



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Ejercicio plástico para la revaloración del oficio en el arte contemporáneo”.
Pesadillas en la almohada.

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

María Dafne Güemez Gamboa

Director de tesina: Maestro José Eugenio Garbuno Aviña

México, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A las pesadillas, esa amarga compañía,
a tí, mi dulce pesadilla*

*“El que no pueda imaginar un caballo galopando en un tomate es un idiota”
André Breton*

Agradecimientos

A la U.N.A.M. y a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. A mi director de tesina: Mtro. José Eugenio Garbuno Aviña, A mis sinodales Gerardo Medrano, Héctor Inda, Jarumi Dávila y Fernando Martínez Aroche. A mi madre que siempre me ha apoyado en todo, a mi hermana Dioné por soñar junto conmigo, a mi padre por corregirme esta tesina, a Berta y a Silvia que junto con mi madre y mi hermana me compartieron sus pesadillas, a mi familia y a mis amigos.

Indice

Introducción	1
1. Arte moderno	5
1.1 Dadaísmo	
1.1.1 Marcel Duchamp: del ready-made y el objeto intervenido	
2. Arte contemporáneo	14
3. Pesadillas en la almohada	21
3.1 Desarrollo conceptual	
3.1.1 Los sueños y el psicoanálisis, según Carl Jung	
3.1.2 Los sueños y el arte	
3.1.3 Los sueños y la ciencia	
3.2 Desarrollo plástico	
Relatos de las pesadillas	32
Fotografías de la obra	
Conclusiones	42
Bibliografía	44

Introducción

Vivimos en un mundo de lo inmediato, en el que mientras más rápido se obtenga el resultado deseado, mejor; en el que los procesos son devaluados y si es posible anulados, las acciones obtienen reacciones instantáneas, es como si toda nuestra vida estuviera descrita en las instrucciones de una sopa.

Los procesos requieren tiempo, pero el tiempo es dinero, el dinero permite el consumo y el consumo es lo que mueve al mundo, para lo único que tenemos tiempo es para consumir.

Estamos tan ocupados consumiendo e intentando no perder tiempo que incluso olvidamos vivir como los seres individuales que somos, cada uno con sus propios deseos, sentimientos, pensamientos, necesidades; “El sujeto queda desposeído, a merced del objeto, ya no desea sino que es seducido o no por el objeto”¹

Tiempo- enajenado es lo que nos queda después de arduas horas de trabajo, ya no tiempo de ocio que es la clave de la creatividad, y a ese tiempo- enajenado es al que nos dedicamos haciendo lo que el sistema nos dice que se debe hacer, no nos preguntamos si es que podríamos o deberíamos estar haciendo otra cosa, nos hacen la vida “más fácil” con diez mil cosas que sólo la aceleran, nos hacen creer que nuestro tiempo se acaba a cada instante provocando que perdamos la capacidad de manejarlo como nos plazca.

Es la época “sobre”: sobreproducción, sobreproliferación, sobrepoblación, sobreexplotación ya sea de los recursos naturales o humanos, el sistema es como un gran monstruo de afilados dientes que devora vorazmente sin llegar nunca a saciarse,

1. Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monta Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1998, p.59

para después regurgitar en la boca abierta del “hombre-masa”², que ha perdido su individualidad al ser condenado a una existencia estereotipada.

Propongo que dejemos de ganarle tiempo a la vida, ¿por qué le tenemos miedo al paso del tiempo si es una de las certezas de la existencia? Tan certero como que un día nos visita la muerte.

La vida es como un libro en el que está escrito el inicio y el final, todo lo de en medio ha sido borrado, es un largo proceso en el que un sinnúmero de experiencias van a ir rellenando esas páginas en blanco poco a poco, para que acelerar algo de lo que no podemos escapar por más rápido que corramos. Ganar tiempo ¿para qué?, para vivir, como lo he dicho anteriormente, una existencia estereotipada, en la que priorizamos las necesidades creadas sobre las necesidades primarias y las del alma.

Vivimos en una sociedad de consumo, en un mundo simulado, como diría Baudrillard, donde veneramos a la imagen, la publicidad se encuentra en todas partes, las ciudades no son más que un gran escaparate. El arte no escapa y se convierte en un arte “iconoclasta”³, un arte que se encarga de fabricar “imágenes en las que no hay nada que ver”, un arte que se convierte en el metalenguaje de la banalidad.

El arte es el reflejo de su tiempo, de la existencia colectiva, así todo lo dicho anteriormente lo afecta directamente, en ese sentido, el proyecto plástico que planteo tiene como objetivo la revaloración del oficio en el arte contemporáneo, el equilibrio entre concepto y técnica, negando así la sobreproducción y lo inmediato, la obra, la pieza artística requiere de un proceso en el cual el tiempo no es una limitante, sino solamente una dimensión más en la que transcurre el creador.

2. Hombre-masa: individuo repetido, hombre multiplicado arrastrado por el sistema productivo. Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. El arte hacia el 2000*. Akal, Madrid, España, 1992, p.12

3. Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monta Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1998, p.19

Pero cómo es que el arte en general se ha convertido en una “prótesis publicitaria”⁴, para responder a esta pregunta y darle un contexto histórico y teórico a este proyecto, considero que es necesario volver la mirada hacia el arte moderno, específicamente deteniéndonos en el movimiento que quizá ha originado toda esta época de vacío por la mala interpretación y los sobreentendimientos de los artistas, el dadaísmo, por supuesto mencionando a su máximo representante en las artes plásticas y que sin el cual hubiera sido imposible realizar este proyecto, Marcel Duchamp y su invento del *ready-made*. Para llegar al arte contemporáneo, periodo desordenado donde está permitido hacer cualquier cosa y nombrarla arte, y después, entrar de lleno en la explicación del proyecto plástico, “Pesadillas en la almohada”.

4. *Ibidem*, p.50

Arte Moderno



Marcel Duchamp: Fontaine (fuente) 1917., replica de 1964 en porcelana

1. Arte moderno

Con la revolución industrial desaparece el sistema trabajador-artesano, esto ocasiona un gran aislamiento del artista en la sociedad. El artista, condenado socialmente a ser casi un parásito, no tiene más salida que hacer de su necesidad de expresarse un fin en sí mismo y cierra, de esta manera, un círculo vicioso: el arte se convierte en arte para el arte, en arte por el arte y para el artista

Ida Rodríguez Prampolini

“Con el modernismo el arte se vuelve su propio tema, entra a otro nivel de consciencia donde el único propósito es saber filosóficamente qué es el arte; el acceso a esta consciencia ocasiona el fin del arte como actividad inconsciente”⁵.

En esta etapa comienza un periodo de experimentación, la producción artística de finales del siglo XIX hasta mediados del XX no sólo desafía al arte tradicional sino también a la sociedad, los artistas tienen una actitud contestataria y política, “el modernismo es sobre todo la era de los manifiestos”⁶, manifiestos que estarán creados por diferentes artistas que están agrupados en distintos “movimientos”.

El impresionismo fue el movimiento que dio el primer paso hacia la independencia del arte académico, paso que permitió que los siguientes pudieran hacerlo con firmeza y decisión, “cada movimiento pretende decir la última palabra del arte y la forma suprema de su realización, rebasando definitivamente a los que los precedieron y cerrando la aventura artística sobre sí misma”⁷.

5. Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Paidós, España, 1999, p.29

6. *Ibidem*, p.51

7. Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, Breviarios F.C.E., México, 2007, p.60

Impresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, sólo son algunos de los movimientos que se dieron en poco más de 50 años, nacían y morían incansablemente, cada uno gritando a todo pulmón con sus manifiestos que ellos tenían la verdad absoluta, negando y renegando de los otros, algunos anacrónicos, otros anteriores e incluso posteriores, ya que cada uno se consideraba el punto cero, punto de partida y de llegada.

Algunos artistas pasarían por varios movimientos, pero sólo en uno dejarían una gran huella, ese es el caso de Marcel Duchamp quien incursionó en el cubismo y en el futurismo antes de ser uno de los precursores del dadaísmo, con él “el arte ya no se entiende con términos de sustancia; tampoco depende de una esencia sino de los procedimientos que lo definen.”⁸

El arte moderno genera un desmembramiento y una fragmentación en las artes, Dada da a lugar a nuevas prácticas artísticas como la poesía fonética, los diferentes tipos de *ready-made*, *el collage*, *el performance*, *el happening*, los cuales serán muy explorados en su tiempo y explotados por las generaciones posteriores.

A finales de los años veinte se crean los museos que albergarán las obras de estos artistas modernos, ya que los museos “oficiales” de Bellas Artes no podían recibir aquellas obras que negaban el pasado, la academia, lo tradicional y que incluso negaban que la belleza fuera consustancial del arte, Arthur Rimbaud diría “La belleza se sentó en mis rodillas y me cansé de ella”⁹, estos museos eran como una navaja de doble filo, por un lado preservaban y sacralizaban al arte, pero por el otro lo esterilizaban y lo volvían inofensivo, lo volvían un arte académico el cual era aceptado por lo menos en el mundo del arte.

8. *Ibidem*, p.46

9. Citado por Salvador Dalí en el panfleto *Los cornudos del viejo arte moderno*, Tusquets, Barcelona, segunda edición, 2006, p.25

Dalí diría en su panfleto de *Los cornudos del viejo arte moderno*:.....“Pero los críticos ditirámicos del viejo arte moderno siguen, y seguirán todavía por mucho tiempo, prostáticos y felices con la fealdad sentada en sus rodillas. Y sin cansarse de ella.” Como buen artista moderno, Dalí creía que el único movimiento que era válido era el surrealismo, aunque después de un tiempo aún él fue expulsado y a partir de entonces, a su juicio, simplemente se volvió él mismo la respuesta y verdad absoluta del arte, pensando que los movimientos y los artistas que no coincidían con sus creencias no poseían otra cosa que un *decorativismo antidecorativo* y que sólo no aburrían momentáneamente a causa del cambio, de la novedad. Esa actitud es lo que define toda esa época, época de represión social, de guerras y de intolerancia, donde se tenía que buscar una manera de liberar el espíritu teniendo una actitud contestataria y activa, definiendo nuevos ideales y dándole un giro a ese mundo que se hundía en la mierda de un canibalismo salvaje.

A partir de 1945 el arte moderno comienza a deshacerse dando paso a lo que se denominó como arte contemporáneo, en el cual podemos decir que queda claro que el arte debía tener una parte filosófica y discursiva, además de que las técnicas podían ser variadas e ir más allá de la tradición y lo académico, abrió paso a la libre experimentación.

1.1 Dadaísmo

Dada nace durante la guerra de 1914-18, época de represión, donde el capitalismo en su fase imperial sólo revelaba el mecanismo de un sistema que terminaría indudablemente en una masacre de proporciones gigantescas, provocando desesperación y rebeldía.

La tensión sobrepasa fronteras, la explosión se produce simultáneamente en distintos puntos del mundo, Nueva York es testigo de las primeras muestras precursoras del

espíritu dadaísta en manos de los pintores Francis Picabia y Marcel Duchamp. Más tarde se les unen el fotógrafo Stieglitz y el pintor-fotógrafo Man Ray.

En Zurich, en la neutral Suiza, lugar de reuniones cosmopolitas de opositores a la guerra, el ocho de febrero de 1916, a las seis de la tarde, en el cabaret Voltaire (círculo literario y artístico dedicado a ironizar y desmitificar los valores de la cultura pasada), un grupo de varios jóvenes, compuesto por los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Huelsenbeck, el pintor-escultor alsaciano Hans Arp y el poeta rumano Tristan Tzara, vieron surgir el vocablo “*Dada*” de un “*Petit Larousse*” abierto al azar y así es como deciden nombrar al movimiento.

El movimiento sigue extendiéndose rápidamente, llega a Alemania, donde se une a Marx Ernst y se le acerca Kurt Schwitters.

En Francia se agrupan unos cuantos jóvenes poetas alrededor de Apollinaire, inventor del término *surrealismo*, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Ribemont-Dessaignes y pronto se les reúne Tzara dando inicio a la carrera de escándalos de Dada.

Para comprender cómo nació Dada es necesario imaginarse, de una parte, el estado de ánimo de un grupo de jóvenes en aquella especie de prisión que era Suiza en tiempo de la Primera Guerra Mundial, y, de otra, el nivel intelectual del arte y de la literatura de aquella época. La guerra, ciertamente, acabó pero más tarde vimos otras. Todo ello cayó en ese semiolvido que la costumbre llama historia. Pero hacia 1916-1917 la guerra parecía que no iba a terminar nunca. Es más, de lejos, y tanto para mí como para mis amigos, adquiría proporciones falseadas por una perspectiva demasiado amplia. De ahí el disgusto y la rebelión. Estábamos resueltamente contra la guerra, sin por ello caer en los fáciles pliegues del pacifismo utópico. Sabíamos que sólo se podía suprimir la guerra extirpando sus raíces. La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos. No hay que olvidar que en literatura un avasallador sentimentalismo enmascaraba

lo humano, y que el mal gusto con pretensiones de elevación campaba por sus respetos en todos los campos del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que tenía de más odioso...

Tristan Tzara, entrevista en la radio francesa en 1950

Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético, está en contra del modernismo acusándolo de aprisionar el espíritu, no reconoce teorías ni academias, está en contra de la belleza eterna, de la eternidad de los principios, de las leyes de la lógica, de la inmovilidad del pensamiento, está contra lo *universal* en general. Niega toda la historia pasada y cualquier proyecto de futuro, quiere volver al punto cero.

Propone la libertad absoluta del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo actual y aleatorio, la contradicción, Dada es más el *gesto* que la *obra* y puede ser aplicado a cualquier actividad del ser humano en cualquier dirección, sólo importa una cosa, debe ser siempre una *provocación* a las buenas costumbres, al buen sentido o sentido común, debe ir contra las reglas o contra la ley, contra los límites establecidos —en ese momento- por un sistema capitalista y conservador, “... *Yo estoy en contra de los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. La lógica siempre es falsa...*” (Tristan Tzara), y es el escándalo lo que prefieren utilizar para expresarse. Al negar todo el sistema de valores, se niega así mismo como valor y también como función, y así se reduce a la pura acción azarosa.

