

El Sueño de la Serpiente

Jorge Martín de Francisco. Trabajo Fin de Grado. Prof. Paris Matía Martín. Junio 2017.
Grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

“Toda nuestra historia es únicamente la de los hombres despiertos; nadie hasta ahora ha pensado en una historia de los hombres que duermen”

(Lichtenberg, 1990, p.251).

RESUMEN

El documento que aquí se presenta es, el fruto y a la vez el brote culmen, de mi periodo de formación artística durante estos cuatro años de grado en Bellas Artes, que se recoge, en forma de proyecto artístico escultórico. Bajo el título “El Sueño de la Serpiente” se encuentran unas competencias y unos conocimientos adquiridos; además de unas experiencias, que determinan mi producción; y un interés por el universo onírico; que asientan el comienzo de una línea de trabajo en torno al sueño proyectada desde la escultura. Con el relieve como estandarte, me adentraré en una investigación buscando el verdadero potencial que entraña el acto de soñar, los puntos de contacto que existen dentro de las dimensiones de la mente del individuo y la del colectivo, y sobre todo, promulgar la creación de una conciencia soñadora en la sociedad actual, e impulsar el interés y el acercamiento a este mundo invisible de conocimiento en la cultura occidental contemporánea. En el escrito conectaré, primero, mi recorrido antecedente con la nítida explicación del proyecto en cuestión, para terminar con las conclusiones extraídas. Obedeciendo pues, a unos resultados de un campo de trabajo cuya única frontera es el horizonte.

PALABRAS CLAVE

Sueño Mente Noosfera Dimensión Relieve

Índice

Resumen.....	Página 4
Índice.....	Página 5
Prefacio.....	Página 6

Capítulo 1 Consciencia.

1.1. Génesis.....	Página 7
1.2. Reflexiones precursoras.....	Página 7
1.2.1. Vivencias relevantes y recorrido experimentado.....	Página 8
1.2.2. Influencias y antecedentes. Materias, libros y artistas.....	Página 9
1.2.3. Características de mi producción artística.....	Página 10
1.3. Puntos de partida.....	Página 12

Capítulo 2 Proyecto.

2.1. El Sueño de la Serpiente.....	Página 14
2.1.1. Definición.....	Página 14
2.1.2. Presentación.....	Página 15
2.1.3. Marco referencial, conceptual y teórico.....	Página 16
2.1.4. Objetivos.....	Página 22
2.1.5. Descripción y Relaciones entre aspectos.....	Página 23
2.2. Web oficial del proyecto.....	Página 28
2.3 Conclusiones finales.....	Página 28
2.3. Proyección futura.....	Página 29

Capítulo 3 Referencias bibliográficas.

3.1. Bibliografía citada.....	Página 30
-------------------------------	-----------

Capítulo 4 Anexos.

4.1. Bibliografía consultada.....	Página 32
4.2. Filmografía consultada.....	Página 33
4.3. Índice de imágenes externas.....	Página 34
4.4. En proceso de consulta.....	Página 34
4.5. Imágenes del proyecto. Índice.....	Página 35
4.6. Presupuesto.....	Página 38

Breve prefacio

Con este escrito pretendo, aunque pueda parecer frívolo, presentarle al lector el universo onírico de la mente. Invitarle a navegar por los océanos de sueños por los cuales nadamos todas las noches. Bañarnos en las mismas mareas en las que toda la humanidad recorrió mientras dormía. Naufragar o sobrevivir a sus fuertes corrientes, y, sobre todo: advertir de la fuerza y de la capacidad de sus infinitas potencias.

Primero haremos un recorrido mirando atrás en el tiempo, reseñando aspectos y hechos significativos que marcaron mi desarrollo artístico: los inicios y acercamientos a distintas materias, los artistas que magnetizaron mi atención, y los aciertos y fracasos. Veremos los antecedentes que forjaron los cimientos sobre los que construyo mi obra hoy.

En mitad del camino nos pararemos a atender el proyecto que ha sido fruto de este recorrido de reflexiones. De qué necesidad nace, en qué consiste, qué podemos extraer y qué reporta este conocimiento, serán preguntas que iremos cerrando una tras una hasta llegar al final.

Entonces, nos quedaremos solos, usted lector y yo, ante las conclusiones y las preguntas con o sin respuesta. Rescatar los objetivos propuestos y compararlos con los resultados obtenidos y hacer, entonces, el balance oportuno. Prometo encender su atención con la misma llama que me arde en mí. Humildemente le doy la bienvenida.

GÉNESIS.



Martín de Francisco, J. (2016). *Project CELL*. Instalación aérea publica/performance. Papel, hilo, combustibles y alambre. Grupo escultórico de 56 u (54x54x120cm cada).

Mis objetivos para este Trabajo de Fin de Grado son, en primer lugar, descubrirme a mí mismo como artista: definirme por mi propia obra, por mis intereses, por mis influencias y por mis recorridos. Como consecuencia de ese bagaje y de esas inquietudes, se proyecta mi segunda meta, que será la obtención de una línea de trabajo personal que permita la inserción en el circuito artístico, y a la vez poder continuar durante mi futura carrera profesional. En último lugar, se condensará el proyecto artístico escultórico “El sueño de la Serpiente”, conformado como el primer fruto recogido de mi camino artístico y reflejo de mis aptitudes, intereses y recorrido.

REFLEXIONES PREVIAS

Pasaré a recoger, cuidadosamente, las competencias, los conocimientos y las capacidades adquiridas que detonaron este trabajo. Y como en el famoso cuento del siglo XIX de Alphonse Allais, *Un rajá que se aburre*; me desnudaré capa tras capa, me quitaré velo tras velo, como hizo la bailarina del rajá, hasta que ya tenga que despellejarme vivo y solo quede mi carne humeante y escarlata.

Vivencias relevantes y recorrido experimentado.

He de explicar que a pesar de que este proyecto nazca de una experiencia muy intensa en el mundo de los sueños (pues es inalienable, fundamental y necesario que la producción artística de un autor nazca de experiencias e intereses propios). No fue hasta este momento cuando mi atención artística apuntó su mirada al plano onírico. Desde esta nueva perspectiva el único aspecto ahora remarcable por su relevancia de este pasado artístico (más que los concursos y premios), serían los cortos coqueteos durante la adolescencia con la pintura mural callejera. Esta última fase puede que sea la semilla de mi reciente recomunión con el soporte vertical, el muro. Seguido de este leve recorrido artístico asistí a la academia de Artium Peña para ingresar en el grado de Bellas Artes con el objetivo de adquirir el nivel de dibujo del natural lo más parecido posible a los dibujantes de la antigua *Accademia di San Luca* de Roma. Para bien, enraizó en mí la importancia del dibujo del natural, pero muy a mi pesar, también fraguó un gusto por una figuración, a veces para mi gusto, demasiada académica. Compaginando estas clases de dibujo, asistía a su vez, al Bachillerato Científico. Creo entrever, que esta experiencia proyectó en mí los antiguos ideales pitagóricos de fusión de arte y ciencia. La búsqueda de un conocimiento híbrido gracias a ambas.

En mitad de este aprendizaje artístico y científico, y gracias a la tutela del profesor de dibujo Juan Bilbao, me inicié en la conciencia del mundo onírico. Como en cualquier caso, todo proceso se inicia por una detonación que desencadena todo, que siempre es una experiencia directa. La mía fue una experiencia onírica relacionada con las matemáticas. Ocurrió a raíz de una ecuación que nos encomendó la profesora solucionar para el día siguiente. Retando así a nuestro ego adolescente a ser el más hábil de la clase. Debido a su dificultad me acosté sin poder resolver aquella integral definida.

$$\int_0^1 x^{-x} (x^2 + 1) dx$$

Pasada la fase de la vigilia del sueño empecé a pensar otra vez en la integral, que ni yo ni mis compañeros podíamos resolver y en la curiosa frase «*Derivar es una ciencia, integrar es un arte*» que nos repetía la profesora de matemáticas en clase. Resultó ser que logré desarrollar y hallar la solución en sueños, me desperté, la anoté rápidamente en mi cuaderno que aún seguía sobre mi mesa y aboceté por encima el error que estaba cometiendo que me impedía llegar hasta el final. Esto hizo autoplantearme el potencial que tenían los sueños. La continuada exploración sobre el tema, me siguió regalando conocimientos. Y el ejercicio y practica oníricas me procuraron experiencias como los sueños lúcidos (donde puedo explorar a mi gusto el territorio soñado), viajes astrales (sueños en los que abandono mi cuerpo y me contemplo a mí mismo desde fuera), fenómenos de pre-visión (sueño con pequeños detalles o procesos que luego ejecuto en mis obras artísticas), etc. Más adelante pasaré a desentrañar sus capacidades. Esta fue una, de no pocas experiencias reveladoras en sueños.

Al iniciar la carrera, esta vez, en otro plano, experimenté un cambio que me sacudió desde dentro, que fue el primer contacto que tuve con la escultura. Sinceramente nunca me planteé la escultura como la disciplina a desarrollar profesionalmente, pues en un principio solo me interesaba pintar. El primer contacto escultórico que tuve, fue, curiosamente, con el relieve. La escultura, entonces, se abrió a mí; ofreciéndome su riqueza y su diversidad de materiales, sus infinitas combinaciones de procesos y un extenso abanico de técnicas complementarias y aglutinadoras, dándome siempre túneles de soluciones ante la barrera de un problema plástico. Sumado a todo esto, ahora podía añadir una relación con el público y con el espacio, una repercusión, una causa y un efecto. Me regalaba el espacio y el vacío, la forma y el volumen, la materia. Me daba todo y no me limitaba en nada. Por no imponerme fronteras, ni reglas, la coroné reina de mi hábitat.

