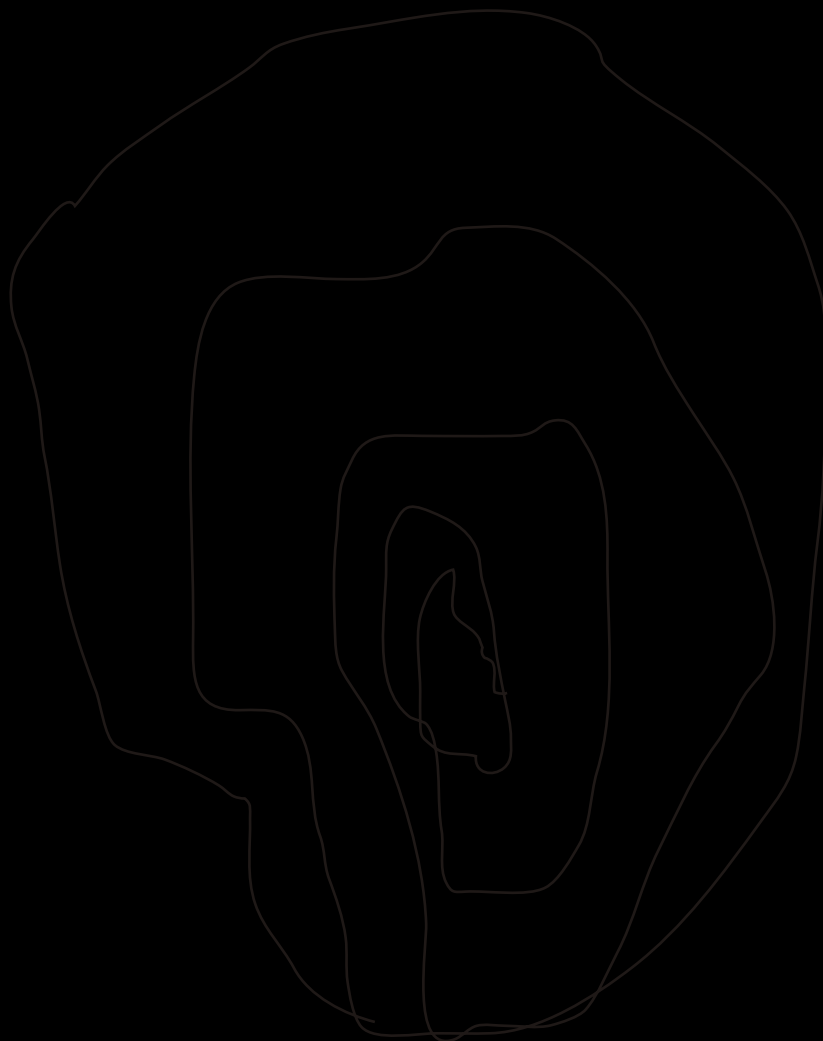




UMBRALES

UNA APROXIMACIÓN EN ESPIRAL
AL PROCESO CREATIVO

DAIANA LUKACS

TUTOR: ADOLF GENOVART HERRAIZ

MÁSTER EN CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

2015-2016



U M B R A L E S

UNA APROXIMACIÓN EN ESPIRAL
AL PROCESO CREATIVO

DAIANA LUKACS

TUTOR: ADOLF GENOVART HERRAIZ

2015-2016

MÁSTER EN CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA
UNIVERSITAT DE BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

I N D E X

Abstract. Objetivos. Metodología.	pág. 9
Introducción al proceso creativo.	pág. 11

I. IDEAS PARA UN PROYECTO ARTÍSTICO. ELEMENTOS CONCEPTUALES.

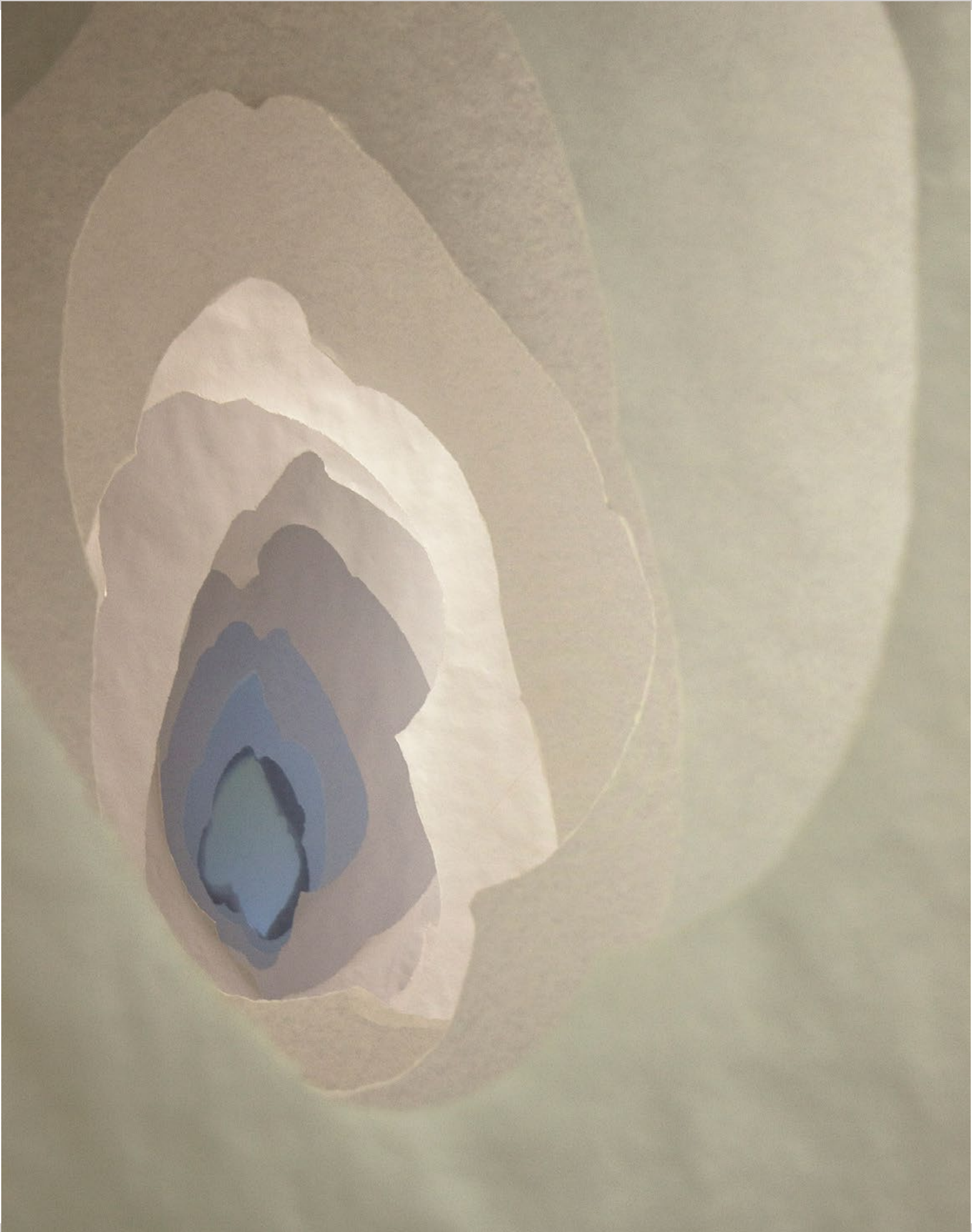
Referentes

Lo inmaterial en las esculturas de Anish Kapoor	pág. 14
El diálogo con el material en la obra de Andy Goldworthy	pág. 18
La mirada interna en los espacios de James Turrell	pág. 20

1.	Sobre el concepto de umbral	pág. 22
1.1.	El umbral como síntoma en dibujo	pág. 22
1.2.	El umbral desde la experiencia subjetiva al proceso creativo	pág. 23
1.3.	Desde el umbral múltiples al uno	pág. 24
1.4.	El guardián en el umbral de la puerta	pág. 26
1.5.	El umbral como refugio	pág. 27
1.6.	El acto de cerrar los ojos	pág. 28
1.7.	La transición como cambio de estado. Su relación con el tiempo	pág. 28
1.8.	El umbral tiempo y lugar intermedio	pág. 30
1.9.	Umbrales perceptivos. Estado alterado y mirada voyeur	pág. 32
1.10.	El umbral en relación a la sombra y la luz	
2.	El eclipse como sombra. Velar y desvelar significados.	pág. 33
2.1.	Luz y sombra como telón.	pág. 34
2.2.	Elementos a contraluz.	pág. 34
2.3.	La creación como acto de resistencia	pág. 34
3.	El hueco como espacio de luz. La catarsis creativa.	
3.1.	El vacío como método catalizador	pág. 36
3.2.	El hueco como forma que alude al origen	pág. 36

II. DESARROLLO DEL PROCESO Y MATERIALIZACIÓN. LA PRAXIS ARTÍSTICA.

1.	La pintura como punto de partida para la interdisciplinariedad	pág. 39
2.	Referentes formales en la naturaleza	pág. 41
2.1.	Las cuevas	pág. 42
2.2.	Las piedras y los minerales	
3.	Las esculturas : proceso de experimentación con distintos materiales	
3.1.	Papel quemado	pág. 44
3.2.	Parafina	pág. 45
3.3.	Piedras encontradas	pág. 46
3.4.	El libro de artista	pág. 48
3.5.	Piedra de alabastro y calatorao	pág. 49
3.6.	Capas de papel. Maquetas y realización	pág 54
4.	La escultura como soporte para la luz.	
4.1.	Eclipse y eclipse invertido	pág. 56
4.2.	Luz led y programación a través de arduino	pág. 57
5.	La obra en el espacio expositivo	pág. 59
	Conclusiones	pág. 75
	Bibliografía	pág. 76
	Agradecimientos	pág. 79



U M B R A L E S

UNA APROXIMACIÓN EN ESPIRAL AL PROCESO CREATIVO

ABSTRACT

Umbrales: una aproximación en espiral al proceso creativo parte de un proyecto artístico que gira en torno a la idea de umbral como espacio metafórico. Se refiere tanto a estados de conciencia provenientes de la experiencia como al proceso de creación de la obra de arte. El umbral como concepto es el límite percibido entre el interior y el exterior. En el interior del umbral está el eclipse que vela y desvela los posibles significados. La materialización del proyecto es el centro de la presente investigación. Para ello realizo dos obras que comparten el espacio expositivo. En primer lugar presento una instalación de papel con una proyección trasera. Las once capas de papel invitan a mirar a través de los agujeros centrales hasta llegar a la imagen proyectada de un eclipse. En segundo lugar muestro tres esculturas de piedra que iluminadas de manera similar a la instalación forman una secuencia. El conjunto de la obra me abre posibilidades hacia futuras investigaciones en medios como la instalación, la escultura, el video y la pintura.

Palabras clave: *umbral, eclipse, escultura, instalación, piedra, papel, luz.*

OBJETIVOS

Para este trabajo final de máster me interesa explorar otros medios en los cuales mi mirada actual sobre la pintura pueda encontrar vías hacia

otras posibilidades materiales. Sin olvidar que cada disciplina comporta sus propiedades físicas y expresivas, me enfrento a la escultura y al video para crear tres piezas en piedra y una instalación. El hecho de investigar sobre los temas que rodean mi trabajo artístico me ayudará a comprender mejor las razones de la práctica. De esta manera intentaré hacer balance entre mis intereses conceptuales y la inercia que comporta la creación artística.

METODOLOGÍA

La memoria consta de dos partes. Un primer bloque teórico, en el cual analizo cada aspecto del proyecto con sus referentes externos y antecedentes en obra propia. Un segundo bloque donde ilustro las fases del proceso y las distintas materializaciones del proyecto. La manera de redactar oscila entre lo concreto y lo poético. Comienzo explicando los referentes en la obra de Anish Kapoor, Andy Goldsworthy y James Turrell para después profundizar en el concepto de *umbral*. Cada subcapítulo explica un punto de vista del dicho concepto y lo contextualiza. A continuación explico la relación de la creación artística con el eclipse y con el hueco. En el segundo bloque planteo mis razones para la interdisciplinariedad, los referentes formales y el proceso de las distintas materializaciones y materiales. En uno de los capítulos describo la parte electrónica del detalle de luz led en las esculturas. Como último muestro fotografías de la obra en el espacio expositivo.

INTRODUCCIÓN AL PROCESO CREATIVO

La creación de mi obra es en primer estado un conjunto complejo y desordenado de ideas, metáforas, alusiones a la naturaleza, inquietudes, obsesiones, deseos, sentimientos, intuiciones, recuerdos, sueños e imágenes percibidas en un diálogo externo-interno y viceversa. Cada materialización es un extracto, una pieza sacada del conjunto desordenado. Al encontrarse fuera de mí, la obra física me ayuda y me fuerza a imponer un orden temporal en los elementos antes citados. El significado de cada obra se relaciona con el conjunto complejo por lo tanto no podría llegar a definirlo del todo racionalmente. Es además mutable, los significados cambian o se ramifican según mis experiencias. A este continuo estado de cambio no se le puede poner resistencia sino que hay que fluir con ello más que nada porque permite una continuidad interminable en la creación artística.

Lo anterior es una advertencia de futuro porque soy consciente de que las respuestas que busco se desvelan con el paso tiempo, por lo tanto me aseguro de que las formalizaciones abarquen espacios flexibles permitiendo variaciones posteriores. Los distintos caminos en mi obra son un aparente azar. Aunque inicialmente desconozca el significado, me baso en intuiciones que más adelante harán aparecer el lazo unificador.

La naturaleza es mi principal referente formal. Un aspecto importante en mi creación es tener paciencia para contemplarla. Después de un tiempo mirando alrededor comienzo a relacionar las formas. Busco un orden, veo composiciones que por alguna razón resultan inquietantes o misteriosas. Me interesan los fenómenos percibidos y los conceptos que de alguna manera puedan desencadenar la sensación de lo sublime. Aquella naturaleza sublime que el ser humano no alcanza a domar es redescubierta en el Renaci-

miento¹. Hoy día dicha sensación está eclipsada por artificializaciones y simulacros². Las escapadas en la naturaleza inspiran cierta nostalgia hacia lo salvaje, lo hostil y lo originario una vez experimentado por el hombre. Pero el sentimiento queda inevitablemente limitado entre carreteras e indicadores de itinerarios establecidos. La banalización del arte, de la cultura, incluso de la vida reduce a cenizas cualquier sentimiento de lo sublime. Supongamos que la conquista de la naturaleza externa ha sido superada, se controla y se funde con las construcciones en la búsqueda de la máxima eficiencia y sostenibilidad³. Ésta más que organismo sublime, se convierte en objeto de uso y de turismo superficial para quien quiera consumirla. Si es así nada externo nos im-

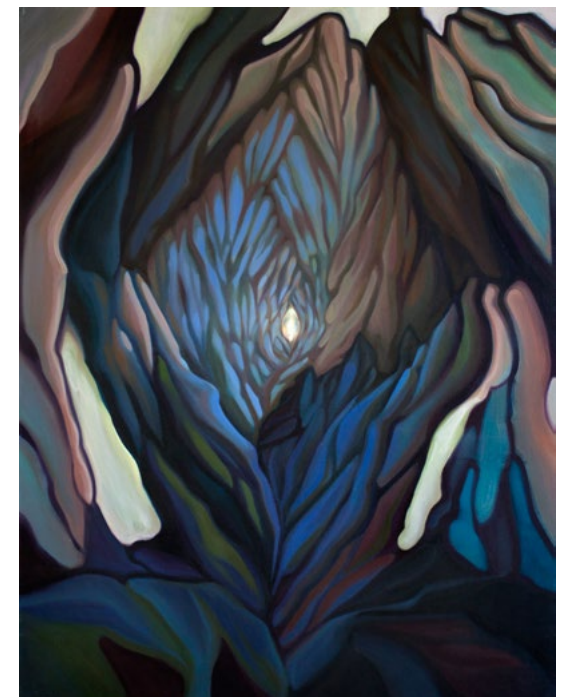
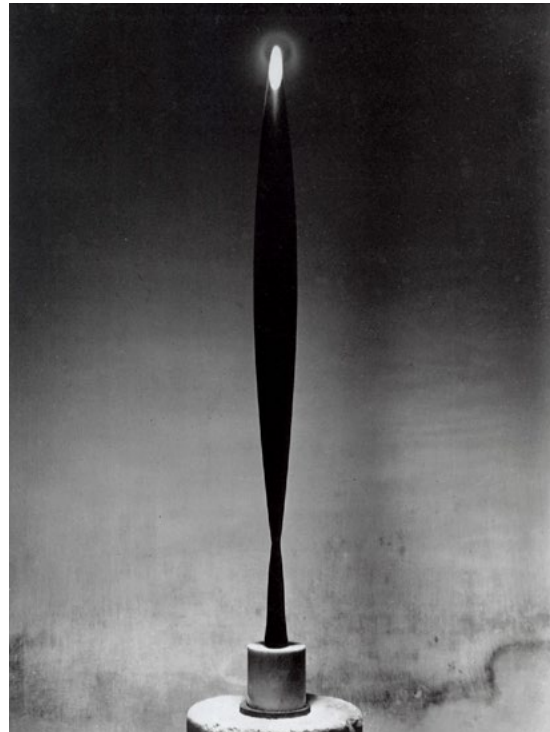


Fig.1 - *Testigo* (pintura propia), 2014, 115,5x89cm, óleo / tela

presiona, pero ¿que hay del interior? De aquello que no se ve pero se siente? Y del llamado inconsciente, abismo desconocido y familiar que nos acompaña. Nos comunicamos con él a través de interpretaciones de sueños o del acto creativo. Para mí el umbral es el límite intermedio donde la conciencia puede rozar aquello oculto de la mente. Situándome en este límite debería poder mirar hacia el exterior y hacia el interior relacionando los dos mundos y encontrando respuestas a través de una mirada más atenta y profunda. La creación artística en este punto se convierte en catalizador de los procesos antes descritos y la obra en contenedor de significados mutables.

