

**FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**



**UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA**

**DESPLAZAMIENTOS Y RECORRIDOS
A TRAVÉS DEL LAND ART EN
FINA MIRALLES Y ÀNGELS RIBÉ
-en la década de los setenta-**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

LAURA DE LA MORA MARTÍ

Dirigida por:

Dra. TERESA CHÁFER BIXQUERT

VALENCIA, FEBRERO 2005

AGRADECIMIENTOS

A TERE CHAFER BIXQUERT, mi directora, gracias a quién he logrado concluir la presente investigación. Por sus enseñanzas metodológicas, por empaparse del tema, por expresarme el gozo que la obra de Fina Miralles y Àngels Ribé le produjera, por leer y corregir con tanto detenimiento el texto, por su aliento y supervisión para alcanzar los objetivos con miras a potenciar la riqueza que esta investigación pueda aportar; por su carácter tan afable y positivo, por su disposición a apoyarme en todo lo que hiciera falta, compartiéndome el tiempo necesario. Por creer en mí, por alentarme a no desfallecer, gracias a lo cual alcanzo esta meta.

A FINA MIRALLES Y A ÀNGELS RIBÉ por facilitarme materiales inéditos, por su confianza en este proyecto, y en especial por su obra y lo que a través de ella me aportan.

Al DR. GERARDO ESTRADA quién desde el inicio de mis estudios doctorales en su gestión como Director del INBA, y como Titular de otras instancias culturales me ha brindado apoyos.

A la beca de Superación Académica del Apoyo para Estudios en el Extranjero del INBA 2000.

Al PAEE: Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero del FONCA-CNCA y en especial al Lic. MARIO ESPINOZA RICALDE, por interesarse en que pudiera obtener los apoyos económicos para obtener el Doctorado y a la Lic. Pilar Romero por su sincero interés y eficiente gestión en el PAEE, apoyada por Rosy García.

A HILDA CEBALLOS DE MORENO, por apoyarme en esta última etapa al interesarse y creer en mí. Gracias a todos.

A FERNANDO ARANDA Y SALVADOR CAPUZ.

A MARIA CRISTINA MARTINEZ por su amor y confianza.

A la biblioteca del MACBA y a la de la Fundación Tapies de Barcelona y en especial a Gloria.

A JULIO DEL HOYO por su gran apoyo y a Magda Moskal por su cariño y aliento.

A GEMA HOYAS por su colaboración en este proyecto y a MIGUEL MOLINA por su aliento, consejos y apoyo. Mil gracias sinceras.

A mis hijas ANDREA -mi luna- y PAOLA -mi sol- por todo su aliento, amor y comprensión para que estudiara el Doctorado, y especialmente a ti lunita mía por contribuir en la fase final de la Tesis con tanta organización, empeño, compromiso y amor Gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Página 15
 <u>PRIMERA PARTE</u>	
 CAPÍTULO 1	
Entorno del arte conceptual en Cataluña en la década de los años 70	37
1.1. Introducción	39
1.2. Nuevos comportamientos artísticos. La transición durante las décadas de los años 60 a los 70	44
1.3. La década de los 70: Las estéticas conceptuales en España	50
1.4. El entorno conceptual en Cataluña en los años 70	58
1.4.1. Una cronología de los acontecimientos	67
1.5. Contexto artístico catalán. Los grupos de Vanguardia	76
1.5.1. ZAJ	76
1.5.1.1. Cronología (1970-1979) de ZAJ	79
1.5.2. Grup de Treball	82
1.5.2.1. Cronología del “Grup de Treball”	87
1.5.2.2 Posicionamiento ideológico del “Grup de Treball”	90

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el cuerpo como soporte artístico

	95
2.1. Introducción	97
2.2. El cuerpo como crisol. Algunos usos del cuerpo como soporte artístico	100
2.3. ¿Body art? El cuerpo en acción: Tiempo, presencia y espacio	113
2.4. Aproximación a algunas artistas en comunión con Fina Miralles y Àngels Ribé	118
2.4.1. Gina Pane. Del body art, el performance y sus incursiones en la naturaleza italiana	118
2.4.2. Valiè Export: Accionismo feminista	126
2.4.3. Ana Mendieta. El cuerpo y su imbricación con y en la naturaleza	139

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé

	159
3.1. Introducción	161
3.1.1. Algunas consideraciones sobre el land art	163
3.1.2. ¿Otro? Land art: los earthworks	170
3.2. Apreciaciones sobre las obras land art	174