Agradecí muchísimo, también, asignaturas teóricas; como *Historia del Arte*, *Teorías de Arte Contemporáneo*, y *Sociología del Arte*, que abrieron el inocente e ingenuo campo de visión, con el que contaba al entrar en la carrera, acerca del circuito artístico global actual. Dichos conocimientos los pude aplicar en mi propio beneficio, aglutinándolos con en pos, de una investigación, acerca del mundo onírico.

Por otro lado, asignaturas como *Pequeños Formatos de la Escultura*, *Modelado del Natural*, *Estrategias Artísticas de la Escultura* y *Procedimientos de la Escultura* me formaron a nivel técnico, me desvelaron la importancia subyacente que contiene cada material y cada procedimiento. Pues tienen su propia significación, repercutiendo la implicación de éste, a favor de la comunicación de conceptos a través de la obra plástica. También, advertí, las posibilidades de construcción de planteamientos escultóricos, que retroalimentan enormemente la obra.

Por último, la experiencia de participación en las becas de residencia artística de Fabero. y Ayllón fue un punto importante para mí. El enorme tiempo con el que contábamos y con la única preocupación por nuestra obra, me permitieron darme cuenta de la importancia, a nivel, casi de imperativo categórico, de la dedicación religiosa que requiere esta profesión. Consume mucho tiempo, y exige, casi como un yugo, tu completa y absoluta disposición si quieres obtener buenos resultados, no hay medias tintas en este aspecto.

Influencias precursoras y antecedentes. Materias, libros y artistas.

Las dos lecturas que condicionaron las siguientes, fueron, el volumen de Jacobo Siruela: *El mundo bajo los párpados* y el ensayo de Stephen LaBerge: *Exploring the World of Lucid Dreaming*. Su trabajo de seguimiento y de ardua investigación a niveles muy profundos, argumentando y reseñando acontecimientos y comportamientos de la mente asombrosos, fue la llamada a mi total interés por el tema onírico. Francisco de Goya y Lucientes, fue sin ninguna duda, el artista convertido en la piedra angular de mi camino. Por su visión de progreso, su sentimiento de una nación atrasada y parca (como la de Mariano José de Larra o Gaspar Jovellanos), sumada a la recopilación plástica de herencias y supersticiones que aun arrastramos, características de nuestra identidad; me

permitió construir, a partir de ese trabajo tan brillante, mi propia obra, Y esta vez, advertir los desastres, también de una guerra civil, pero que su diferencia se localiza interna en nuestra mente, invisible e infinita.

Siempre vi, como sintió Joan Miró, la necesidad de una búsqueda plástica en nuestro pasado, pues ello implica, un re-encauzamiento a cierto estado de pureza. En discernir los inicios y las bases vitales del principio de la civilización del ser humano. Él mismo decía: "La pintura ha estado en decadencia desde la edad de las cavernas" (Penrose, 1976, p.65). Razón por la cual me apasiona el arte rupestre, como el de la cueva francesa de Chauvet. Pasión intensificada por un perpetuo asombro por la creatividad primitiva; argumentada, por ejemplo, en los artistas congoleños Katangas, que elaboraban máscaras para rituales tribales. Otra fuente de la que bebí fue Salvador Dalí, de él tomé (y él tomó de Leonardo da Vinci) su idea pitagórica, cuyo propósito es, el intentar conseguir un arte con mucha carga espiritual. Fundir el plano artístico y el plano científico, entrelazando tres pilares en uno que consiga compilar algo trascendental, casi metafísico. Manolo Millares significó además, para mí, la imaginería furibunda y agresiva que necesita el arte, pues como dijo el mismo:

El arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro tiempo, lo vigila y le cose sus heridas. Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra [...] El arte no debe serlo porque agrada (que no andamos en tiempos de buenas digestiones ni de reír por tonterías) sino más bien que duela rabiosamente. Nada de explicaciones o entendimientos. El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo temporal a la aguardadora muerte (Millares, 1959).

Características de mi producción artística.

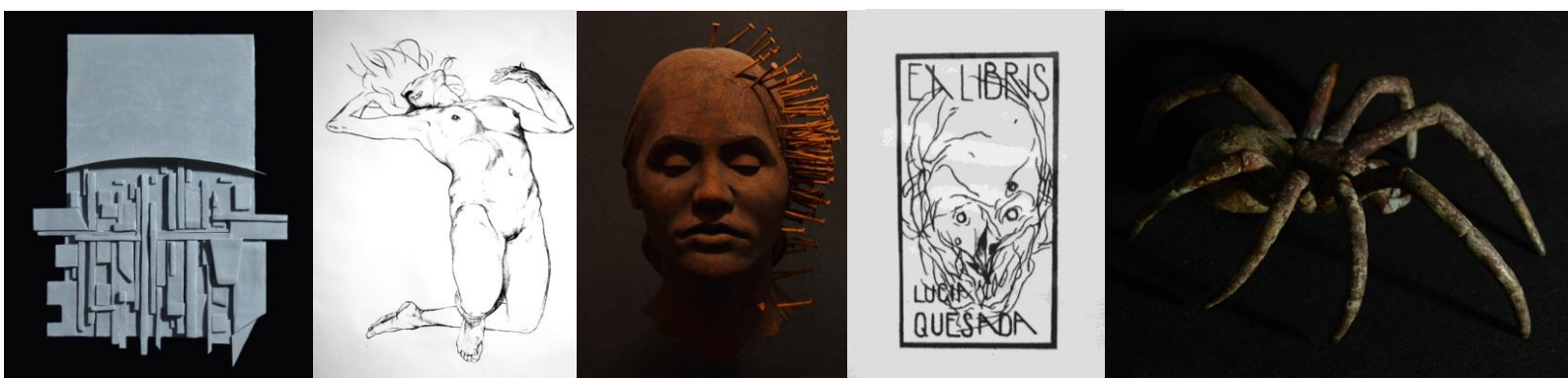
Con respecto a mi producción y a su área de trabajo, por las razones que he dicho antes, está casi siempre ejecutada desde la escultura, procesada a través de un estudio previo en el taller. Indispensable siempre la realización de dibujos del natural que planifique con calidad el proyecto. Aunque en mis inicios el proceso de elaboración estaba cerrado, ahora, en el presente, está continuamente sujeto a juicios (a veces demasiados) y cambios, siguiendo siempre un recorrido de ramificaciones transversales y horizontales, con unos objetivos; pero siempre libre de definiciones. Permitiendo que se enriquezca por sí misma, gracias a los pequeños resquicios donde nuevas ideas, el azar y la causalidad puedan obrar, abonando con riqueza, la obra.

Pero hasta ahora, mi obra nunca había sido enfocada al mundo de los sueños. Anteriormente, yo trabajaba de forma estanca y autónoma el plano teórico del sueño, sin contactar ni condicionar en absoluto, el desarrollo de mi obra. Dicho barrera ha sido impugnada con este proyecto, cuya pretensión es seguir derrumbando muros, los que son propios y los que no lo son. Ocultan unos componentes intrínsecos a nosotros mismos, imprescindibles e inaprovechados. Este aspecto es la causa, quizás en parte, de una formación universitaria que no

deja espacio para los intereses e inquietudes personales. Donde no hay capacidad para la realización plena, de tu propia línea de trabajo; extralimitando y reduciendo su estudio a una inquietud personal a horas extraoficiales. Haciendo que desluzca por su poca calidad, por no haber sido desarrollada en un ámbito académico que pudiera beneficiar el camino artístico personal del alumno.

Otro aspecto del que me he dado cuenta recientemente es cierto atributo poético, que posee mi obra. Sin quererlo utilizo, muy a menudo, metáforas visuales (como *Impotencia. Pensando el cuerpo*, 2015). Quizá a raíz de mi pasión, complementaria, hacia la literatura clásica griega y la poesía de Rainer Marie Rilke y Mario Benedetti. Creo necesario, como profesional plástico (visual), comunicar con imágenes potentes.

A su vez para bien o para mal, advirtiendo mi formación, he de reconocer un fuerte componente figurativo en mi obra. Necesito imágenes reales o no, pero siempre reconocidas para expresar el contenido. Un gusto por acabados limpios y envolventes, que en su forma encerrada formen estructuras. Cuando he querido saltar a la abstracción he utilizado formas geométricas y definidas en planos lisos con las que estoy familiarizado dada mi formación técnico-científica.



Ejemplos de dibujos, litografías, esculturas y medallas realizadas durante el grado.

Como se puede observar mis áreas de trabajo han sido el dibujo, la escultura, el relieve. Y tanto en el grabado litográfico como en el calcográfico, me he sentido muy cómodo también. En cuanto al objeto, ha sido siempre el ser humano; pues es lo único que podré llegar a entender. Pues sólo lo que yo soy, yo lo podré comprender. Por ese afán por descubrir al ser humano y de llegar a lo más hondo de él, lo muestro desnudo. También, explotando esta herramienta visual, lo muestro atractivo. Precisamente para explicar; que en la acción de observar un cuerpo desnudo se produce un magnetismo entre el *vogueur* y lo erótico. Como secuela de este fenómeno no llegamos a la mente, por quedarnos en este estadio de atracción carnal, no completamos el proceso de cognición del ser humano total.