La obra Dada es intencionalmente desordenada y desconcertante no es una razón ordenadora, no es una búsqueda de la creación de un estilo estético o formal, Dada no reprime ni limita a Dada, lo que motiva a los demás artistas plásticos a crear no les interesa en absoluto a los dadaístas. “Ellos no *crean* obras, sino que *fabrican*” objetos. Lo que interesa en esta *“fabricación”* de objetos es, sobre todo, el significado polémico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la

supremacía del azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre “*auténticas*” obras de arte.”¹⁰

Renuncian a las técnicas exclusivamente artísticas y utilizan técnicas y materiales de la producción industrial evitando utilizarlas según su uso habitual. Y dado que Dada actúa de forma sorpresiva y espontánea, mediante intervenciones no planificadas, su táctica exige una gran variedad de materiales y técnicas, en cualquier campo de las artes.

La negación de las técnicas en cuanto algo dictado con un fin predeterminado tiene su punto culminante en el *ready-made* de Marcel Duchamp.

Dada quiere romper con la barrera que existe entre la literatura y las artes plásticas, el resultado de esa búsqueda es el cuadro- manifiesto- fotografía.

Después vendrá el fotomontaje en el que componen “cuadros” con fotografías recortadas, éste es creado por Heartfield en 1914, cuando en el frente de guerra burlando la censura a la que eran sometidos los reclutas, envía postales compuestas por recortes de periódicos y revistas en las que las imágenes contrastantes venían junto con intenciones críticas y desmitificadoras, pero es hasta Hausmann en 1918 cuando es utilizado como técnica Dada, y podemos decir que Max Ernst es el que mayores aportaciones hace a esta técnica.

Dada mató a Dada, no podía existir mucho tiempo, si existía demasiado sería tragado por el sistema y todo sería un fraude, para 1920 moría en Alemania y en 1923 le sucedería lo mismo en París y así en todo el mundo, como lo dijo Tzara un “final voluntario”, aunque dejaría un cadáver que manifestaciones artísticas venideras no han dejado de manosear.

1.1.1 Marcel Duchamp: del *ready made* y el objeto intervenido

10. Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza, Madrid, España, 2a edición, p.134

Nace el 28 de julio de 1887 en Blainville, Normandía, sus primeras obras artísticas son pinturas al óleo con claras influencias de Cézanne y de los pintores fauvistas, para 1911 comienza a hacer obras insertadas en los movimientos artísticos cubismo y futurismo como sería el cuadro *Desnudo descendiendo por la escalera 2*, probablemente la obra más conocida de esta etapa de su vida, pero a diferencia de los futuristas Duchamp no retrata el movimiento sino que plasma la idea de éste, desde sus primeras obras se percibe que es un pintor de ideas y que rechaza la concepción de la pintura como algo meramente manual y visual, busca romper con la pintura retiniana, con la concepción tradicional del arte y con el uso vulgar del lenguaje.

Para Duchamp el título que se le da a las obras es tan importante como pueden ser el color y el dibujo en la pintura, “el juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para, un instante después, abolirlos más completamente.”¹¹

Una de sus más claras influencias es la del escritor francés Roussel, quien crea una especie de técnica o método literario que consiste en enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de significado diferente y encontrar entre ellas un puente verbal, Duchamp inserta este método dentro del campo de la plástica aumentándole un sentido crítico e irónico, el cual enfatiza la ley de la *meta-ironía*, ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmación, que según él rige a todas las artes.

Como buen dadaísta es un provocador, un claro ejemplo es cuando le pone unos bigotes a la *Gioconda* de Leonardo, pero ese acto no busca desprestigiar o vandalizar una obra maestra, sino que critica la veneración pasiva del espectador y busca herir el orgullo de éstos que no saben distinguir entre el original y la reproducción, que ésta última puede ser manipulada impunemente al ser un proceso industrial.

11. Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I, Arte Moderno Universal*. Obras completas edición del autor, F.C.E., México, 2ª edición, 1994, p.133

La negación de las técnicas artísticas tradicionales que se da en Dada tiene su punto culminante en los *ready-made*, con los que Duchamp atribuye un valor artístico a algo que usualmente no lo tiene. Son objetos anónimos que el creador por el simple hecho de escogerlos los convierte en obras de arte, según Octavio Paz no son ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía, *a-rtísticos*. “El acto de Duchamp arranca al objeto de su significado y hace del nombre un pellejo vacío: el portabotellas sin botellas.”¹²

El *ready-made* requiere que el gesto se realice lo más alejado posible de una selección: “El gran problema era el acto de escoger. Tenía que elegir un objeto sin que este me impresionase y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de delectación estética. Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo...”¹³

En algunos casos los *ready-mades* no son puros, sino que sufren modificaciones y rectificaciones generalmente de manera irónica, conocidos como *ready-made aidee*, que en francés significa ayuda, obteniéndose entonces, objetos intervenidos.

12. *Ibidem*, p.144

13. Cita de Marcel Duchamp, *Ibidem*, p.147

Arte contemporaneo



On Kawara; Untitled (sin título), 1992

2. Arte contemporáneo

El arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de cual haya que librarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar

Arthur Danto

La segunda mitad del siglo XX le pertenecerá a los Estados Unidos, tanto en lo económico como en lo político y consecuentemente en lo artístico.

En 1945, mientras Europa, lugar indiscutible del nacimiento del arte occidental, salía de la segunda Guerra Mundial para entrar en la Guerra Fría y dedicar los años inmediatos de la posguerra a la reconstrucción y al desarrollo económico, los Estados Unidos están en plena prosperidad económica debida principalmente a la industria militar, a la nula destrucción de su territorio y a su papel de banqueros de vencidos y vencedores, y desde luego a la debacle de los viejos imperios coloniales, comienzan así a convertirse en la primera potencia mundial, la capital del arte se traslada de París a Nueva York, y podemos ver triunfos estadounidenses en casi todo lo posible, modos de vida (fast food, coca cola, ropa), formas de publicidad, la industria cinematográfica (Hollywood), la música (jazz, pop, rock), etc.

En el arte contemporáneo no existe un estilo, es un periodo desordenado donde está permitido hacer cualquier cosa y nombrarla arte, se puede tener o no un propósito, no

existe un imperativo *a priori* de cómo debe ser el aspecto de las obras de arte, pueden parecerse a cualquier cosa o no parecerse a nada, pueden en fin, cualquier cosa.

Opuesto al arte moderno, se desplaza al pasado utilizando la cita, la deconstrucción analítica¹⁴, el préstamo, el recurso del puro pretexto, la simulación, el deseo, la apropiación, pretendiendo reciclar de manera irónica que no es más, según Baudrillard, que el resultado de la desilusión de las cosas.

Hay una confusión total de todos los géneros, de todas las disciplinas, y por ende éstas pierden su definición y su fin, el arte pierde su especificidad.

La mayor influencia es Dada, que reaparece en los cincuentas y sesentas, reanima la creencia modernista; el *minimalismo* fue el movimiento escultórico que predominó en E.U.A. y en Gran Bretaña desde mediados de los sesentas hasta finales de ésta década, las obras representaban figuras geométricas tridimensionales primarias que estaban realizadas con materiales industriales, buscaban la simplicidad máxima y así negaban cualquier tipo de impulso compositivo, Sol Le Witt, Robert Morris, Larry Bell son algunos de los artistas minimalistas.

Con este movimiento podemos decir que lo formal alcanzó su punto culminante dentro de la historia del arte, pero desde ahí mismo también se gestaron actitudes contestatarias a los principios de éste. “De ahí que se pueda considerar al *minimalismo* tanto expresión última del *formalismo* como detonante de las manifestaciones antiformalistas que desembocaron en el proceso de desmaterialización de la obra de arte”¹⁵. También encontramos las primeras manifestaciones de que el arte comenzaba a reflexionar sobre sí mismo y que el concepto comienza a tomar el lugar del objeto.