3.2.1. Paisaje	183
3.2.2. Espacios	185
3.2.3. Tiempo	189
3.2.4. Site/non site	196
3.3. Artistas que se interrelacionan en sus propuestas con las de Àngels Ribé y Fina Miralles	199
3.3.1. Richard Long	199
3.3.2. Guiseppe Penone	212
3.3.3. Andy Goldsworthy	219
3.3.4. Yolanda Gutiérrez	227
3.4. El land art en España	232
3.5. Land artists ¿Àngels Ribé y Fina Miralles?	236
3.5.1. Àngels Ribé ¿pionera? Del land art español	239
3.5.2. “Translaciones”. Incursiones en la naturaleza	249
3.6. Obras conceptuales de Fina y de Àngels	277
3.6.1. El land art como conceptual puro en Àngels Ribé	286
3.6.2. Otras acciones de Àngels Ribé	287
3.6.3. Acciones e instalaciones de Fina Miralles	297

ÍNDICE

CONCLUSIONES	311
BIBLIOGRAFÍA	325
ANEXOS	
- Entrevista: A Fina Miralles en Figueras, Barcelona 2004	359
- Cuadro sinópticos de la Obra de Àngels Ribé –década de los setenta-	373
- Cuadro sinópticos de la Obra de Fina Miralles–década de los setenta-	379
RESÚMENES (Castellano, inglés y valenciano)	387

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Desplazamientos y no como los de Richard Long¹, sino desplazamientos físicos desde Oaxaca, hacia la ciudad capital DF, de mi país de origen México, en un vuelo a Valencia, la que sería mi casa durante los estudios doctorales en la Universidad Politécnica de Valencia... ¿es qué he elegido yo esta opción? o ¿es qué ella me ha elegido a mí como parte del engranaje en el que todos estamos inmersos y del que todos formamos parte, unos de manera consciente y otros no? Increíble el cambio y la nueva visión y apreciación que de la vida para mí, esta estancia revestiría.

Valencia es nuestro primer destino. Como alumna de performance del Dr. Bartolomé Ferrando conocí algunas acciones de artistas catalanes, de las que me sorprenden en concreto las de Esther Ferrer y las de Àngels Ribé. Y por boca del escultor y profesor Sebastià Miralles, amplio mis conocimientos sobre las propuestas artísticas de Fina Miralles, gracias a que él había sido copartícipe y había conocido de primera mano el período histórico en Barcelona en el que Fina era plena activista.

A partir de este momento, surge en mí un especial interés por investigar la obra de mujeres y su relación con la filosofía del Budismo Zen, presente

¹ Obras de arte en sí mismas e intervención en el entorno natural y en el paisaje elegido por él

INTRODUCCIÓN

como estructura y soporte de muchas de las obras clasificadas como *arte actual*. Decidí entonces realizar el proyecto de investigación para la Suficiencia Investigadora relativa al Zen y Fluxus en la obra de Esther Ferrer.

Barcelona es nuestro segundo destino. Allí nos desplazamos para recolectar material sobre el cuerpo como soporte artístico, y ¡vaya sorpresa! en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Assumpta Bassas presentaba una conferencia de la obra de Fina Miralles... desde ese momento y hasta ahora nos mantiene cautivadas.

¿Por qué Àngels Ribé y Fina Miralles?

Una visión cercana al Zen es notoria en la obra de ambas artistas por las cualidades que son manifiestas en las obras especialmente ligadas a la naturaleza. Es que el Zen y su obra parten de lo mismo: de la naturaleza. Cualidades como la concepción del tiempo real, en contraste con el tiempo racional, o el asumir el azar como un elemento más de la obra, son determinantes en su resultado final.

Obras, vividas, experimentadas y que conllevan una impronta de la huella del ser que la crea y de la que es consecuencia directa. Obras que permean todo aquello que el contacto o el enfrentamiento de un material o fenómeno natural comporta o genera en sí mismo, sin predisponerse a sólo apreciar de él, una parte; sino abrirse, y así crecer y enriquecerse a

partir de la intuición: el conocimiento no racional, sino polisensorial de un hecho físico o cíclico que no puede alterarse, sino que se da *per se*; y máxime, si se utiliza como recurso la simplicidad versus la complejidad y el que el detalle destaque ante la saturación.

