposición



Imagen 5: Warburg, M., Mnemosyne-Atlas, 1924 – 1929

Warburg constituye para la Historia del Arte el equivalente a lo que Freud, contemporáneo suyo, fue para la psicología: incorporó cuestiones radicalmente nuevas para la comprensión del arte. Mediante su Bilderatlas o atlas de imágenes, compuesto entre 1924 y 1929 y que quedó inconcluso, Warburg consiguió transformar el modo en que se comprenden las imágenes. Lo denominó Mnemosyne, como forma de expresar que su cuestionamiento se refería a la memoria de las imágenes, incluida la memoria inconsciente, teorizada en esa misma época por Freud en el plano psicológico. (Reina Sofía, Museo, 2010)

Carl Gustav Jung durante una época de inseguridad interior y de desorientación, empieza a desarrollar una psicosis que le llevará a elaborar las imágenes y textos que van a dar forma al *Libro rojo*. A lo largo de su vida Jung recogerá unos registros basados en un sistema de autoexperimentación, los *Libros negros*, escritos que preceden al *Libro rojo*.

El *Libro rojo* es un manuscrito escrito e ilustrado entre 1914 y 1930. También llamado *Liber Novus*, inédito hasta su publicación en 2009. El *Libro rojo*, construye un marco filosófico, psicológico y simbólico de la vida y obra de Carl Gustav Jung (1875-1961); fue un producto fruto de una técnica desarrollada por el propio Jung que, denominó “imaginación activa”; un método psicológico, que establece, un diálogo activo en estado de vigilia con el inconsciente. Es posiblemente el trabajo inédito más influyente en la historia de la psicología. Contenía 205 páginas hechas a mano con una imperiosa caligrafía e imágenes. De ellas, 53 páginas son imágenes completas, 71 páginas contienen texto y 81 imágenes y páginas son sólo texto caligráfico.

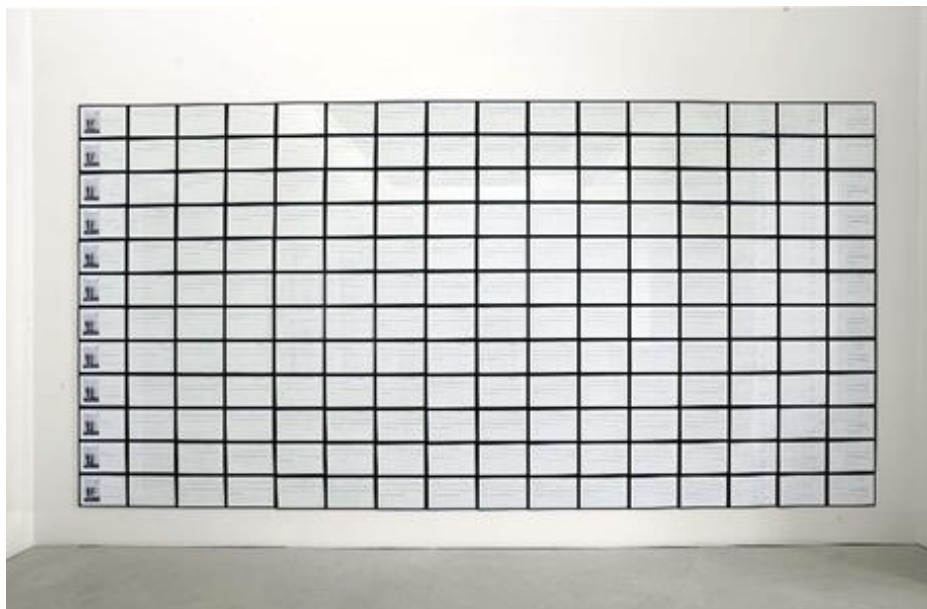


Imagen 6: Warburg, M., Posthum an meiner Mutter (Homenaje póstumo a mi madre). Obra formada por doce filas de dibujos, en alusión a los doce meses del año, y dieciséis columnas. Cada dibujo de la primera columna de la izquierda contiene el título de la obra y una

En su introducción al *Libro rojo*, Sonu Shamdasani aclara que, desde diciembre de 1913 en adelante, siguió llevando a cabo el mismo procedimiento: inducir deliberadamente una fantasía en estado de vigilia y luego entrar en ella como si se tratara de una obra de teatro. Estas fantasías pueden ser entendidas como una especie de pensamiento dramatizado en forma pictórica. Al leer sus fantasías se vuelve evidente el impacto en Jung de sus estudios de mitología. Algunas de las figuras y las ideas provienen directamente de sus lecturas, y la forma y el estilo atestiguan su fascinación por el mundo del mito y de la épica. En los *Libros negros*, Jung pone por escrito sus fantasías en entradas fechadas, junto con reflexiones acerca de su estado mental y sus dificultades para comprender esas fantasías o visiones. Los *Libros negros* no son diarios de eventos, y hay muy pocos sueños consignados en ellos. Se trata, más bien, de los registros de un experimento. En diciembre de 1913, se refirió al primero de los libros negros como al "libro de mi experimento más difícil"

Otro artista que trabajó el concepto de Atlas fue Gerhard Richter (1932-1995). Organizados cronológicamente y por temáticas, el Atlas de Gerhard Richter continúa vigente desde los años 60.

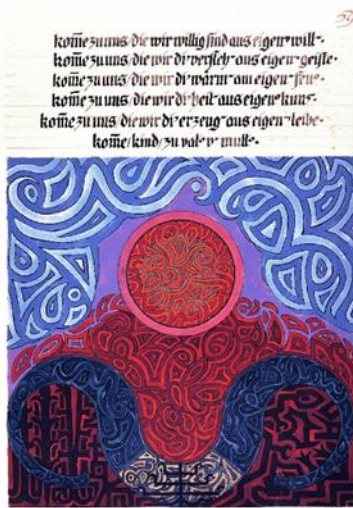


Imagen 7: Libro rojo de Jung, pág. 59



Imagen 8: Richter, G., Para Gráficos, Atlas pág. 65

Al principio traté de acomodar todo lo que había entre el arte y la basura y que de alguna manera me parecía importante y una lástima tirarlo. Gerhard Richter

Organizado en 802 hojas que incluyen, fotografías, recortes, bocetos, engloba una gran temática, fotografías de la vida privada, campos de concentración, publicidad, paisajes, retratos y dibujos, también se pueden encontrar muestras de color junto a las fotografías. La vida y el arte de Gerhard Richter se interrelacionan en el Atlas, considerándose una obra independiente. (Richter, 1999)

La aportación del concepto de atlas de Jung y Richter, aunque sus finalidades y temáticas son diferentes; todas tienen en común que recogen información de modo vivencial y de registro.

2.2.2 Artistas que trabajan desde lo perceptual, vivencial y háptico

Entre los artistas que trabajan el mundo de la vida, su condición humana, profundizando en el significado de Eulàlia Valldosera i Guilera, Annette Messenger y Magdalena Abakanowicz Abakan, son algunos de los que más nos han influenciado.

Eulàlia Valldosera i Guilera (1963-)

La obra de Eulàlia Valldosera, tiene ese tinte de aura, de misticismo, de perceptivo, de háptico. Muchas de sus obras emanan una energía que nos envuelve y nos hacen estar presentes, y desde la práctica artística que está desarrollando en este momento considera que, en el futuro, el artista será más bien un creador de sentidos, no de objetos. Su forma de trabajar el espacio, unido a la expresión mediante diferentes lenguajes artísticos y cómo consigue llevar su obra al misticismo, nos ha llevado a profundizar en mi obra sobre esos aspectos.



Imagen 9: Valldosera, E., *Plastic Mantra*, 2016

Guiada por la Sibilla Cumana que habita en los Campos Flegreos y en el centro de mi corazón, creé estas obras como ofrendas a sus mensajes de luz perdidos, junto con todas aquellas fuerzas sutiles y naturales que guiaron mis caminatas por sus tierras" E. Valldosera

Annette Messenger (1943-)

La procesión va por dentro, muestra medio centenar de obras realizadas por Annette Messenger entre 1971 y 1998. En el Palacio de Velázquez, se presentan un conjunto de instalaciones, fotografías, dibujos y libros de artista. reunidos para la ocasión se presentan de manera que, sus primeras piezas de carácter emblemático se confrontan a sus trabajos más recientes. Sus temas tratan sobre la identidad, el sexo, la infancia, la locura, la vida, la muerte, la religión, la magia o el fetichismo.



Imagen 10: *Messenger, A. Mes Voeux (Mis deseos), 1992, instalación*



Imagen 11: *Messenger, A. Obra para la exposición DREAM ON. 2022*

La realización de nuestros trabajos performativos se relacionan de forma similar con la noción de identidad, con un interés en la autobiografía y la historia, así mismo explora aspectos de la infancia y nos remite a ese mundo mágico.