Pues a mí lo que me interesa, es la mente sujeto. Como diría el personaje Dante, en Martín Hache: "Hay que follarse a las mentes" (Aristarain, 1997). Esa mente colmena, ese tejido invisible, esa herencia innata y ya escrita que marca las pautas de la civilización humana es la que he planteado con ciertas obras

(*Project CELL*, 2016), preocupado siempre por el individuo y el tejido social (*Las tres moiras*, 2015), esa esencia tribal subyacente, a la que obedecemos casi de forma chamánica (*Succubus*, 2016); como lo que envuelve algunas de mis piezas. Planteo pues, la dualidad invisible, por el acontecimiento de la vida, de unión entre cuerpo y mente (*Crucifixión corpórea*, 2016). Conceptos muy interiorizados en mi producción. Por un lado atendiendo a la seducción del cuerpo (*Calíope*, 2016) ; y demostrando la incapacidad física, por su condición sustancial, del cuerpo humano (*Impotencia. Pensando el cuerpo*. 2015) sosteniendo que sólo lo femenino, por su pureza, es capaz de superar esa cristalización. Enfrentando la profundidad de la mente y sus capacidades, al obstáculo corpóreo. Pues el cuerpo es un lenguaje que en su plenitud se desvanece, se muere. Pues llega al estado de incandescencia y desaparece.

PUNTOS DE PARTIDA DE CARA A LA OBRA

“La belleza será convulsiva o no será”
(Breton, 1977, p.160).

Recogidos y meditados estos conceptos me dispuse a abstraerlos en pos del concreción del resultante proyecto. Sin cerrar ni concretarlo demasiado, dejándolo aún, abierto a cambios o transformaciones, y permitiendo que en esos vacíos o huecos pudieran entrar y salir modificaciones en su creación, en su desarrollo y en la futura evolución de la obra.

Solo quise dibujar a grandes rasgos en qué círculos se iba a relacionar. Por eso desde un principio, deseé que el proyecto se comportara como un organismo conformado por elementos más pequeños, que lo dotarían de dinamismo y de un peso visual, recalcando la multiplicidad de las unidades dentro del colectivo. De lo íntimo a lo público, desde dentro hacia fuera, de arriba a abajo. Deductivo e inductivo a la vez.

No puedo estar más de acuerdo con lo escrito por Juan Manuel Bonet en el catálogo de la exposición que organizó en el Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria cuando habla de el proyecto ideal como un proyecto privado de esteticismo, que tiene que ser claro y sencillo, lúcido. Lejos de una seducción, y que sea más bien áspero y potente. Que no vaya a favor de una ‘diversión’. Que nazca de la corteza tribal; incluso popular. Pues es el pueblo quien acostumbra a convivir con emociones fuertes, radicales y extremas. Lejos, muy lejos, de medias tintas (Bonet, 1992, p.3).

El objetivo para esta primera pieza, era unir por primera vez de forma física en un trabajo plástico (con el fin de ser una forma indisoluble en el futuro), un matrimonio entre el mundo onírico, la escultura y yo. Y a su vez profundizar en los conceptos implicados en ellos mismos, como lo son: sueño, mente, cuerpo, tejido, arquetipo, dimensión, conocimiento colectivo, etc. A través y desde mi intimidad, proyectar al resto, las pulsiones propias de mi psique y que a través de ellas crear conciencia social por medio de su práctica y educación. Otro deseo era el de armonizar la ciencia y arte bajo el ideal pitagórico.

El último aspecto que quería cuidar era la atmósfera; primero, por el tema del proyecto, y segundo por razones sociales, perseguía que hubiese un diálogo con el espectador, que predominará en el lenguaje la función apelativa, que explotara unas sensaciones dentro del espectador, pero a través de un código sutil, natural y espiritual. Que contactara con él desde una forma primigenia e inexplicable, con una lectura muy táctil. Complementando a Unamuno, es el sentir de lo que se toca donde está todo el secreto del arte.



[Fig. 1]

PROYECTO.

EL SUEÑO DE LA SERPIENTE

Se define como un proyecto artístico plástico de carácter social. Fruto del análisis onírico propio, cuyo fin es proyectar una conciencia global que promulgue la riqueza cultural subyacente en los sueños. Sigue un desarrollo performativo continuado, sin un final determinado en el tiempo, sólo definido hasta el fin de su necesidad. Repercute y se enfoca al plano social y a la concepción de la mente, el sueño y sus dimensiones. Por ello es considerado atemporal y universal.

Pretende ser un proyecto lanzadera de muchos otros. El objetivo, a largo plazo, es que todos ellos, juntos, sean promulgados y ubicados en una conciencia colectiva, haciendo real la materialización de una noosfera. Siguiendo un proceso deductivo, creando un todo a partir de sus partes. Parte de la perspectiva personal e interiorizada, pero por multiplicidad construye una dimensión colectiva. La ubicación y su contexto determinan su especial significación.

PALABRAS CLAVE

<i>Sueño</i>	<i>Mente</i>	<i>Conocimiento</i>	<i>Colectivo</i>
<i>Individuo</i>	<i>Dimensión</i>	<i>Red</i>	<i>Noosfera</i>

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

Al contrario que Rainer Maria Rilke, yo intento hacer visible las fuerzas que no lo son, a través de las formas, captar sus potencias. Cazar las energías y la información que se escapa de la que hablaba Heissenberg, en su principio de incertidumbre. Unir como los pitagóricos pretendían, la ciencia y el arte. Hermanarlas y crear algo de un peso titánicamente espiritual. Un objeto transcendental. La solución a esto sería realizar un proyecto que fuese conformado por las mismas fuerzas o materias que el proyecto trata en cuestión.

Pero con este planteamiento emerge entonces la utopía. Pues lo propio sería obrar en sueños un trabajo artístico y que éste, pudiese ser (por el ámbito académico universitario) juzgado y evaluado. Dicha imposibilidad, o mejor dicho incapacidad (pues es posible en el territorio de los sueños compartidos), produce un planteamiento fuera del campo de trabajo, casi de reproducción. Obligándome a componer un trabajo palpable, físico y contenido en esta dimensión. Por lo cual se adultera y desubica de su tema y contexto.

Dicha dificultad será, en parte, superada con *El Sueño de la Serpiente*. Un proyecto artístico plástico que toma el relieve escultórico como medio de distribución, captación, representación y difusión de los contenidos y saberes que podría entrañar el entendimiento de las imágenes oníricas. Como así lo corroboran desde sus áreas de trabajo neurólogos como Teófilo Calvo, físicos teóricos como Michio Kaku, psicoanalistas como Carl G. Jung, filósofos y matemáticos como Pitágoras, científicos como Johannes Kepler o Dmitri Mendeléyev, artistas como Salvador Dalí y músicos como Korsakov o Mozart; han confesado nutrirse de inspiraciones oníricas para realizar sus trabajos.



[Fig. 2]

El título hace referencia a la pintura con título homónimo (véase imagen de la portada) hecha por Warlimpirrnga Tjapaljarri, un autor aborigen australiano. Esta pintura explica cómo los aborígenes australianos recorren caminos diferentes para realizar trayectos que implican distintos sentidos. Sus pinturas, caracterizadas por la multitud de circunferencias concéntricas y comunicadas entre sí, explican muy bien su creencia en distintas dimensiones temporales: una la cotidiana y mundana, y la otra un ciclo espiritual infinito al que llaman *el tiempo del sueño*, intemporalidad arquetípica que fue ya explicada por los egipcios como *nhh* (eterno presente), por los neoplatónicos como el *aión*. Este tiempo cualitativo, no cuantitativo, este tiempo ontológico, es la dimensión en la que suceden los sueños (Siruela, 2011, p.262). Por lo cual el título nos va acomodando correctamente en el mapa conceptual de términos que iremos desguzando poco a poco en este proyecto.

MARCO REFERENCIAL, CONCEPTUAL, Y TEÓRICO.

Dedicamos un tercio de toda nuestra vida en el reino del sueño. A pesar de la rotundidad de la cifra, es bastante escasa la producción de estudios e investigaciones que la han tomado como objeto. Ya en el siglo XVIII el alemán G.C. Lichtenberg se quejaba de esta escasez. ¿Pero qué tiene de siniestro el sueño que nos repele tanto? ¿Por qué no nos hemos adentrado en su conocimiento? ¿Qué parte de nuestra esencia *heimisch* común ha sido reprimida de nuestro interior? ¿Qué nos hace reticentes a su sabiduría?

Una de las razones por las que nunca se ha configurado doctrina acerca del sueño es su dificultad para impartirla. Pues aprendemos y confirmamos hechos a través del otro, necesitamos a alguien más, como en el film ruso *Svyato* de Kossokovsky, el niño necesita por lo menos un reflejo para saber y aprender. En los sueños solo estoy yo; pues sueño solo; por eso es tan difícil saber soñar, pues el aprendizaje por el principio de *mimesis*, que caracteriza nuestra especie, no se puede aplicar. Además la experiencia no se sabe o no se conoce, es por ello que no puede representarse y hace más difícil su conocimiento (sin representación no podemos mapear visualmente la realidad percibida para poder comunicarla). Pues el reflejo aunque sea el reflejo de uno mismo, lo percibimos como algo seguro y como apoyo en nuestra percepción sensorial, pues ya lo conocemos. No es siniestro, pues acostumbrados creemos que siempre nos es fiel.

La otra respuesta que pudiera explicar el rechazo es que la máscara del sueño es el rostro de la muerte. Los durmientes y los muertos se asemejan demasiado. Para los judíos la imagen de la muerte es comparable al sueño (Job, III, 13-15; Reyes, I, 2: 10), los germanos cuando se hundían sus naves en un naufragio rezaban «duermo, luego vengo a remar», en alusión al barco de los muertos. Los griegos ya contemplaban este aspecto, según dice Hesíodo en su *Teogonía* los palacios subterráneos, de ambos dioses, Hipno y Tánatos, son estancias vecinas. (2017, p. 97). Para ellos el *topos* por excelencia de la psique, era el reino de Hades, el mundo de los muertos. Por tanto compartían la misma cualidad, por analogía, soñar era entrar en la Casa de la Muerte. Pues también visto por fuera, el dormido imita cada noche a los muertos al yacer en silencio; mientras por dentro, su psique deambula cuando sueña por el reino de las sombras (como los

muertos). Como dijo Howard Philips Lovecraft, en su ensayo sobre el cuento de terror: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más intenso es el miedo a lo desconocido» El *horror mortis* reúne las características perfectas para cumplir este papel por excelencia de miedo a lo desconocido, de miedo sublime. (1973, p.12).