Obras que por su factura, resaltan más en un entorno en el que estamos envueltos de gritos y de llamadas de atención continuas, sin escapatoria alguna, las que buscan y quizás algunas veces consiguen influir nuestros comportamientos, determinar nuestras necesidades y la apreciación que de la vida tenemos, sus expectativas y necesidades. En contraste con la visión que en y de la naturaleza podemos extraer. Visión que es totalmente poética, la que es un bálsamo al espíritu, a la esencia de nuestras conciencias. Que promueve y fortalece el humanismo y que nos brinda equilibrio, armonía -ya que siempre lo genera-. Y potencia el que seamos copartícipes de toda la riqueza que nos envuelve y combatamos el embotamiento y la pasividad que los medios de comunicación promueven.

Obras de tal riqueza que no nos dejaron impasibles y, que al rastrear la información que de estas artistas hay publicada, nos sorprendió el constatar y comprobar la escasez de fuentes bibliográficas que sobre el tema existen. Y esto, no obstante haber recibido reconocimientos a nivel internacional. Àngels aparece en varias colectivas al lado de artistas de la talla de Vito Acconci, o de Krzysztof Wodiczko, entre otros en Nueva York, donde residiera durante varios años, por lo que se la ubica como una de las integrantes del llamado Grupo de Nueva York, al lado de

INTRODUCCIÓN

Muntadas y Francesc Torres, además de haber sido integrante activa del Grup de Treball en Cataluña. Y Fina Miralles al lado de Pilar Colomer, fue elegida para representar el arte español de su época, al abrirse las fronteras y superarse el hermetismo fruto del Franquismo, para participar dentro del Pabellón Español en la Bienal de Venecia del 78.

El abismo entre, por un lado, las aportaciones y la calidad de sus obras, y por otro, la repercusión en la historiografía y en la bibliografía que sobre este período y forma de hacer existen, nos alentó a dedicar la presente investigación a ellas en concreto.

Estado de la cuestión

Hoy día, a treinta años de haber surgido el land art, sigue siendo un tema de especial interés y atención, tanto para comisarios como para artistas, y para todos aquellos implicados en el proceso de las artes visuales. Sirva de claro ejemplo de esto, el que uno de los temas de debate teórico de la Documenta 11, es éste. Otro ejemplo es el de las reflexiones en torno a arte y naturaleza celebradas en Huesca y coordinadas por Javier Maderuelo que consta de 5 ejemplares, o... El libro de Landscape Art, World of Environmental Design prologado entre otros, por Rosa Martínez o el libro de la autoría de Tonia Raquejo específico al land art. Lo curioso es que en el capítulo que refiere a algunos artistas españoles,

entre quienes otorga especial atención a Perejaume, no cita siquiera a *Fina Miralles* y a *Àngels Ribé*.

En las características implícitas en la obra creada en, con, y dentro de la naturaleza, fechadas a partir de 1969 en Àngels Ribé, y de 1972 en Fina Miralles, detectamos aportaciones que podrían ser únicas en el land art español. Por un lado, esculturas que interaccionan en la naturaleza, y que por las fechas, podrían ser las pioneras, y por otro, las que hemos definido como body-nature work: cos natura, en las que la intervención en la naturaleza se produce a través del cuerpo como único soporte y/o mediador.

Concretamente, en los inicios de los setenta en España, las pocas referencias que encontramos sobre land art, nos dirigen a Angels Ribé. Sus obras del 69 Escuma de Sabó (Espuma de jabón), o la pieza titulada Rayo de sol en la que interactúa en el paisaje natural con un vidrio a través del que captar los rayos de luz que, tras la lluvia, proyecta o, en Arpa eólica en la que a partir de un entramado de hilos de nylon tejidos entre árboles, se proyecta la luz del sol y con ellos una nueva visión de la luz, matutina y vespertina; son claros ejemplos de su temprana intervención en el paisaje Catalán.

Y en cuanto a la intervención del cuerpo en la naturaleza, es en una publicación norteamericana donde se ubica como fecha de las acciones de Ana Mendieta -la de sus intervenciones de Iowa- en 1972. Esta obra, es

INTRODUCCIÓN

considerada la primera manifestación realizada en éste ámbito. Sin embargo, en el mismo año en España, Fina Miralles interactúa con y en la naturaleza, lo que haría a esta artista catalana también pionera de lo que podríamos llamar *body-nature-work: cos-natura*, no sólo territorio español, sino internacional, con esta propuesta. Necesitamos aún confirmarlo, pero estamos en la investigación correspondiente.

Nos propusimos acercarnos a la totalidad de sus obras y ubicarlas en su contexto, para confirmar dichas hipótesis. Incluso casi podemos afirmar que pueden ser precursoras del cuerpo en la intervención en y con la naturaleza.