Magdalena Abakanowicz Abakan (1930- 2017)

En las décadas de 1960 y 1970, la artista polaca Magdalena Abakanowicz creó esculturas radicales a partir de fibra tejida. Eran suaves, no duros; ambiguo y orgánico; imponentes obras que colgaban del techo y fueron pioneras en una nueva forma de instalación. Se les conoció como los Abakans. Los temas que priman en su obra: lo individual y lo colectivo, el anonimato y el estereotipo, la corrosión y la enfermedad.



Imagen 12: *Abakanowicz, M. Abakan Red, 1969*

La obra de Abakanowicz nos sirve de referente a la hora de explorar las cualidades matéricas del objeto y su instalación en el espacio.

Tracey Emin (1963 -)

Las primeras obras de Tracey Emin se inspiran en sus propias vivencias. Su muestra *My Major Retrospective* (1963-1993) comprendía más de cien objetos que Emin había coleccionado a lo largo de los años. Incluía diarios de adolescentes, souvenirs, juguetes y recuerdos, combinados con pinturas, dibujos y fotografías diminutas de sus pinturas de la escuela de arte. Estas fotografías se montaron en cuadrados, como testimonio de las obras que Emin destruyó después de experimentar lo que ella describió como su "suicidio emocional".



Imagen 13: Edvard, E. *My bed*, 1998 Exposición *The Loneliness of the Soul*

En diciembre de 2020, realizó una exposición en la Royal Academy of the Arts junto a obras del pintor Edvard Munch, titulada *The Loneliness of the Soul*. Emin seleccionó 19 piezas del trabajo de Munch para exhibirlas junto con 25 piezas propias.

2.2.3 Referentes estéticos

A pesar de tener un lenguaje y una estética muy diferentes entre sí, los artistas aquí nombrados nos sirven de referente para explorar los límites de los objetos.

Guillermo Mora (1980-)



Imagen 14: Mora, G., *Hacia Blanco*, 2013. Premio Audemars Piguet

Guillermo Mora, expande la pintura a los territorios de la escultura y la instalación. Las suyas son siempre piezas autónomas alejadas de cualquier intento de mimesis que surgen de procesos abstractos de maduración lenta, no de referentes tomados de la realidad.

Anish Kapoor (1954-)

Mi patria roja (My Red Homeland) (2003) donde el color de una enorme masa roja lo inunda todo, mientras un rodillo arrastra la cera muy lentamente formando un enorme círculo que se crea y se destruye a la vez, en una especie de autocreación que lleva al origen de las cosas: «Siento que soy realmente un artista abstracto y que hago arte abstracto. Una de las condiciones de la abstracción es precisamente su idoneidad para ir hacia el principio de las cosas (...). Es por eso por lo que me interesa que los objetos se autocreen, aunque sea una ficción».



Imagen 15: Kapoor, A., *My Red Homeland*, Instalación en Museo Guggenheim Bilbao

Anselm Kiefer (1945-)

«La historia es para mí un material de trabajo, como el paisaje y el color». Kiefer, A.

Esta afirmación está presente en toda su obra, creada basándose en los acontecimientos históricos de su país, en el nazismo, el horror del holocausto, y en su historia personal.

Este ejercicio de memoria histórica lo plasma en sus lienzos gigantes utilizando todo tipo de materiales mezclados: tierra, cenizas, plomo, cabellos, zapatos, hojas, flores secas o materiales en ruinas. Todo ello evocando un paisaje y cosmos desolador y espiritual, que parece corresponder a otra existencia, a otro planeta, pero que a la vez

nos traslada a un pasado real. Cabe destacar la serie de lienzos dedicados al poeta alemán Paul Celan, cuya obra le marcó en su juventud. En ellos Kiefer combina versos de poemas de Celan y etiquetas, con todo tipo de materiales. Tanto las etiquetas, que hacen referencia a números, constelaciones o nombres de personas, como los versos de los distintos poemas, muestran un mundo inexistente, pero que nos transporta al lado más íntimo tanto de Kiefer como de Celan.



Imagen 16: Kiefer, A., *Geheimnis der Farne (El secreto de los helechos). Para Paul Celan, 1996-2000*

Thomas Kilpper (1956-)

Thomas Kilpper es uno de los artistas que más proyectos de recuperación de espacios abandonados ha producido gracias a diferentes instalaciones gráficas y de intervención urbana, basadas en la memoria histórica del espacio. El proceso creativo de Kilpper inicia con una investigación sobre la historia de los espacios y posteriormente los talla, creando cicatrices de memoria.



Imagen 17: Kilpper, T., *Don't look back, 1998-1999, Frankfurt., instalación gráfica*

3 OBRA

3.1 ANTECEDENTES E INTRODUCCIÓN A LA OBRA

Como todo en este proyecto, planteamos una mirada retrospectiva, una mirada hacia el interior. A la hora de abordar el desarrollo de este trabajo final de máster tuvimos que tomar una mirada retrospectiva y general, no solo desde un enfoque académico sino también personal. Como ya hemos aclarado en el apartado 1.2 de este trabajo, éste nos llevó a querer saber sobre la memoria transgeneracional.

Para quienes sentimos que todo está relacionado con todo y nos apasiona cada una de las disciplinas a las que podemos acceder en esta carrera, elegir una asignatura significa perder la oportunidad de otras tantas, perder la posibilidad de aprender otro lenguaje, otra forma de hacer, otra forma de expresar, otra forma de ver, otra forma de relacionar. En nuestro caso hemos tomado este hándicap como una oportunidad.

Fragmentos del alma pretende establecer una similitud entre la práctica terapéutica sistémica y la práctica artística, a través de la memoria transgeneracional. Siguiendo a Freud, desde un punto de vista terapéutico, veíamos que se puede trabajar por capas de distintos niveles de consciencia. Tenemos la parte consciente, donde residen las experiencias y los sentimientos y la parte, del inconsciente donde se sitúan nuestras emociones y los diferentes programas de la edad adulta, la adolescencia, la niñez, la infancia y el embarazo, y mucho más abajo, en las últimas capas de nuestro inconsciente se encuentran nuestros ancestros. Un lugar al cual sólo es posible acceder con los ojos del alma.

Encontramos aspectos compartidos entre la práctica de la terapia sistémica y la práctica artística, que parte de la idea general para llegar a lo particular y luego al detalle. A través de la pintura se puede construir de manera directa, como algo que emerge y queda plasmado con un solo gesto, pero también es posible hacerlo por capas, dejando entrever y velando. Con la gráfica y el dibujo pasa algo similar, puedes aprender qué es una línea principal, una esquemática, una sensible, una valorativa, una de contorno o aprender a proporcionar y a medir, puedes hacer una réplica exacta de lo que estás viendo, o con dos líneas hacer una imagen expresiva de ello, y los mismos procesos son posibles en la escultura o a través de cualquier otra disciplina.

Hibridar la práctica artística con la práctica sistémica nos ha permitido explorar estos lenguajes desde otra perspectiva. ¿Cómo hemos traducido esta hibridación desde un punto de vista artístico? Principalmente se ha reflejado en una mejor comprensión

de lo que se quiere decir y el modo en que lo decimos, y también nos ha permitido atribuir a las obras una doble lectura, la propia como autora relacionada conmigo misma y con mi memoria transgeneracional, en definitiva con mi “yo”. Y una segunda para con “el otro”, que se interpretará bajo su concepto de “yo” y su memoria transgeneracional individual, pero que en muchos casos llega a convertirse en memoria colectiva, conectando hechos y situaciones que se repiten mucho más allá de cada una de las individualidades.

Aunque inicialmente nos costaba entender la división académica por disciplinas, ahora comprendemos que un concepto global, como el de artes, englobe disciplinas como la filosofía, la música, la literatura o las bellas artes, y que esta última se vaya subdividiendo en disciplinas y así sucesivamente alcance a tratar a un tema o un concepto, para poder ir desentrañando todos los conceptos que vamos aprendiendo, y aproximarnos a cada una de sus partes e inspeccionar sus límites. Personalmente he vivido todo el proceso incluido en el trabajo final de máster, como una deconstrucción, tanto desde el punto de vista artístico como espiritual, ya que me ha permitido aprender más de mí, más de todo lo que nos rodea, y más de mis relaciones con ello.

Y, dando paso ya a la presentación de la práctica artística realizada, nos situaremos como punto de partida en el cierre de la licenciatura, que tuvo lugar con una exposición individual en 2015 titulada *DesvincularSer* 2015 y una exposición de carácter colectivo titulada, *Arte deMente* 2015.

El cierre de la licenciatura tuvo lugar en una exposición individual en 2015 titulada *DesvincularSer* 2015 y una exposición de carácter colectivo titulada, *Arte deMente* 2015.



Imagen 18: Cartel de la exposición *DesvincularSer*, 2015



Imagen 19: Cartel de la exposición *Arte deMente*, 2015

Hemos comentado en la introducción a este trabajo que por circunstancias personales nuestra vida ha pasado a tener un marcado carácter nómada, este es el motivo por el cual la producción de este apartado llega hasta 2019, concluyendo un ciclo con una exposición individual que cierra este apartado dedicado a la presentación de la obra. A partir de esta fecha, y como también hemos comentado en el apartado Atlas estamos acumulando experiencias y generando un archivo de imágenes que esperamos sean el germen de trabajos futuros.