14. Término de Harol Rosenberg: el arte se des-define, pierde su definición y se des-estetiza, pierde sus componentes estéticos de placer y belleza. Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*, Breviarios F.C.E., México, 2007, p.79

15. Ana María Guash, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, España, 2000, p.39.

En abril de 1968, en el artículo de <<Anti-Form>>¹⁶, Robert Morris defendió que los materiales utilizados en las obras de arte, en su caso en la escultura, debían estar en armonía con el estado psíquico del creador y con la misma naturaleza y las leyes que la rigen, quedando así enfatizados los procesos mentales y plásticos del artista en su obra. Debía haber una manipulación directa de los materiales, y éstos debían ser en cuya configuración final, ya presentados como obra, además de influir las decisiones del artista intervinieran los principios de la naturaleza, tales como la gravedad, la indeterminación y el azar, produciendo obras de arte imprecisas e imprevisibles. Le hicieron eco varios artistas que como él estaban a favor de la antiforma, algunos de ellos son Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Eva Hesse, Richard Serra, Bruce Nauman, quienes para la realización de sus obras utilizaban materiales industriales como son el neón y el acero, y en estado bruto como el fieltro, plomo fundido, látex, etc., en las que la composición se reducía al amontonamiento aleatorio o descuidado. En la experimentación con materiales no convencionales se incluyeron materiales que venían directamente de la naturaleza, como la tierra, las rocas, troncos de árboles, etc, dando paso a un tipo de *arte procesual* que recibió el nombre de *Earth Art*, en Europa, y *Land Art* en E.U.A., ambos movimientos son muy similares en cuanto a discurso, lo único que los podría diferenciar es que los artistas norteamericanos hacían macrointervenciones en el paisaje natural, sus obras eran monumentales, algunos artistas son Walter de Maria, Michael Heizer y Dennis Oppenheim; los artistas europeos en cambio eran más intimistas, buscaban un proceso de integración y de simbiosis con la naturaleza, Richard Long, Hans Haacke, Christo y Jean-Claude son algunos de los principales artistas del *Earth Art*.

Siguiendo a Duchamp se re-descubre que el cuerpo del artista puede ser obra en sí mismo, las primeras experiencias de *arte corporal* se dieron casi a la par en Estados Unidos y en Europa. El cuerpo es considerado como un lugar y como un medio de

16. Robert Morris, <<Anti-Form>>, en *Artforum*, abril de 1968, pp. 33-35. Parte de las tesis de este ensayo se repitieron en el texto <<Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects>>, en *Artforum*, abril de 1969, pp. 50-54, citado por Ana María Guash, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, España, 2000, p.39.

expresión artística; es fundamental reconocer al cuerpo como eje fundamental de toda creación artística; “el placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad dejan huella en él dibujando a un individuo socializado capaz de satisfacer todas las exigencias y apremios del poder en cada momento”¹⁷ . Los artistas estadounidenses se valieron del *performance* o de la *acción*, lo cual documentaban en filmes o en videos, en tanto que los artistas europeos tendieron a usar el cuerpo objetualmente y plasmaron sus creaciones por medio de fotos, notas y dibujos.

Igualmente en los sesentas aparece otro movimiento que podría decirse es el punto culminante de la desmaterialización de la obra de arte que llevaba ya una década de camino andado, se desarrolla inicialmente en Estados Unidos y Gran Bretaña pero rápidamente es adoptado en todo el mundo, este movimiento recibió el nombre de *arte conceptual*, como su nombre lo indica se ponderan los componentes conceptuales de la obra por encima de la ejecución y de su materialización. Sol Le Witt llegaría a la conclusión de que las ideas son lo único que pueden ser obras de arte a pesar de la materia, por otro lado Joseph Kosuth presenta al arte tanto que tautología, es decir, un arte que sólo remite y tiene referentes en el mismo arte. Fundamentalmente tienen 4 líneas de trabajo: derivaciones del *ready-made* de Marcel Duchamp, intervenciones en espacios concretos con imágenes, textos u objetos, aquellos que se presentan a través de notas, mapas, gráficos o fotos y por último los que son asumidos a través del lenguaje.

Las posvanguardias de los setentas son el último momento de la modernidad, década de gran riqueza formal, de exploraciones e investigaciones y de gran experimentación; las manifestaciones artísticas poseen concepciones explícitas de la función política, social y cultural del arte, el activismo francés, el arte povera italiano y la escultura social de Joseph Beuys son unas de ellas, aunque cabe aclarar que el detonante es el Mayo francés, en el año de 1968 pero continúan hasta mediados de los setentas.

17. Ana María Guash, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, España, 2000, p.92.

En los ochentas la noción “tradicional” del artista es renovada, existen varios movimientos dedicados al retorno y a la reafirmación de la pintura (*Fotorrealismo, Pattern Painting, Bad Painting*) el pintor, el escultor, el grabador, tienen que coexistir con el chamán, el performer, el accionista, el conceptual; la falta de significado, la ambivalencia, el absurdo, el rompimiento con el público, su gratuidad política desencadenó una crisis que significó el fin del culto y de una creencia “moderna” para dar paso al “posmodernismo”.

Las vanguardias llegan a su fin, es un tiempo de pluralismo y diversidad, “algunos lo festejan como una liberación, otros lo ven como el ‘diabólico reino’ del todo se vale”¹⁸. Los artistas utilizan diferentes estrategias, algunos intentan restaurar la espiritualidad de las sociedades premodernas, acentuando el ritual, la ecología y lo femenino, otros siguen como si nada hubiese pasado y por supuesto están los que acogen con los brazos abiertos el posmodernismo y buscan definir una postura, entre éstos podemos encontrar a los artistas apropiacionistas, tendencia que está supeditada a la teoría de la imagen y a los medios de comunicación, buscan la deconstrucción de lo original, rehacen el original.

Los noventas terminan con las ambigüedades del posmodernismo, dando paso, según Yves Michaud, a una especie de *posposmodernismo*, en donde las prácticas más diversas son aceptadas, se reivindica la *simulación* como técnica artística, se apropian de objetos de consumo popular, no únicamente de sus apariencias y de sus formas de ser presentados, sino que intentan reproducir el poder de seducción que el objeto ejerce sobre el consumidor.

Ante el imparable avance de la tecnología, se genera una estrecha relación que deriva en múltiples prácticas, una de ellas es el *arte digital* que utiliza a las computadoras como un instrumento creativo.

18. Yves, Michaud. *El arte en estado gaseoso*, Breviarios F.C.E., México, 2007, pp.81-82

La voz de las minorías o supuestas minorías cada vez más numerosas se hacen escuchar: mujeres feministas, gay, etnias, inmigrantes.