La pintura para mí es un medio catalizador inmediato de lo antes descrito. Es expresión inmediata. Pero se caracteriza por su complejidad,

Fig. 2 - *Bird in Space*, Constantin Brancusi, 1936, mármol negro



peso histórico y espacio virtual que abre. La pintura *Testigo* (Fig. 1, p.11) es mi primer contacto con el descubrimiento del umbral como espacio intermedio.

La pintura nace en las cavernas, pero nace de la luz, una luz especial, propia, entrañable, no una luz cualquiera. Entre la penumbra y esa luz reveladora, la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso. Como el azul que puede contenerlo todo o ser apenas una pincelada, como lo que es ofrecido y por eso no exige respuesta. (Zambrano, 2012, p.11)⁴

La razón por la que en este proyecto desarrollo otros medios y no pintura es la necesidad de distanciamiento del objeto artístico. La pintura surge por inercia y digamos que al pintar velo lo que quiero expresar, codifico y represento. La pintura atrapa y hipnotiza por ello busco en la interdisciplinariedad mirar con más objetividad. A mí sorprender me acerqué a la piedra y a la instalación con rapidez pero tuve suficiente tiempo para ver y reflexionar que es lo que estoy tratando. El objeto tridimensional tiene la característica de presentar un espacio no virtual que ofrece una experiencia al espectador. Mi interés es estar en un lugar medio entre la representación y la presentación. Con el video y lo bidimensional represento mientras que con el objeto tridimensional presento.

La pintura es como un espejo mientras que la escultura es un fragmento físico que a su vez puede aludir. La figuración pictórica de la que quiero huir fue con facilidad resuelta en lo abstracto y sintético natural de la talla en piedra. Tengo especial interés en la manera de abstraer de Constantin Brancusi. En sus piezas *Maiestra* o *Bird in Space* expresa el ideal del pájaro que se alza con sus alas antes de ser desplegadas para “llenar la bóveda del cielo”⁵. Se confirma la alusión al pája-

ro por el título de la obra. Lo que muestra es una forma alargada, sutil, ligera y un tanto familiar pero casi irreconocible como pájaro.

La obra que presento es de naturaleza similar al pájaro de Brancusi, en el sentido de querer abstraer y sintetizar los valores deseados de la forma de una cueva para acercarla a la idea invisible e inefable de umbral como límite entre el interior y el exterior.

La naturaleza ha sido superada, se controla y se funde con las construcciones en la búsqueda de la máxima eficiencia y sostenibilidad. Ésta más que organismo sublime, se convierte en objeto de uso y de turismo superficial para quien quiera consumirla.

(4) Zambrano, M. (2012) *Algunos Lugares de la Pintura* p. 11

(5) *Bird in Space* as a “project before being enlarged to fill the vault of the sky.”¹ citado en Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture* (New York: Grossman, 1968), p. 113–114. (traducción propia)

(1) El concepto de lo “sublime” fue redescubierto durante el Renacimiento, y gozó de gran popularidad durante el Barroco, durante el siglo XVIII alemán e inglés y sobre todo durante el primer Romanticismo. (Wikipedia, 2016)

(2) El aura se consigue a través de campañas publicitarias encubiertas bajo forma de los propios medios de comunicación, es decir, a través del simulacro. Si en la Modernidad surgida del Renacimiento lo que el arte buscaba era la representación del mundo tal como supuestamente era, en la actual Posmodernidad lo que busca la industria de la cultura –que hoy se ha arrogado la voz por la que habla el arte– es la simulación del mundo tal como el capitalismo desea que los demás lo perciban, y ello con el fin de crear una ilusión de verdad acorde con los objetivos de la plusvalía, que son el común denominador de la industria de la cultura. (Talens, M. *La industria de la cultura en la era de la banalización*, 2005)

(3) El progresivo abandono de la concepción orgánica de la naturaleza supone un cambio fundamental. En la atmósfera del humanismo renacentista, especialmente en los círculos de adscripción neoplatónica, la naturaleza había sido considerada como un organismo vivo. [...] Frente a ello, la nueva ciencia de la naturaleza, apuntada en distintos caminos por Galileo y por Bacon, entraña una visión completamente distinta. La naturaleza deja de ser entendida como organismo vivo para ser identificada, cada vez más, con un mecanismo cuyo funcionamiento depende de leyes universales. Se abre así una puerta a la concepción moderna de la naturaleza como legalidad de fenómenos cuya comprensión científica puede prever y, en cierto modo, dominar su desarrollo. (Arguillol, R. 1995, *Naturaleza: la conquista de la soledad*. p.13)

I. IDEAS PARA UN PROYECTO ARTÍSTICO. ELEMENTOS CONCEPTUALES.

En la primera parte voy a tratar de ilustrar tanto de donde parte la obra como a los posibles significados. Analizaré los elementos formales percibidos y otros pertenecientes al nivel simbólico. Las reflexiones son de carácter subjetivo sin intención de monopolizar las interpretaciones. Mi investigación es flexible y abierta al basarse más en la intuición que en la razón científica. Es importante no atraparme en conceptos estrictos que limitarían la creatividad o en tratar de hacer objetivo aquello que no es.

REFERENTES LO INMATERIAL EN LAS ESCULTURAS DE ANISH KAPOOR

Anish Kapoor considera la materia escultórica junto con la forma portadora de memoria. El reto para él es hacer ver al espectador algo más allá del objeto artístico. Él trabaja con la oscuridad y con la luz aludiendo al interior de la mente.

La forma, el color, pueden tener memoria psicológica, fisiológica y histórica. Puede empujar al espectador del camino del cómo la cosa está hecha a otro lugar. (Kapoor, 2002) ¹

El crítico y escritor estadounidense Thomas McEvilley en su ensayo *Oscuridad en el Interior de una Piedra* describe la idea de un lugar fuera del tiempo, original, céntrico, metafísico presente

en la obra del artista:

...este lugar se encuentra dentro de la mente: no en el ego que resulta evidente, sino en el espacio secreto u oculto de lo inconsciente, en el abismo de la potencialidad del que emergen los pensamientos y las sensaciones como fluorescencias impredecibles. ²

Formas como el umbral, el hueco, el vacío, el eclipse aparecen de manera recurrente en su obra. Algunos de sus dibujos muestran tales umbrales y eclipses. (Fig. 3) ³

Hay varios conceptos que encuentro afín a mis intereses en el trabajo de Anish Kapoor. En primer lugar está el objeto, obra de arte como contenedor, metáfora de un lugar invisible o es-

tado interior. La memoria se ayuda de lo físico para crear asociaciones, viajar al pasado o imaginar nuevas posibilidades.

En segundo lugar está el vacío como espacio en potencia. Kapoor afirma que el vacío entre dos lugares (*in-betweeness*) no se refiere a algo ambiguo sino a una certeza: *en sentido de ser algo potencial, que se está convirtiendo, que emerge, que es probable, posible* (Kapoor, 1993) ⁴. El vacío por lo tanto no como un no-espacio sino como apertura de posibilidades. Comienzo a interesarme en este tema con mi serie de grabados realizados el año 2012, *Empty Hearts* (Fig. 6, p.16) y *Alienation*. (Fig. 7, p.16)

En tercer lugar me interesan las esculturas de los huecos en piedra de Kapoor. Tiene varias piezas en alabastro, algunas de las cuales incorporan una luz interior y otras pigmento negro con tono azul prusia para conseguir oscuridad extrema. Un hecho que tiene menos relación con mis esculturas son las formas euclidianas que utiliza. Me decanto por formas más naturales, orgánicas

con ángulos algo deformados. Ésta principal diferencia parte del propio proceso de trabajo de la piedra. Kapoor considera un obstáculo utilizar las manos para la realización de la obra. ⁵ En mi proceso de trabajo las manos son la extensión de mi percepción visual y encarnan la herramienta expresiva. Mientras que las piedras de Kapoor aluden a una pureza ideal, neutral, original, rastros del Minimalismo. Mis piedras expresan y aspiran a una cierta personificación, quieren ser más cálidas, más cercanas al ser humano, como parte de él.

(1) "Form, color can have psychological, physiological, historical memory and It can push the viewer away, from the way the thing is made toward something else". Entrevista Anish Kapoor, Mar-syas (2002) *Tate Modern Turbine Hall commission* (traducción propia)

(2) McEvilley, T, *Oscuridad en el Interior de una Piedra*, p.13

(3) Fig. 3 *Untitled*, 1998, gouache on paper, 35,5x50,5. *Untitled*, 1997, gouache on paper, 38,57,6. *Untitled*, 2010, gouache on paper, 50,5x67. *Untitled*, 2010, gouache on paper, 50,5x67.

(4) Conversación Anish Kapoor y Homi Bhaba (1993)

(5) *The traces of manufacture actually get in the way of looking*. Kapoor idem. (9)

Fig. 3 - Dibujos de Anish Kapoor

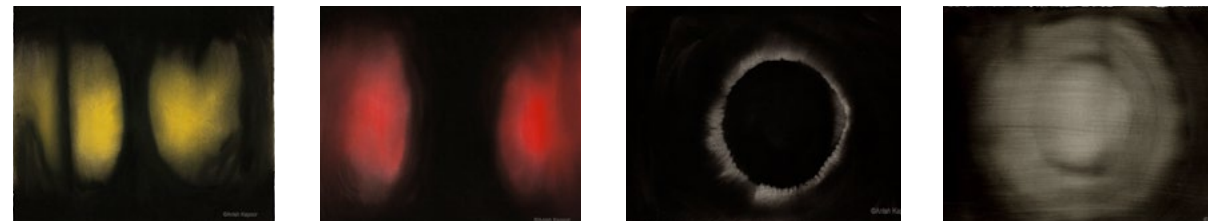


Fig. 4 - Anish Kapoor, *Oracle* (1990-2002), MCA



Fig. 5 - Anish Kapoor, *Blind Door*, 2013, alabaster.

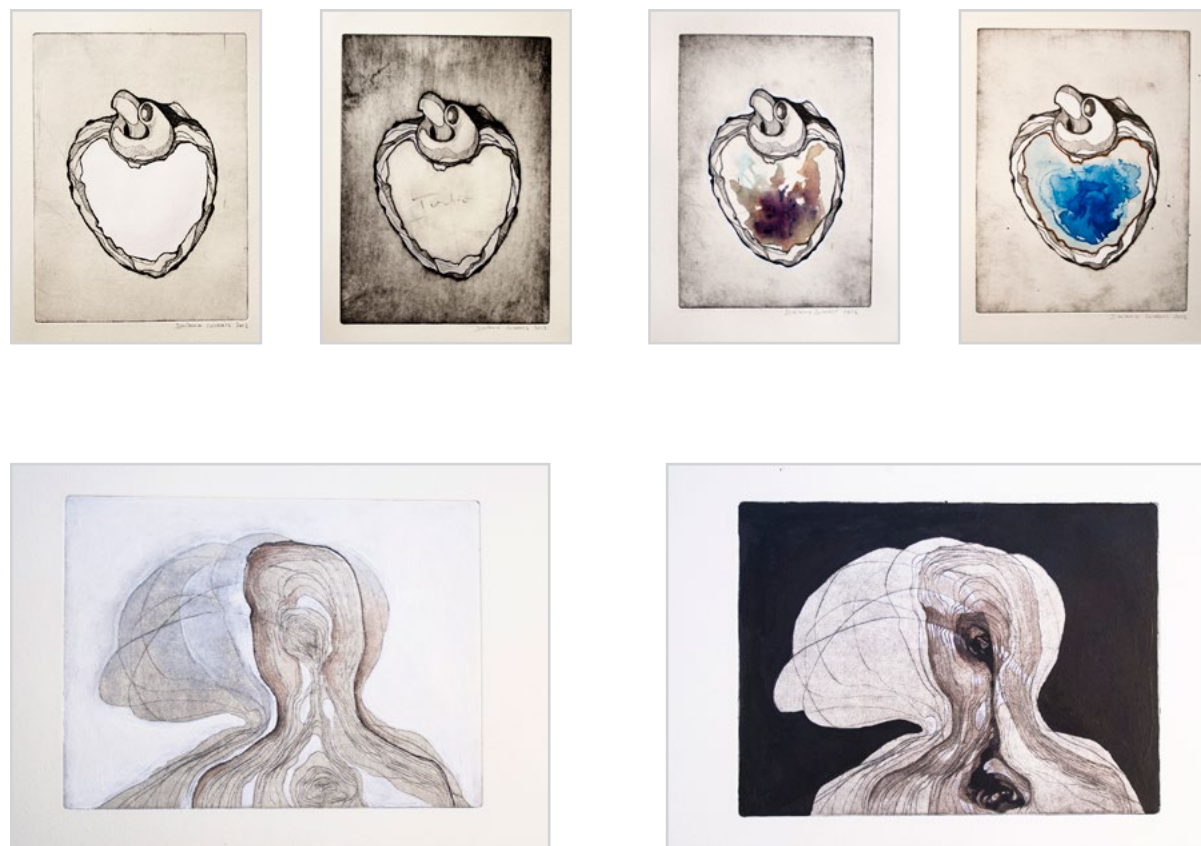


Fig. 6 -*Empty Hearts*, 2012, 39x27 (19,7x14,7), grabado y tinta sobre papel
 Fig. 7 -*Alienation*, 2013, 37x39 (14,5x19,5), grabado y tinta sobre papel
 Fig. 8 - Detalle escultura de alabastro *Umbral* 2016.



Andy Goldsworthy es un artista que trabaja en la naturaleza, en el paisaje y con materiales que encuentra. En la mayoría de las ocasiones la obra es devuelta como regalo al mar o al río como el autor afirma en el documental “*Ríos y Mareas*”¹

Lo que me interesa apuntar de su trabajo es su manera de dialogar con el material y con el contexto. Como comprende el lugar para de alguna manera colaborar con los fenómenos naturales que ocurren. Por ejemplo su obra *Pool Of Light* en la cual utiliza troncos de castaños derribados por una fuerte tormenta (Francia). Los coloca de tal forma que la luz del sol activa el efecto de la obra.