Hipnos y Thánatos portando a Sarpedon. (hacia 510 a. C.). Crátera de cáliz, arcilla, altura 45,8 cm. The Metropolitan Museum. Nueva York.

Pero ya los antiguos veían en plano onírico la solución al miedo por excelencia; la muerte. Comprendían que obrar por analogía, era el mejor modo de operar, es decir, *morir en vida*; pues quien ya ha «muerto» una vez ya no teme a la muerte. Por eso se practicaban ceremonias perfectamente ritualizadas como las *incubatio*, preparando a los neófitos a su viaje al *inframundo* realizando experiencias oníricas en cuevas y oráculos como iniciaciones a la muerte. Ya en Grecia sucedía esto, pues el perro era también *psicopompo*, conductor de las almas; lo cual lo relaciona con el Hades y los poderes ctónicos de *potnia Chtón*, diosa primordial de la Tierra que según Eurípides, *envía los sueños a todos los mortales*. Jámblico explica esto como experiencias iniciáticas de «muerte», renacimiento y regreso del *inframundo* en calidad de «mensajero de los dioses». La consciencia se resiste a todo lo inconsciente y desconocido, a lo *unheimlich* que nos es revelado, que nos aterra y nos recuerda a algo familiar. (2009, p. 25)

Según afirma el poeta indio Sri Aurobindo abandonamos nuestro cuerpo cuando soñamos, solo permanece un residuo subconsciente, para entrar en otros planos o mundos. Exploramos y contemplamos escenas, atravesamos formaciones, conocemos seres. (2004, pp.80-84). Incluso cuando estamos despiertos una parte de nosotros se mueve en esas dimensiones, aunque sea detrás de un velo y nuestras mentes no sean conscientes de ello. Continúan su desarrollo mientras dormimos, como un río que discurre sin cesar; la actividad psíquica no se irrumpe nunca. Para Aurobindo lo importante no es lo que le pasa al cuerpo, si no a la conciencia. Como el sol durante el día nos impide ver las constelaciones, la conciencia diurna nos deslumbra y nos impide ver los mundos interiores y/o exteriores.

A menudo, nuestros sueños son construcciones incoherentes de nuestro subconsciente, pero en otras ocasiones son testimonios a veces diluidos y deformados de estos planos suprasensibles. Cuando no se contempla desde un plano fisiológico el acto de dormir se convierte en algo más complejo.

La cultura egipcia explica muy bien este fenómeno, pues lo que es *El libro de los Muertos*, ellos lo llamaban el *Libro de la entrada en el día*, o el *Libro del despertar*. Esto es debido curiosamente a que no poseían el verbo *soñar* en su vocabulario, era *reset* la palabra más cercana a este concepto que literalmente significa «despertar». Pensaban que cuando dormimos descansamos pero que cuando soñamos despertamos en otro mundo. Los sueños para ellos tenían una textura, una sustancia *espacial* de la que estaba compuesta la vida en el más allá.

Sumados a los egipcios, los griegos compartían su pensamiento acerca del carácter de los sueños. Un buen ejemplo de ello es cierto testimonio de Pausanias sobre un santuario subterráneo, concretamente el oráculo de Trofonio, que se encuentra en Lebadea, en Beocia. Dicho templo, era una gruta sagrada en cuyo interior surgía el manantial del río Hercina. Si el *suplicante* (denominación del “enfermo” que demandaba una cura o respuesta) decidía descender primero debía llevar a cabo una serie de purificaciones antes de bañarse en un edificio colindante, además se le privaba de baños calientes pertenecientes al mundo profano para solo lavarse en las aguas del río Hercina. Quien bajaba al corazón de la cueva debía sacrificar un animal a Trofonio, a sus hijos y a otras divinidades del inframundo y alimentarse de la carne sobrante de los sacrificios oficiados. Se dejaba todo en manos de los auspicios, cuando la ofrenda era propicia de buenos augurios se iniciaba el ritual. Acompañado por los sacerdotes se baja al visitante al río y era bañado por dos muchachos; después ungían todo su cuerpo con aceite; lo vestían de lino blanco, y a continuación los hierofantes lo acompañaban hasta las fuentes subterráneas del río Hercina para que bebiera de río Leteo (río del *olvido*), procedente del Hades, cuyas aguas hacían olvidar todo lo que esa persona había sido hasta entonces. Después el suplicante debía beber de otro río que atravesaba el Hades, el Mnemosine (río de la *memoria*), esta vez para poder recordar las visiones de su experiencia onírica. Pues, según la tradición, las almas de los muertos bebían del Leteo para olvidar sus vidas anteriores cuando se reencarnaban; en cambio los iniciados bebían del Mnemosine.

Este pensamiento también se contempla en la Torá, texto sagrado judío. Contenido en el tratado de la Nidá, el Talmud explica que el bebe en su estómago en el vientre una luminaria le enseña la Torá. Además el aún no nato, puede ver el mundo de un extremo a otro sin ningún impedimento pues está libre de pecado. El ángel, en el momento de nacer oscurece la luz que lo iluminaba y le golpea en los labios. Fruto del golpe el ahora nato, amnésico, olvida todo lo aprendido en el útero y quedará marcado con una división en su labio superior. ¿Los sueños podrían ser una forma de regresar a esta dimensión anterior?

Este paralelismo sucede con otras divinidades religiosas como Shiva u Osiris. Y curiosamente también con la leyenda sobre el dios griego del sueño Asclepio. El cual fue rescatado del interior de su madre muerta por el dios Apolo, un hecho que puede entenderse como nacer después de morir. Asclepio por tanto es la enfermedad y el remedio. En multitud de representaciones, el dios es

acompañado por la figura de una serpiente. Animal precursor de venenos y curas. Lo semejante cura lo semejante.

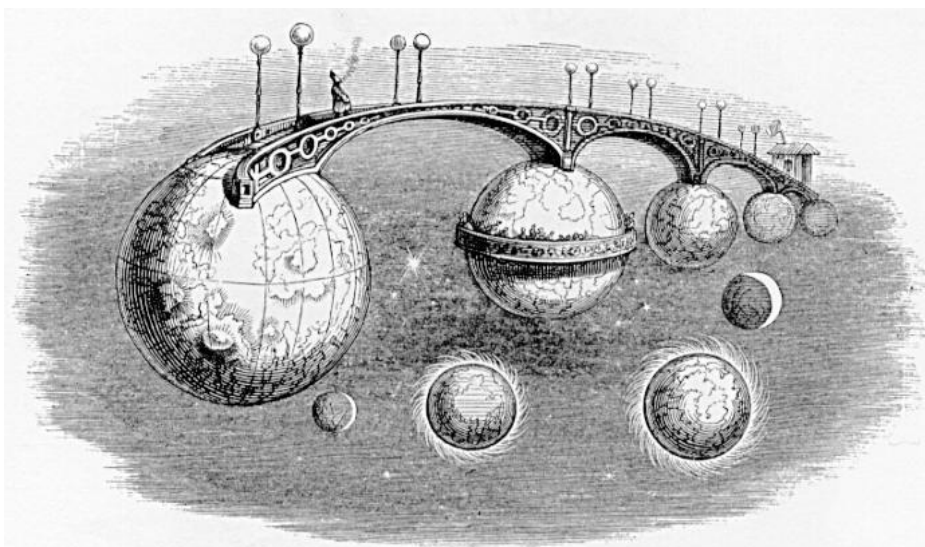
Este concepto lo utilizó C.G. Jung demostrando la existencia natural de una función espiritual en la psique humana. Procurando psicoanalizar el inconsciente de sus enfermos para hallar la causa de sus dolencias. Ya que la enfermedad y su remedio tienen la misma causa. Se ocupaba tanto de la mente, como del cuerpo del enfermo, pues en ese tiempo la enfermedad psíquica y la patología psíquica todavía permanecían en una indisociable unidad: el síntoma era la expresión de *sympatheia* o ley de la simpatía universal. Cicerón la definió como la «correspondencia y uniformidad que existe en la naturaleza». En terminología neoplatónica esto incumbe al *alma del mundo*, es decir a ese espíritu subyacente que penetra, une y conecta todas las cosas y configura toda la trama secreta del universo.

Hasta el mismo Schopenhauer se suscribe en cierta forma a esta teoría cicerona de la interconexión universal y como no, bebe de la fuente onírica: a partir del estudio de textos clásicos, investigaciones sobre clarividencia, magnetismo animal y a través de experiencias propias cree que cada vida humana es el perfecto ensamblaje de piezas de un puzle ya montado, ignorantes e inocentes creemos gobernar nuestro destino. De esta manera Schopenhauer acuñó el término de *fatalismo trascendental* sin aclarar la posibilidad de ser regido por alguna divinidad, que recuerda mucho al dictamen de Heráclito: *carácter es destino* (s.f., pp. 37, 113, 115.). El carácter es nuestra fuerza vital más profunda y auténtica pero no solo este concepto innato es determinante, si no también, los acontecimientos externos también tejen circunstancialmente los hilos de nuestro sino, según él no debemos malinterpretar estas conexiones entre nodos de lo *necesario anticipado*, pues nada es absolutamente azaroso: *pues todo está en todo, y cada cosa influye en la otra*.