Objetivo General

Nuestro objetivo central será destacar la omisión que la historia del arte en cuanto al land art europeo y específicamente español, ha efectuado en relación a dos *land artists catalanas*, orientado a que sean incluidas en ediciones revisadas de textos alusivos o en los que a partir de dicha fecha se generen tanto en el tema del land art, como en el de los performances.

Objetivos Específicos

Conocer el entorno socio cultural que prevalecía en la década de los setenta en España y en espacial en Cataluña.

Detectar las especificidades de los artistas españoles con respecto a sus contemporáneos de otras nacionalidades.

Mostrar la influencia del franquismo y su censura en las artes visuales.

Enunciar las características formales, temáticas, procesuales, etc., que definen los distintos lenguajes artísticos que se relacionan directamente con la producción artística de ambas artistas.

Revisar las obras conceptuales y específicamente aquellas en la que el cuerpo es el medio o el vehículo de la intervención o la acción y los performances.

Determinar qué obras pueden ser consideradas precursoras del cuerpo en la intervención de la naturaleza.

Analizar otras acciones realizadas con el cuerpo como soporte o con el cuerpo como tema para acotar el campo de estudio.

INTRODUCCIÓN

Entresacar aquellas cualidades que determinan que una obra pueda ser considerada como land art.

Relacionar las obras de otros artistas que utilizan el cuerpo como soporte con las realizadas con el mismo lenguaje por A. Ribé y F. Miralles.

Detectar aquellas obras, de la producción de Angels Ribé y Fina Miralles que podríamos definir como land art enmarcadas en la década de los 70.

Destacar la vinculación que guardan con otras y otros artistas representativos del land art europeo, a fin de que se justiprecie tanto en el interior, como fuera de España, la riqueza y trascendencia que revisten al land art español y europeo, diametralmente opuesto en su tratamiento a la apreciación del land art americano y específicamente estadounidense.

Determinar si la obra de A. Ribé y Fina Miralles en los setenta, puede ser considerada como feminista.

Detectar características de la filosofía del Budismo Zen japonés, que intuimos están presentes en ellas mismas y que manifiestan en sus obras como estructura y de las que otros artistas en especial del grupo FLUXUS y ZAJ en España, han abrevado a través de las enseñanzas que recibieran de D.T. Susuki y de John Cage, entre otros, como consecuencia de recibir influencias semejantes y compartir experiencias y vivencias artísticas e ideológicas.

Mostrar su economicidad de medios para destacar de manera intensa su intención a través del Zen.

Explicitar sus recursos formales y en especial aquellos que optan por valerse sólo de lo imprescindible y necesario para transmitir su intención, sin añadidos, superando los adornos y los abarrotamientos y destacar la vinculación que guardan con otras artistas, relacionada con la filosofía Zen.

Remarcar el tratamiento que sobre la forzosa inmigración se cuenta en la obra de Àngels Ribé, Fina Miralles y su paralelismo con la cubano-norteamericana Ana Mendieta y el mexicano Reto Morder.

Contribuir a difundir las cualidades que la obra, de dichas artistas, revierte al ámbito español y al internacional.

Metodología

En una primera instancia, rastreamos el material publicado sobre la producción artística de Àngels Ribé y Fina Miralles, tanto en libros, en catálogos, artículos de prensa, revistas especializadas, videos y CD ROM interactivos en los acervos de las bibliotecas de la Fundación Tapiés, del

INTRODUCCIÓN

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y de la Universidad Politécnica de Valencia. Tras constatar la escasez de documentación sobre estas artistas, nos pusimos en contacto con ellas y, entrevistamos a Àngels Ribé, en su estudio en la Floresta, y a Fina Miralles en Cadaqués, en abril del 2002. Ellas nos confirmaron que andábamos por el buen camino pero que no podríamos encontrar mucha información porque por distintas cuestiones no habían sido favorecidas por los historiadores.

Aconsejadas por la propia artista, visitamos el acervo del Museo de Sabadell que alberga la colección retrospectiva de Fina Miralles. En esta ocasión el Museo contaba con prácticamente todo el material que hacía referencia a ella.

Nos trasladamos a Valencia para seguir aumentando nuestro material de trabajo, e investigamos los Fondos de la Biblioteca del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Valencia, de la Biblioteca Central de la Universidad Politécnica, la de la Facultad de Bellas Artes y la del Departamento de Escultura. Sin que los resultados fueran demasiado satisfactorios.