En días soleados la escultura es traída a la vida – un círculo oscuro en la mañana y lo contrario al atardecer. Al mediodía y el los días sin sol, no hay círculo. Hay veces que la escultura está viva y veces en las cuales está latente. (Goldsworthy, 2002, p. 88)²

Otro aspecto relevante para mi proyecto son sus piezas que abren un agujero. La sensación de



Fig. 9 - Andy Goldsworthy, *Sticks stacked leaving a hole within a hole*, 12 jul 1992, Dumfriesshire



Fig. 10 - Andy Goldsworthy, *Pool Of Light*, 2000, madera, Francia

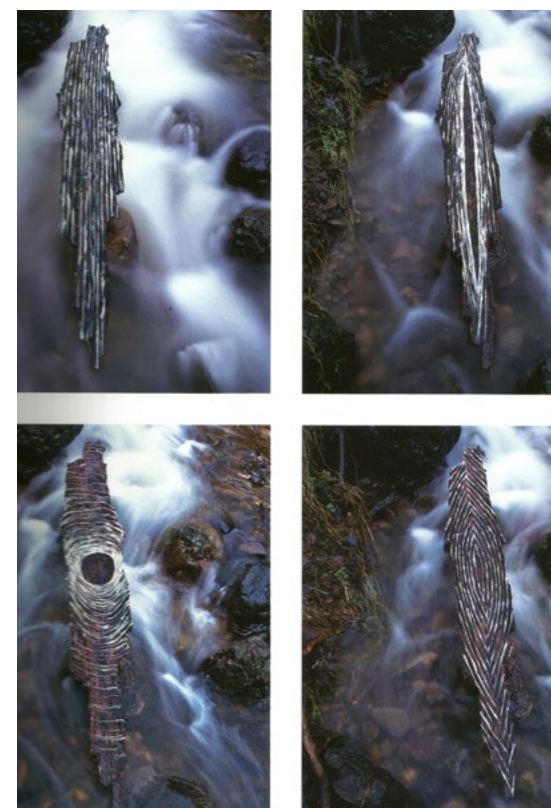


Fig. 11 - Andy Goldsworthy, *Wet Wool laid on elm bark redrawn four times of four consecutive days*, 12-15 jan 2007, Dumfriesshire



refugio, de cueva, de algo primigenio que alude a un origen, a una semilla o incluso al órgano reproductor femenino aparece en muchas de sus piezas.

Una especie de entrada visual en la tierra, en el árbol, en la roca, entre la cual la vida fluye y refluye. Mirando en el agujero negro suelo describir que es como mirar sobre el borde del acantilado, un sentido del ser atraído por el negro en la profundidad, la distancia... (Goldsworthy, 2001)³

La efimeridad del dibujo junto a la permanencia de la piedra aparecen en su obra *Wet Wool* (Fig. 11). Utiliza lana mojada para hacer dibujos en la piedra que después desaparecen por la acción del río. La obra de Goldsworthy reordena la materia natural para hacer visible armonía y perfección en la misma desde el punto de vista del hombre.

- (1) Rivers and Tides (2001) Leñador Films
- (2) Goldsworthy, A. (2002) *Passage* (Cap. *Pool of Light*, p 88.)
- (3) idem. (1)

Fig. 10 - Andy Goldsworthy, *Pool Of Light*, 2000, madera, Francia

Lo que me interesa en la obra de Turrell es su manera de mirar hacia el interior para después exteriorizarla en espacios envolventes. Su intención es “mostrar algo de la visión plena de los sueños en el mundo exterior” (Turrell, 2013)¹ afirma en una entrevista.

En el sueño lúcido hay un mayor sentido del color y la lucidez que con los ojos abiertos. Estoy interesado en un lugar donde la visión imaginativa y la visión del mundo externo se reúnen, donde es difícil distinguir el ver desde dentro del ver desde el exterior. (Turrell, 1990)²

Obras como *Blind Sight* (Fig. 13) en la que el espectador se adentra en un lugar cerrado en el que no puede más que, en palabras del autor, *verse a sí mismo ver*. Uno percibe el acto de mirar desde sí mismo y desde su límite interior-exterior. En mi trabajo de video *Estados de Introspección* (Fig. 12) hago referencia al hecho de volverme consciente de mi mirada desde el interior y de mis límites perceptivos. Tapando la cámara para

crear oscuridad quiero dejar percibir a través del umbral de los parpados, las luces exteriores. La lente de la cámara se convertiría en mis ojos y las condiciones exteriores de oscuridad harían encerrarme en mi interior y observar.

En el año 2013 tuve la ocasión de visitar uno de los “*Space Divisions*” (Fig. 14) de Turrell, en el museo de Hannover de Alemania. Lo que parecía una pintura, se convirtió en un espacio completamente hueco al atravesarlo con la mano. Esta impresión me hizo reflexionar sobre la sensación de vacío y la atracción que ello comporta. Esta sensación se puede experimentar también en sus obras “*Ganzfelds*” donde incluso se tiene la sensación de falta de gravedad.

Estoy interesada en toda esta serie de sutilezas perceptivas que en la sociedad contemporánea pasan desapercibidas por la cantidad de distracciones y saturaciones. Aprender a mirar igual que construir un filtro crítico es esencial para llegar a valorar lo realmente importante filosóficamente hablando. Como se mira condiciona la

concepción de la realidad.

Creamos la realidad por la manera en la que la percibimos. No somos del todo conscientes de que ésta se forma, no es. Creamos la realidad a través de como acostumbramos a mirar, y según la cultura se educa a mirar de determinada manera. (Turrell, 2013)³

- (1) Entrevista a James Turrell “Looking at Light” 2013
- (2) Sobre la obra *Blind Sight*
- (3) idem (1)

Fig. 12 - Fotogramas de Estados de Introspección (obra propia), 2013, video, 3:23 min.

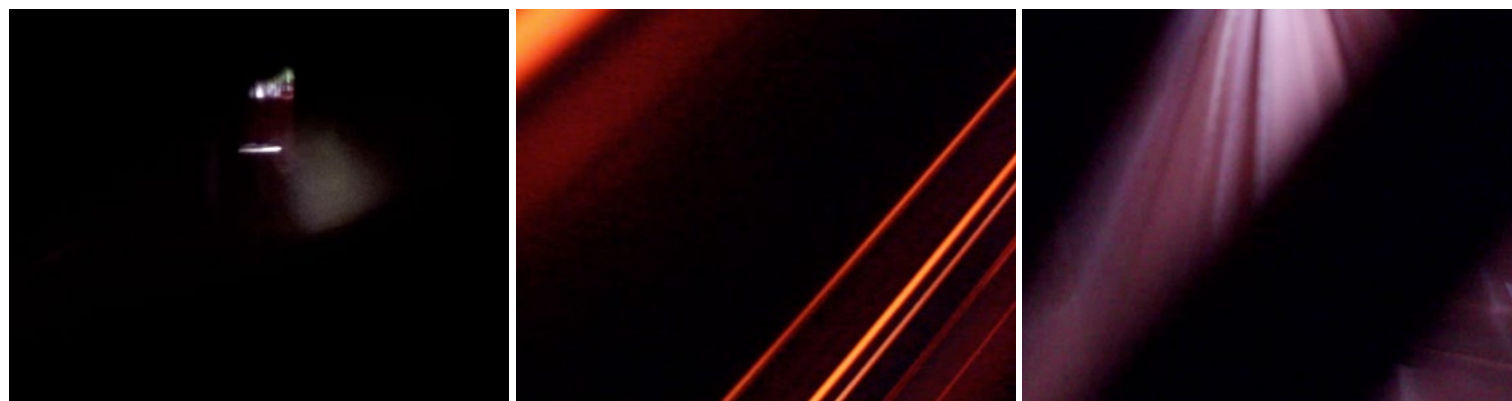


Fig. 13 - *Blind Sight*, 1990, instalación de luz

Fig. 15 - James Turrell, *Aten Reign*, 2013, Guggenheim Museum, Manhattan, New York City, New York, USA

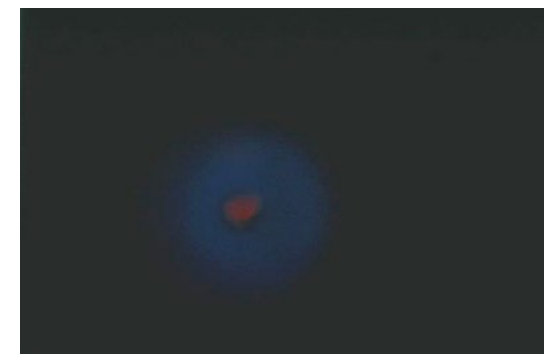
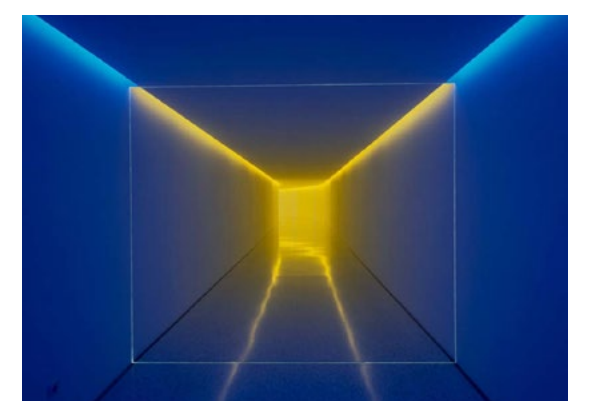
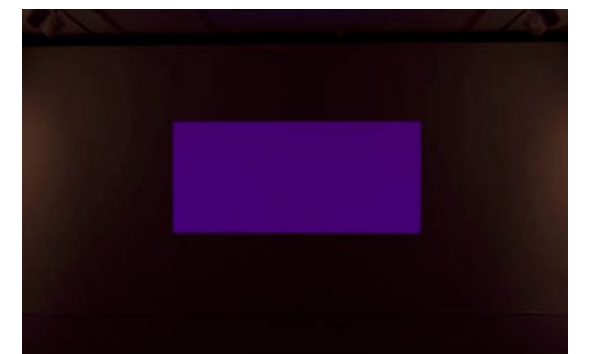


Fig. 14 - James Turrell, *Space Division*, 2013. Hannover, Alemania

Fig. 16 - James Turrell, *The Inner Way*, 1999, Munich, Alemania



1. SOBRE EL CONCEPTO DE UMBRAL



1.1. EL UMBRAL COMO SÍNTOMA EN DIBUJO

Fig. 17.

Como forma se mantiene en mi foco de atención por el síntoma de dibujarlo. En el dibujo el umbral es primero una espiral que paso a paso se convierte en lo que parece una cueva para después ser el interior de una figura humana. Podríamos considerar el esquema (Fig. 17) como una progresión para la comprensión del origen del umbral como elemento simbólico en mi trabajo.

Actualmente podríamos decir que me encuentro entre el tercer y el quinto paso dentro del esquema. El primero y el segundo aún se encuentran en territorio abstracto mientras que el último ya roza lo figurativo.

El proceso descrito no es la única manera a través de cual llego a la formalización gráfica del umbral sino que la imagen también parte de experiencias subjetivas.

1.2. EL UMBRAL DESDE LA EXPERIENCIA SUBJETIVA AL PROCESO CREATIVO.

Hace un tiempo me encontré en un bosque donde los arboles se alzaban de manera que no dejaban traspasar la luz desde arriba pero ésta sí podía ser percibida a lo lejos. Múltiples vías llevaban hacia la salida del bosque y como en un laberinto, tenía que decidir entre las posibilidades. A medida que me acercaba cruzaba umbrales formados por abundantes ramas y hojas. Cada capa me permitía ver con

más claridad a donde me llevaba la vía. (Fig. 18)

Experiencias parecidas me inducen a pensar en patrones y analogías para conceptos en arte, filosofía, incluso psicología. La secuencia antes ilustrada podría ser equivalente conceptualmente al proceso creativo:

- el momento en el cual percibo la luz al fondo del bosque - la intuición / idea / vacío
- la decisión de la vía entre los arboles- la materialización (posibilidades y condiciones materiales)
- los umbrales - los momentos de cambio en la conciencia (apertura)
- la salida del bosque - la catarsis creativa en la cual la obra se encuentra en su contexto y permite tanto interpretaciones como posibles significados

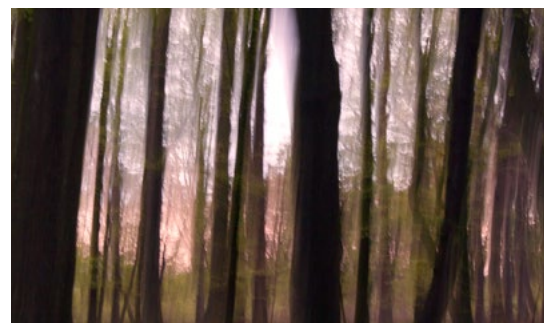


Fig. . 18

1.3. DESDE EL UMBRAL MÚLTIPLE AL UNO.

Los umbrales son vías desde un punto a otros posibles puntos. Desde la imagen formalizada del bosque (Fig. 19) pasé a la cueva (Fig. 20). De alguna manera escogí uno de los posibles umbrales del bosque. Las múltiples vías significan incertidumbre mientras que la vía única, elección. Lo que ilustro en los siguientes dibujos no es solamente lo literal de lo que representa sino es un proceso personal de búsqueda de una unidad interna. En lo múltiple están las facetas, máscaras, roles del ser mientras que en el uno están todas estas características unidas al ser.

En el glosario de la filosofía lo uno representa la identidad, la simplicidad y la uniformidad del ser, en contraposición a “lo otro”, a lo múltiple, a la diversidad, respectivamente¹.

Lo uno se podría relacionar al proceso de *individuación* de Jung que significa la realización de si mismo, que no siempre se logra, porque muchos prefieren renunciar a ser ellos mismos

Fig. 19 - Dibujo propio, 2014



para alienarse en un rol, conforme a un ideal externo y en favor del reconocimiento social. La individuación se refiere al conocimiento del propio mito en el cual la vida esta inmersa. Conocer las imágenes simbólicas del mito a través del arte, de los sueños, de los procesos psicológicos es acercar la conciencia individual a las potencias inconscientes.²

Lo uno se podría también mirar desde el punto de vista de la filosofía taoísta como unidad de opuestos.

(...) literalmente, yang significa ‘la ladera luminosa (soleada) de la montaña’, y yin ‘la ladera oscura (sombria) de la montaña’; entiéndase la idea de montaña como símbolo de unidad. Así, aunque representan dos fuerzas aparentemente opuestas, forman parte de una única naturaleza.³

*El tao engendró la unidad.
La unidad dio origen a las dos facetas
las cuales dieron el ser a la tríada
y la tríada produjo los diez mil seres.⁴*

Fig. 20 - Dibujo propio, 2014



El paso de lo múltiple a lo uno es por lo tanto un proceso de transición que va en contra de la fragmentación y la alienación del ser. Cada vez que se cruza un umbral sucede una apertura en la consciencia que puede suceder a muchos niveles. Puede ser un cambio simple y literal o uno profundo y abstracto.

Que el hombre sea un ser trascendente significa que no ha acabado de hacerse, que ha de irse creando a medida que va viviendo. Y si el nacer es salir de un sueño inicial, el vivir será ir saliendo de otros sueños, sucesivos éstos, mediante sucesivos despertares. (Zambrano, 1973)⁵

Cada despertar desde mi punto de vista es cruzar un umbral. Pero primero hay que escoger cual entre los múltiples caminos.

(1) Glosario de Filosofía: “uno” Webdianoia [en línea]
(2) La guía de la filosofía: La individuación [en línea]
(3) Wikipedia: “taoísmo” [en línea]
(4) idem (3)
(5) Wikipedia: María Zambrano [en línea]

1.4. EL GUARDIÁN EN EL UMBRAL DE LA PUERTA

La puerta es un soporte para el umbral. En simbología representa la ambigüedad, el punto de salida y llegada, el lazo entre los mundos y los estados del ser. La puerta esta asociada en la mitología griega a la diada Jano, el dios del doble rostro (Fig. 21). Es visto como el patrón del mes de enero (el mes entre el año anterior y el posterior) y al mismo tiempo es el guardián de los solsticios. De hecho, en la mentalidad general, cada puerta abre un camino, es decir, ofrece el acceso al conocimiento, a la iniciación.¹



Fig. 21

La película *Stalker*² de Andrei Tarkovski está plena de umbrales visibles e invisibles, a través de los cuales cambian los estados de conciencia de los personajes. En el drama de *Stalker* está presente el exilio por una realidad opresiva y desmoralizadora, hacia un espacio abierto, y lleno de paz pero salvaje en el que el hombre ha de responder sobre todo ante si mismo, ésta siendo su tragedia. Una metáfora del camino con sus obstáculos, misterios y ramificaciones que se



Fig. 22 - Stalker en el umbral de su habitación privada.