Para Carl Gustav Jung, en cambio, todos estos sucesos asombrosos, en los que se apoya Schopenhauer respecto al *fatum* del destino, todos estos «prodigios» oníricos, “premoniciones” (de los que él también fue testigo), eran efecto directo de la irrupción torrencial de un arquetipo psíquico del *inconsciente colectivo* en personas con una fuerte alteración emocional. Son lo que Freud llamaba “remanentes arcaicos”, formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada que no sea afín a la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana. Estos arquetipos tienen, de este modo, su propia iniciativa y su energía específica. Son trozos de vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones (1974, pp. 160, 433, 436-437). Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo. Hay que explicarlo en la forma indicada por el conjunto indisociable vida-situación del individuo determinado a quien se refiere. Confiriéndolo como si se comportara como una herencia genética, un legado viviente que se oculta en los estratos más profundos de nuestro psiquismo.

Siendo el mayor tesoro arquetípico del psicoterapeuta suizo el austriaco Wolfgang Pauli, Jung consideró a este científico como un paciente repleto de «material arcaico». Fruto de esta relación se publica en 1952 *La interpretación y naturaleza*

de la psique, compuesto por un ensayo de Pauli sobre la influencia de los arquetipos en la teoría de los movimientos planetarios de Kepler y la teoría de la sincronicidad de Jung (que comparte aspectos con el principio de exclusión que descubrió Pauli). Dicha ley es complementaria a la de causalidad. Se trata según Jung, de co-incidencia entre un estado psíquico, y uno varios acontecimientos externos que irrumpen simultáneamente. Explica que estos sucesos de precognición onírica se dan por que el espacio y el tiempo son relativos, no son obstáculos para su acción, fundiendo lo psíquico y lo físico. Esto resolvería los paradigmas y las barreras de la mecánica cuántica en cuanto a la posición y velocidad de las partículas, obstáculos del principio de incertidumbre. Esta nueva conciencia aun no ha sido analizada por el mundo científico y siguen agotando las posibilidades que les pueda construir la *teoría del todo* aun sin darse cuenta de que es imposible estudiar la materia sin separarla de la psique. Apoyado en una amplia experiencia onírica tanto propia (según calculó el mismo 80.000 sueños) como ajena, y una observación de la psique directa y cotidiana. De sus conocimientos extrae la idea a partir de la fenomenología empírica del sueño, de que en periodos en los cuales el sujeto atraviesa una crisis en su vida, paralelamente sin darse cuenta se desarrolla un drama subterráneo en su inconsciente. Por eso el carácter de *advertencia* de los sueños. Siendo su función la de avisar al yo consciente de que algo va mal.



Grandville, J.J. (1844). *Los puentes entre mundos. Otro mundo (Un Autre Monde)*.

J.W. Dunne intenta explicar a su vez estos fenómenos *milagrosos* de pre-
visión onírica publicando distintos estudios *The Serial Universe* (1937), *The New
Immortality* (1938), *Nothing Dies* (1940) y su libro póstumo *Intrusions?* (1955).
Llegando a la conclusión de estos fenómenos con los que el soñaba (catástrofe
volcánica de Martinica, el funesto resultado de la primera expedición blanca a lo
largo del continente africano, y un accidente con su hermano en el campo con un
caballo) no tenían nada de inusual; sostuvo pues, que dichos acontecimientos
estaban desplazados en el tiempo. Muchas veces soñamos con sucesos del
futuro igual que del pasado, pese a lo que diga el psicoanálisis freudiano.
Postula hipotéticamente que la naturaleza permitiría al observador obtener una
visión cuatridimensional del universo mientras duerme, Pues un hecho según él
se vive dos veces: primero en potencia y después en acto. Según Dunne no

existe nada en el tiempo que desemboque en un final ni nada que destruya el tiempo pasado, nada se pierde en la mente pues todo lo vivido es inmortal, concepto que propone desde el momento en que existe una o más partes de nosotros que pertenecen a otras dimensiones. Explica la posibilidad de la existencia de un observador en la mente inconsciente de cada uno, cuyo campo de observación del «presente» se *mueve* a través del tiempo (1981, pp. 8-11). Una buena metáfora de ello sería imaginarse la lanzadera de un telar en la que se desplaza, la mente observador I, la lanzadera se desplazaría por una serie de líneas horizontales longitudinalmente temporales, traspasando un número ilimitado de dimensiones, sin que estos choques dimensionales afecten de algún modo a cada uno de estos universos, pues, existen encerrados en sí mismo, de tal manera los acontecimientos que nos aguardan se entrecruzan cuando pertenecen a un ámbito absoluto cuyo tiempo tiene infinitas dimensiones, entendidas como extensiones - como sucede en la teoría de cuerdas.

Bryce De Witt, postuló que el universo se divide en cada suceso cuántico, y este universo en otro, todos ellos se dividen infinitamente desde el Big Bang. Pero esto nos podría llevar a preguntarnos ¿podrían existir más de un observador para una misma mente inconsciente que se desplaza por todos estos universos? En *The Fourth Dimension* (1904) C.H. Hinton (al igual que el *aión* de los neoplatónicos o en el *Ser de Parménides* o la *nhh* de los egipcios) explica, que todo aquello que ha sido y será coexiste: el dinamismo del tiempo traspasa todas sus dimensiones, dejando en nuestra conciencia limitada por el tiempo presente y el momento único un registro de cambios que solo existen para nosotros. No se refiere a un tiempo cuantitativo si no *cuantitativo*, a un tiempo por decirlo de algún modo ontológico. (1980, pp. 6-10)

Quizá nada ni nadie, viajen al futuro y lo que sucede es que se conecta con *otra* dimensión del tiempo en la que todo se halla presente. Esta visión la comparten los aborígenes australianos que mantiene un diálogo con su otra identidad intemporal llamada *wondjina*, su realidad multidimensional, la existencia, la experiencia viene determinada por un modelo cosmológico que denominan *tiempo del sueño*. Quizá por ello tienen infinidad de senderos por los cuales caminan únicamente en una dirección, como si fueran el hilo de un tapiz infinito en la que la aguja solo posee una dirección y sentido que entrelaza el mundo entero.

Puede que sea esta la opción más acertada; explicaría la interconexión entre hechos y no está sometida al tiempo, ya que todo ya está sucediendo ahora, y los sueños serían puentes cuatridimensionales entre el yo o los yos. Nos llevaría a pensar que somos lo que somos en cada momento, somos solo instantes pero entonces durante un sueño podría haber en un sujeto más una sola mente, no solo un observador, no solo un *Íspirit*. Nada estaría ya prescrito, y todo retornaría al todo. ¿Será esto lo que se nos hace olvidar en el río Leteo al nacer? ¿Los *remanentes arcaicos* de Freud y el *inconsciente colectivo* de Jung serían recuerdos adulterados particularmente por cada individuo y rescatados de ese *reset*? Entonces ¿Es este el miedo sublime absoluto tan siniestro que se nos revela en sueños? ¿Y si son meros sueños dentro de otros? ¿Y si es al revés, y soñamos hacia arriba y despertamos hacia abajo? Hay infinitas posibilidades, la manera más fácil de averiguarlo quizá sea nunca despertar. Y como el sueño de una serpiente nunca terminará.

Lo que necesariamente es irrefutable es que no podemos continuar como hasta la fecha, no es posible pasear por la otredad y diversidad sin extraer ningún tipo de enseñanza, hay que examinar a la psique, separarnos de la mente consciente diurna y volitiva tan ligada al ego, y abrazar las posibilidades del mundo onírico y la potencia capaz de sus dimensiones.



[Fig. 3]

OBJETIVOS

El proyecto ideal, que relacionaría los anteriormente citados conceptos, sería por antonomasia, la realización a partir de mí persona de una obra artística, en un sueño colectivo, compartido en presencia de compañeros y profesores de la clase. Dicha 'utopía', o semi-imposibilidad, primero por limitación temporal y segundo por la dificultad que entrañaría el ejecutar una sincronización tan fuerte.

En respuesta, surge este trabajo plástico (limitado por su carácter tangible), que hipotetiza sobre los caminos de las múltiples dimensiones de la mente soñadora y los recursos subyacentes del ser ontológico. Nos plantea las capacidades de la psique humana, la importancia de crear doctrina, y qué aspectos y repercusiones nos puede aportar al desarrollo del ser humano con el universo.

Ahonda en el concepto de tejido colectivo o red llamada noosfera. Desarrollando como se producen fenómenos de hipercomunicación mientras soñamos, como intercambiamos remanentes arcaicos dentro de una conciencia colectiva, produciendo así arquetipos subyacentes gracias a biocampos electromagnéticos que componen lo que platón llamaba *demiurgo*, dominado ahora como *noosfera*. Por otro lado advierte, desde la visión del psicoanálisis contemporáneo, las diferencias entre cuerpo y mente, que guardan paralelismo por su condición de dualismos de opuestos. Como lo son los términos consciente e inconsciente, y los sitúa entonces en relación con el espacio y el tiempo.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO. RELACIONES ENTRE ASPECTOS MATERIALES, FORMALES Y CONCEPTUALES

El formato en forma de relieve, con anverso y reverso, atiende, en primer lugar a la separación del consciente y el inconsciente, separados entre sí, conformando las dos caras de un mismo todo. A la vez a los dos mundos; el de las sombras enfrentado al demiurgo (Noosfera). En segundo lugar remite al muro, entendido como el primer medio de manifestación del genio creativo de la humanidad (pinturas rupestres), y el último reducto que existe en la sociedad civilizada (grafiti). Recobrando así cierto estado de pureza primitiva, y estableciéndose como despertador de sugerencias espirituales elevadas. Pues el muro se comporta como un hermano de perpendicularidad. Al igual que un albañil, lo construí con piezas de barro y lo alisé como el enfoscado de una fachada, volcándome de dentro a fuera. Derrumbando el “muro/obstáculo que nos aparta” del inconsciente por nuestro miedo a lo desconocido. Y construyendo el “muro que nos habla de los sueños”.