Si tuviéramos que localizar en el tiempo el punto de partida de la metodología de trabajo que hemos descrito, veríamos que nos viene dado a partir del trabajo final de licenciatura *Entre palabras y palabras, silencio* (Imagen 20), una obra de 2015. En concreto partimos del detalle de la obra.



Imagen 20: Calzadilla, S., *Entre palabras y palabras, silencio*. Susana Calzadilla, 2015. Materiales varios 423X190 cm



Imagen 21: Calzadilla, S., *Detalle de Entre palabras y palabras, silencio*, 2015. Materiales varios

En esta pieza nos interesó, como nos sigue interesando, el proceso de exploración y de relación entre lenguajes; desde la nebulosa de la idea sin configurar hasta, no sólo el final de la ejecución, sino más allá hasta un tiempo que se sucederá y dará forma a otros conceptos. Estas piedras dentro de una jaula (Imagen 21), son como

ideas, como pensamientos, como programas adquiridos. Tan duras, tan poco maleables, algunas hacen daño, como las palabras, como los pensamientos.

Todo nuestro proceso de exploración se materializa en varios eventos de carácter cultural; entre ellos una exposición colectiva realizada en 2016, y una individual en 2019 (ambas mostradas en este apartado); También hemos realizado y participado en eventos de carácter performativo: para PAM'16 o para la presentación del Máster en Producción Artística del curso 2017-2018.

3.2 FRAGMENTOS DEL ALMA

El período de producción artística que referenciamos en este apartado va del año 2016 al 2019. Por la pluralidad de lenguajes, hemos estimado oportuno abordar la presentación de la obra a través de dos bloques. Uno que englobe toda la parte de la práctica matérica y de ejecución de piezas que dan lugar a un objeto artístico (3.2.1. Práctica artística objetual) y otra (3.2.2. Prácticas performáticas) que compile las acciones de la vertiente performativa de nuestro trabajo artístico. Se cierra el apartado dedicado a esta parte práctica del trabajo final de máster, con la presentación del proyecto expositivo, y la exposición: *Fragmentos del alma* (3.2.3).

Como hemos mencionado anteriormente se trata de reflexionar acerca de una metodología de trabajo, basándome en los trabajos creados en las asignaturas del máster de producción artística. El nexo que las une es la misma temática, la exploración de la memoria transgeneracional, el tránsito entre el consciente e inconsciente, a través de la exploración de varios lenguajes.

3.2.1 Práctica artística objetual

Para la realización de este conjunto de piezas, combinamos varios lenguajes y técnicas artísticas. Trabajamos al mismo tiempo piezas de pintura o piedra, y en ocasiones grabamos sonidos cuando tallamos, o hacemos una pequeña grabación de los diferentes programas de una lavadora en marcha. Tallar la piedra en este proceso es, tallar una idea o programa que ha formado parte de ti toda la vida, es tan duro como golpearla con martillo y cincel. Muchas veces caemos en el error de pensar que estos programas sólo son individuales y personales, olvidando que muchos de ellos forman parte de la identidad colectiva. El sonido y los programas de la lavadora remiten a un proceso de bucle y martilleo; un proceso que busca una res-puesta a través de ese inconsciente del que Freud y Jung hablan, un proceso donde es necesario desentrañar el problema en sus partes más sencillas, observarlo desde su parte más mínima y estar atentos a esa percepción.

A partir de la pintura

La parte de obra que se materializa a través de la pintura nos remite a algo orgánico, como órgano blando, algo que se puede modelar pero que también se expande, se licúa, se fragmenta, o sobrepasa los límites.

Como ya hemos mencionado otras veces en este trabajo, la metodología en la que nos fundamentamos está basada en la observación y en la percepción, pretende desmenuzar, el problema en sus partes mínimas, remitiéndonos a un proceso de deconstrucción. Este proceso intenta no dar prioridad a unos materiales sobre otros para poder estudiar mejor la complejidad de sus partes. Debido a la extensión que implica este enfoque metodológico, nos hemos centrado en experimentar una pequeña parte del concepto de la pintura: su cualidad maleable. Observamos cómo la pintura genera su propio lenguaje, cómo se relaciona con el soporte y con otros materiales como

las cuerdas, las grapas, la perforación o la rotura de la tabla que, por sus cualidades simbólicas, nos remiten a otros conceptos.

Inicialmente elaboramos bocetos a partir de los cuales empezamos a experimentar con materiales, observantes en la mera exploración. (Imágenes 22-25)

Probamos a elaborar piezas con látex vinílico y pigmento en polvo (no se busca moler el pigmento, nos interesa un resultado menos industrial y más orgánico)



Imagen 22: Calzadilla, S., Boceto 1, 2016



Imagen 23: Calzadilla, S., 2016, Fotografía del proceso de expansión de la pintura



Imagen 24: Calzadilla, S., Boceto 2, 2016



Imagen 25: Calzadilla, S., Boceto 3, 2016

Exploramos la posibilidad de crear estructuras que se soporten por sí mismas (autoportantes), crear texturas que generan un diálogo entre superficies. Unas terrosas y mates, otras brillantes por el contacto con el acetato o por la cualidad que le ofrecen otros materiales como una bolsa de plástico (Imagen 26). También el diálogo entre diferentes composiciones matéricas como la integración de geles para volumen en obras ejecutadas con materia de carga. (Imágenes 27 y 28)



Imagen 26: Calzadilla, S., 2016, Fotografía del proceso de envoltura con plástico

También investigamos el comportamiento del látex vinílico con pigmento no molido y gel de volumen. Así como la adherencia del pigmento en polvo (Imágenes 27 y 28).



Imagen 27: Calzadilla, S., 2016, Fotografía del proceso con látex vinílico, pigmento, gel potenciador del volumen y materia de carga



Imagen 28: Calzadilla, S., 2016, Fotografía del proceso de investigación con gel de volumen, pigmento y materia de carga.

Experimentamos el comportamiento de los materiales al ser aplicados por capas, aplicando una luz directa a la superficie poder ver la parte de atrás y la capacidad de traslucir.

El proceso final de experimentación concluye con la elaboración de veinte piezas en formato pequeño (entre 5x7 y 2x20 cm aproximadamente). Diez de ellas están contenidas en marcos blancos, simbólicamente remite al consciente; otras diez son pequeños fragmentos de pintura; pequeños fragmentos del alma.

Algunas de las obras están enmarcadas. El marco protege, el cristal del marco no deja entrar, ni salir, emite reflejos. El formato de la obra es pequeño, recogido, no necesita abarcar el espacio, son pequeños pensamientos, pequeñas percepciones, que se quedan a modo de registro. No necesitan ser grandes piezas para enfatizar el hecho o el motivo oculto. Debajo de este enmarcado, se sitúa el inconsciente, que se plasma en esa deconstrucción de la obra, en la que el objeto pretende ser observado desde una visión global y simultáneamente, reclamando atención en cada una de sus partes. Los colores utilizados, son básicamente primarios: rojo, amarillo y azul, al mezclarlos llegamos al negro, asociado inconsciente y a lo oculto.

Podemos observar también fragmentación en la pintura, hendiduras, grietas o pliegues que nos remiten a la tercera dimensión, el espacio. Algunas piezas las ubicamos sobre espejos, lo que nos permite ver en su reflejo el anverso, esa parte oculta de la pieza.



Imagen 29: Calzadilla, S., *Fragmentos del alma*, 2016, *Composiciones 1 y 2*.

Otras piezas tienen gráficas que remiten a pensamientos, yo los llamo, movimientos cerebrales; éstos se repiten en la tabla, tallados con gubias, dañados con el martillo, perforados con clavos, unidos con grapas; telas en su estado primigenio, rotas, mínimamente con un apunte de pintura. Todo este proceso conforma la exploración de ese inconsciente mediante la deconstrucción de la obra.



Imagen 30: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 8



Imagen 31: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 6



Imagen 32: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 5



Imagen 33: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 4

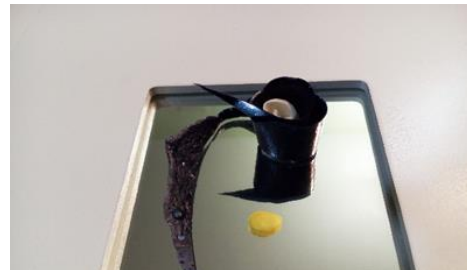


Imagen 34: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 10



Imagen 35: Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 9



Imagen 36: Calzadilla, S. Fragmentos del alma, 2016, Vista del montaje expositivo

“El mundo, por decirlo de alguna manera, podría entrar en el cuadro o, por el contrario, el cuadro salir al mundo” Pinotto, A., El marco, pág. 285

Nuestra participación en la exposición colectiva *Luz, Sombra, Color y materia de mamá, (2016)*

Como resultado del proceso de investigación presentado hasta aquí participamos en una exposición colectiva: *Luz, Sombra, Color y materia de mamá, 2016*, que tuvo lugar en la Biblioteca municipal Carmelina Sánchez Cutillas.