Fig. 23 - Mira hacia delante después de cerrar la puerta



Fig. 24 - Habitación en la Zona donde telefonan al mundo exterior



Fig. 25 - Cruzando el túnel desconocido después de momentos de miedo



Fig. 26 En el umbral de la Habitación de los Deseos



Fig. 27 Puerta de vuelta al mundo exterior después de la aventura

1.5. EL UMBRAL COMO REFUGIO

sigue por impulso de vida, que lleva a un lugar desconocido, que simboliza la búsqueda interior, el entendimiento del universo y la razón de ser.

A veces el guardián es el miedo, otras veces el respeto a un acontecimiento inesperado. Después del arduo camino para llegar a la habitación donde se iban a cumplir los deseos los personajes se quedan en el umbral de la puerta, no pasan, cada uno con su propia razón y remordimiento por lo que podría ocurrir si sus deseos mas poderosos se cumplieran. (Fig. 26, p. 25)

Los excursionistas han seguido un arduo itinerario hasta llegar al umbral de la Habitación de los Deseos y, para general consternación, ante ella comienzan a descubrir un nuevo límite, esta vez personal, sin otro guardián que la consciencia, sin más alambrada de espinas que los propios fantasmas, ahora perceptibles con toda nitidez. (Mengs, 2004, p.105)³

El umbral podría ser un espacio interno de protección, de seguridad ante la hostilidad externa y también un lugar físico en la realidad externa, a salvo del abismo inconsciente.

Su semejanza con la cueva hace del umbral un refugio, pero no uno físico sino más bien mental. Un espacio donde la razón se protege de determinada amenaza exterior. Por ejemplo de un conflicto armado del cual no se podría encontrar refugio externo o una realidad no deseada de la cual se desearía escapar.

El deseo de escape comporta una necesidad de libertad. La libertad necesita de espacio no solo físico sino mental. Cuando se piensa en escape uno se encuentra en un lugar cerrado. De aquí la búsqueda de la salida y el esfuerzo por en-

Fig. 28 - *Soldado* (obra propia), 2016, óleo sobre tela



- (1) Doina Rusti, Diccionario de símbolos de la obra de Mircea Eliade 2005 [en línea]
- (2) Película *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1972
- (3) Mengs, A. *Stalker* de Andrei Tarkovski, 2004.

1.6. EL ACTO DE CERRAR LOS OJOS

contrar la clave hacia un exterior. Imaginemos la situación de vivir en una realidad opresiva de la cual se necesite escapar. ¿Se tendría que pensar en la existencia de otro exterior o se podría mirar hacia el interior como salida? ¿Encontrar un agujero de gusano en lo micro, una puerta que desde el interior abra hacia otra posible realidad? A lo que me quiero referir es a la idea de que nuestro cuerpo se asemeja a una caja. Desde el punto de vista de la percepción se puede cerrar hacia el exterior para abrirse hacia el interior. Aquí se puede crear un espacio de ilimitadas posibilidades.

Toma el sueño por realidad y la realidad por sueño constantemente. No hay pasadizos lógicos. Entre el sueño y la realidad solamente hay un ínfimo movimiento físico de cerrar y abrir los ojos. En el sueño despierto niquiera existe ese movimiento. (Svankmajer, 2014, p.112)¹

Uno se vuelve consciente del umbral por la acción de cerrar y abrir los ojos. Al abrirlos se ve hacia el exterior del cuerpo y al cerrarlos hacia el interior. El sueño y la realidad se funden para crear un todo. La imaginación es clave para este tipo de procesos. El artista Jan Svankmajer la considera subversiva porque proclama lo posible sobre lo real.²

- (1) Svankmajer, J. (2014) *Para ver cierra los ojos*.
- (2) idem. (1)

Fig. 29 - Fotograma del video propio *La Tara*, 2015-2016, formato 1920 x 1080, 9min



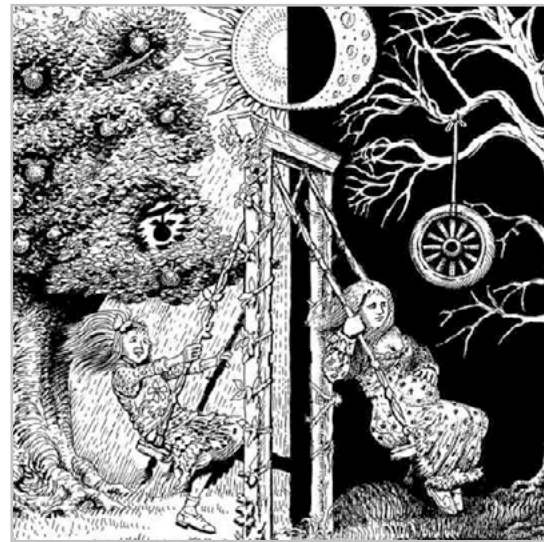
1.7. LA TRANSICIÓN COMO CAMBIO DE ESTADO. SU RELACIÓN CON EL TIEMPO

El umbral que propongo implica un movimiento y un tiempo para ser recorrido. El movimiento es el que la mirada hace en profundidad y el tiempo es la duración que conlleva visionar el video.

La transición es por lo tanto el movimiento en profundidad, hacia el interior del umbral mientras que el cambio es lo que acontece con el eclipse representado en el video.

La transición de un estado a otro puede pasar desapercibido o puede percibirse con claridad al travesarlo de repente. Lo mismo pasa con el tiempo percibido en el objeto externo, a veces se percibe y otras veces queda desapercibido.

Fig. 30 - Ilustración del paso del tiempo, autor desconocido.

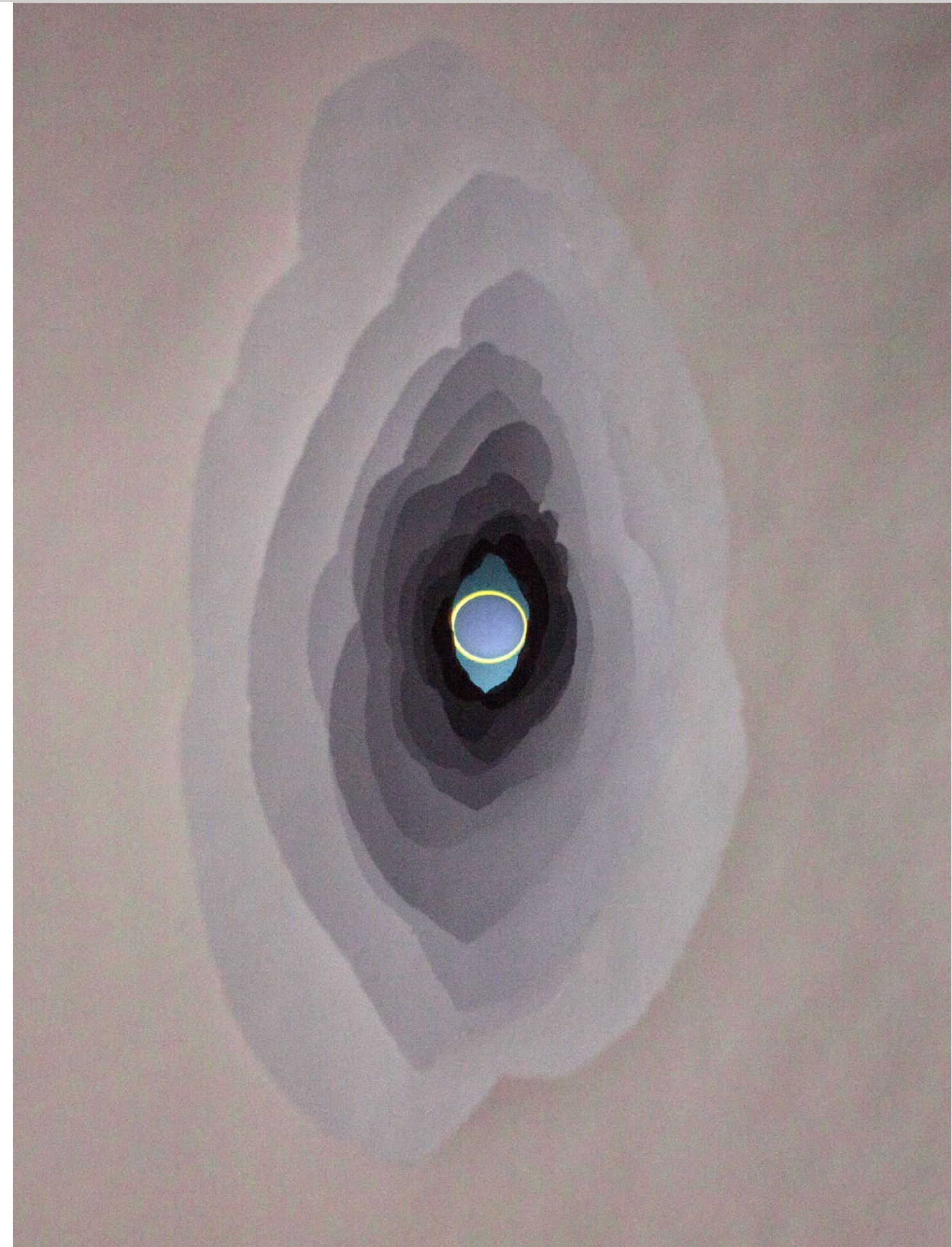


1.8. EL UMBRAL COMO TIEMPO Y LUGAR INTERMEDIO

En mí día a día me encuentro con dificultades para encontrar tiempo a reflexionar sobre cuestiones que no tienen una utilidad evidente. Entonces me veo obligada a utilizar para ello los *tiempos intermedios* entre las actividades planeadas durante el día. Estos momentos son por ejemplo el viaje en el metro, el tiempo de espera a una reunión, durante las comidas o antes de ir a dormir. Estos intervalos me obligan y me permiten parar a reflexionar durante un espacio de tiempo determinado. El estilo de vida contemporáneo presiona por una parte a efectivizar el tiempo al máximo y por otra a distraerse a través de entretenimiento absurdo durante los tiempos muertos. Lo que posibilita el escape de esta dicotomía alienante es tratar de aprovechar los intervalos porque son momentos de vacío en los cuales no se tiene que realizar ninguna actividad en concreto sino simplemente observar desde el umbral de los ojos: *La montaña está quieta, yo estoy quieta observándola pero todas las demás cosas de mueven incluido el tranvía en el que estoy.*

Contemplar una obra de arte implica dedicar un tiempo intermedio para su interpretación. *Umbrales* requiere de este tipo de tiempo para llevar al espectador a un lugar intermedio. El umbral se encuentra entre la mirada del espectador y el otro lado del túnel. Este lugar se resiste a estar en su totalidad en un exterior o en un interior. La obra absorbe las miradas hacia su profundidad.

Fig. 31 - Instalación propia *Umbrales*, 2016, capas de papel y proyección de video



1.9. UMBRALES PERCEPTIVOS.
ESTADO ALTERADO Y MIRADA VOYEUR.

Y es que existe una vida que está bajo la conciencia: en ese oscuro recinto inexplorable alientan instintos que no conocemos; allí Ue-29 gan sensaciones de que no nos damos cuenta: en él se realiza todo género de operaciones fisiológicas y psíquicas de las que únicamente percibimos los resultados. (Ortega I Gasset, 1904, p. 29-30)¹

Tratando de profundizar en el fenómeno de la percepción me llevó inevitablemente a las experiencias psicodélicas. Escribir sobre ello trae cierta controversia por su base subjetiva difícilmente demostrable. De todas formas considero

importante este apartado al tener relación directa para la comprensión del proyecto que presento.

Una de las conclusiones de la experiencia con *Hongos psilocibios*² fue la claridad de la existencia del límite perceptivo y de cómo los sentidos captan los impulsos a través de un umbral delimitado. Los sentidos se saturan al cruzar el límite de la conciencia normal y se tiene la sensación de que ver tanto que es demasiado. La experiencia psicodélica es un momento de shock para los sentidos lo que ayuda a apreciar posteriormente la realidad fuera del estado de manera más sensible y sutil. En la concepción de la realidad del día a día se suelen producir alteraciones

naturales de la conciencia a causa de emociones fuertes como el miedo, el enamoramiento, la obsesión, la euforia etc. que a su vez hacen percibir la realidad de manera distinta. Pero éstos cambios de estado son leves por lo tanto escapan a ser percibidos como alteraciones de conciencia.

Substancias naturales como los hongos y las setas alucinógenas son entradas (o salidas) a espacios interiores desconocidos pero al mismo tiempo familiares. Terence Mckenna habla de la utilidad creativa de este tipo de viajes considerándolos como ir a pescar en el océano de la mente. Lo importante del viaje son los peces medianos al ser abarcables dentro de la limitación humana. “*Las grandes preguntas son inabarcables y las pequeñas desaparecen en su trivialidad.*” (Mckenna, 2014) El cineasta David Lynch utiliza la misma metáfora para describir su proceso de catarsis creativo aunque ésta vez a través de la medita-

ción diaria⁴. Desde mi punto de vista lo útil de la experiencia con este tipo de sustancias siempre es posterior, a través del recuerdo y la interpretación porque el viaje se asimila a un sueño en el cual no se tiene control total.

Como manera de acercamiento a la naturaleza se da la sensación de estar observando fenómenos que no deberían ser vistos, como mirando a través de una mirilla. Las formas se ordenan y las luces vibran ante los sentidos dilatados. Se muestra una realidad sublime y salvaje, visión contraria a la concepción contemporánea de naturaleza pasiva y domada.

(1) Ortega i Gasset, *El poeta del misterio*, 1904.
(2) *Los hongos psilocibios o hongos alucinógenos, son hongos que contienen sustancias psicoactivas como la psilocibina, la psilocina y la baeocistina* Wikipedia: *Hongos psilocibios* [en línea]
(3) Youtube: *La odisea psicodélica*, Mckenna Terence, 2014. [en línea]
(4) Lynch, D. *Catching the Big Fish*, 2007.

Fig. 32 - Fotograma del video propio *La Tara*, 2015-2016, formato 1920 × 1080, 9min



Fig. 33 - Fotograma del video propio *La Tara*, 2015-2016, formato 1920 × 1080, 9min



1.10. EL UMBRAL EN RELACIÓN A LA LUZ Y A LA SOMBRA

El umbral es la cantidad mínima de señal que ha de estar presente para ser registrada por un sistema. Por ejemplo, la mínima cantidad de luz que puede detectar el ojo humano en la oscuridad. El umbral es la base de la exploración psicofísica de las sensibilidades (táctil, olfatoria, visual o auditiva). El estímulo debe alcanzar cierta velocidad para ocasionar el umbral o en otras palabras, una mínima reacción, haciendo necesario el impulso nervioso. Si la velocidad no es alcanzada, no se efectúa el impulso nervioso. Esta última explicación se conoce como la ley del todo o nada¹.

La palabra umbral me ha llamado la atención por su similitud formal a la palabra umbra, que en su traducción del rumano (y su raíz latina) significa sombra. En términos astronómicos,

Umbra se refiere a la parte de la tierra que está completamente sombreada por la luna durante un eclipse solar. La palabra penumbra también llega del latín, formada de paene (casi) y umbra (sombra). Durante los eclipses solares, penumbra se refiere a la parte de la tierra que esta parcialmente tapada por la luna. Es decir donde el sol todavía es visible, pero está parcialmente bloqueado por la luna.²

- (1) Wikipedia: *Umbral* (percepción) [en línea]
(2) Wikipedia: *Penuumbra* [en línea]

Fig. 34 - Fotograma del video propio *La Tara*, 2015-2016, formato 1920 × 1080, 9min



2. EL ECLIPSE: VELAR Y DESVELAR POSIBLES SIGNIFICADOS

El eclipse es un fenómeno en el que la luz procedente de un cuerpo celeste es bloqueada por otro. La procedencia de la palabra es griega *Ekeipsis* que significa desaparición. La sombra que produce se clasifica en tres partes: umbra, penumbra y antumbra. Según el punto de vista respecto al fenómeno el eclipse se experimenta de forma total, parcial y anular respectivamente (Fig. 35)¹.

La razón por la cual coloque el eclipse en el interior del umbral es por la concepción que tengo sobre el funcionamiento de mi mente. Desde el lugar intermedio del umbral veo aquello que busco de manera intermitente, el contenido es la luz que queda eclipsada por una sombra ¿podría ser mi sombra?