Sobre la historiografía del arte conceptual en España y específicamente en Cataluña, aplicamos el método inductivo. Tras recolectar todo el material posible obtenido de las publicaciones ubicadas en las bibliotecas citadas, de los críticos o historiadores del arte contemporáneo y actual

representativos, procedimos a revisarlo, clasificarlo, ordenarlo de manera cronológica y elaborar un texto que realizara un *recorrido en la historia de la España a la Cataluña conceptual en la década de los años 70, incluyendo un esbozo de los antecedentes y de sus orígenes.*

Con la información bibliográfica del land art a la que tuvimos acceso, optamos por sólo indagar en el europeo por sus características en contraste con las del land art norteamericano. Centramos nuestro análisis en la obra de quienes detectamos que contaban de manera directa con las intenciones y tratamiento que del entorno o a través de él se expresaran o experimentaran.

Incluso leímos artists statement (declaraciones de artista), con el propósito de conocer de una manera más amplia el pensar y sentir de dichos artistas y, confirmar si era congruente su obra con su cosmovisión.

Posteriormente, procedimos a seleccionar a 4 artistas que consideramos representativos, para a partir de ellos contrastar, y describir interrelaciones de unos con los otros y con las artistas tema de la presente investigación doctoral.

Una vez conformada la plataforma que nos permitiera vislumbrar y contar con una visión amplia y cercana de sus creaciones y sus propuestas, procedimos a entrevistarnos con ellas de nuevo para comentarles nuestras

INTRODUCCIÓN

apreciaciones y conocer si estaban o no de acuerdo con ellas o podían enriquecernos aún más. Nos desplazamos de nuevo a Cataluña, para cotejarlo con las propias artistas con las que analizamos el estado de nuestra investigación. En octubre del 2004 a Àngels Ribé en la Ciudad de Barcelona y en diciembre del 2004 en Cadaqués, a Fina Miralles.

De ahí que llegáramos al texto Nature² en el que está contenida gran parte de las intenciones y motivos que llevan a Fina a crear la obra que podremos admirar a partir del presente y, de Àngels confirmamos la intensa actividad artística en la que está sumergida, y que incluso continúa realizando acciones o performances, además de escultura.

Con las nuevas entrevistas y además con documentación original e inédita cedida por las propias artistas, nos dispusimos a baremar la información.

Sobre algunos temas concretos, entrevistamos a expertos para que lanzaran luz sobre nuestras hipótesis. Por ejemplo, tras conocer el contacto que a partir del estudio del arte conceptual español Juan Vicente Aliaga guardara en específico con Àngels Ribé le planteamos algunas cuestiones. Así como a Maribel Doménech en relación a las apreciaciones que sobre la mujer artista española en el entorno español desde los años 80 y hasta la actualidad, podía referirnos.

² Texto que Fina Miralles presentara como obra durante el festival Evbent 2003 en Barcelona y en el que está contenido gran parte de su pensamiento y expectativas que ante la vida y ante el arte, ella guarda. Ver anexos.

Los temas seleccionados y los capítulos referidos fueron diseñados a partir de las cualidades, y las características técnicas, temáticas y formales que detectamos en las artistas centro de nuestra investigación, y además aquellos temas que intuimos estaban presentes en su cosmovisión e ideología.

La información vertida en dichos capítulos procede de la información bibliográfica recopilada en una primera fase, que en una segunda fue analizada, que derivó en una búsqueda de nueva información y en una tercera fase fue clasificada. Así, partir de ello y tras clarificar qué se había escrito o a los materiales a los que se podía tener acceso, escribir el texto de la presente investigación.

Como estrategia de estudio y dada la dilatada producción con la que cuentan ambas artistas -que en la actualidad siguen en activo-, decidimos centrar los esfuerzos en un período concreto y acotar el trabajo a la década de los setenta, por ser ésta en la que se producen los hechos más importantes y relevantes en relación a sus aportes al land art.

Estructura del Trabajo

La tesis está dividida en tres capítulos por ser tres los ámbitos de acción de nuestras artistas catalanas. El arte conceptual, el arte de acción y/o performance y el land art.

INTRODUCCIÓN

En el Capítulo I hemos comenzado por ubicar a las artistas en el entorno catalán y en su contexto histórico-cultural, refiriendo apreciaciones que en relación a la historia del arte conceptual en España, vierten algunos de los críticos, teóricos o comisarios españoles.