Imagen 37: Cartel de la exposición, Luz, sombra, color y materia de mamá, 2016

Para esta exposición colectiva realizamos dos piezas, inspiradas en la serie *Fragmentos del alma*, con el fin de adaptarlas al espacio expositivo y experimentar con un formato mayor (Imágenes 39 y 40). Estas obras están elaboradas a partir de papel, pintura con grafismos y pintura seca y pigmento en polvo.



Imagen 38: Calzadilla, S., Composiciones varias, Fragmentos del alma, 2016

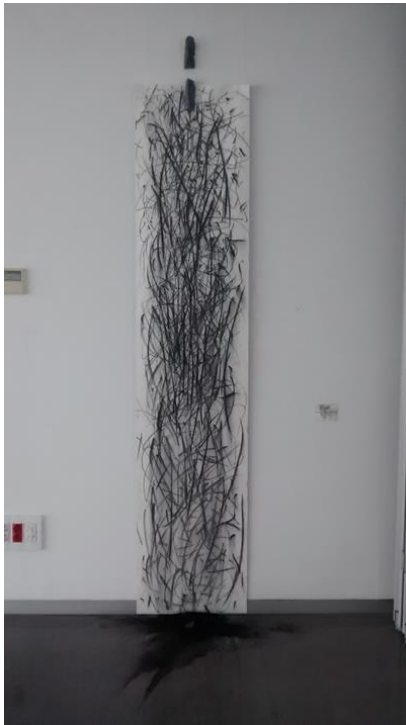


Imagen 39: Calzadilla, S., Sin Título I, Luz, sombra, color y materia de mamá, 2016, 300X50 cm



Imagen 40: Calzadilla, S., Sin Título II, Luz, sombra, color y materia de mamá, 2016, 200X300cm

A partir de la xilografía

La serie de trabajos xilográficos que presentamos a continuación estuvieron inspirados en esos mecanismos de defensa que nos protegen del medio en que vivimos, mecanismos como el miedo, la evasión, el olvido, o la risa. Los imaginé y representé como electroencefalogramas, y posteriormente traté de interpretarlos plásticamente.

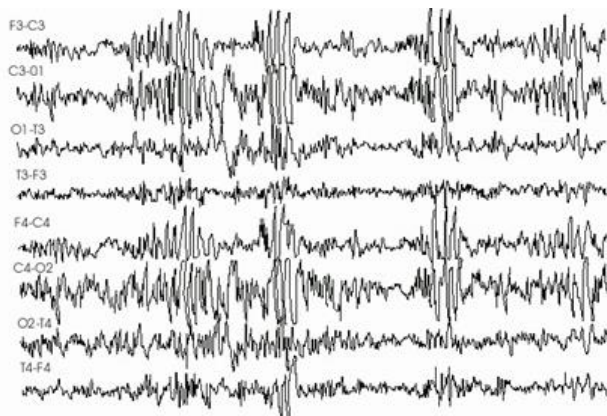


Imagen 41: Ondas típicas de un electroencefalograma (izda), Calzadilla, S, Fragmentos del alma, 2016, Composición 9 (drcha)

La idea de tallar los que serían los marcos de la obra (Imagen 42), tratando el objeto como plancha xilográfica, y estamparlos posteriormente es sobre todo conceptual. Como ya hemos visto en la parte de este trabajo dedicada al marco teórico, tradicionalmente, el marco ha servido a la obra de coraza, también ha tenido una función ornamental. En este caso el marco me ha permitido el paso de una dimensión a otra, de la realidad al mundo imaginario. Los marcos tallados representan esa ruptura del cuadro-ventana, y también la ruptura de la coraza, permitiendo un acceso más directo a otra dimensión. Dimensión, que simbólicamente que tiene que ver con nuestro mundo interior, y que se hace más accesible al romper la frontera establecida por el marco.



Imagen 42: Calzadilla, S., Marco tallado con estampa (izda) y detalle de marcos tallados (drcha.), 2017

Los marcos están tallados con representaciones de mecanismos cerebrales, de programas conductuales, de estados de ánimo. La talla provoca una hendidura, un registro, una cicatriz, o una huella de lo aprendido.

Estos marcos van ensamblados con otros materiales como varillas de hierro u otros objetos como cerraduras, pestillos, bisagras, otras maderas o marcos, con el fin de expandir el espacio. También hay pintura moldeada tridimensionalmente, aludiendo a un órgano blando, como residuo. De ahí la idea de la técnica de plancha perdida, una vez ensamblamos las piezas no se podrán volver a estampar.

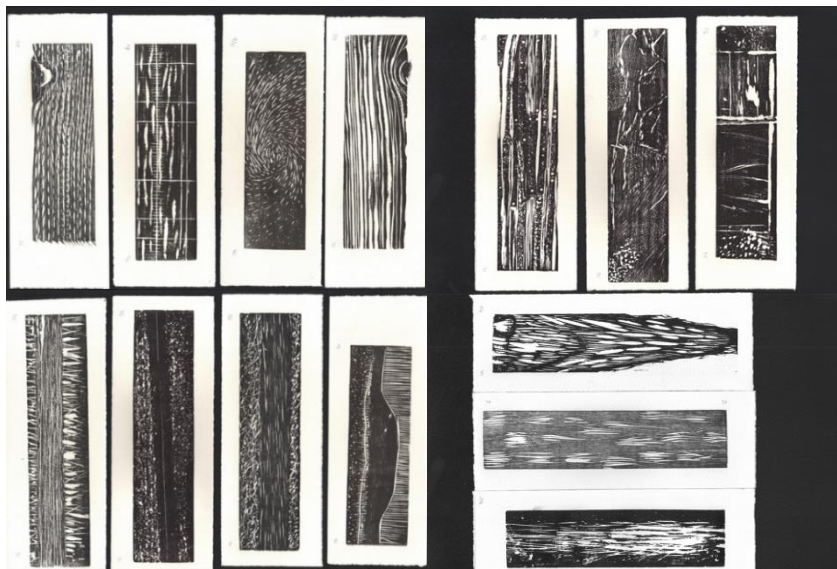


Imagen 43: Calzadilla, S., Vista de las estampas para el proyecto Fragmentos del alma, 2017

La colección consta de 14 matrices de marcos y 112 estampas. El tipo de papel utilizado es hahnemühle 78'x'106'cm 300'g o 230g 100% algodón.



Imagen 44: Calzadilla, S., Detalle de la estampación en relieve con su matriz, 2017

A partir de la piedra

La piedra utilizada en esta propuesta es el alabastro, una roca de origen metamórfico. Es una piedra blanda y translúcida que se trabaja fácilmente. El esculpido de la piedra se hace por extracción, eliminado el exceso del material con martillos, cinceles, escarpelos o procedimientos mecánicos. Es difícil introducir modificaciones o cambiar de idea sino es introduciendo juntas y teselas.



Imagen 45: Calzadilla, S., Detalles del proceso de talla de piedra, 2016

Nos planteamos realizar una escultura polimatérica, en la época antigua ya se daban este tipo de esculturas al modificar el aspecto original de la pieza añadiendo policromías, cuerdas, tejidos, piedras.

Sabemos que la forma en la que está terminada una pieza influye en su percepción, según el acabado puede resultar perfecta o fallida, realzar, o menoscabar lo que el artista intenta expresar. La atmósfera, la energía y las asociaciones están presentes durante todo el proceso de trabajo con la pieza. Para llegar a lo que queremos expresar, utilizaremos texturas y doraremos la pieza (Imagen 46). En un apartado anterior del trabajo, referido al marco, hemos explicado la simbología del marco dorado; en esta pieza, el concepto de marco estaría presente en la parte exterior a la piedra haciendo alusión, en un primer lugar a la encuadernación de un libro. El libro remite al conocimiento a la parte consciente, la encuadernación dorada al concepto como marco que nos permite la entrada de lo exterior, de lo racional, hacia el interior, a lo interiorizado por el conocimiento. El libro contiene grafismos; estos grafismos son hendiduras con pintura negra, son símbolos ilegibles, primitivos, porque muchos de nuestros saberes vie-nen de muy lejos, de nuestros antepasados. Las letras sangran tinta negra, porque el negro está ligado a la oscuridad, y nosotros lo vinculamos a lo oculto, al inconsciente, y estas grafías pierden la forma de las palabras para convertirse en materia maleable, convirtiéndose en polvo, lo que nos permitirá poder a volver a escribir con ella.