A veces el contenido se ve oculto otras veces

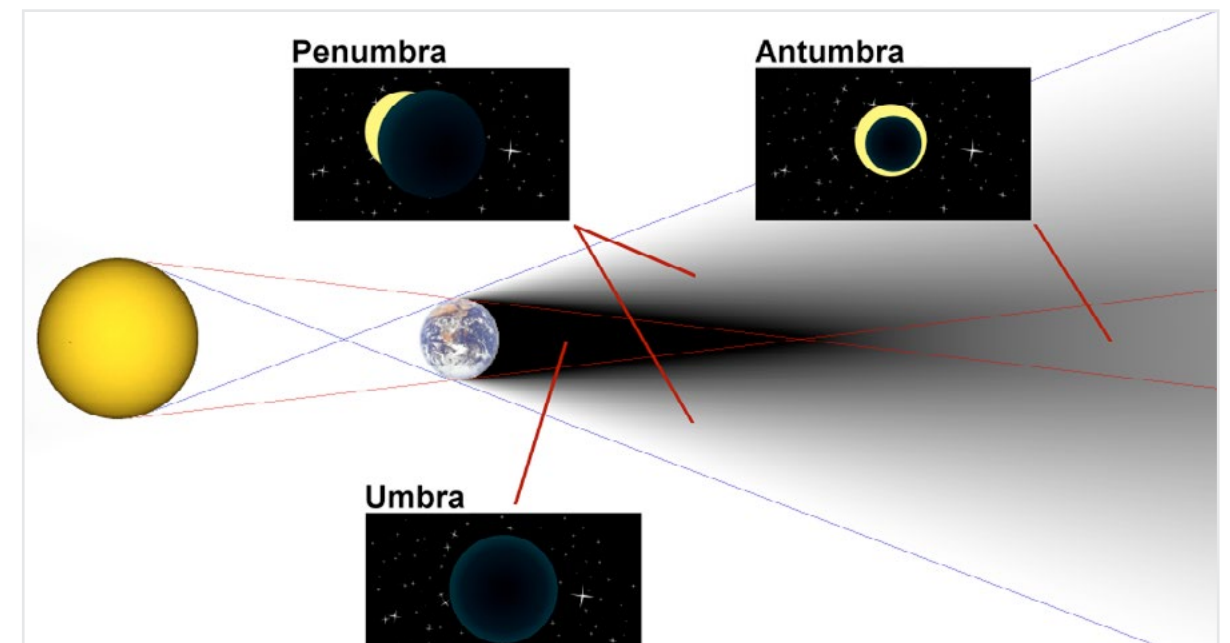
se aclara pero se define por el constante movimiento de ocultar-mostrar.

En el diccionario de símbolos el umbral aparece protegido por un guardián². Por lo tanto el umbral podría ser contenedor de conocimiento y el eclipse el guardián de su entrada.

La forma del lenguaje de los sueños podría ser otra interpretación del eclipse. Lo que se nos muestra aparece encriptado. El propio lenguaje al mostrarse en imágenes oculta su significado real que posteriormente al recordarlo tendrá que ser interpretado. Es un fenómeno doble en el cual velar y desvelar ocurre al mismo tiempo y a distintos niveles.

- (1) Wikipedia: *Eclipse* (percepción) [en línea]
(2) Cap. 1.4

Fig. 35 - Fenómeno del eclipse



2.1. LUZ Y SOMBRA COMO TELÓN

Las figuras 36-39 muestran una escena de mi corto *La Tara* en el cual el árbol queda oscurecido por la sombra para después ser mostrado de nuevo.

El umbral como telón de sombra cubre y descubre el paisaje. En sentido metafórico en la creación esto sería cuando el significado se muestra y se oculta.

2.2. ELEMENTOS A CONTRALUZ

La contraluz es cuando un objeto es tapado por la sombra y es entrevisto en su oscuridad. Las serie de pinturas *Contraluces* se refieren a este proceso (Fig. 40)

2.3. EL ACTO DE RESISTENCIA ANTE LA FRAGMENTACIÓN

No gozaremos de un sentimiento desbordante más que si está ligeramente manchado de duda; y un pensamiento que no contiene una ligera contradicción no es completamente convincente. (Jung, 1969, p. 96)¹

Deleuze habla sobre la creación artística como un acto de resistencia. Primero ante la muerte al resistirse al paso del tiempo. Segundo por la relación misteriosa que tiene el acto de resistencia con la obra de arte. Afirma:

Todo acto de resistencia no es una obra de arte y toda obra de arte no es un acto de resistencia pero de cierta manera lo son.” El acto de resistencia culmina en un grito. Hay una cierta equivalencia. (Deleuze, 1987)

Para llegar aquí explica que la comunicación es la transmisión y propagación de la información (formada por consignas) sobre algo que se tiene que creer. Es por lo tanto un sistema controlado de consignas que rigen una sociedad. Al

Fig. 36 - 39 - Fotograma del video propio *La Tara*, 2015-2016, formato 1920 × 1080, 9min

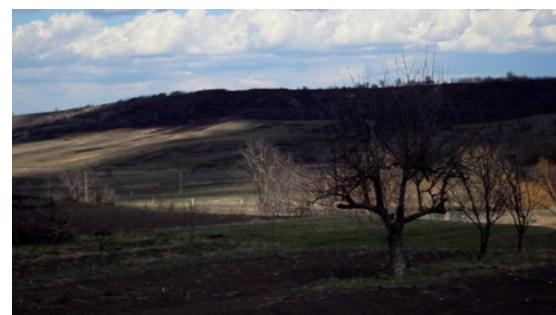
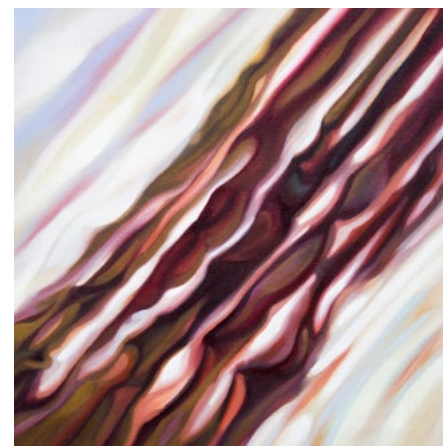
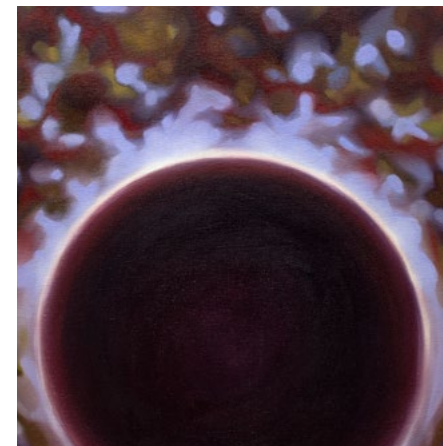


Fig. 40 - *Contraluces* (obra propia), 2015, óleo sobre tela, 46x46 cm



lado contrario está la contra-información que solo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia.

Ante estas palabras ¿en que sentido se podría considerar mi obra sobre el umbral un acto de resistencia? Podría serlo en primer término por la piedra, material duradero en el tiempo. No se puede afirmar lo mismo sobre el papel, el cual llega a cierta efimeridad.

El contenido del eclipse expresa lo dual que ya no quiere concebirse como fragmentación sino que quiere unión. Pero la unión se ve dificultada por toda una tradición. Lo blanco se superpone al negro hasta hacerlo desaparecer, lo mismo pasa al revés. Como occidentales concebimos el mundo binario lo cual dificulta la concepción unitaria del ser, propia de otras culturas y religiones orientales como la budista, o el taoísmo por ejemplo. Merleau-Ponty combina el cuerpo con el alma en el fenómeno de la percepción³. Nietzsche dismantela los juicios morales cristianos sobre el bien y el mal dándole la vuelta para un cambio en los valores humanos⁴. Nos damos cuenta que colocarse en un bando o en el otro significa ver solamente una parte de la totalidad del asunto. La clave para la verdad en palabras de Jung está en la contradicción y en la duda.

(...) Un sentimiento (o un espíritu) superior no es nunca totalmente claro. (...) Se ha llamado oscuro al viejo Heráclito porque pensaba mediante paradojas... el espíritu de China, por ejemplo, nos parece muy paradójico, pues ignoramos todavía el manejo de la paradoja, formada de pensamientos contrarios. Nosotros pensamos siempre esto o aquello, pero muy raramente sabemos tener en cuenta de un modo real lo uno y lo otro; por eso los espíritus entrecocan en cuanto se aborda la latitud de las funciones psicológicas.⁵

(1) Jung, C. G. (1969) Los complejos y el inconsciente colectivo

(2) Entrevista a Deleuze ¿Que es la creación? 1987 [en línea]

(3) Wikipedia: Maurice Merleau-Ponty [el línea]

(4) Nietzsche F. (1887) *La genealogía de la moral*.

(5) idem (1)

3. EL HUECO COMO ESPACIO DE LUZ. LA CATARSIS CREATIVA.

Los huecos son espacios vacíos limitados por un contorno. Comencé primero a fijarme en los huecos entre las ramas de los árboles cuando la luz provenía desde el otro lado de mi punto de vista. Me interesaba como los espacios blancos delimitado sobresalían por encima de los contornos oscuros de las ramas. (Fig. 43)

3.1. EL VACÍO COMO MÉTODO CATALIZADOR

La constante sobresaturación de información necesaria e innecesaria que se experimenta en nuestros tiempos juega un papel alienador en la construcción de la mirada. El espacio que queda para la creación se ve contaminado con toda una serie de ideas estereotipadas, muchas de las cuales no parten de uno sino que podrían perfectamente ser fruto de una tercera persona o medio. ¿Como se construye la mirada? ¿Que cantidad de la supuesta creación propia es fruto de información impregnada en el inconsciente? ¿Somos capaces de deshacernos de aquello alienador, que se cuela a la hora crear? ¿Somos capaces de purificar, seleccionar, ser libres de aquello que supuestamente construye nuestra mirada?

La desconstrucción de mi mirada fue mi primera opción pero resulta ser un proceso desintegrador. La construcción está fijada en profundidad, forma parte del ser y de la historia de la civilización tal y como afirma Jung en teoría de los arquetipos¹. Lo que se puede vigilar es la superficie. Una vez consciente de la profundidad, descubrir las influencias y seleccionar lo que interesa, deshaciéndose de sobrecargas e información innecesaria. La búsqueda del vacío es la vía más directa hacia el encuentro de las necesidades reales, mientras que la meditación un método eficaz para que las ideas lleguen a la mente sin interferencias.

(3) Wikipedia: arquetipo junguiano [el línea]

3.2. EL HUECO COMO FORMA QUE ALUDE AL ORIGEN

La forma del hueco de las esculturas de piedra (Fig. 44) recuerdan a la forma de una semilla y del genital femenino. También se asemeja a la *vesica piscis* (Fig. 42), símbolo de origen pitagórico considerada una figura sagrada. Éste símbolo multiplicado genera la variación de la llamada geometría sagrada (Fig. 41).

La semilla es un grano con contenido interior que puesto en las condiciones adecuadas germina y da origen a una nueva planta de la misma especie. En este sentido equivale al vacío del hueco que origina contenido latente en el proceso creativo. El genital femenino se podría considerar el primer umbral físico a cruzar.

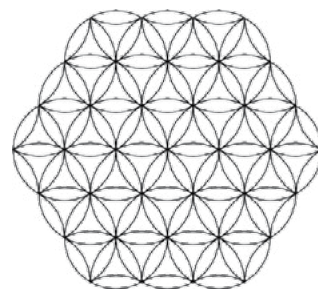


Fig. 41 - Flor de la vida

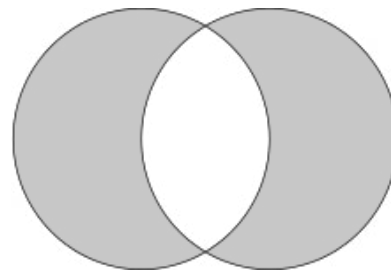
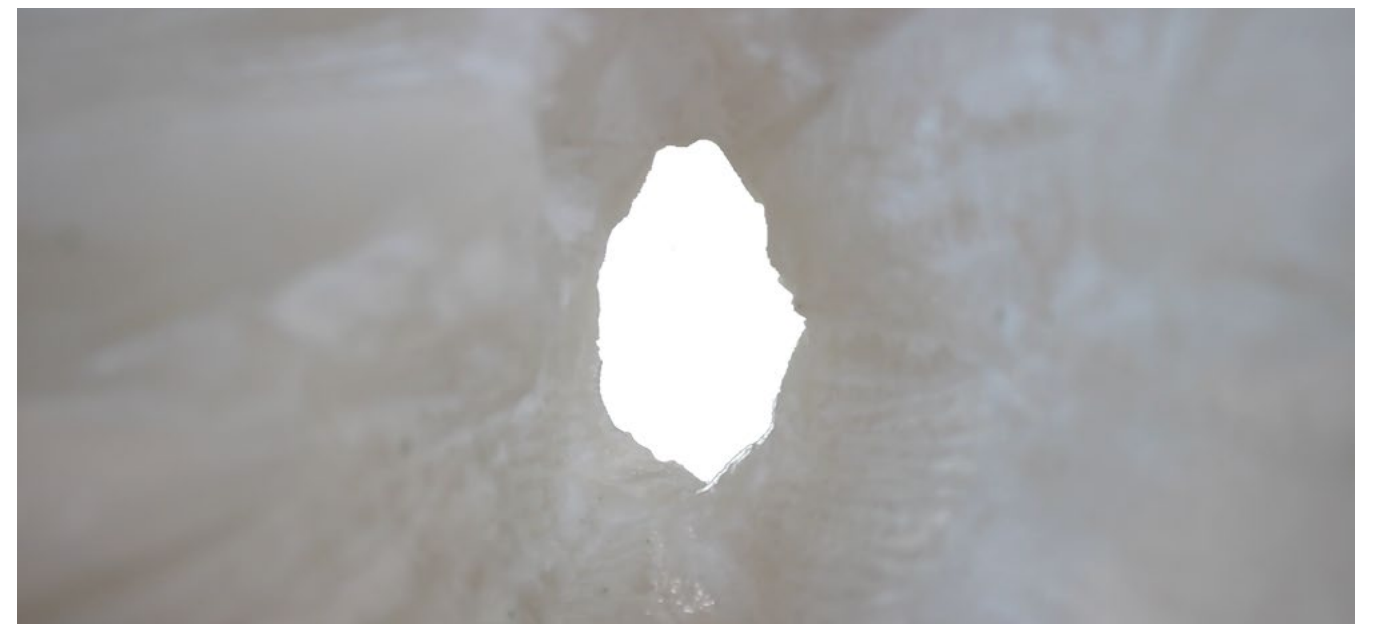


Fig. 42 - Vesica piscis



Fig. 43 - Hueco (pintura propia), 2015, óleo sobre tela, 110x120

Fig. 44 - Hueco de la escultura de piedra de alabastro





I. DESARROLLO DEL PROCESO Y MATERIALIZACIÓN. LA PRAXIS ARTÍSTICA.

1. LA PINTURA COMO PUNTO DE PARTIDA PARA LA INTERDISCIPLINARIEDAD

Hasta el actual proyecto he considerado la pintura como la disciplina más cercana. Con la experiencia me doy cuenta que cada medio tiene sus propiedades y hay ciertas cosas que no funcionan o no crean el efecto deseado al representarlas en determinada disciplina. La pintura, al mismo tiempo que la tengo cerca la encuentro compleja. Ella necesita tiempo y claridad para su desarrollo y catarsis. Las disciplinas desarrolladas en el actual proyecto me han permitido dilatar

el universo simbólico representado en pintura y tener una mirada más objetiva en relación al contenido y sus posibles formalizaciones. Al experimentar con otros medios libero la pintura de aquello que en representación no funcionaría de la misma manera.