Además, en este primer capítulo, incluimos apreciaciones que en relación a la historia del arte conceptual en España vierten algunos de los críticos, teóricos o comisarios españoles, quienes se han ocupado de estudiar e investigar esta realidad, entre los que se cuentan Valeriano Bozal, Simón Marchán Fiz, Victoria Combalá Dexeus, Gloria Moure, Teresa Camps, Pilar Parcerisas, Valentí Romá, Franco Calvo Serraller, Juan Vicente Aliaga, Marta Pau i Rigau e internacionales, como Frank Popper, entre otros.

De este primer capítulo destacan los apartados dedicados a las cronologías, pues en ellos podemos detectar la riqueza cultural de Cataluña en esta década de los setenta.

En el segundo capítulo en el nos centramos en el cuerpo en la performance.

De igual manera describimos creaciones en arte acción, esculturas o instalaciones que cuentan con características del land art, formales, temáticas, técnicas; de contexto y momento histórico.

En este segundo capítulo, analizamos la obra de artistas performers que hicieron aportes de trascendencia a las artes visuales y que contribuyeron a ampliar el espectro de soportes del discurso artístico de ese momento. Contemporáneas a Fina Miralles y Àngels Ribé, en este periodo de creación, elegimos a quienes detectamos que contaban con puntos de encuentro en el uso del cuerpo como soporte y como tema: Gina Pane, Ana Mendieta y Valiè Export. También contestatarias quienes muchas veces, exaltan o denuncian la violación a la integridad de la mujer, o el ser utilizadas como objeto, incluso trastocándose en objetos del entorno, bien sea urbano o natural con el que se hibridizan.

Y en el tercero, y último capítulo, describiremos creaciones en arte acción, esculturas o instalaciones que cuentan con características del land art, formales, temáticas, técnicas; de contexto y momento histórico. Y las pondremos en contraste con Richard Long, A. Goldsworthy, Guiseppe Penone, y Reto Morder.

Será en este capítulo en el que analizaremos toda la producción land art de Fina Miralles y Àngels Ribé, que además está teñida de acción e interacción entre el cuerpo y la naturaleza. La contrastaremos con la información apuntada en los dos primeros capítulos y en la que quedaran patentes las aportaciones de ambas artistas al arte de nuestra época.

INTRODUCCIÓN

En este último capítulo, destacan las tablas sinópticas sobre Àngels Ribé y Fina Miralles, en las que encontramos reflejadas las obras, las exposiciones y referencias bibliográficas de ambas, ubicadas en el tiempo.

Incluiremos un apartado dedicado a las conclusiones que del estudio y análisis del tema se desprenden.

Dedicaremos también un apartado a la bibliografía consultada, diferenciando los libros de los catálogos, de las revistas, de las páginas web, etc.

Al final y dada la importancia del material recopilado para poder demostrar que ambas artistas son la vanguardia del arte catalán y español, anexaremos los documentos que avalan dicha hipótesis, entre los que encuentran documentos originales de la época y algunos de ellos inéditos.

Para finalizar esta introducción queremos remitirnos al cuestionamiento de la pregunta del inicio ¿Y cómo es que surge el interés en este tema en nosotros? De hecho como bien afirma el Zen, las decisiones son inexplicables, y así, es que decidimos este tema. Un hecho sí teníamos claro desde el inicio, hecho que fue trastocándose hasta derivar en la presente propuesta: debiera ser relativo a producción artística y de arte de acción, en el que el cuerpo sirviera de soporte de creación y destacara la economía de materiales en-con-dentro de la naturaleza; y Fina Miralles y Àngels Ribé cumplían dichas

expectativas, expectativas que han sido rebasadas de manera considerable por la riqueza detectada en su producción tanto por la innovación, la contundencia implícita, la experimentación y ubicarse en la vanguardia del body nature work, lo que nos hechizó y que nos mantiene seducidas desde entonces.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

ENTORNO DEL ARTE CONCEPTUAL EN CATALUÑA EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS 70

“¿Acaso la propia industria cultural, en su proyección social no funciona de hecho, frente al arte contemporáneo, como el instrumento más eficaz para equilibrar/compensar/neutralizar sus posibles excesos de subjetividad, sus desvíos frente a las pautas establecidas y sus imperativos de persistente diferenciación? ¿Pero acaso ha cedido, por ello el arte contemporáneo en sus persistentes búsquedas a favor de la resistencia diferenciada? Más bien ha sucedido lo contrario, y, a través de sus plurales investigaciones, se ha convertido en reducto de lo no idéntico, aspirando siempre a poder consolidar el carácter enigmático de sus valores, atendiendo siempre, a fin de cuentas, a la incómoda llamada de la subversión”

Román de la Calle

1.1. Introducción

El presente capítulo tiene por objetivo describir, de la forma más completa posible las características del entorno, bien sea políticas, sociales y artísticas, en las que surgiera el arte conceptual en España y concretamente en Cataluña, con una mirada somera al ámbito internacional. Esto ya que la obra de las artistas tema de esta investigación doctoral se sitúa dentro del *land art*: uno de los movimientos surgidos ante la nueva libertad artística que se desarrolló en el entorno de ese entonces.