El relieve de dos caras se asemeja a un espejo, y su reflejo. Pues el sueño puede ser entendido como un reflejo de una realidad. Pero dificulta su aprendizaje, por no poder aplicar mimesis en su adoctrinamiento. El relieve plano, predica sobre la extensión dimensional invisible, en pos de la dimensión matérica, y en contra de la falacia óptica de la profundidad. Nos habla del *tiempo del sueño*, de esa dimensión aborígen australiana de un tiempo cualitativo donde se aloja nuestra *identidad wondjiana*. Llamada también *demiurgo* o *mundo de las ideas*.

La anexión de una figura exenta con un volumen completo, ubica, (autor mismo, inmerso en la obra), al espectador en la piel de un ser humano dormido. Hasta el descubrimiento en 1975 del sueño lúcido, el estudio del sueño finalizaba en el entendimiento del sueño como una fase de descanso para el cerebro, cuando sucede lo contrario. La contemplación de este fenómeno no ahondaba más. Por ello ha sido el único elemento rotundamente matérico y tangible que destaca y se diferencia del plano del relieve.



[Fig. 4]

La figura echada que sobre sale del anverso, posee una cabeza metálica hecha de cobre (superconductor utilizado por ejemplo en el cableado ADSL). Atestigua la capacidad del ser humano de recibir y enviar información colectivamente cuando entra en estado invisible de coherencia cuántica, producida al desarrollarse la fase REM del sueño, cuando su mente trabaja en frecuencias de entre 4 y 8 Hz (según atestiguan los estudios de Jacobo Weinberg para la universidad de Los Ángeles sobre fenómenos de intercambio de información a través de las famosas jaulas metálicas de Faraday). En ellas los pensamientos y conocimientos son radiaciones electromagnéticas con ondas silotónicas que emitimos y recibimos mientras soñamos.

La abertura cuadrangular en forma de ventana explica la capacidad de equilibrio y comunicación entre las dos estancias del consciente e inconsciente durante el sueño. Es una metáfora del puente entre los dos mundos.

El material de la obra (barro cocido), hace referencia a la historia narrada por Plinio el Viejo que cuenta como una joven corintia, hija del escultor (o del alfarero, según la traducción) Butades, perfiló con la ceniza de una hoguera la silueta que dejaba en la pared su amado soldado. Con la pretensión de marcar la impronta de perfil y recordarle así, en su ausencia. Butades, transformó para su hija, aquella sombra marcada en la pared (muro), en un retrato con volumen. Usando arcilla. Este material tan plástico también me ha servido a mí para transformar una sombra, una ausencia, en un volumen. Esta terracota homenajea la labor de Butades, utilizando el barro y el relieve como el mismo hizo. Pues no hay material tan plástico como el barro que se pueda equiparar a la plasticidad de los sueños.

Las dimensiones del relieve (97,08 x 60 cm) guardan una relación de proporción áurea. Dicho coeficiente (presente en las leyes naturales de crecimiento de todos los seres vivos) unido con que dichas medidas pertenecen a la cuna de un recién nacido, potencian el argumento de la llegada de una nueva generación más consciente de las capacidades que implica el acto de soñar. Dicho número áureo, ϕ , llamado número *Fi*, en honor a Fidias (casualmente el precursor del relieve), es un número considerado en el plano matemático como un número irracional. Denominado también como el número de oro o proporción divina. Por consiguiente, las dimensiones del relieve serían "divinas", irracionales, homenajeadoras del relieve, y perfectamente alimentadoras del crecimiento natural, específicamente de nuevas generaciones.

COMPOSICIÓN

Se distinguen dos tipos de figuras. Las adscritas al plano bajorelieve del reverso, y la única figura exenta del plano, la perteneciente al anverso. Diferenciando así el "plano sueño", separado de la parte "real", tangible y volumétrica de la persona dormida. Definiendo su cuerpo como un sucedáneo que le impide atravesar el muro hacia el mundo noosférico. Por ello la disposición del relieve no es apaisada, es vertical; por que remite al cuerpo, como frontera.

ESTILO Y ENFOQUE

He buscado la creación de un objeto trascendental a partir de sueños propios. Fundiendo conceptos científicos, artísticos y términos espirituales para conformar un elemento metafísico. Como los pitagóricos deseaban, fundir arte y ciencia pero sumándole además un componente espiritual. He tomado también cierta imaginaria furibunda propia del siglo de Oro español para recalcar y explicar la violencia con la que se nos ha extirpado la parte inconsciente de nuestra mente y la rabia que me produce.



La figuración utilizada se asemeja a la de Francisco de Goya a raíz del estudio de su dibujo *El coloso dormido*. Al igual que sus pinturas negras, el dibujo fue realizado bajo los efectos de los opiáceos. Estos opiáceos producían las mismas alucinaciones (al igual que el ácido lisérgico, los sonidos binaurales y las imágenes holotrópicas) y alteraban la consciencia, igual que un sueño. El tálamo de nuestro cerebro emite también en las mismas frecuencias y se comporta igual bajo los opiáceos que cuando esta soñando. Por lo tanto obtengo la figuración correspondiente al mundo onírico estudiando las obras de este periodo.

[Fig. 5]

COMPONENTES, UNIDADES Y DETALLES.

Estudiando primero el anverso advertimos la presencia de la textura de un muro (del que ya hemos hablado antes cuando hablábamos del relieve y el muro), que para recrearlo, se han seguido procedimientos propios de la albañilería (colocación de pequeños ladrillos cuadrangulares de barro, y la utilización de dos traviesas, una llana y un listón para alisar). A su vez, vemos la figura exenta, de la que también hemos hablado antes, junto con la cama-trampolín que nos precipita al mundo onírico.

Pasamos ahora al reverso del relieve y observamos en primer lugar el único elemento metálico del reverso; el somier. Entreteje una red metálica de nodos y espacios cuadrangulares que compone un estrato inferior, subyacente e invisible. Este entramado metálico vuelve a indicarnos la presencia de las conexiones de información noosféricas por comunión de biocampos magnéticos, donde sobreviven los remanentes arcaicos, nuestros arquetipos, todo nuestro conocimiento colectivo. Vuelve a aparecer, otra vez, la jaula de Faraday. Esta estructuración metálica nos recuerda también en cierta manera las paredes celulares del tejido de un organismo. Y hace énfasis en la capacidad de emitir

información celular por medio de ondas (ADN), también silotónicas. Fruto de nuestra codificación genética y tribal, hace que nos sintonicemos entre todos por efecto de arrastre. El somier es el individuo y a la vez la red colectiva, es materia y vacío. Es la jaula que nos protege pero también el muro que nos aísla. Es el instrumento puente, la pantalla metálica receptora de información, unión en matrimonio del inconsciente con el consciente (el somier pertenece a una cama de matrimonio). El somier también poetiza sobre el arte como el camastro espantoso donde nos echamos todos para arrojarle un saludo a la guardadora muerte (Millares, 1959).

A continuación, nos fijaremos en el estrato superior al somier. Comenzamos desde la parte de arriba hacia abajo. Apoyado sobre el dintel de la abertura cuadrangular, identificamos un coloso sentado. Posee dos rostros; uno que vuelve hacia nosotros, y otro que otea hacia el horizonte. Personifica la consciencia colectiva. Pues se ubica por encima de todo el relieve y por encima de la figura exenta. A su lado está la luna con un tercio de su superficie iluminada. Haciendo una parálisis con el tiempo que dedicamos de nuestra vida a soñar (cuando un ser humano cumple noventa años, pasa treinta soñando). También hace referencia al descubrimiento en sueños de Johannes Kepler de los movimientos planetarios elípticos.

[Fig. 6]



Al descender en la composición vemos al inconsciente y al consciente luchando en las mentes de todos nosotros. Se aprecia una ciudad/pueblo (la cual ha sido construida por mí en mis sueños lúcidos) donde dormimos al caer la noche. La civilización retratada, se fusiona con la textura de una colmena de abejas. Explicando nuestra condición natural de seres tribales y generadores de redes de información. Pues las abejas también se comunican con vibraciones y ejemplifican por antonomasia el concepto de sinergia colectiva. Son esas emociones y ese carácter tribal, incluso popular, cargado de experiencias fuertes, que enraíza, igual que los sueños, desde dentro nuestro conocimiento. A su izquierda observamos a una figura torturada y maniatada. Nos conduce, en forma de parábola, al mito de Tántalo. Nosotros al igual que él, estamos condenados a tener eternamente sed de sueños y hambre de conocimiento, teniendo ambos objetivos delante de nosotros peor estamos inmovilizados.

Llegamos entonces hasta el centro de la composición. Y nos encontramos con la representación matemática de la cuarta dimensión, el hipercubo que representa a la dimensión tiempo. En este caso, al tiempo del sueño. Volvemos a ver referencias al ADN (representación de la Timina) como ejemplo de comunicación celular por biofotones de luz. Vemos otra inscripción, que apunta las frecuencias herzicas que usamos al soñar. Y anclado a la parte inferior del hipercubo,

advertimos, la figura de la lámpara de *Los comedores de patata* de Van Gogh. Un cuadro muy metafísico de la época más espiritual y religiosa del autor. Esa luz que alimenta a los personajes del pintor neerlandés, es la luz que nos alimenta a todos en sueños. Es la misma luz que interroga en los cuadros de Francis Bacon. Es la misma luz que apaga e inunda de claridad las sombras de la caverna platónica. Es la luz de un sueño lúcido. Vislumbramos en esa luz inscripciones (*I'sprit, nhh* y $E=mc^2$) referenciadoras al alma como un componente energéticamente potente. El grabado en la arcilla del teorema de Pitágoras lo homenaja como el primer maestro y precursor del sueño como conocimiento.