A continuación ilustraré algunos ejemplos de la relación entre mi manera de pintar y la materialización de los *Umbrales*:

- a. Los cortes con la radial me permiten las formas que me interesan en la pintura. (Fig. 45, 46, 47)
- b. Para la representación de espacios cavernosos la escultura es una solución más directa y evocadora que el espacio pictórico. (Fig. 48, 49)
- c. La luz representada en pintura está en un espacio virtual mientras que la luz proyectada está en la realidad. (Fig. 50, 51)

Fig. 45 - Textura acabado piedra calatorao

Fig. 46 - Cortes con la radial en la piedra de alabastro



Fig 47- Piedra Preciosa (pintura propia), 2014, 38x38, óleo sobre tela

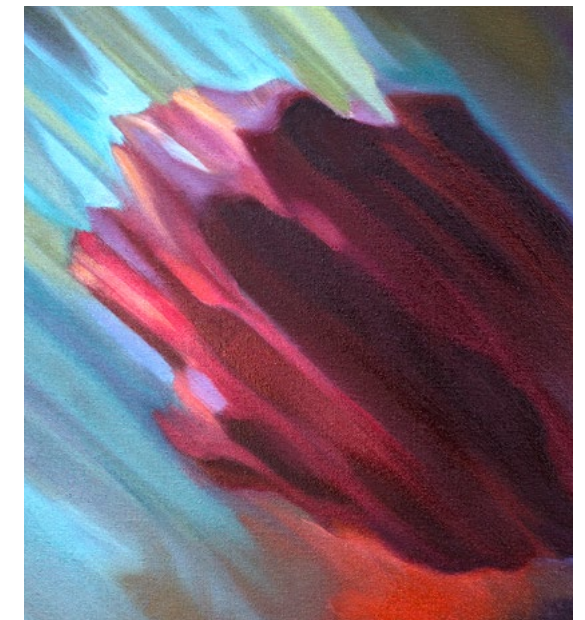


Fig: 48 - Estado mental (pintura propia), 2014, 19x15, óleo /tela



Fig: 49 - Proyección de un sol naranja en el umbral de papel

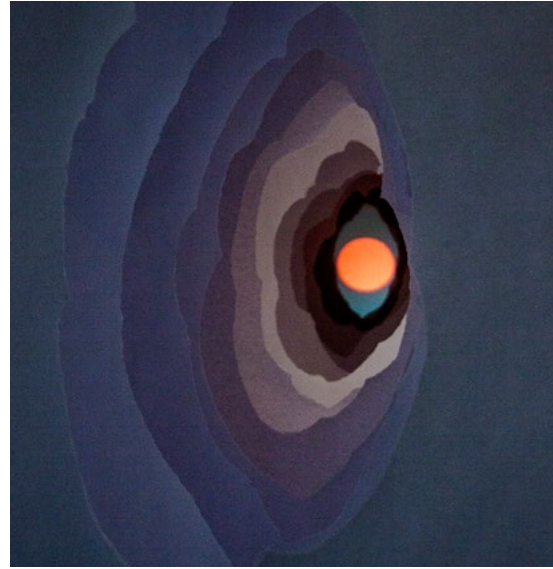


Fig: 50 - Cueva II (pintura propia), 2015, 115,5x 89, óleo /tela



Fig: 51 - Piedra de calatorao en el espacio expositivo



2. REFERENTES FORMALES PARA EL PROYECTO ESCULTÓRICO

2.2. LAS CUEVAS

Fig: 52 - Cavernas de mármol Chile



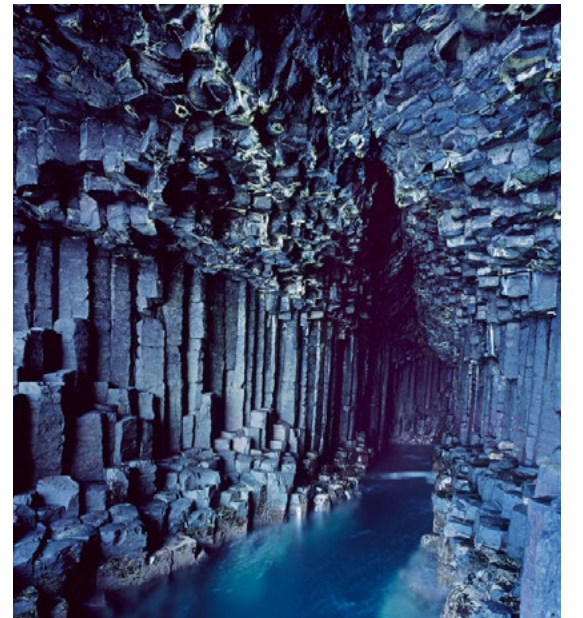
Fig: 53 - Cueva de cristales Mexico



Fig: 54 - Cuevas de Hielo Eisriesenwelt Austria



Fig: 55 - Gruta Fingal Escocia



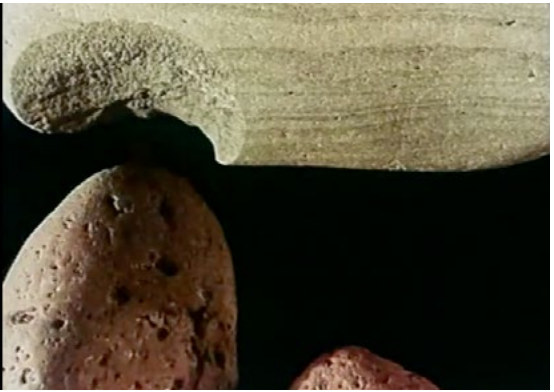
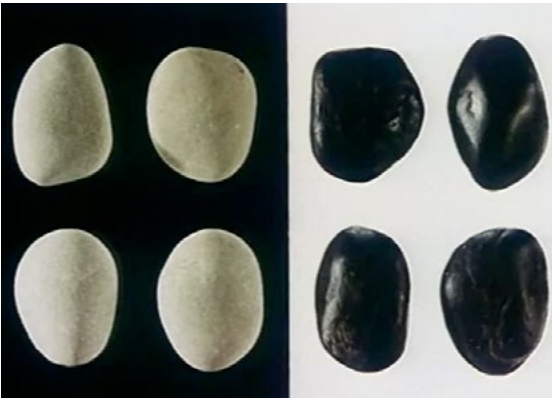
2.3. LAS PIEDRAS Y LOS MINERALES

Las piedras son elementos inmutables de la naturaleza, sin vida. La paradoja es que con la ayuda de la imaginación se les puede dar carácter, incluso parecer que tienen vida. Se puede reflexionar a través de ellas como con cualquier otro elemento inanimado.

Fig: 56. 57. 58. 59 - Piedras de Agatha



Fig. 60 - *Spiel mit Steinen*, Jan Svankmajer, 1965 stop-motion



3. LAS ESCULTURAS : PROCESO DE EXPERIMENTACIÓN CON DISTINTOS MATERIALES

3.1. PAPEL QUEMADO

Comencé el proceso agujereando papeles y colocándolas por capas para después quemarlos, dándoles un contorno, dibujando en el mismo con la llama. El resultado son unos pequeños bocetos que me llevarían a la instalación de papel que presento.

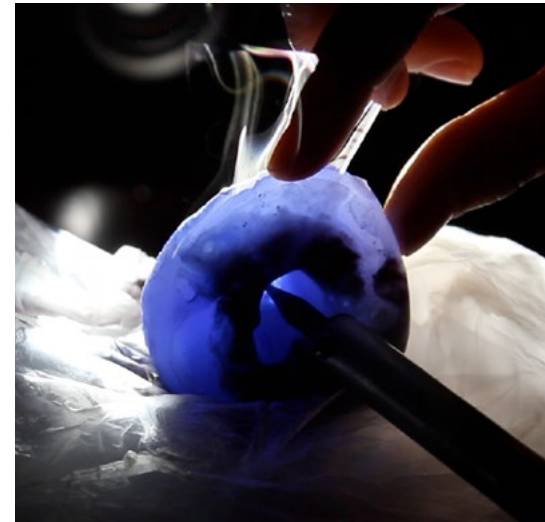
Fig. 61 -bocetos en papel quemado



3.2. PARAFINA

La intención inicial del proyecto era utilizar varios materiales para la realización de las tres piezas. Uno de los materiales fue la parafina. La técnica con molde es distinta y las probabilidades de éxito eran escasas por el tamaño de la futura pieza y el poco tiempo de taller. Haría falta alrededor de treinta kilos de parafina y si la misma se rompía en el proceso no se podría arreglar. Encontré la técnica de la talla mucho más satisfactoria y directa que la del molde. Las pequeñas piezas que muestro fueron trabajadas con el soldador, derretiendo el material en las partes deseadas.

Fig. 62 - pruebas con parafina



3.3. PIEDRAS ENCONTRADAS

Al largo del último año recorrí caminando lugares de Cataluña como Cap de Creus, Montseny, Garrotxa, Garraf etc. Me llamó la atención la variedad de piedras, fósiles y otros objetos naturales, que en su perfección formal me producían el deseo de aislarlos y reordenarlos. Lo que hice fue recolectar los objetos para más adelante fotografiarlos en un espacio blanco o negro, formando una especie de collages mu-

tables. La serie alude a las mismas ideas que trato en el presente proyecto pero de una manera más lúdica. Las posibilidades compositivas de cada toma llegan a ser interminables, por ello veo abierto un nuevo camino de investigación.

Fig.64 - Piedra VIII / 2016 / 42,6 x 29,4 cm / fotografía digital
Fig.65 - Piedra I / 2016 / 29,3 x 42,6 cm / fotografía digital
Fig.66- Piedra IV / 2016 / 42,6 x 29,4 cm / fotografía digital
Fig.67- Piedra V/ 2016 / 42,6 x 29,4 cm / fotografía digital

Fig. 63 - Piedras y otros objetos encontrados



3.4. EL LIBRO DE ARTISTA

A partir de un taller de libro de artista con el profesor Josep Cerdá confeccioné un libro-objeto que alude a la idea de umbral. La caja se abre para mostrar el túnel que colocado tipo acordeón da lugar a una pequeña instalación de luz y sonido. Es un libro de artista que recoge una serie de sonidos nostálgicos de pájaros y grillos en una secuencia de luces que cambian para representar el paso del día. La parte electrónica es programada y sincronizada a través de una placa *arduino*. A partir de este proyecto y algunos conocimientos que tenía anteriormente pude resolver la parte de luces led incorporadas en las tres esculturas que presento en el actual proyecto.

Fig: 68, 69, 70 - libro de artista



3.5. PIEDRA DE ALABASTRO Y DE CALATORAO

El contacto con la piedra fue algo nuevo para mí pero en poco tiempo me di cuenta de sus posibilidades expresivas. Para la primera pieza de alabastro utilicé un modelo en barro. Después de cortar las partes innecesarias, el maestro de taller de piedra hizo un orificio en el centro con el taladro para marcar hacia donde iba a vaciar con el martillo automático. (Fig. 71)

Los cortes con la radial tenían un parecido a mi manera de dibujar. Esto me llevó a resolver la pieza con cierta naturalidad. La otra herramienta fue la pulidora con la cual acabé de definir las aristas y los detalles. (Fig. 72)

En el proceso de la segunda pieza no encontré necesidad de modelo por lo tanto empecé a dar forma al bloque de alabastro con la radial y el martillo automático. (Fig. 73)

Para la tercera pieza escogí una piedra calatorao para la cual seguí el mismo proceso que con la anterior, sin modelo en barro, solamente siguiendo un boceto. Esta piedra es más dura que el alabastro por lo tanto tuve que usar otras herramientas de trabajo para el martillo automático. (Fig. 74)

A continuación las tres piezas necesitaron de pulido, lijado y acabado con cera.

Tuve que hacer unas ranuras con la fresadoras para introducir dos capas paralelas de plástico entre las cuales colocaría una plantilla circular para la presentación del eclipse una vez instalada la luz led trasera. (Fig. 75)

El primer modelo de soporte fue descartado por falta de estabilidad. El segundo modelo, esta vez con cuatro patas en lugar de una, resultó adecuado para el peso de las piezas. (Fig. 76)



Fig: 71



Fig: 72





Fig. 73.



Fig. 74



Fig. 75.



Fig. 76.



3.6. CAPAS DE PAPEL. MAQUETAS Y REALIZACIÓN

Después de confeccionar varias maquetas escogí el papel para la realización de un umbral a tamaño grande. A través de once capas de papel colgadas desde el techo al suelo y agujereadas en el centro conseguí la profundidad deseada. (Fig. 79) Experimenté con distintas proyecciones, luces, imágenes más o menos figurativas pero final-

mente decidí utilizar solamente la secuencia del eclipse, en negativo y en positivo. El carácter sutil y efímero de la instalación podría desaparecer si saturaría el contenido proyectado.

Fig. 77- posible montaje 3D de la instalación.

Fig. 78 - maqueta de capas de papel con proyección de video.

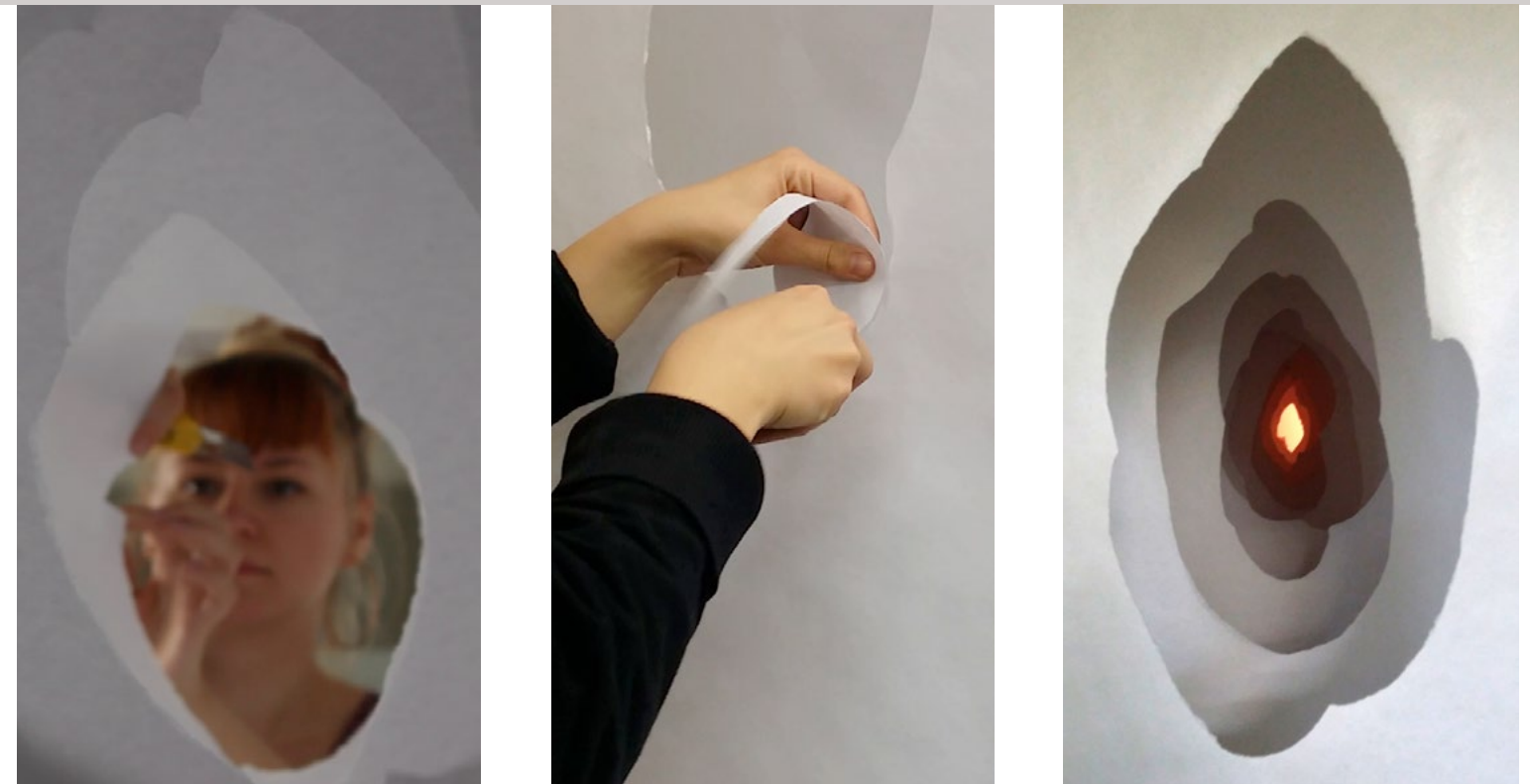
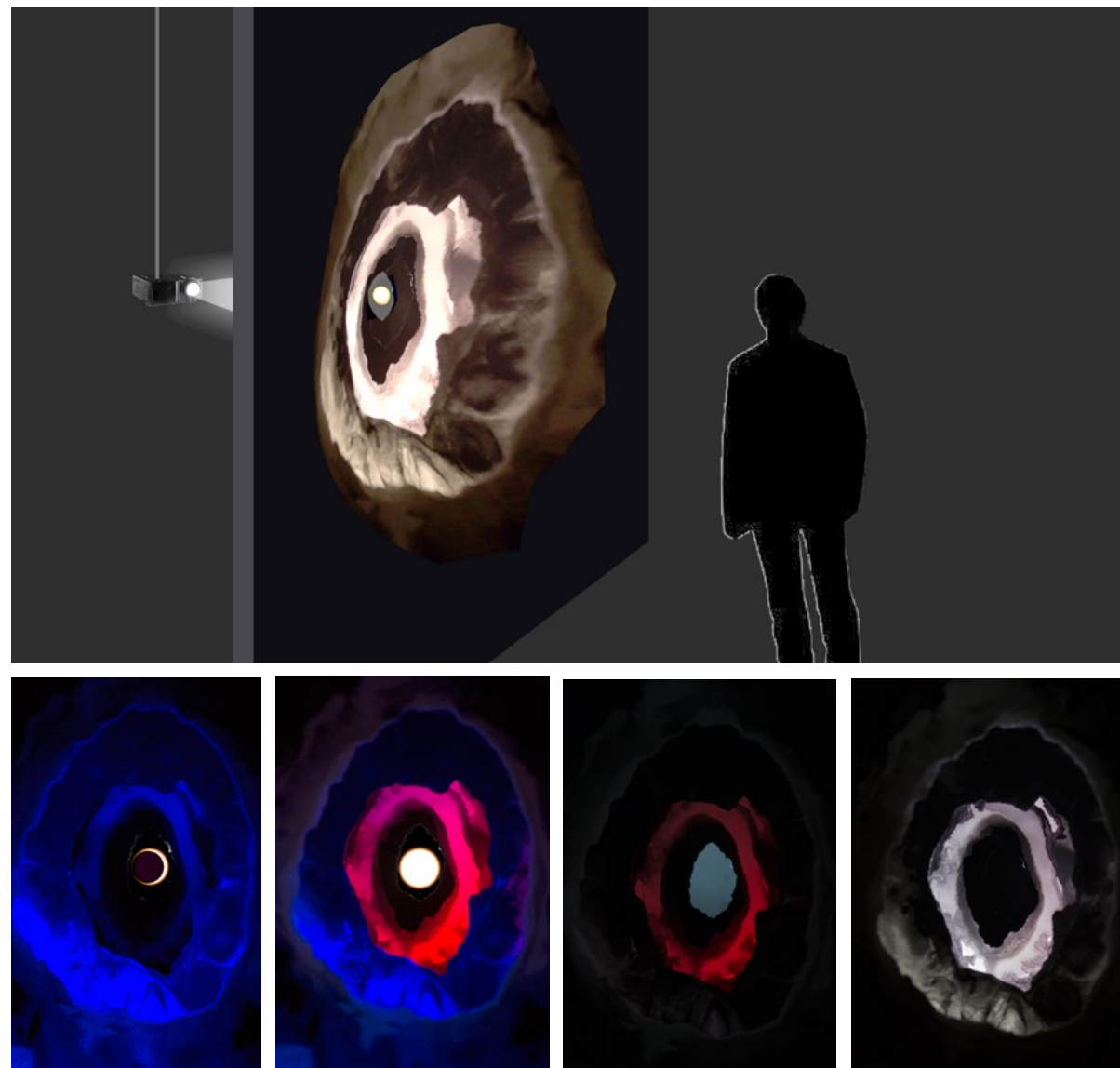