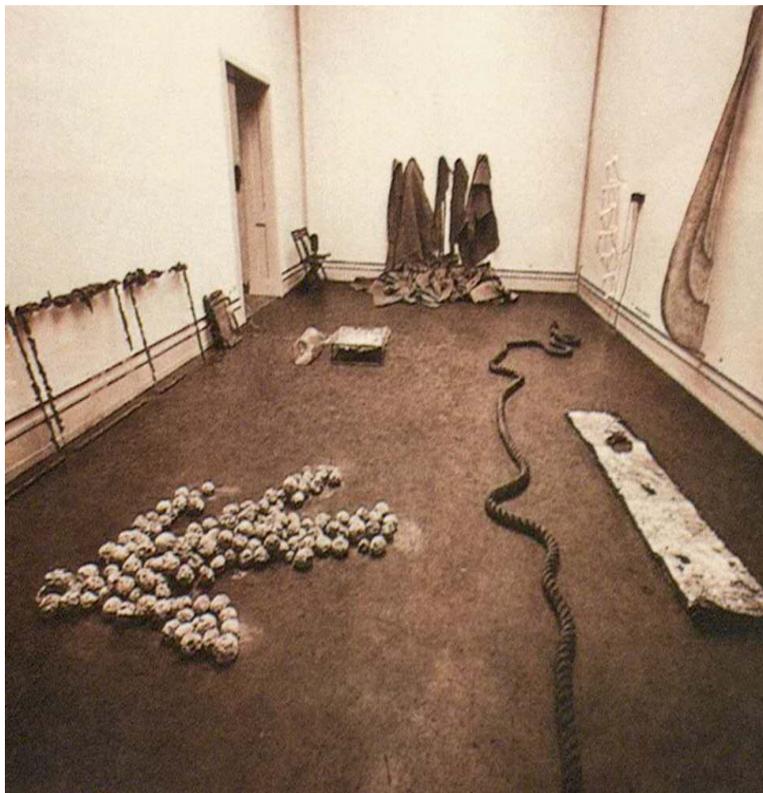
La expresión *arte conceptual*, así como la de *no arte*, no reflejan más que un aspecto de la multitud de caminos emprendidos de forma aislada por numerosos artistas en los Estados Unidos y en diversas partes del mundo a partir de 1965. Se atribuyen los orígenes de este movimiento al comienzo de los años sesenta y una de sus prefiguraciones más sorprendentes es el ensayo de Henry Flynt, titulado Concept Art, publicado en *Anthology* de La Monte Young, en 1961. Este ensayo contiene la siguiente definición: *El concepto de arte es ante todo, aquel en QUE los conceptos constituyen el material, del mismo modo que el material de la música es el sonido. Y como los conceptos están estrechamente vinculados al lenguaje, el concepto del arte es un arte en donde el lenguaje es el material.* A diferencia de una obra de música en donde la música propiamente dicha en oposición a la notación - al análisis- no es más que el sonido, el arte del concepto incluye el lenguaje.

El lazo que une los artistas que se encuentran dentro de esta definición, se establece en el curso de grandes exposiciones con ocasión de la originada por Seth Siegelau en 1969 y sobre todo, en el momento de las dos exposiciones presentadas por Harald Szemann Live in your head. When attitudes become form: Works-Concepts-Processes-

CAPÍTULO 1

Entorno del arte conceptual en Cataluña en la década de los años 70

Situations-Information (Cuando las actitudes se convierten en formas: obras, conceptos, procesos, situaciones, informaciones), en 1969 en Kunsthalle de Berna y V Documenta de Kassel, 1972.



When Attitudes Become Form, Berna Kunsthalle 1969

Fuente: <http://domscud.interfree.it/ansto2.htm>



Fuente: <http://www.medienkunstnetz.de/works/documenta-der-leute/>

Con ocasión de estas dos últimas exposiciones, una multitud de expresiones, con el nombre de arte póvera (arte pobre), earth works, body art, micro-emotive art, funk art, anti-forme y arte conceptual, encontraron un denominador común.