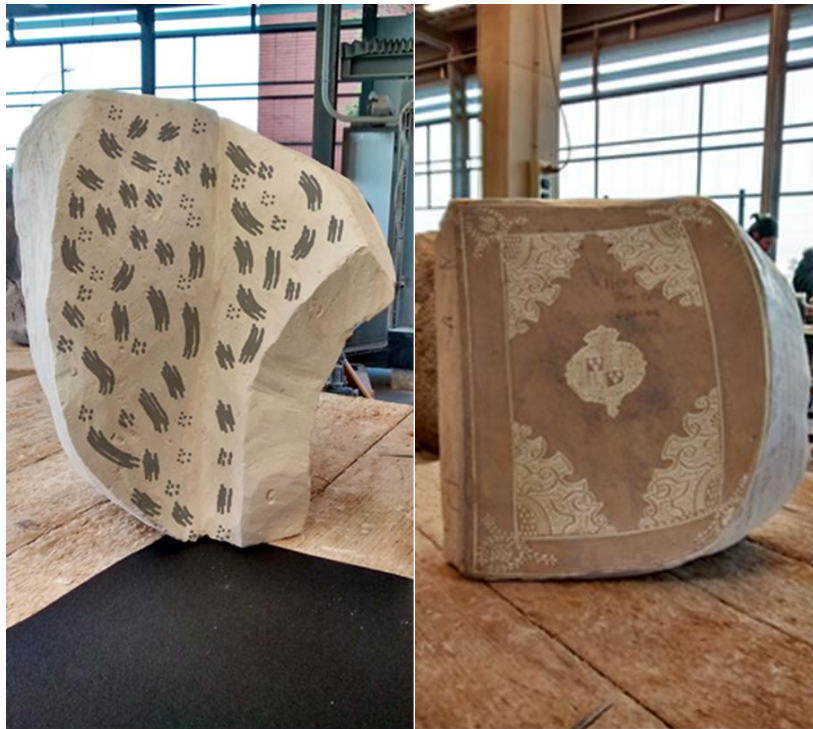


Imagen 46: Calzadilla, S., Detalle del proceso de talla de la piedra, 2016

A partir del registro audiovisual

Elaboramos 21 videos de registros de sonido para la elaboración del proyecto multidisciplinar.



Imagen 47: Calzadilla, S., *Captura de pantalla Dándole vueltas a lo mismo*, 2016, video 6:30 minutos
 Imagen 48: Calzadilla, S., *Captura de pantalla Sonidos interiores*, 2016, video 0:15 minutos

EOIA Caminos a la nada, 2017, es un trabajo en formato digital MP4 de 6:24 minutos de duración que Reflexiona sobre la pérdida de memoria y el olvido. Performance: Susana Calzadilla, Dancers: Albert García, Laia Romero, Marta Barragán, Editado por Albert García en 2017.



Imagen 49: Fotogramas de *EOIA Caminos a la nada*, 2017

3.2.2 Prácticas performáticas

Las prácticas performáticas, nos han permitido integrar el cuerpo como parte de la obra, conocer otros lenguajes, y experimentar la producción artística bajo otro enfoque. Nos ha ayudado a estar presentes y a explorar diferentes tipos de relaciones con otros objetos durante el proceso. Hemos explorado el cuerpo, como objeto y como sujeto; explorado el espacio a través del cuerpo, y de otros cuerpos; prestando atención al ritmo, e intentando ofrecer varias lecturas, con la intención de huir de la representación para poder presentar y estar presentes; abiertos a un cambio de duración de la acción y de otros imprevistos.

La performance coral, *En la puerta de la aduana*, 2016, se presentó para la maratón de performance celebrada en el Mesón de Morella (Imagen 50). Explora rasgos relativos al concepto de identidad y se sumerge en los límites del propio performer.

Para la presentación de la acción, los integrantes del grupo, recitamos el poema sonoro de Kurt Schwitters, Ursonate con cambios de entonación y ritmo, como consecuencia de la falta de aire se va haciendo evidente la sensación de ahogo, mientras la intensidad de la acción avanza en el tiempo. Cada uno de los integrantes del grupo tiene su acción individual dentro de la acción coral. La acción comienza haciendo un círculo negro con pigmento, acto seguido (para la representación de mi parte performativa) me introduzco en él, saco pollo crudo de una bolsa y lo lanzo a los otros performers, incrementando el ritmo y fuerza de la acción. Acto seguido recojo los trozos de pollo del espacio performativo y me los introduzco en el cuerpo mientras la ropa blanca queda manchada de sangre. Para concluir la acción los performers incrementamos al máximo el ritmo y la fuerza, terminando con un grito ensordecedor.



Imagen 50: Fotografías de *En la puerta de la aduana*, 2016

El contenido de esta obra se presenta en diferentes espacios expositivos, adaptándola a este espacio, como presentación en el Máster de Producción Artística 2017-2018 en el Auditorio Alfons Roig.



Imagen 51: Cartel de Maratón Performance



Imagen 52: En la puerta de la aduana, 2017, video 25:24 min

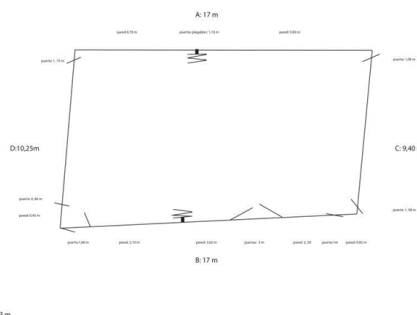
3.2.3 *Fragmentos del alma* a través del proyecto expositivo y la exposición

Fragmentos del alma, culmina en una exposición individual realizada en 2019. El objetivo de esta exposición fue recopilar tanto la obra expuesta anteriormente, como la realizada y no expuesta, a fin de que nos situara al respecto de lo hecho hasta el momento, el lugar en el que nos encontrábamos y nos ayudara a enfocar hacia dónde queríamos ir, obteniendo así una visión general del trabajo objetual desarrollado hasta 2019, lo que nos sirvió para referenciar al respecto del desarrollo de posteriores proyectos.

Fragmentos del alma: proyecto expositivo.

Para abordar la exposición elaboramos un proyecto expositivo para el espacio expositivo de la Biblioteca Carmelina-Sánchez-Cutillas, ubicado en la calle del Poeta Serrano Clavero, en el barrio valenciano de Benicalap.

La sala de exposiciones se sitúa, a través del acceso principal, a mano derecha. Tiene 17 metros de largo por aproximadamente 10 metros de ancho. Su altura es de 3 metros. El suelo es cerámico de color gris y las paredes expositivas blancas y lisas. El techo es modular y acústico, dispone de aire acondicionado, salidas de ventilación, y enchufes a lo largo de toda la sala. También hay toma de salida para multimedia y un proyector en la misma sala.



Altura: 3 m
 Imagen 53: Plano de la sala de exposiciones Biblioteca Carmelina-Sánchez-Cutillas

Como muro expositivo disponemos de dos paredes útiles que coinciden con el largo de la sala, y dos paredes acristaladas (podemos usar paneles móviles para poder utilizar los paños), con el ancho.

La sala cuenta con dos puertas que dan acceso directo a la sala. Las puertas son de cristal transparente sin marco. La puerta principal mide tres metros, se dividen en dos hojas de un metro y unos anexos de cristal a ambos lados de 30 cm cada uno. La puerta secundaria mide 168 x 84 cms por hoja. Ambas miden tres metros de altura. La sala dispone de un pequeño almacén de aproximadamente 5 metros cuadrados para poder guardar material.



Imagen 54: Vista general de las entradas a la sala

Las paredes acristaladas son prácticamente idénticas entre sí. La pared acristalada que linda con el almacén mide 9,40 m y su altura es de 3,70 m. Están compuestas por dos puertas con acceso exterior de 1,08m de ancho y siete módulos de 1,04 m de ancho.

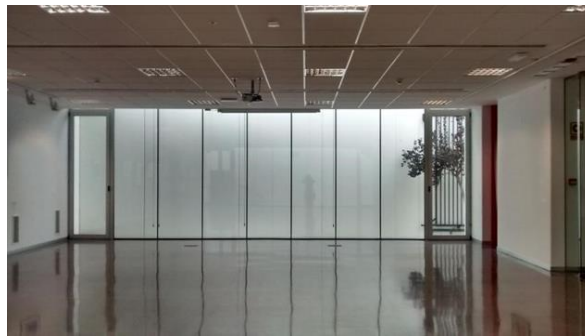


Imagen 55: Vista de unas de las paredes acristaladas

La segunda pared acristalada mide 10,25 m y su altura es de 3 m. También dispone de dos puertas una simple y otra doble, en este caso de emergencia que dan al exterior de la sala de exposiciones y siete módulos de 1,04 cada uno de ancho. La puerta simple mide 90 cm y tiene un anexo de cristal de 40 cm. La puerta doble mide 1,84 cm.

La sala dispone de puertas correderas lo que permite dividir el espacio expositivo en dos. Las puertas correderas se componen de ocho hojas de 110X13X300 cm.

Muro expositivo

El muro expositivo tiene un total de 28 metros a lo largo de los cuales se puede exponer de manera discontinua. Tienen una altura de tres metros.