El artista ya no se cree guía ni chamán, ya no pretende que el arte dé un mensaje metafísico, religioso o filosófico sobre el sentido de la existencia, porque solamente lo da sobre sí mismo, esto acerca al arte al mundo de la comunicación y de la moda, el arte se encuentra en todas partes, se banaliza y vulgariza, todo lo que hace un artista es por definición arte, los museos vienen a ser *malls* del arte, existe una gran profusión y superabundancia de obras, pierden la intensidad, el sentido, triunfo de la estética y evaporización del arte.¹⁹

19. *Ibidem*, pp.10-11

Pesadillas en la almohada



3. Pesadillas en la almohada

3.1 Desarrollo conceptual

La pesadilla es ante todo, la sensación de horror

Jorge Luis Borges

La noche cae y con ella el inevitable hecho de que debo dormir, no hay nada que hacer aún cuando sé que me esta esperando, me acecha desde mi almohada, burlona aguarda a que repose mi cabeza; mi mente intenta mantenerse despierta, mi cuerpo exige descanso, la batalla termina cuando una respiración profunda llena la habitación; me he quedado dormida. Sin poder poner resistencia alguna se apodera de mis sueños y una vez más me horroriza. Noche tras noche lo ha hecho durante años, ¿cuántos años? No lo sé, ya perdí la cuenta. Me pregunto si es que esto durará para siempre, ¿dejar la luz prendida? da igual, de una u otra manera consigue estar sin falta en su cita nocturna...

Me duele la garganta, escucho un grito a lo lejos, cada vez más cerca, resuena en mis oídos, ¡no lo soporto!... estoy gritando, salto a una esquina de la cama, mi corazón late tan aprisa, mi cuerpo tiembla, tengo frío, unas lágrimas recorren mis mejillas... ¿qué pasa? ¿qué hago aquí? Despierto una vez más en el borde de la cama, en la misma habitación que me ha visto crecer al pasar los años, ya no hay nada aterrador, ahora puedo dormir tranquila, la pesadilla sólo se presenta una vez por noche.

La definición de “pesadilla” en el diccionario de la Real Academia Española es: (de pesada) opresión del corazón y dificultad de respirar durante el sueño. Esta definición parece universal y se repite en diferentes entornos culturales y coincide con los diferentes nombres que recibe en otros idiomas, como puede ser *incubus*, del latín que significa “demonio que oprime al durmiente e inspira la pesadilla”, en alemán *alp*, “la opresión del elfo”, y en griego, *Efiálfes (QUE SIGNIFICA)*; y en inglés, *nightmare (niht maere*, etimología sajona), “el demonio que inspira la pesadilla y el demonio de la noche”.

Pesadillas, nadie se escapa de tenerlas, y algunos tenemos lo que podemos llamar pesadillas recurrentes, temores que parecen secuestrar periódicamente nuestras noches, puede ser que se repitan a lo largo de toda nuestra vida en diversas ocasiones o que durante alguna temporada de la misma, la hallamos tenido varias veces. En el prefacio de este capítulo describo la vivencia personal, la sensación que generó mi interés por abordar desde el punto de vista de las artes plásticas, lo que al parecer no era una peculiaridad de mi circunstancia sino una situación presente en mucha gente y plasmar las pesadillas recurrentes de personas, que al igual que yo, han sufrido esa sensación de horror.

El proceso que he seguido para realizar este proyecto “Pesadillas en la almohada” fue el siguiente: se seleccionaron los posibles sujetos (soñantes), por conveniencia, en mi entorno social cercano además de que una de ellas, que fue la primera que realicé, es mi pesadilla recurrente, los criterios de inclusión fueron, en primer término, si tenían o habían tenido pesadillas recurrentes, y si era el caso, si la recordaban detalladamente, si su respuesta era afirmativa se les preguntó si estaban dispuestos a donar una funda de almohada de preferencia que hubiera sido usada durante largo tiempo, para que éste fuera el soporte donde se trabajara el proyecto y de alguna manera, se “materializara” la “pesadilla”, y a los que lo hicieron, se les pidió que procedieran a relatarla.

Posteriormente y en estrecho contacto con ellos, se buscó la mejor manera de plasmarla en una aproximación figurativa y literal, sin interpretarlas, la única interpretación que se realizó en todo caso fue visual, es decir llevar el relato a la imagen. Cada uno de los soñantes, que para esta tesina casualmente fueron puras mujeres y además científicas, de diferentes maneras me hicieron ver la imagen que se encontraba en sus mentes, una de ellas realizó un dibujo, que se anexa junto con la fotografía de su almohada, las demás decidieron enviarme fotografías, una de ellas tomó la fotografía directamente en donde se realizaba su pesadilla ya que era en el

baño de su casa, las otras dos buscaron imágenes en Internet; es importante mencionar también, que se seleccionó la “escena” onírica que más había impactado al soñante, para representar el total de la pesadilla.

Se decidió no realizar ninguna interpretación de los eventos relatados en las pesadillas, ya que las interpretaciones de los sueños son algo que ha generado muchos estudios y diversas opiniones. Más adelante se mencionan los estudios realizados por Carl Gustav Jung, y es evidente que no se puede utilizar un manual o un diccionario para interpretar los sueños, se necesitan años de estudio en psicología y psicoanálisis, además de conocer muy bien a la persona, por eso es que, en mi caso y como artista plástica, lo que hice fue hacer visible un fenómeno que hasta ese momento sólo se encontraba en la mente del soñante, mi tarea fue entonces, hacer visible lo invisible y así colateralmente a la creación plástica, dar la oportunidad al soñante de enfrentar el sueño despierto y consciente, posibilitando que él mismo haga conjeturas a través de la visión de un proceso que se realiza únicamente en un estado inconsciente, y reconocer la existencia del mundo inconsciente en el consciente.

Se utilizaron pesadillas recurrentes porque el hecho de que se presenten repetidamente podría ser una especie de aviso de que algo anda mal, serían la manifestación de problemas profundos que no han sido resueltos, y metafóricamente, quiero creer que las almohadas son como “coladores”, los buenos sueños y las pesadillas normales pasan libremente a través de ellas, en cambio, las pesadillas recurrentes se quedan atascadas en ellas buscando la oportunidad de aparecerse lo más posible. Mi papel en este proyecto, fue el de “revelar” las imágenes que angustiosamente fueron impresas en la tela de la almohada a fuerza de repetirse una y otra vez.

El proceso de este proyecto me pareció muy interesante y me encontré con que pocas personas en realidad tienen pesadillas recurrentes, de más de veinte personas a las cuales pregunté sólo unas siete u ocho tenían, pero por lo largo del proceso plástico me fue imposible incluirlas todas, además de que la mayoría de las personas no le dan

importancia a sus sueños y aseguran incluso no tener sueños y mucho menos pesadillas; en cambio también se me presentó un fenómeno que no esperaba en el que me decían que no tenían pesadillas recurrentes, pero, acababan relatándome todos los sueños que más les habían impactado, así que al final acabé siendo como una especie de oído gigante en el que dejaban caer sus impresiones e incluso sus interpretaciones de sus propios sueños.

No sé si necesariamente buscaba sanar a los soñantes, lo que sí sé, y por experiencia propia, es que el enfrentarte a algo, que parece siempre suceder únicamente en tu mente, de manera consciente y despierto, le da otra perspectiva y no parece ser tan aterrador, te da armas para combatirlo y te revela significados y emociones que se encontraban escondidos.

Para contextualizar este proyecto se buscaron las diferentes maneras de explicar los sueños, y dentro del psicoanálisis, los estudios realizados por Jung son los que se seleccionaron para darle un marco teórico referencial, complementándolo con la explicación científica, desde la perspectiva de la neuro-fisiología.