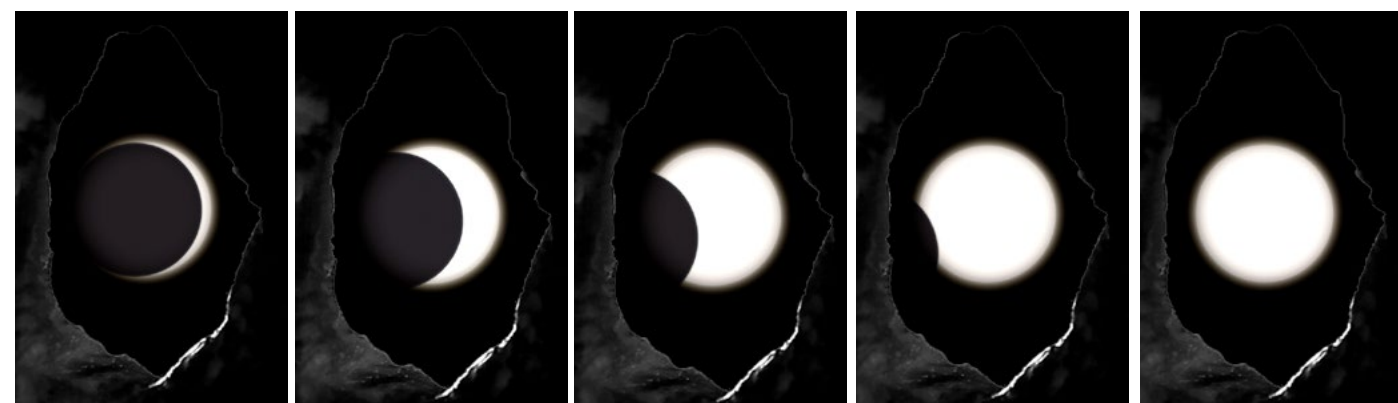
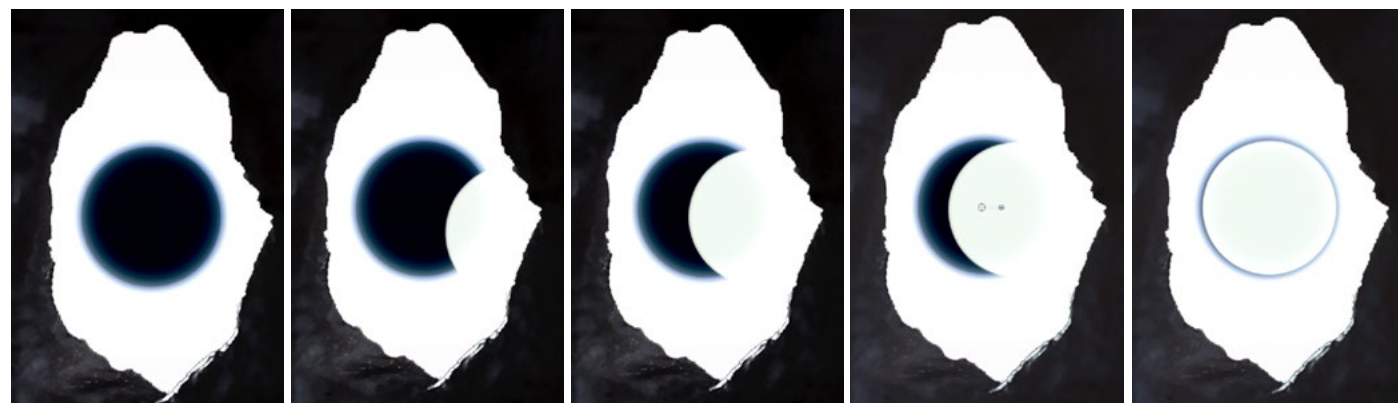
Fig. 79



4. LA ESCULTURA COMO SOPORTE PARA LA LUZ.

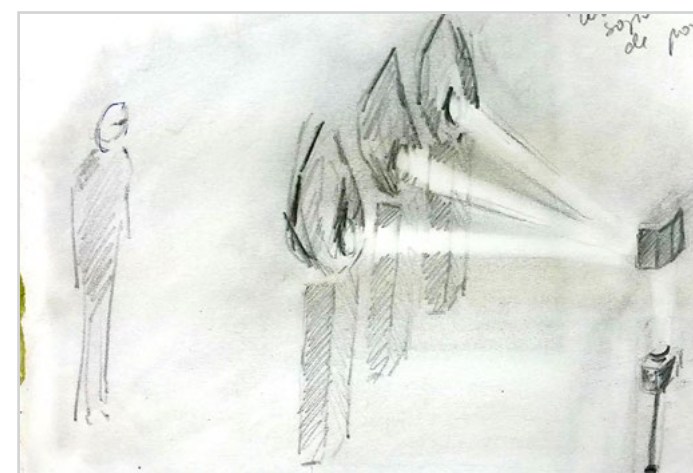
4.1. ECLIPSE Y ECLIPSE INVERTIDO DEL INTERIOR DEL UMBRAL

Fig: 80 - Eclipse proyectado en el interior de la instalación



Un aspecto que me resulta interesante es la relación fractal que se establece entre soporte-contenido. La dicotomía se repite a distintos niveles: desde el momento en el cual la piedra es el soporte y la luz el contenido se puede subir un escalón y ver el espacio expositivo como contenedor para las obras que hacen de contenido. A continuación bajando escalones: la luz es soporte para las formas proyectadas; las formas soportan el/los significado/s. A partir de aquí comienza a ser más abstracto e invisible. El significado puede servir de referente (ser contenedor) para otra cosa o aludir a otros conceptos o realidades. Cada nivel y cada concepto se pueden volver a dividir y como en una espiral circular en superficie o en profundidad dentro del patrón pero al final todo tiene que funcionar en unidad, soporte y contenido, obra y significado, no funcionan sino en unidad.

Fig: 81 - Idea inicial de las esculturas con proyección trasera reflejada en un espejo triple.



4.2. LUZ LED Y PROGRAMACIÓN A TRAVÉS DE ARDUINO

La idea inicial era proyectar la imagen del eclipse igual que en la instalación de papel pero encontré una solución más acorde a la escala de las piedras. (Fig. 81) Finalmente a través de una placa arduino decidí sincronizar el encendido y apagado de unas luces led colocadas en la parte trasera de las esculturas. (Fig. 83) A parte de luz el hueco integra unas pequeñas plantillas que eclipsan la fuente de luz.

El circuito eléctrico consta de tres luces led con sus respectivas resistencias, la placa arduino es programada por ordenador y una batería de 9 voltios con su interruptor.

Fig: 82 -Resolución final con luces led y placa arduino

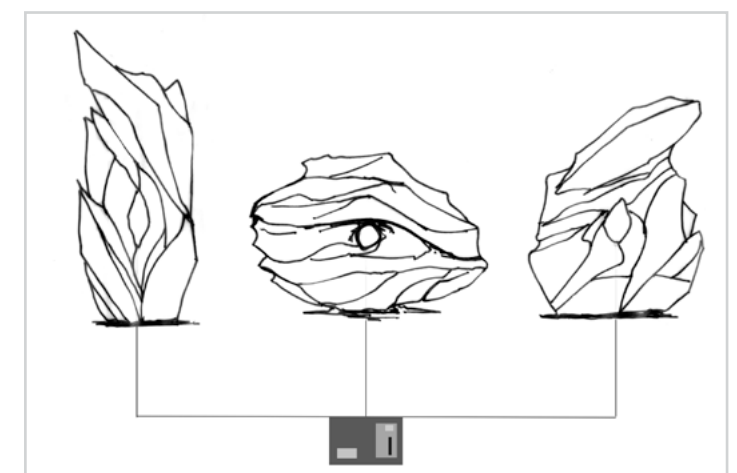




Fig: 83 -Resolución final con luces led traseras



Fig: 84 -Esculturas encima de sus soportes en el espacio expositivo





Fig: 85 - *Piedra I*, 2016, 40x30x25cm aprox., piedra de alabastro y luz led

Fig: 86 - *Piedra III*, 2016, 35x40x25cm aprox. , piedra de calator y luz led





Fig: 87 - *Piedra II*, 2016, 45x25x25cm aprox. , piedra de alabastro y luz led

Fig. 88 - Vista trasera instalación *Umbrales*, 2016, 300x120x600 cm, capas de papel y proyección de vídeo

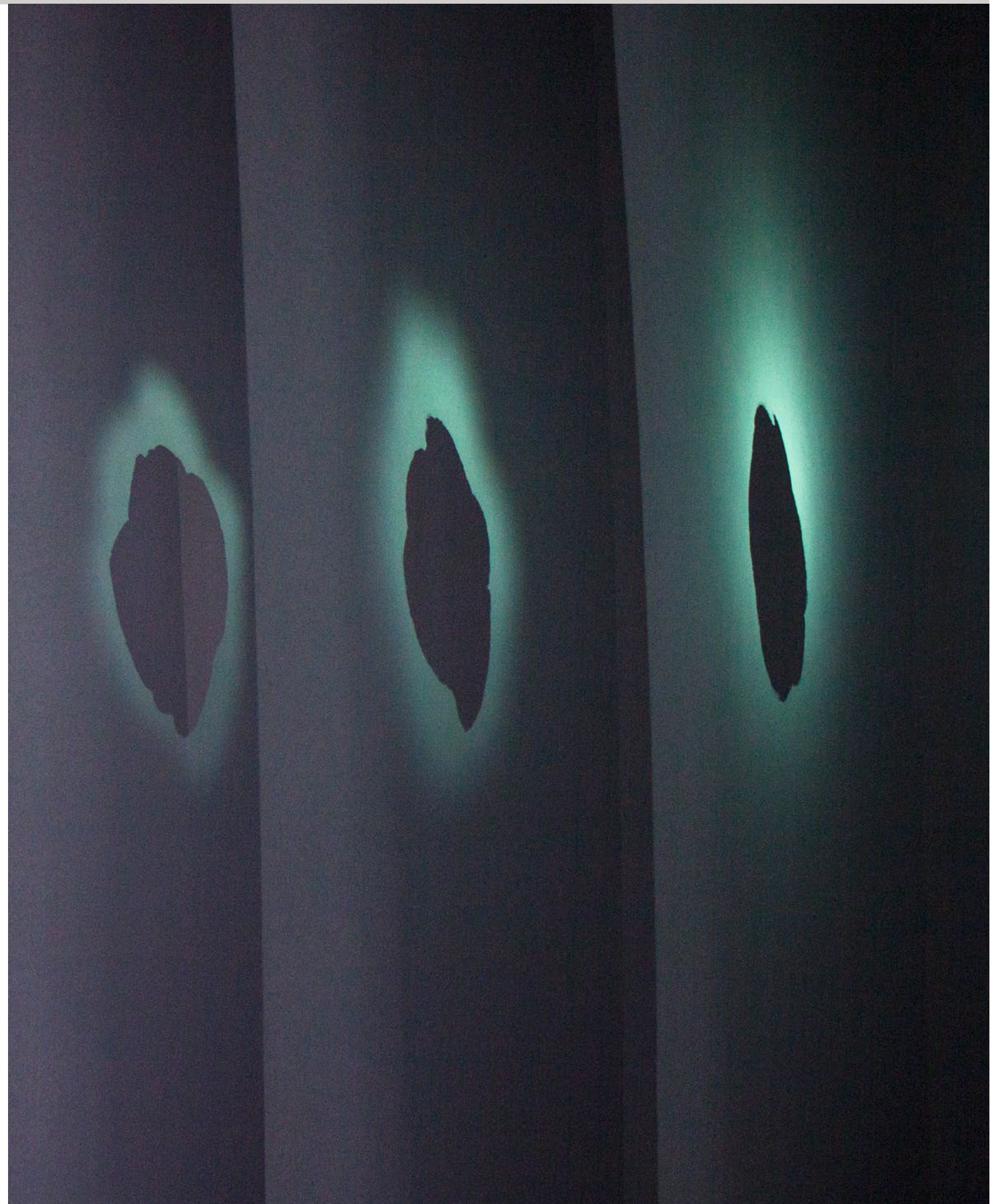
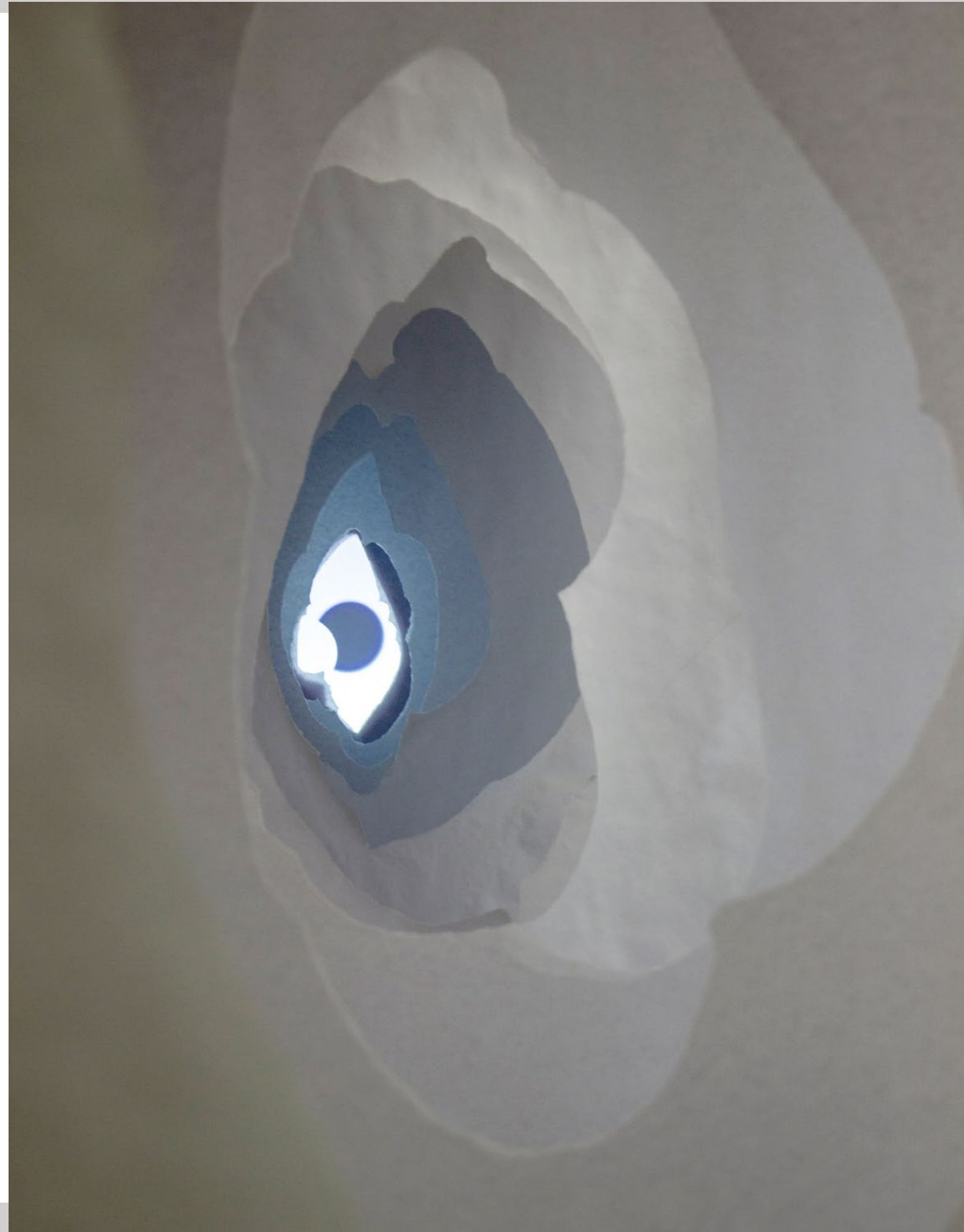