Imagen 56: Vista pared 1, 250x300 cm

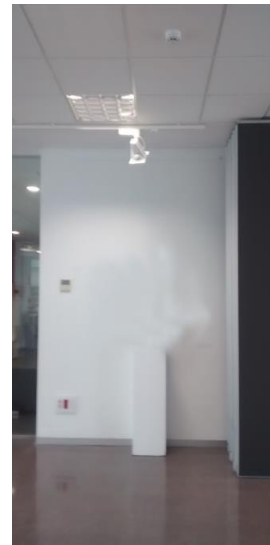


Imagen 57: Vista pared 2, 262x300 cm



Imagen 58: Vista pared 3, 510x300 cm



Imagen 59: Vista pared 5, 678x300 cm



Imagen 60: Vista pared 4, 990x300 cm

Iluminación

La iluminación de la sala consta de: luz ambiental que se filtra a través de los ventanales; luz artificial directa situada en el techo y luz dirigida, a través de dos tipos de focos orientables (Imagen 61).

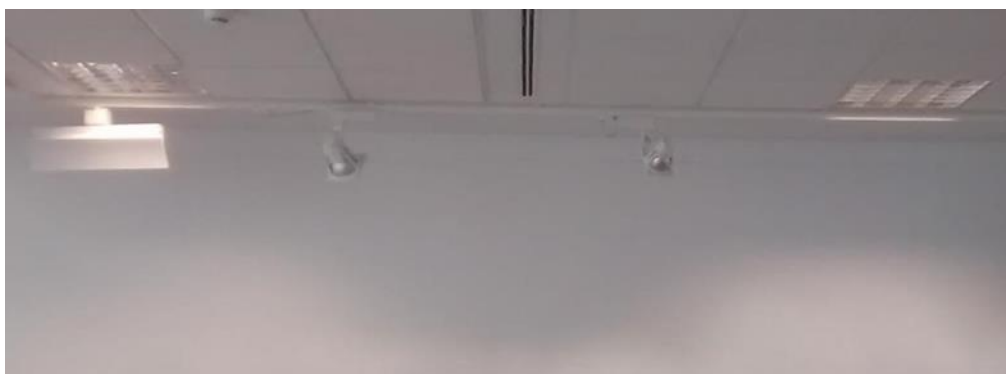


Imagen 61: Vista de la iluminación de la sala

Elección del espacio

Nuestro interés por este espacio expositivo radica en dos aspectos fundamentales: las características formales de la sala y su equipamiento y por la función del espacio marco del mismo. El edificio es una biblioteca pública gratuita, en ella se dan unas condiciones de silencio y reflexión que nos permite esa transición de lo exterior a lo interno. De sus condiciones formales nos interesó el aspecto arquitectónico como cubo cuadrado blanco, liso y sin ornamentos.

Montaje expositivo

Para este proyecto expositivo planteamos un recorrido similar a una introspección, de fuera hacia dentro. Empieza en el exterior del complejo expositivo y se hacen pequeñas intervenciones que hacen visibles los marcos estructurales. Estos marcos arquitectónicos, estructurales e inamovibles nos permiten transitar del exterior al interior. Cada marco transitado, representa un umbral, es un paso más hacia nuestro yo más profundo, a nuestra parte inconsciente, por ello la obra es más rígida, estructural y racional al principio y más desestructurada conforme nos vamos adentrando al espacio. El yo inconsciente guarda y fragmenta situaciones o experiencias vividas para aflorar a través de un estímulo exterior. Estos estímulos se presentan a través de la luz, el sonido, el olfato.



Imagen 62: Imagen de uno de los hemisferios de la sala y situación del proyector

Las puertas correderas de la sala nos permitirían dividir el espacio en dos, lo que generaría dos espacios. El lado derecho y el lado izquierdo de nuestro cerebro, uno con más luz y más ordenado, otro más oscuro, fragmentado y prácticamente inaccesible. La parte más racional sería la que proyectaría hacia el exterior lo que en vídeo y performance se ha producido desde el interior. Veremos más tarde que todo esto se quedó en proyecto puesto que no fue posible realizar la exposición en este espacio y optamos por realizarla en otro con otras características específica. No obstante, hemos optado por mostrar el proyecto expositivo desarrollado en función del espacio elegido inicialmente, porque supuso para nosotros una interesante reflexión. La obra es de carácter temporal, y pretende ser itinerante. Cada espacio elegido posteriormente significará una readecuación del contenido.

Previsualización de la ubicación de la obra

Hemisferio izquierdo



Imagen 63: Boceto en pared 1

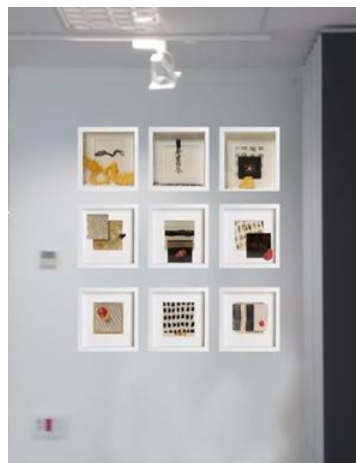


Imagen 64: Boceto en Pared 2

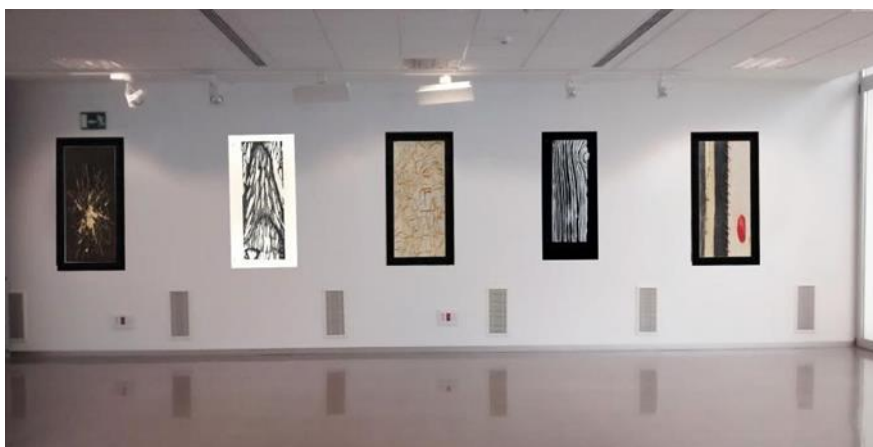


Imagen 65: Boceto en Pared 3



Imagen 66: Boceto en Pared 4



Imagen 67: Boceto en Pared 5

Algunas simulaciones en 3D

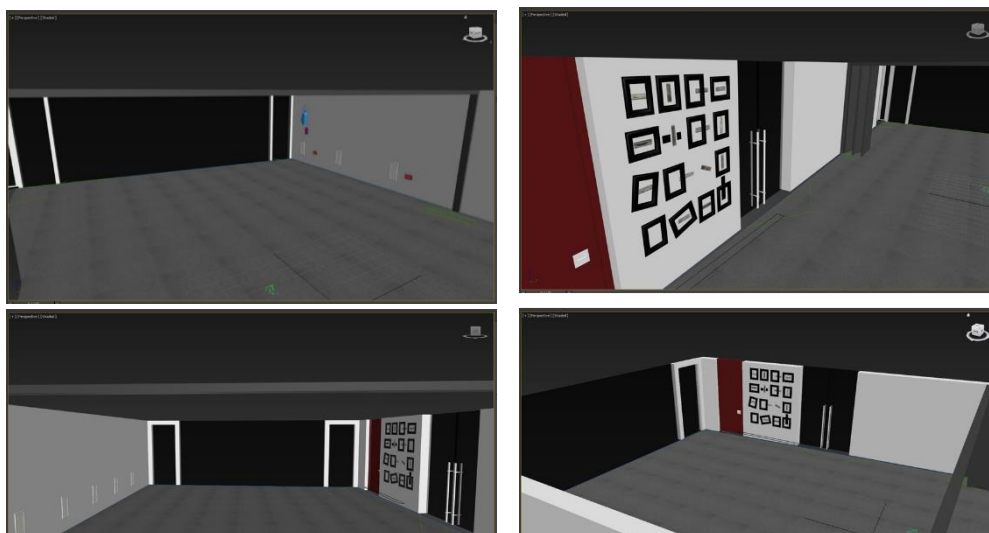


Imagen 68: Simulación en 3D de la colocación de la obra.



Imagen 69: Simulación en 3D de la colocación de la obra.

Fragmentos del alma a través: la exposición (Espacio expositivo de la biblioteca Francesc Almela i Vives)

Después de haber realizado el estudio de la sala para el montaje expositivo, y solicitar el espacio, nos cancelaron la reserva a dos meses vista de la inauguración, por lo que optamos por buscar otro espacio, y adaptar el proyecto expositivo al mismo.