3.1.1 Los sueños y el psicoanálisis, según Carl Jung

Para Jung, el símbolo es aquello que representa algo desconocido, oculto, que tenga más que un significado inmediato y obvio, algo que va más allá del alcance de la razón: “Como hay innumerables cosas más allá del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo, pero esta utilización consciente de los símbolos es sólo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: El hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños.”²⁰

20. Carl Gustav Jung. Henderson, Joseph. von Franz, M. Jaffé, Aniela. Jacobi, Jolande. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar, 1966, 21p

En la vida diaria, en el mundo consciente, por llamarlo de algún modo, no percibimos todo por entero o no lo comprendemos por completo, todo lo que hemos experimentado puede convertirse en subliminal, es decir, puede pasar al inconsciente.

Según Jung, la principal función de los sueños es reestablecer el equilibrio entre el inconsciente y la consciencia en beneficio de la estabilidad mental y la salud fisiológica: “El sueño compensa las deficiencias de su personalidad (la del soñante) y, al mismo tiempo, le advierte los peligros de su vida presente”. (...) “Por tanto los sueños, a veces, pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en la realidad. Esto no es un milagro o una forma de precognición. Muchas crisis de nuestra vida tienen una larga historia inconsciente. Vamos a ellas paso a paso sin darnos cuenta de los peligros que se van acumulando. Pero lo que no conseguimos ver conscientemente, con frecuencia lo ve nuestro inconsciente que nos transmite la información por medio de los sueños.”²¹

Los sueños son una expresión integral y personal del inconsciente individual, y éste se encuentra sólo en comunicación con el soñante, seleccionando símbolos que tengan significado únicamente para él. Existen ciertos símbolos, que Jung nombró *arquetipos*, que se encuentran dentro del inconsciente colectivo, son representaciones conscientes que pueden variar enormemente en detalle sin perder su modelo básico²², éstos crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia, los arquetipos pueden ayudar a la interpretación de los sueños sin perder de vista que son símbolos conscientes y que dentro del inconsciente individual pueden tener un significado completamente diferente. Por lo tanto es imposible dar normas

21. *Ibidem*, pp.50-51

22. Ej. Existen muchas representaciones del motivo de hostilidad entre hermanos, pero el motivo en sí, sigue siendo el mismo, *Ibidem*, p.67

generales para la interpretación de los sueños, ningún símbolo onírico puede separarse del individuo que lo sueña.

Jung no hace mención de las pesadillas, y creo yo que esto se debe a que las pesadillas como sueños obedecen a todo lo anteriormente descrito acerca de ellos; pero sus características son que abruman, horrorizan o alteran al soñante, algo que uno describiría como una pesadilla a lo mejor para alguien más es tan sólo un sueño más de una noche tranquila, las pesadillas, como los sueños, son individuales.

A lo que sí hace hincapié Jung es a los sueños recurrentes, y con esta cita termino este pequeño acercamiento a Jung y a los sueños: “El sueño repetido es un fenómeno digno de nota. Hay casos en que la gente tiene el mismo sueño desde la infancia hasta los últimos años de su vida adulta. Un sueño de esa clase suele ser un intento para compensar un defecto particular de la actitud del soñante hacia la vida; o puede tratar de un momento traumático que dejó tras de sí cierto perjuicio específico. A veces también puede presagiar un futuro suceso importante”.²³

3.1.2 Los sueños y el arte

Los sueños tienen un papel muy importante en la vida del hombre, y esto se ha reflejado en diferentes momentos de la historia del arte. En todas las culturas y en todas las épocas se encuentran representaciones de los sueños; existen pinturas, grabados, esculturas, escritos, etc; haciendo referencia a los sueños en sí mismos, o representaciones de dioses o seres místicos que hacen posible el sueño, que lo inspiran.

A finales del siglo XVIII, podemos encontrar un grabado paradigmático de la aparición de los sueños (en este caso probablemente pesadillas) en el arte, *Los sueños de la*

23. *Ibidem*, p.53

razón producen monstruos, de Francisco de Goya, que nos muestra a un hombre dormido al que están atormentándolo seres alados nocturnos.

Otro hito en este tema es la pintura de ese mismo siglo es *La Pesadilla* del pintor suizo, Henry Fuseli (o Füssli), en la que una mujer dormida es acechada por un pequeño personaje que se asemeja a un demonio, del que podemos deducir que es el *incubus*, el *alp*, el que inspira a la pesadilla, el que oprime al soñante.

En el siglo XX, el arte moderno, vería nacer un movimiento que el escritor y poeta André Breton, quien había abrevado previamente en el dadaísmo, bautizaría con el nombre de surrealismo, siendo así su precursor y uno de sus principales exponentes dentro de la literatura. En 1924 escribe el primer Manifiesto surrealista.

Muchos artistas se vieron atraídos por este movimiento; los pintores catalanes Salvador Dalí y Joan Miró y el pintor belga René Magritte son algunos de los principales exponentes dentro de las artes plásticas, cuyo principal objetivo era la búsqueda de la libertad de la humanidad por medio de la conciliación de realidades que hasta entonces se consideraban irreconciliables, que se encontraban fracturadas principalmente por la crisis de la guerra y posguerra, como son el arte y la sociedad, y el mundo interior, basados en la teoría del inconsciente de la primera gran obra de Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, publicado en una época en que los sueños eran considerados infantiles, Freud los tomó en serio y los convirtió en objeto de estudio científico, en una de las principales fuentes de estudio para la comprensión del ser humano; en su teoría manifiesta que los causantes del simbolismo de los sueños (inconsciente), son la represión y satisfacción de deseos, principalmente sexuales y el mundo exterior.

Para los surrealistas, el problema de la libertad se presenta en dos facetas: una es la libertad social, definida por Karl Marx, y la otra, la libertad individual, descrita por Sigmund Freud. Junto con la revolución social está la revolución individual que busca

romper las cadenas de opresión que reprimen nuestra naturaleza e instintos, que deforman nuestra personalidad para moldearla con imposiciones de prejuicios e inhibiciones.

Bretón describirá al surrealismo como "...automatismo psíquico y puro, por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o por cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral".

3.1.3 Los sueños y la ciencia

Los estadounidenses Eugene Aserinsky y Nathaniel Kleitman, pioneros en la investigación de los sueños, en 1953 realizaron una serie de estudios que demostraron que los sueños tienen lugar durante un proceso fisiológico específico.

Existen dos estados fisiológicos del sueño claramente diferenciados: el primero, conocido como 'sueño sincronizado' o sueño no REM —*Rapid Eyes Movement*— ocupa gran parte del periodo de sueño y transcurre con un pulso cardíaco y una tensión arterial relativamente bajas, escasa activación del sistema nervioso simpático y ausencia de sueños. En cambio, el segundo estado, conocido como 'sueño profundo' (desincronizado o sueño paradójico) o sueño REM, aparece cíclicamente durante el periodo del sueño y se caracteriza por la activación del sistema nervioso simpático y la práctica inactividad del parasimpático, los movimientos oculares rápidos y los sueños frecuentes. Lo normal es tener durante el sueño cuatro o cinco periodos de sueño REM que suelen durar entre 5 y 20 minutos, a intervalos de 90 minutos y que representan el 25% del sueño (el 50% en un recién nacido).

Los nuevos avances en el conocimiento de la fisiología del sueño demuestran que los sueños no carecen de sentido ni son formaciones aleatorias de imágenes sin sentido. Por el contrario, al parecer los sueños son productos mentales llenos de significado,

como los pensamientos o las ensoñaciones diurnas. Expresan deseos, miedos, preocupaciones y obsesiones del individuo, por lo que su estudio y análisis de contenido pueden ser útiles para revelar ciertos aspectos de su funcionamiento mental.