Fig. 89 - Instalación *Umbrales*, 2016, 300x120x600 cm, capas de papel y proyección de vídeo



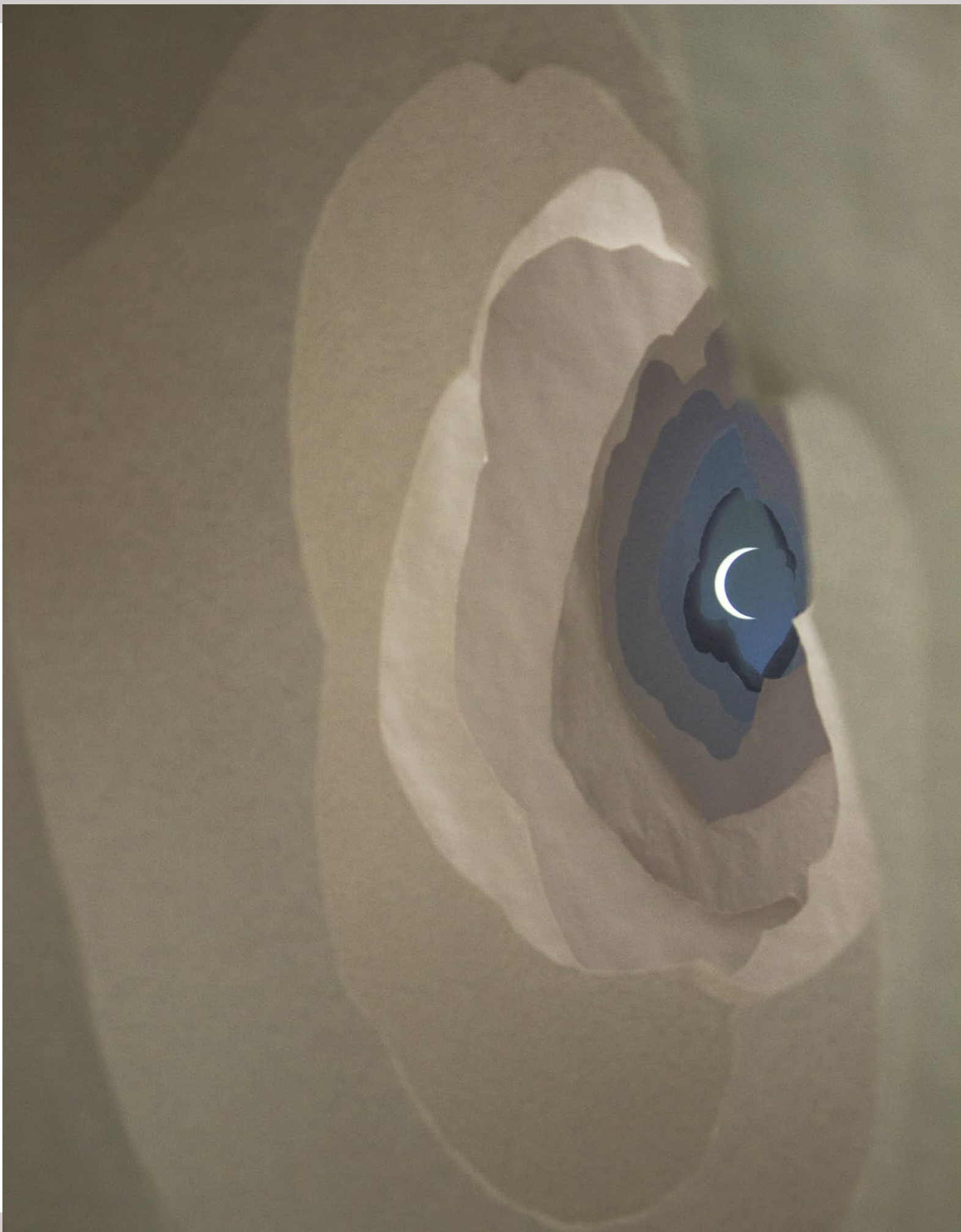


Fig. 90 - Instalación *Umbral*, 2016, 300x120x600 cm, capas de papel y proyección de vídeo



Fig. 91 - Instalación *Umbrales*, 2016, 300x120x600 cm, capas de papel y proyección de vídeo



Fig. 92 - Instalación *Umbrales*, 2016, 300x120x600 cm, capas de papel y proyección de vídeo

CONCLUSIONES

La practica interdisciplinar ofrece aperturas a la hora de especializarse en una sola disciplina. Como perteneciente desde hace varios años al ámbito de la pintura, considero que la práctica escultórica me ha permitido tener una visión más amplia sobre las posibilidades expresivas en la creación de una obra de arte. Ahora estará por ver cómo ha influido en mi proceso pictórico. Sin duda veo las maneras de formalizar mis proyectos artísticos con más claridad, tanto en las posibilidades como en las limitaciones de la materia. La pintura es una disciplina apasionante y compleja en cuanto a su carga histórica. La crisis que ha sufrido junto con la representación afecta a todo pintor que la considera esencial en su creación. Espero encontrar con la ayuda de este tipo de escapes interdisciplinares una brecha a explorar dentro de la pintura. Este afán se explica por el hecho de considerarla el lenguaje más cercano e inmediato para la expresión del inefable mundo interior.

Muchas de las sutilezas perceptivas pasan desapercibidas en nuestra sociedad contemporánea por la cantidad de distracciones y saturaciones. Cómo se percibe condiciona la concepción de la realidad. Aprender a mirar igual que construir un filtro crítico es esencial para llegar a valorar lo realmente importante filosóficamente hablando. Con esta obra tengo la intención de enfocar la mirada del espectador para atraparle por un momento en el umbral; en su espacio intermedio en el cual se encuentra siempre que cierra y abre los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

Argullol, R. (1995). *Naturaleza: la conquista de la soledad*. Fundación Cesar Manrique. Servicio de Publicaciones, Lanzarote, Islas Canarias.

Busine, L. (2005). *Anish Kapoor: Melancholia*. Musee des arts contemporains (January 2005)

Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto* EDITORIAL ANAGRAMA, S.A, Barcelona.

Celant, Germano (1996). *Anish Kapoor*. Thames & Hudson (Ed.) Londres

Clair, J. (1998). *La responsabilidad del artista*. Editorial Visor. Dis, SA, 1998 Madrid

Deleuze, G. (1987) *La Imagen-tiempo*. Paidos Iberica (Ed.), Barcelona

Deleuze, G. (2005) *Lógica del sentido*. Paidos Iberica (Ed.), Barcelona

Dorfles, G. (1971). *Naturaleza y artificio* Ed. LUMEN, Barcelona.

Freud. S. (1966). *La interpretación de los sueños*. Alianza (Ed.) [traducción del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres], Madrid.

Goldsworthy, A. (2002). *Passage*. Thames & Hudson (Ed.), Londres.

Goldsworthy, A. (2002). *Enclosure*. Thames & Hudson (Ed.), Londres.

Hultén, Pontus (1986) *Brancusi / Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati*. Flammarion (Ed.) Paris

Jung. C.G. (1969). *Los complejos y el inconsciente*. El Libro de Bolsillo, Alianza (Ed.), Madrid

Jung. C. G. (2005). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral, Los Tres Mundos (Ed.), Barcelona.

Kuspit, Donald. (2004). *El fin del arte*, Ediciones Akal SA, Madrid

Lynch, D. (2007). *Catching the Big Fish. Meditation, consciousness and creativity*. Penguin Group (Ed.), Nueva York.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. [traducción del francés por Alejandro del Río Herrmann], Trotta, S.A. (Ed.), Madrid.

Mengs. A. (2004) *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Libros de Cine, Ediciones Rialp, S.A, Madrid

Nietzsche, F. (1887) *La genealogía de la moral*. Edaf (Ed.) 2000 Traducción del alemán por José Mardomingo Sierra, Madrid

Nietzsche, F. (1888). *El ocaso de los ídolos*. Edimat Libros, 2005, Madrid.

Ortega y Gasset, J. (1966) *Obras Completas, Tomo I (1902-1916). El poeta del Misterio*. El Imparcial, 14 marzo 1904. Revista de Occidente (Ed.), Madrid.

Švankmajer, J. (2014). *Para ver cierra los ojos*. Pepitas de calabaza (Ed.) [traducido del checo por Eugenio Castro, Silvia Guiard, Roman Degam], Logroño.

Tarkovski. A. (2006). *Esculpir en el tiempo*. Libros de Cine, Ediciones Rialp, S.A [traducción del alemán por Enrique Banús Irusta], Madrid.

Zambrano. M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Siruela S.A. (Ed.), Madrid.

Zambrano. M. (2011). *Claros del bosque*. Catedra (Grupo Anaya, S. A.), Mercedes Gómez Blesa (Ed.), Madrid.

Zambrano, M. (2012). *Algunos lugares de la pintura*. Eutelequia, Nueva ed., rev. y notas de Pedro Chacón. Madrid.

RECURSOS DIGITALES Y WEB

Anish Kapoor: *drawings* <<http://anishkapoor.com/890/drawings>> October 9th – November 10th 2012

Anish Kapoor (1993) *Homi Bhaba and Anish Kapoor a conversation. Re-published in ANISH KAPOOR STONE Sakip Sabanci Museum, Exhib cat. 2013-2014* <<http://anishkapoor.com/976/homi-bhaba-and-anish-kapoor-a-conversation>>

Doina Rusti : *Diccionario de símbolos de la obra de Mircea Eliade : La puerta, 2005*, <<http://doinarusti.ro/DictSpan.html> >

Mclennan, G (2005). *The Psychedelic Pioneer*. Kahani Entertainment Inc. Reino Unido y EE.UU

Rebelión: Talens, M. (2005) *La industria de la cultura en la era de la banalización . La Habana* <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=16498>> 15 jun 2005

Riedelsheimer, T. (2001) *Rivers and Tides*. Leñador Films.

James Turrell: *dark space* <<http://jamesturrell.com/work/type/dark-space/>> 2016

Svankmajer, J. (1965). *Spiel mit Steinen*. Stop motion.

Tarkovski, A. (1979). *Stalker*. 163 min, Mosfilm Studios, Unión Soviética

Webdianoia. Glosario de Filosofía: Uno<<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=303&from=action=search%7Cby=U>> 2001-2005

Wikipedia: *individuación* <<https://es.wikipedia.org/wiki/Individuaci%C3%B3n>>10 feb 2016 a las 14:59.

Wikipedia: *Maurice Merleau-Ponty* <https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty> 24 ago 2015 a las 16:36.

Filosofía. Laguia2000 : *La individuación* < <http://filosofia.laguia2000.com/psicologia-de-jung/la-individuacion#ixzz4Ae3SfDn7>> 28 de abril de 2010

Wikipedia: *hongos psilocibios* < https://es.wikipedia.org/wiki/Hongos_psilocibios > 26 may 2016 a las 12:08.

Wikipedia: *umbral (percepción)* < [https://es.wikipedia.org/wiki/Umbral_\(percepci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Umbral_(percepci%C3%B3n)) > 13 dic 2015 a las 15:01.

Wikipedia: *penumbra* <<https://es.wikipedia.org/wiki/Penumbra>> 5 abr 2016 a las 22:04.

Wikipedia: *eclipse* < <https://es.wikipedia.org/wiki/Eclipse>> 7 jun 2016 a las 08:22.

Wikipedia: *arquetipo junguiano* <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_junguiano> 24 may 2016 a las 18:42.

Wikipedia: *sublime* < <http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime> > 22 ene 2016 a las 16:28

Wikipedia: *Maria Zambrano* <https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Zambrano> 16 may 2016 a las 13:58

Youtube: *La odisea psicodélica. Terence Mckenna* <<https://www.youtube.com/watch?v=fuZ2HCqPZ4o>> 8 ago. 2014

Youtube: *Anish Kapoor Marsyas (2002) Tate Modern Turbine Hall commission. Publicado el 27 oct. 2015*

Youtube: *Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? Conferencia en la Femis, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, 17 de marzo de 1987* < <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>>

AGRADECIMIENTOS

La realización de este proyecto fue muy satisfactoria y gratificante tanto en el proceso de taller como en los momentos más reflexivos. Por ello quiero agradecer a mí tutor Adolf Genovart por las interesantes conversaciones sobre arte, filosofía, historia etc. y el entusiasmo ofrecido; a mí profesor de escultura Jaume Ros Vallverdú por la ayuda en cuanto a técnica escultórica y por haber apreciado mi dedicación desde el inicio del proceso hasta el resultado de la obra; al maestro de taller de piedra, Mariano, por estar siempre ahí para echarme una mano; al profesor Manuel Aramendía por la inspiración de sus clases; al profesor Oriol Vaz por el espíritu crítico en sus clases; a mis compañeros y amigos de clase; a Bheinn Meikle por ser mi compañero de viaje; a mi padre por su apoyo técnico y a mi madre, mi tía y mi hermano por el apoyo anímico; a los demás amigos y personas que han estado cerca y me han aportado algo al largo de los últimos dos años en el Máster.