A ambos lados de la luz vemos dos agrupaciones, a la izquierda los monstruos de la noche y a la derecha los equilibrios humanos:

Por un lado, y a la izquierda, se ubican los bichos que proliferan en la noche. Con su representación atrapo el miedo sublime. El miedo a lo desconocido. El misoneísmo hacia los sueños, adopta la forma de nuestras pesadillas. Que en realidad nos son familiares y domésticas. De ahí la dicotomía entre lo la esencia común *heimisch* y lo *unheimlich*. El murciélago, que es a la vez nocturno y ciego, hace de portavoz de los mamíferos, como únicos seres vivos que producen fase REM en sus sueños. Y las cucarachas como seres tóxicos y nocturnos.

Por el otro lado, y localizado a la derecha, el mundo carnal y tangible (representado por las figuras en equilibrio) inhibe nuestra esencia común *heimisch*. Y nos sacia con atractivos deseos carnales, que por su magnetismo no rechazamos (erotismos y fantasías). Bloqueándonos en el desarrollo de nuestro propio conocimiento (el ser humano completo desnuda todo su ser, hasta llegar a su esencia, de ahí que las figuras humanas del relieve estén desnudas).

Estos dos comportamientos engendran miedos y pesadillas (escena sexual entre un insecto y una figura humana) por inhibir nuestra esencia y rechazar lo que nos es desconocido y oscuro. También en mis propias pesadillas sucede esto y cobra la forma de una serpiente¹ (situada bajo las figuras de seductor equilibrio. Alojada en una de las curvas del reptil, se halla la inscripción de la sucesión de Fibonacci, que establece, que, en el sistema de empaquetamiento fractal toda la información está en la parte. Como los individuos de un colectivo vivo.

En el reverso se muestra el sueño, al igual que el sexo, como la explosión y la conjunción perfecta, entre inconsciente y consciente (las figuras bajo la luz de la lámpara). Pues el sueño y la vida son un milagro. Entendidos, ambos fenómenos, como violaciones de las leyes y patrones de orden (entropía, termodinámica, finalidad e intención). Fruto de este milagro solo puede surgir la creatividad.

¹ Curiosamente este animal destaca por sus múltiples relaciones. Primero por ser, a la vez, cura y causa de muerte (como explica la doctrina junguiana del psicoanálisis, lo semejante cura a lo semejante). También, este animal es, en el plano mitológico, el animal acompañante del dios griego del sueño Asclepio. Quien nació del vientre de su madre al morir esta. Cumpliendo así el dogma antiguo de que todo terapeuta tiene que conocer la cura a través de su propia enfermedad.

Es en esa creatividad donde se producen monstruos, pero son maravillosos. Como lo son: la resolución de problemas (inscripción de integral definida resuelta en sueños); las hibridaciones, como la mujer araña representada. También los excelentes cadáveres exquisitos. Responden todos ellos a una herencia arquetípica, en el caso de la hispánica, (como bien rescató Goya) es el carnero chamánico un buen ejemplo. Todo este campo de batalla, entre inconsciente y consciente, no podría ser otro que la mente. Bajo el rostro humano. Pues la máscara del sueño es el también el rostro de la muerte (máscaras tribales africanas).

LOCALIZACIÓN Y CONTEXTO

La localización de la pieza está pensada para ser expuesta en dormitorios. Los templos del sueño.

WEB OFICIAL DEL PROYECTO

<http://jorgemartinartist.weebly.com/el-suentildeo-de-la-serpiente.html>

CONCLUSIONES DEL TFG Y DE LA OBRA.

Para mí, como artista, el TFG me ha brindado una oportunidad enormemente grata de poder descubierto a mí mismo haciendo reflexión de todos estos años. Definir mi propio camino y proyectarlo hacia el futuro me ha satisfecho mucho. Pues durante el grado había poco espacio para las inquietudes y para uno mismo gracias a este trabajo he podido configurarme a mí mismo y recordar quién soy. Por primera vez el unido un contenido que me interesa enormemente a través de los medios en los que me encuentro más cómodo. Con respecto a la línea de trabajo obtenida veo que no hace falta contar algo trascendental o magnánimo. Lo que hace falta es que el contenido sea poderoso por el hecho de ser común a todo el mundo, sea quien sea, tiene que entenderte. Veo que el diálogo con el público y el contenido si repercute en el ámbito común, son la llave y la solución para el momento actual que vivimos. Pues el arte tiene que transformar y alterarlo todo de arriba abajo. Es pura sinergia, no puede contenerse. Tiene que ser algo convulsivo.

He quedado bastante satisfecho con los resultados tanto teóricos como técnicos y prácticos. Sobre todo a nivel teórico he aprendido muchísimo, se me ha abierto un montón mi campo de visión entorno a la escultura y el sueño. Por otro lado, también creo que el hecho de haber construido una web le da un cierto peso a este tipo de proyectos y creo que lo voy a empezar a hacer a partir de ahora.

Quizá el fallo que advierto, es que no he podido acotar información. Aunque tomaré nota pues es la primera obra de muchas otras. Pues tenía tanto contenido y dado mi inconmensurable interés no pude discriminar nada. Pues ha sido una explosión de información que debería haber sintetizado quizá más. Aún así, he de decir, que he quedado muy contento con el resultado, creo haberlo resuelto bastante bien y sobre todo he disfrutado muchísimo haciéndolo.

PROYECCIÓN FUTURA

Respecto al tema en sí, veo que es un área de trabajo en el cual todavía podría adentrarme más (creo haber metido solo la cabeza). El universo onírico acaba de cobrar interés en el mundo científico e intelectual muy recientemente pues, el sueño lúcido, no se confirma científicamente hasta el 12 de abril de 1975. (Cuando un estudiante inglés llamado Alan Worsley lo verifica moviendo las córneas regularmente bajo los párpados a la vez que un aparato electroencefalográfico que medía las ondas electromagnéticas que emitía su cerebro mientras dormía indicando según lo establecido en el experimento, que era una señal de que estaba consciente mientras dormía en una fase de sueño REM). Es un descubrimiento muy actual.

Este campo de exploración y experimentación avanza muy lentamente, y al igual que la ciencia avanza, el arte lo acompaña. Es por ello que aun tengo en el horizonte una gran cantidad terreno sin cribar, aun virgen. Pues ni la ciencia ni el arte han llegado al fondo, con lo cual me permite con cada descubrimiento ser pionero. Sumado a ello a infinidad de abordajes que tiene el mundo onírico me permite satisfacer del modo que yo quiera artísticamente cualquier concepto y transformarlo desde el plano artístico a mi favor y con una creatividad ilimitada.

[Fig. 7]



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Bibliografía citada.

Aristarain, A. (1997) *Martín (Hache)*. *España y Argentina*: Production Co. A.V.H. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7FA0Golesbc>.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido*. Barcelona, España: Paidós Iberica.
Biblia. Antiguo Testamento. Job, III, 13-15; Reyes, I, 2: 10.

Bonet, J.M. (1992). *Cat. Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Madrid, España: Cátedra San Luis.

Breton, A. (1977) *Nadja*. Nueva York: Evergreen Books. p.160.

Dunne, J.W. (1981). *An experiment with Time*. Londrés: Papermac. Del prólogo de Brian Inglis. pp.8-11.

Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Palma de Mallorca, España: Editorial Jose J. de Olañeta. p.25.

Lichtenberg, G.C. (1990). *Aforismos*. Barcelona: Edhasa. Cuaderno K, 86. p.251.

Jung, C.G. (1974). *Sincronicidad como principio de conexiones acausales*. Madrid: Aguilar. pp. 160, 433, 436-437.

Jámblico. (2003). *Vida pitagórica*. Madrid, España: Gredos.

Hesiodo. (2017). *La teogonía*. Massachusetts: Harvard University Press. p.97.

Heisenberg, W. (1976). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ariel. p.40.

Hinton, C.H. (1980). *Speculations on the Fourth Dimension*. Nueva York: Dover. pp. 6-10.

Lovecraft, H.P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Dover. p.12.

Millares, M. (1959). En *Papeles de Son Armadans*. Año IV. Tomo XIII, num. 37. Madrid-Palma de Mallorca, España.

Pausanias. (1994). *V, p.11*.

Penrose, R. (1976) *Miró*. Londres: Thames & Hudson. p.65

Siruela, J. (2011). *El mundo bajo los párpados*. Girona, España: Ediciones Atalanta, S.L .p.262.

Sri Aurobindo & Mother (2004) *Integral Healing*. Ashram: Pondicherry. pp.80-84.

Schopenhauer, A. (s.f.) *La nigromancia*. Madrid: La España Moderna. pp.37, 113,115.

Torá. Tratado de Nidá. Talmud. Folio 30 b

Filmografía citada.

Kossokovsky, V.(2005). *SVYATO*. Rusia: Kossakovsky Film Production.

Mediapost, Obra Social La Caixa & Teófilo Calvo. (2012). *¿Quiénes somos?*. Madrid, España: CaixaForum.

ANEXO.

Bibliografía consultada.

Bacon, F.(2017) *Cat. Francis Bacon. La cuestión del Dibujo*. Madrid, España: Área Edición Circulo Bellas Artes.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido*. Barcelona, España: Paidós Iberica.

Biblia. Antiguo Testamento. Job, III, 13-15; Reyes, I, 2: 10.

Bozal, V. (1997) *Pinturas negras de Goya*. Madrid, España: La balsa de la Medusa. 2009.

Brea, J.L. (1991). *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. España: Editorial: Anagrama.

Breton, A. (1977) *Nadja*. Nueva York: Evergreen Books.