3.2 Desarrollo plástico

La serie consta de un número indeterminado de fundas de almohadas intervenidas con dibujo, pintura y bordado; para los efectos de esta tesina, se presentan cinco piezas.

El material de soporte para la pieza, fue en todos los casos una funda de almohada común y corriente, fabricada en serie y el material presente fue algodón y diversas mezclas del mismo con fibra sintética. Cabe mencionar que las fundas no se requirieron específicamente en color blanco o sin dibujo, por lo que se presentan fundas con diversos colores y dibujos previos a la intervención, los cuales condicionaron de cierta manera la composición y el resultado final.

Al ser las fundas de almohada un soporte de tela sin imprimir fue necesario seleccionar y utilizar materiales y técnicas que estuvieran destinados para este tipo de soporte.

El dibujo de las imágenes fue realizado con plumón textil indeleble.

El color se aplicó con pintura de serigrafía textil aplicada con pincel.

La inclusión de texturas, sombras, relieves y otros elementos formales se reforzó con el bordado a base de hilos de algodón.

La idea de que no estuviera imprimada la tela, de mantener la funda de almohada en su estado original, fue para que no perdiera su morfología, dicho de otro modo su

“almohadosidad”²⁴, ya que desde mi punto de vista, las pesadillas debían de ser plasmadas en las fundas de sus respectivos soñantes como metáfora de todo lo anteriormente descrito acerca de las mismas.

Las piezas son presentadas conteniendo una almohada (en este caso no la original), así que en el desarrollo de la intervención plástica, tomo en consideración la forma no totalmente plana del objeto funcionalmente apto.

La cantidad de almohadas, como lo dije anteriormente, que constituyen a la serie completa es indeterminada, se podría decir que es más bien un proyecto temporal, la idea sí es reunir un gran número de piezas que serán presentadas como una especie de montaña, en la que los espectadores sean más que sólo observadores, que las puedan tocar, mover, observar de cerca, levantar, buscar entre todas las que remitan a sus propias pesadillas, dejar de lado la sacralidad del arte y no convertir las piezas en un fetiche.

Las almohadas tendrán una “ficha médica” con una serie de datos que nos proporcionarán información sobre el soñante y sobre su pesadilla recurrente, estarán impresas en tela y serán cosidas a la almohada, a continuación anexo los datos que tendrán esas fichas:

Sujeto 1	<u>María Dafne Güemez Gamboa</u>
Edad actual	<u>25 años</u>
Pesadilla recurrente	<u>bichos y animales rastreros corretean por doquier</u>
Edad durante la pesadilla	<u>de los 5 años a los 23</u>
Temporalidad	<u>2 a 4 veces por semana, durante 18 años</u>

Por último, aunque como se mencionó previamente, la expresión gráfica de las pesadillas se adscribió como figurativo, con esto me refiero a la transcripción grafica de

24. Neologismo de la autora

lo “visto” por el soñante en forma literal; sin embargo, la transcripción literal requirió la “invención” o “creación”, de protagonistas del mal sueño, o la mutación de algunas formas o colores “naturales” de lo soñado.

Relatos de las pesadillas y fotografías de la obra

En orden cronológico de factura

María Dafne Güemez Gamboa

Edad actual 25 años

Creo que lo primero que debo aclarar es que soy sonámbula, ya aclarado esto puedo comenzar con este relato de mi pesadilla recurrente: todo comienza cuando me despierto, o al menos eso creo, y veo corretear por toda mi cama muchísimos bichos rastreros, arañas, cucarachas, chinches, entre otros; no sólo los veo, los siento recorrer todo mi cuerpo, trepan por las paredes, se arrastran por el suelo, están entre las sábanas. Doy un salto y generalmente me voy a una esquina de la cama, siguen correteando por doquier, nada parece detenerlos, no lo soporto más, comienzo a sudar frío, me dan escalofríos y mi cuerpo tiembla; unas lágrimas mojan mis mejillas. Por más que quiero que desaparezcan no lo hacen, las sigo sintiendo y viendo por todos lados, todo termina cuando suelto un grito desgarrador, tan fuerte que mi madre y mi hermana, y lo mejor uno que otro vecino, se despiertan, prenden la luz y me miran, con todo el movimiento parece que esta vez sí me he despertado, como no es la primera vez ellas ya saben que hacer, se limitan a decirme, “tranquila Dafne, estás soñando” esperan a que me tranquilice, yo vuelvo a meterme en la cama y sin darme cuenta me ha quedado dormida, o será que realmente nunca desperté. Así era varias noches a la semana durante casi 20 años, la más antigua la recuerdo como a los cinco años, a lo mejor la tenía desde antes tengo memoria de teflón, y la última vez que se presentó si no mal recuerdo, fue a los veintidós.



Alicia Dioné Güemez Gamboa

Edad actual 27 años

Para poder empezar este relato primero tengo que ponerlos en el contexto de la mente calenturienta de una niña de unos siete años. Si bien soñé este sueño unas cuatro o cinco veces, no creo que el lapso haya sido mayor a dos años, por eso les pido que entiendan que lo que leerán a continuación pueden ser palabras difusas e incoherentes, después de todo han pasado casi veinte años...

¿Te acuerdas de esa pesadilla de las sirenas que soñabas?, ¿me la puedes volver a contar?

Todo empieza de manera normal, en una excursión donde después de vagar un rato a espacio abierto, cinco niños que por alguna razón están solos, descubren unas grutas y como es de esperar, deciden entrar. Sí, una de esos 5 niños soy yo, otra es mi hermana, dos primas y un primo.

Después de un rato de irnos introduciendo en las profundidades de la tierra se alcanza a ver un claro, un manantial maravilloso, donde además a lo lejos se divisa lo que parecen ser sirenas. Entusiasmados decidimos acercarnos, con la idea de darnos un buen chapuzón, pero para nuestra sorpresa cuando ya estamos lo suficientemente cerca para ver bien a las sirenas, éstas no son hermosas, sino mas bien seres horripilantes, demacrados, de piel verdosa, pelos despeinados y lo más importante, amenazadores colmillos y largas y filosas garras...

Corre, corre, corre... todos corríamos, corre, corre, corre, llegamos a un restaurante, sí, por más extraño que parezca un lugar de comida en el interior de unas grutas, por fin estamos a salvo, o al menos eso creemos hasta darnos cuenta de que el cocinero es un ser maléfico, con el delantal lleno de sangre y un cuchillo amenazador, el cual además para confirmar nuestras sospechas tiene niños encerrados en jaulas seguramente para cocinarlos! Corre, corre, corre... el cocinero nos alcanza, corre, corre, corre...

Y así termina, como todas las pesadillas, sin saber al final que es lo que pasa. Esta es la historia que yo le contaba a mi hermana y a una de mis primas hace casi veinte años, esta es la historia que a lo mejor llevó a mi hermana a pensar que todas las personas tenían sueños recurrentes y que éstos se quedaban en las almohadas, ésta y por supuesto la suya. Y claro, como toda buena hermana mayor, me gusta pensar que influí de alguna manera u otra en mi hermana, eso no es seguro. Lo que sí es seguro, aprovechándome de este espacio y esperando no caer en cursilerías, es que ella si influyó en lo que yo soy ahora, por todas las cosas compartidas, los momentos, los recuerdos y por supuesto, los sueños...