Finalmente, la exposición tuvo lugar en el Espacio expositivo de la biblioteca Francesc Almela i Vives. Salvando las distancias entre la propuesta y el nuevo espacio realizamos la exposición en este espacio, adaptando el montaje a las características específicas del mismo. Una de las cuestiones que no pudimos modificar es el color de la pintura de las paredes. Este espacio expositivo tiene las paredes pintadas de color, no son blancas, motivo por el cual las fotografías del resultado del montaje presentan este color amarillento.

La obra presentada se compone de nueve piezas de varios formatos y dimensiones variables, y contiene únicamente las piezas objetuales realizadas durante el desarrollo del Máster de Producción artística, no se pudieron mostrar los vídeos y registros de las acciones performáticas.

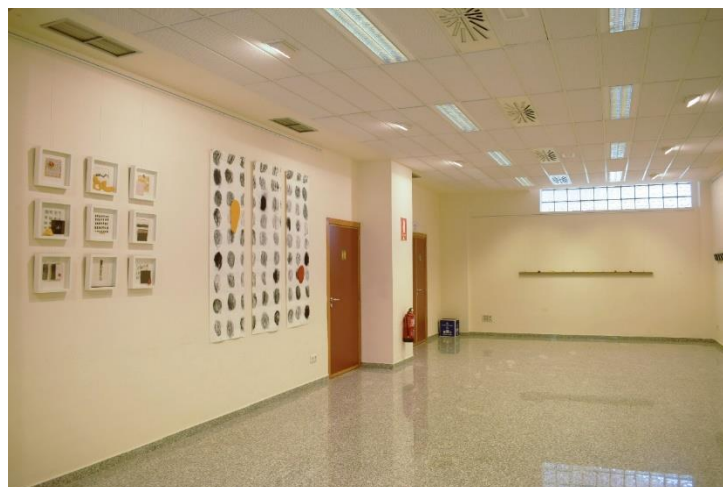


Imagen 70: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019



Imagen 71: Calzadilla, S., *Fragmentos del alma* 2019

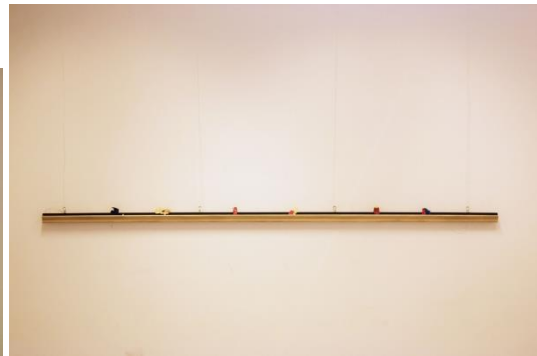


Imagen 72: Calzadilla, S., *Fragmentos del alma* 2019



Imagen 73: Calzadilla, S., *Fragmentos del alma* 2019, detalle



Imagen 74: Calzadilla, S., *Fragmentos del alma* 2019



Imagen 75: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019

4 CONCLUSIONES

Unas de las principales intenciones de la metodología de trabajo propuesta era producir una simbiosis entre la práctica artística y la práctica terapéutica sistémica. Por otra parte, nuestro interés también residía en la exploración de las posibilidades expresivas de diferentes disciplinas artísticas.

Para el desarrollo de la práctica artística hemos investigado acerca de los movimientos y artistas que se han preocupado por una mayor conexión entre arte y vida, representado a través de sus mundos interiores cuestiones inherentes al conocimiento de la propia existencia, rompiendo los límites del mundo interior con el exterior, e intentando encontrar una solución para los problemas de la humanidad.

Hemos investigado el concepto de memoria transgeneracional desde un punto de vista psicológico, utilizando un método clínico, con el fin de poder acceder a los recuerdos, emociones y sentimientos que configuran nuestra propia personalidad. Hemos tratado de comprender su origen, cómo se conforma esta memoria, llegando a la conclusión de que, a través del psicoanálisis de Freud se han desarrollado diferentes corrientes terapéuticas, en ocasiones enfrentadas. Hemos visto como el conductismo aboga por una psicología más objetiva y mecanicista mientras que, la psicología humanista se enfoca más en personas psicológicamente sanas dando lugar a terapias de crecimiento o movimiento del potencial humano. En la actualidad hay una corriente, la psicología Transpersonal que permite dotar a la persona de una mayor percepción, sensibilidad y claridad, basada en la observación, y desarrollar una capacidad de ver las cosas de modo completo, integrando la parte de la sombra.

Por otra parte, para la elaboración de la práctica artística, hemos adoptado un método reductivo, que puede ser comprendido o entendido, basado en la contemplación de sus partes y, deconstructivo sin dar prioridad a un concepto sobre otro. De esta manera podemos explorar distintos sentidos y posibilidades, lo que nos permite elaborar nuevas lecturas y percibir los objetos en sí mismos, detenernos en su relación y su disposición en el espacio.

La introducción del cuerpo, a partir de las prácticas performáticas, nos ha permitido ver el cuerpo como sujeto y objeto a la vez. Hemos experimentado cómo se relaciona el cuerpo con otros objetos a través del espacio y del tiempo, lo que nos ha permitido comunicarnos de manera diferente. El cuerpo se presenta como un todo, un espacio corpóreo que nos permite abrirnos al mundo tanto para comprenderlo como para dirigir nuestra vida.

Explorar diferentes disciplinas artísticas y los conceptos interdisciplinares relacionados entre ellos, nos ha permitido observar cómo estos conectan entre sí. Los objetos que componen la exposición Fragmentos del alma, 2019, buscan una similitud en la ejecución; se han tallado la piedra, los marcos y la pintura, busca golpearlos,

pintarlos y desestructurarlos; atendiendo a la deconstrucción en sus partes, nos ha permitido dejar que emerjan nuevas posibilidades. Como resultado, hemos abierto nuevos caminos y horizontes en cuanto a la plasticidad y metodología de trabajo personales.

Para concluir, diremos que el método empleado para la ejecución de las obras basado en la simbiosis de la práctica artística con la práctica terapéutica sistémica ha tenido sus luces y sus sombras. Nos ha permitido el desarrollo y crecimiento personal, sin embargo, los resultados de la obra son dispersos. Diremos que la integración de tantos lenguajes no ha favorecido el resultado final, la obra en ocasiones parece inconexa, y existen demasiados elementos. Encontramos positivo, por otra parte, que algunos ejercicios exploratorios puedan ser tomados como bocetos, a modo de atlas, para el desarrollo de futuros proyectos, atendiendo a una parte más reducida y mínima.

Respecto a las performáticas, al estar condicionados por un proceso clínico, se ha reducido la posibilidad de asombrarnos ante la posibilidad emergente, lo que nos ha restado la posibilidad de que surjan asociaciones más imprevistas, sin embargo, estimamos que ha sido una de las experiencias más enriquecedoras y que más han aportado a nuestra vida, siendo esta experiencia en este sentido muy positiva, ya que nos enseñado otra forma de ver y de presentar, aspecto muy importante en mi evolución.

También, y al cierre ya del trabajo, creemos que tratar haber pretendido tratar aspectos filosóficos en tanta profundidad, sin tener un tiempo real para el estudio y su asimilación no ha sido el camino más idóneo, ya que sumergirse en estas aguas es muy complicado, y en ocasiones nos hemos sentido desbordad. Reflexionando a posteriori podemos pensar que quizá hubiéramos obtenido mejores resultados focalizando la producción en un punto y no dispersarnos tanto, pero estamos seguros de que nuestro camino ha sido un camino de aprendizaje que nos servirá para mejorar futuros planteamientos y resultados artísticos.

Creímos necesario explorar el origen de nuestro proceso artístico y ha sido uno de los motivos principales por el que hemos decidido abordar el enfoque del trabajo final de máster de esta manera. Pasar por todo este proceso nos ha permitido ver los errores cometidos, pero también darnos cuenta de que somos capaces de abordar la práctica artística desde otras perspectivas.