Chillida, E. (2016). *Escritos*. Madrid, España: La Fábrica.

Cicerón. (1999). *Sobre la adivinación I*. Madrid, España: Gredos.

Dunne, J.W. (1981). *An experiment with Time*. Londres: Papermac.

Durkheim, E. (1965). *El suicidio*. Volumen I-III. Buenos Aires, Argentina: Schapire.

Eeden, V.F. (2004) *The Bride of Dreams*. Mont Whitefishs, Massachusetts: Kessinger Publishing.

Eliade, M. (2001). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica de España S.L.

Estrabón. (1991). *Geografía*. Madrid, España: Gredos.

Freud, S. (1979). *Lo siniestro*. Palma de Mallorca, España: Editorial Jose J. de Olañeta.

Heisenberg, W. (1976). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ariel.

Hesiodo. (2017). *La teogonía*. Massachusetts: Harvard University Press.

Hillman, J. (2007). *Pan y la pesadilla*. Girona, España: Ediciones Atalanta, S.L.

Hinton, C.H. (1980). *Speculations on the Fourth Dimension*. Nueva York: Dover.

Jámblico. (2003). *Vida pitagórica*. Madrid, España: Gredos.

Jámblico. (1997) *Sobre los misterios egipcios*. Madrid, España: Gredos.

Jung, C.G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Phaidos.

Jung, C.G. (1974). *Sincronicidad como principio de conexiones acausales*. Madrid: Aguilar.

LaBergue, S. (1990). *Exploring the World of Lucid Dreaming*. Nueva York, Estados Unidos: Ballantine Books.

Lichtenberg, G.C. (1990). *Aforismos*. Barcelona: Edhasa. Cuaderno K, 86

Lovecraft, H.P. (1973). *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Dover.

Millares, M. (1959). En *Papeles de Son Armadans*. Año IV. Tomo XIII, num. 37. Madrid-Palma de Mallorca, España.

Millares, M. (2003) *Cat. Millares. Luto de oriente y occidente*. España: Tf editores.

Muybridge, E. (1979) *Muybridge's complete human and animal locomotion*. New York, Estados Unidos: Dover Publications, Inc.

Ouspenski, P.D. (2009). *A New Model of the Universe*. México: Editorial Berbera.

Palacios, J.G. (1992). *Los procesos de conocimiento de san Juan de la Cruz*. Ibérica.1995.

Pausanias. (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid, España: Gredos.Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Penrose, R. (1976) *Miró*. Londres: Thames & Hudson

Rilke, R.M. (2014). *Cuarenta y nueve poemas*. Madrid, España: Editorial Trotta, S.A.

Siruela, J. (2011). *El mundo bajo los párpados*. Girona, España: Ediciones Atalanta, S.L

Sri Aurobindo & Mother (2004). *Integral Healing*. Ashram: Pondicherry.

Schopenhauer, A. (s.f.) *La nigromancia*. Madrid: La España Moderna.

Taine, H. (1994). *Filosofía del Arte*. México: Porrúa.

Torá. Tratado de Nidá. Talmud.

Filmografía consultada.

Aristarain, A. (1997) *Martín (Hache)*. *España y Argentina*: Production Co. A.V.H. San Luis.

France, Art., French Ministry of Culture and Communication & Herzog, W. (2010) *La cueva de los sueños olvidados*. Francia: Werner Herzog Filmproduktion Studio.

Kossokovsky, V. (2005). *SVYATO*. Rusia: Kossakovsky Film Production.

Mediapost, Obra Social La Caixa & Teófilo Calvo. (2012). *¿Quiénes somos?*. Madrid, España: CaixaForum.

Media 3.14 & Úbeda, J. (2004). *Dimensión Dalí*. Barcelona, España: Rita Pujals Estudio.

Noland, C. (2010). *Inception*. Estados Unidos: Warner Bros & Legendary Entertainment & Syncopy.

Índice de imágenes externas.

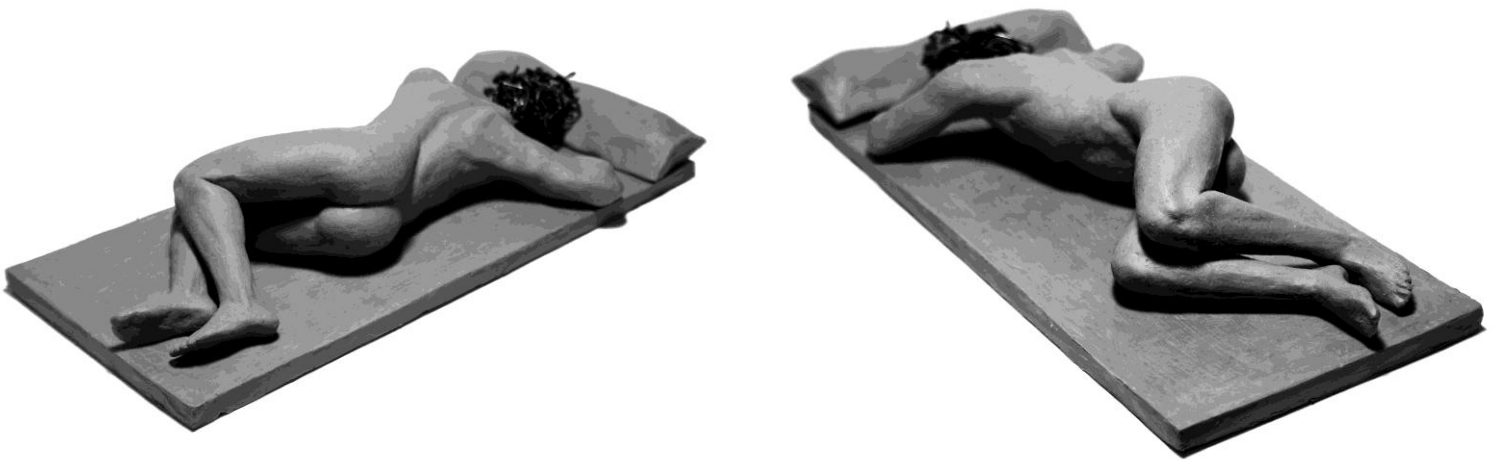
- 1.- Warlimpirng Tjapaljarri del grupo Pintupi Aborigen Art. *El sueño de la serpiente*. Pintura acrílica sobre tela. 1989, Australia. (Imagen de cubierta)
- 2.- Martín de Francisco, J. (2016). *Project CELL*. Instalación aérea pública/performance. Papel, hilo, combustibles y alambre. Grupo escultórico de 56 u (54x54x120cm cada).
- 3.- Martín de Francisco, J. (2016). *La ciudad de los hombres grises*. Resina de poliuretano carga aluminio. 8x15CM.
- 4.- Martín de Francisco, J. (2016). *Cristalización corpórea*. Lithografía. 50 x 70cm.
- 5.- Martín de Francisco, J. (2016). *La piel de hierro*. Escayola patinada y clavos. 28x32x35cm.
- 6.- Martín de Francisco, J. (2017). *EX LIBRIS*. Litografía. 7x15cm.
- 7.- Martín de Francisco, J. (2016). *La Moira Cotho*. Bronce patinado. 29x19x9cm.
- 8.- *Hipnos y Thánatos portando a Sarpedon*. (hacia 510 a. C.). Crátera de cáliz, arcilla, altura 45,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- 9.- Grandville, J.J. (1844). *Los puentes entre mundos*. Otro mundo (Un Autre Monde).

En proceso de consulta.

- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Editorial Península.
- Kaku, M. (2014). *El futuro de nuestra mente*. Barcelona, España: Editorial Debate.
- Eterno retorno.
- Boeri, M. D. (2004). *Los estoicos antiguos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Kundera, Milan. (2009). *La inmortalidad*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Transmigración de las almas. Visión pitagórica y platónica.
- Head, J. (1967). *Reincarnation in World Thought*. New York, Estados Unidos: The Julian Press.
- Holzer, H. W. (1979) *Born Again*. New York, Estados Unidos: Doubleday & Co Inc.
- La teoría del todo y de los ejemplares. Bertrand Russell.
- Jech, T. (2011). *Set Theory*. Stanford, Estados Unidos: Stanford Encyclopedia of Philosophy Publications.
- López Mateos, M. (1978). *Los Conjuntos*. México D.F., México: Publicaciones del Departamento de Matemáticas, Facultad de Ciencias, UNAM.

Imágenes del proyecto. Índice.

- [Fig. 1] Detalle del anverso. Textura de alisado con llana y listón semejante a la utilizada en la edificación de muros por albañiles (p. 13).
- [Fig. 2] Detalles del anverso. Figura exenta y obertura (p. 15).
- [Fig. 3] Detalles del anverso. Figura exenta y obertura (p. 22).
- [Fig. 4] Vista del anverso en posición de $\frac{3}{4}$ (p. 23).
- [Fig. 5] Vista del anverso completo (pp. 25 y 36).
- [Fig. 6] Vista del reverso completo (pp. 26 y 37).
- [Fig. 7] Detalles del anverso. Figura exenta y obertura (p. 29).
- [Fig. 8] Detalles de la figura exenta (p. 35).







PRESUPUESTO

CONCEPTO	CANTIDAD	PRECIO
Plastilina Chavant NSP	20 u.	180 € sin I.V.A.
Somier metálico de cuna	97x61 m.	20 € sin I.V.A.
Resina de poliéster	5 kg.	36,30 € sin I.V.A.
Pintura esmaltes negro, blanco y dorado.	1u. de cada.	9,80 € con I.V.A.
Silicona EASYL	5 kg.	60 € sin I.V.A.
Escayola Álamo E-70	25 kg.	1,95 con I.V.A.

TOTAL 370,273 € (I.V.A. incl.) *

*Sin costes de mano de obra.