Dibujo hecho por la soñante





Berta Gamboa de Buen

Edad actual 55 años

Mi pesadilla tenía dos versiones:

1. Estoy en un coche conducido por pa, en algunas ocasiones están también algunos de mis hermanos y en otras sólo pa y yo. Vamos a campo traviesa y se acercan unos grandes felinos, casi siempre una pantera y un tigre pero puede ser sólo uno de ellos o los dos y un león. Tenemos las ventanillas bajadas y empezamos a subirlas lo más rápidamente posible pero antes de terminar se acerca uno (o más) y mete sus garras por ellas. Me despierto.

2. Estoy en la casa de San Miguel, sola o acompañada por algunos de mis hermanos, cuando aparecen en el jardín, igual que en la versión anterior, entre uno y tres grandes felinos, siempre distintos cuando son varios. Subo o subimos, al segundo piso y cerramos la puerta del pasillo. Después me quedo siempre sola y me voy a mi

recámara donde está abierta la ventana, la trato de cerrar pero no puedo, los felinos están en el jardín dispuestos a saltar y meterse por la ventana y aunque es un segundo piso yo creo que pueden lograrlo. Me despierto.

Las dos versiones las tuve entre los 8 y los 13 años más o menos

Fotografías enviadas por la soñante





Silvia Ortegón Iris

Edad actual 25 años

Pues comienza conmigo acostada en mi cama en la noche me levanto y voy al baño, todo oscuro... llegando al baño comienzo a mojar me la cara y que mis de pronto abro la boca y me doy cuenta q mis dientes se caen pero se ven mas grandes de lo normal, se caen todos y cuando pienso en levantar mi cara para verme en el espejo siempre me despierto.

Tuve esta pesadilla a los 22 años y por 5 meses una vez o dos a la semana.

Fotografía tomada por la soñante



Alicia Gamboa de Buen

Edad actual 52 años

Mi pesadilla va así. Yo estoy en Santiago de Chile, visitando a mi familia y estoy mirando la cordillera de los Andes. De repente, la tierra empieza a temblar muy fuerte y todo se mueve. Yo me angustio mucho. Al volver a mirar a los Andes veo una cinta de color naranja que sale y entra a través de las montañas como resultado del movimiento de la tierra. Esa imagen, que yo decido que es un metro, el transporte subterráneo de la ciudad de México, me tranquiliza mucho por lo que ya no soy conciente de cuando termina el movimiento de la tierra.

Este sueño fue recurrente durante 3 o 4 años de mi vida después de los 11 años.

Fotografías enviadas por la soñante





Almohada en proceso, falta el metro, que según la pesadilla, entra y sale de los Andes, con la técnica de bordado.



Conclusiones

Al terminar este proceso de investigación, a la par de la producción de la serie plástica “Pesadillas en la almohada”, llegué a una serie de aseveraciones que, si bien pueden encontrar eco en algunas personas, otras las encontrarán completamente despreciables.

A mi entender, el arte en general y la vida en sociedad como lo mencioné en la introducción, se encuentra en una época de sobreproducción y de sobreprofusión, a causa de la eliminación paulatina de los procesos técnicos para la realización de la mayoría de las obras.

Esta devaluación de la técnica y del oficio se ha dado por la necia preocupación de los artistas de convertir, como lo dijo Arthur Danto, el arte en filosofía, en ponderar las ideas y los conceptos sobre la técnica o el oficio; como lo planteé ya en la introducción, yo propongo el equilibrio, no más arte retiniano (como el hiperrealismo), no más arte netamente conceptual.

No creo en la Academia, no creo que el arte contemporáneo deba seguir parámetros establecidos, creo en lo multidisciplinario, en la experimentación, en romper límites y en la libertad creativa de cada ser; en los lenguajes artísticos hablados en muchos “idiomas”.

Otro problema que encontré al revisar la historia del arte del último siglo, es que el arte, como lo planteó abiertamente Joseph Kosuth, se convirtió en tautología, esto es, arte igual a arte, un arte que hace referencia a sí mismo, que se intenta explicar a sí mismo, y creo yo, justificar en su misma existencia; un arte que practica la autofagia, un arte caníbal; habiendo tantas cosas que mostrar, tantas otras que aprender, formamos parte

de una gran maquinaria, todo está conectado, por pequeña que parezca una acción, un instante, una decisión, puede cambiar el rumbo y la existencia de las personas que nos rodean; nada en esta vida es gratuito, todo tiene consecuencias y todo cambia; todo en este mundo es interesante, es digno de ser presentado por el arte, de ser llevado a las personas que lo habitan. De la mitad del siglo pasado a la época actual, el arte parece cada vez alejarse más del ser humano común, para convertirse en algo vacío, en un placebo para este mundo deshumanizado en el que una “obra de arte” puede valer millones de dólares y se convierte en una mercancía, no por su valor de cambio sino por su valor de status. Como dijo Baudrillard: “un arte que se ha convertido en el metalenguaje de la banalidad.”

Hablando específicamente del proyecto “Pesadillas en la almohada”, creo que obtuve un resultado satisfactorio, el discurso de la obra, pesadillas recurrentes, encontré equilibrio con las técnicas utilizadas, bordado, pintura y dibujo; partir de una inquietud personal que es del todo universal como lo son los sueños, los trastornos de los sueños, ese mundo que, aún a pesar de todas las investigaciones, sigue siendo un misterio.

Bibliografía

Argan, Giulio. **El arte hacia el 2000**. España, Madrid, Ediciones Akal, 1992

Baudrillard, Jean. **La ilusión y desilusión estéticas**. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, 119p

Benjamín, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, México, Editorial Itaca, 2003, 127p

Borges, Jorge Luis. **Siete noches**. México, F.C.E., segunda edición, 2001, 171p

Cabanne, Pierre. **Conversando con Marcel Duchamp**, París, Editions Pievre Belfond, 1967, traducción basada en el libro Dialogues with Marcel Duchamp, Londres, Da Capo Press, 1979

Cassou, Jean. **Panorama de las artes plásticas contemporáneas**, España, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, 812p

Dalí, Salvador. **Los cornudos del viejo arte moderno**, España, Tusquets Editores, segunda edición en Fábula, 2006, 117p

Danto, Arthur. **Después del fin del arte**. España, Paidós, 1999, 253p

Guasch, Anna María. **El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural**, Madrid, Alianza Forma, 2000, 597p

Jung, Carl Gustav. Henderson, Joseph. von Franz, M. Jaffé, Aniela. Jacobi, Jolande. **El hombre y sus símbolos**. Madrid, Aguilar, 1966, 320p

Marchán Fiz, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto, Las artes plásticas desde 1960.** España, Madrid, Alberto Corazón Editor, segunda edición, 1974, 358p

Michaud, Yves. **El arte en estado gaseoso.** México, breviaros F.C.E., 2007, 169p

Micheli, Mario de. **Las vanguardias artísticas del sigloXX.** Madrid, Alianza, segunda edición.

Mink, Janis. **Duchamp,** editorial Taschen, 95p

Paz, Octavio. **Los privilegios de la vista I. Arte Moderno Universal,** obras completas edición del autor, México, F.C.E., segunda edición, 1994, 389p

Rodríguez Prampolini, Ida. **El arte contemporáneo, esplendor y agonía,** México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, segunda edición, 2006, 218p

Zimmer, Dieter. **Dormir y soñar,** Barcelona, biblioteca científica SALVAT, 1985, 228p