FUENTES REFERENCIALES

- Arnheim, R. (1999). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Alianza Editorial.
- Boszormenyi-Nagy, I., & Spark, G. M. (2004). *Lealtades Invisibles: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional*. Amorrurtu.
- Cahn, I. (2007). Los marcos neoexpresionistas: un experimento en los límites de la pintura. En A. VV., *Neoimpresionismo, la Ecllosion De La Modernidad* (págs. 68-70). Fundación MAPFRE.
- Dempsey, A. (2008). Prólogo. En A. Dempsey, *Estilos, escuelas y movimientos: guía enciclopédica del arte moderno*. Blume.
- Descartes, R. (1990). *El tratado del hombre* (Sexta ed.). (G. Quintás, Trad.) Alianza.
- Dueso, J. S. (10 de Febrero de 2020). *Historia National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/socrates-maestro-grecia_13530
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/platon.htm>
- Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/socrates.htm>
- Freud, S. (1973). *La interpretación de los sueños*. Biblioteca Nueva.
- Gallego, J. (1991). *El cuadro dentro del cuadro*. Cátedra.
- García-Baró, M. (1999). *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología*. Trotta.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Taurus.
- Hellinguer, B. (2001). *Órdenes del amor*. Herder.
- Hernao Osorio, M. (2013). Del surgimiento de la psicología humanística a la psicología humanista-existencial de hoy. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 4 (1), 83 - 100.
- Jung, C. (1970). *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo*. Paidós.
- Jung, C. (2001). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral.
- León Casero, J. (2013). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. <https://www.philosophica.info/archivo/2013/voces/derrida/Derrida.html>
- Maslow, A. (1987). *El hombre autorrealizado*. Kairós.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenología de la percepción*. Altaya.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

- Ortega y Gasset, J. (1996). *Meditación sobre el marco*. Espasa-Calpe.
- Pérez Riobello, A. (2008). Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo. *Eikasía: revista de filosofía*, 197-220.
- Reina Sofía, Museo. (2010). *Atlas cómo llevar el mundo a cuestas*.
<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>
- Richter, G. (1999). Richter Entrevista con Dieter Schwarz. Thames & Hudson.
- Sánchez-Migallón Granados, S. (2014). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*.
<https://www.philosophica.info/archivo/2014/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html>
- Simmel, G. (1998). El problema del estilo. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*,(84), 319-326.
- Simón, M. J. (2013). *Asociación Valenciana para la investigación y la práctica de la terapia integrativa*. <http://www.avipsi.es/modelo-clinico-integrado/>
- Sokolowski, R. (2012). *Introducción a la fenomenología*. Jitanjáfora.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Seurat, G., <i>Le Crotoy, amont</i> , 1889	16
Imagen 2: Moraza, J.L & Fernández M.L., <i>Límite (implosión)</i> , 1982, <i>Instalación, Dimensiones variables</i> , https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/limite-implosion	17
Imagen 3: Warburg, M., <i>Mnemosyne-Atlas</i> , 1924 – 1929	22
Imagen 4: Warburg, M., <i>ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?</i> , 2010, <i>Vistas de sala de la exposición</i>	23
Imagen 5: Warburg, M., <i>Mnemosyne-Atlas</i> , 1924 – 1929	23
Imagen 6: Warburg, M., <i>Posthum an meiner Mutter (Homenaje póstumo a mi madre)</i> . Obra formada por doce filas de dibujos, en alusión a los doce meses del año, y dieciséis columnas. Cada dibujo de la primera columna de la izquierda contiene el título de la obra y una	24
Imagen 7: <i>Libro rojo de Jung</i> , pág. 59	25
Imagen 8: Richter, G., <i>Para Gráficos</i> , Atlas pág. 65	25
Imagen 9: Valldosera, E., <i>Plastic Mantra</i> , 2016	26
Imagen 10: Messenger, A. <i>Obra para la exposición DREAM ON. 2022</i>	27
Imagen 11: Messenger, A. <i>Mes Voeux (Mis deseos)</i> , 1992, <i>instalación</i>	27
Imagen 12: Abakanowicz, M. <i>Abakan Red</i> , 1969	27
Imagen 13: Edvard, E. <i>My bed</i> , 1998 <i>Exposición The Loneliness of the Soul</i>	28
Imagen 14: Mor, G., <i>Hacia Blanco</i> , 2013. <i>Premio Audemars Piguet</i>	28
Imagen 15: Kapoor, A., <i>My Red Homeland</i> , <i>Instalación en Museo Guggenheim Bilbao</i>	29
Imagen 16: Kiefer, A., <i>Geheimnis der Farne (El secreto de los helechos)</i> . <i>Para Paul Celan</i> , 1996-2000	30
Imagen 17: Kilpper, T., <i>Don't look back</i> , 1998-1999, <i>Frankfurt., instalación gráfica</i>	30
Imagen 18: <i>Cartel de la exposición DesvincularSer</i> , 2015	32
Imagen 19: <i>Cartel de la exposición Arte de Mente</i> , 2015	32
Imagen 20: Calzadilla, S., <i>Entre palabras y palabras, silencio</i> . <i>Susana Calzadilla</i> , 2015. <i>Materiales varios</i> 423X190 cm	33
Imagen 21: Calzadilla, S., <i>Detalle de Entre palabras y palabras, silencio</i> , 2015. <i>Materiales varios</i>	33
Imagen 22: Calzadilla, S., <i>Boceto 1</i> , 2016	36
Imagen 23: Calzadilla, S., 2016, <i>Fotografía del proceso de expansión de la pintura</i>	36
Imagen 24: Calzadilla, S., <i>Boceto 2</i> , 2016	36
Imagen 25: Calzadilla, S., <i>Boceto 3</i> , 2016	36
Imagen 26: Calzadilla, S., 2016, <i>Fotografía del proceso de envoltura con plástico</i>	36
Imagen 27: Calzadilla, S., 2016, <i>Fotografía del proceso con látex vinílico, pigmento, gel potenciador del volumen y materia de carga con el fin de generar grumos</i> .	37
Imagen 28: Calzadilla, S., 2016, <i>Fotografía del proceso de investigación con gel de volumen, pigmento y materia de carga</i> .	37
Imagen 29: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composiciones 1 y 2</i> .	38
Imagen 30: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 8</i>	39
Imagen 31: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 6</i>	39
Imagen 32: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 5</i>	39
Imagen 33: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 4</i>	39
Imagen 34: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 10</i>	39
Imagen 35: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 9</i>	39
Imagen 36: Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Vista del montaje expositivo</i>	39
Imagen 37: <i>Cartel de la exposición, Luz, sombra, color y materia de mamá</i> , 2016	40
Imagen 38: Calzadilla, S., <i>Composiciones varias, Fragmentos del alma</i> , 2016	40
Imagen 39: Calzadilla, S., <i>Sin Título I, Luz, sombra, color y materia de mamá</i> , 2016, 300X50 cm	41
Imagen 40: Calzadilla, S., <i>Sin Título II, Luz, sombra, color y materia de mamá</i> , 2016, 200X300cm	41
Imagen 41: <i>Ondas típicas de un electroencefalograma (izda)</i> , Calzadilla, S., <i>Fragmentos del alma</i> , 2016, <i>Composición 9 (drcha)</i>	41
Imagen 42: Calzadilla, S., <i>Marco tallado con estampa (izda) y detalle de marcos tallados(drcha.)</i> , 2017	42
Imagen 43: Calzadilla, S., <i>Vista de las estampas para el proyecto Fragmentos del alma</i> , 2017	42
Imagen 44: Calzadilla, S., <i>Detalle de la estampación en relieve con su matriz</i> , 2017	43

<i>Imagen 45: Calzadilla, S., Detalles del proceso de talla de piedra, 2016</i>	43
<i>Imagen 46: Calzadilla, S., Detalle del proceso de talla de la piedra, 2016</i>	44
<i>Imagen 47: Calzadilla, S., Captura de pantalla Dándole vueltas a lo mismo, 2016, video 6:30 minutos</i>	45
<i>Imagen 48: Calzadilla, S., Captura de pantalla Sonidos interiores, 2016, video 0:15 minutos</i>	45
<i>Imagen 49: Fotogramas de EOIA Caminos a la nada, 2017</i>	45
<i>Imagen 50: Fotografías de En la puerta de la aduana, 2016</i>	46
<i>Imagen 51: Cartel de Maratón Performance</i>	47
<i>Imagen 52: En la puerta de la aduana, 2017, video 25:24 min</i>	47
<i>Imagen 53: Plano de la sala de exposiciones Biblioteca Carmelina-Sánchez-Cutillas</i>	48
<i>Imagen 54: Vista general de las entradas a la sala</i>	49
<i>Imagen 55: Vista de unas de las paredes acristaladas</i>	49
<i>Imagen 56: Vista pared 1, 250x300 cm</i>	50
<i>Imagen 57: Vista pared 2, 262x300 cm</i>	50
<i>Imagen 58: Vista pared 3, 510x300 cm</i>	50
<i>Imagen 59: Vista pared 5, 678x300 cm</i>	50
<i>Imagen 60: Vista pared 4, 990x300 cm</i>	50
<i>Imagen 61: Vista de la iluminación de la sala</i>	50
<i>Imagen 62: Imagen de uno de los hemisferios de la sala y situación del proyector</i>	51
<i>Imagen 63: Boceto en pared 1</i>	52
<i>Imagen 64: Boceto en Pared 2</i>	52
<i>Imagen 65: Boceto en Pared 3</i>	52
<i>Imagen 66: Boceto en Pared 4</i>	53
<i>Imagen 67: Boceto en Pared 5</i>	53
<i>Imagen 68: Simulación en 3D de la colocación de la obra.</i>	53
<i>Imagen 69: Simulación en 3D de la colocación de la obra.</i>	54
<i>Imagen 70: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019</i>	54
<i>Imagen 71: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019</i>	55
<i>Imagen 72: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019</i>	55
<i>Imagen 73: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019, detalle</i>	55
<i>Imagen 74: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019</i>	55
<i>Imagen 75: Calzadilla, S., Fragmentos del alma 2019</i>	56