De igual manera Marchán Fiz en Once ensayos sobre el arte refiere que en las prácticas artísticas es posible detectar algunas notas reiterativas en las vanguardias del siglo XX y en manifestaciones recientes, entre ellas:

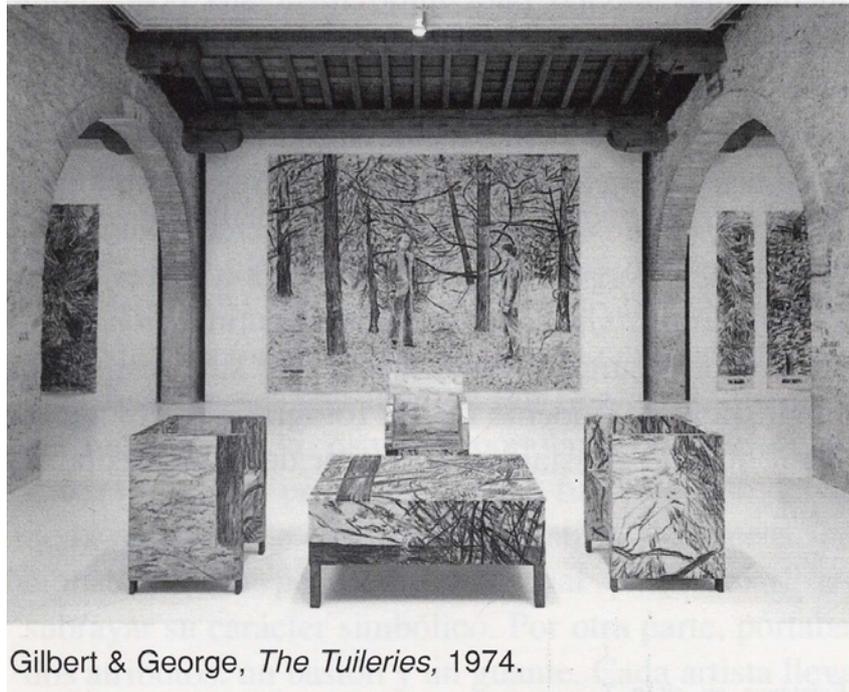
- La transformación que está sufriendo el concepto, la extensión y la función social del arte en el contexto social. El arte se expande a

diferentes dominios y la actividad creativa acude a cualquier tipo de medio.

- La conciencia de la necesidad de la recuperación del valor de uso estético-social, tanto de los objetos artísticos ligados a la tradición, como de los nuevos géneros.
- La tendencia a subrayar la identificación entre arte y la vida, así como en los proyectos de una estética generalizada, trascendiendo las fronteras de todos los objetos artísticos.
- La afloración de la nueva sensibilidad hasta convertirse en factor de cambio cualitativo tanto desde la perspectiva del creador, como la del espectador.
- Tendencias a la socialización de la creación.
- La socialización del consumo es un claro enfrentamiento a la actual monopolización de códigos artísticos en términos de distribución y de consumo.

De aquí la acentuación de la participación y la actividad del espectador, el carácter de “apertura” de las obras, la instrumentalidad del objeto y la desmaterialización, el carácter procesal, los tímidos intentos de *feedback* y reversibilidad emisor-receptor, artista-espectador.

- La negación de la práctica artística imperante, la prefiguración de movimientos futuros, en el seno de la sociedad actual, es un síntoma anticipatorio y en el presente, un reflejo de otras fuerzas operantes en el campo histórico más amplio. La negación de las prácticas artísticas dominantes sintoniza con una negación: la crisis más extensa del sistema social.



Gilbert & George, *The Tuileries*, 1974.

1.2. Nuevos comportamientos artísticos. La transición durante las décadas de los años 60 a los 70

La transición de la década de los 60 a los 70 en España motivó contradicciones políticas potenciadas por el ambiente de crisis, las movilizaciones obreras y estudiantiles, movimientos profesionales democráticos, el crecimiento del nacionalismo y el fortalecimiento de la represión policial, aunado a la preservación de las consignas y preceptos de gobierno en el sistema político.

Cabe recordar que en esta década, se gestaron movimientos turbulentos, en el que los artistas luchaban por su libertad y por sus principios, al sentirse los más revolucionarios y conscientes de la responsabilidad social de reflejar, a través de sus creaciones, el sentir y las expectativas o demandas de la ciudadanía.



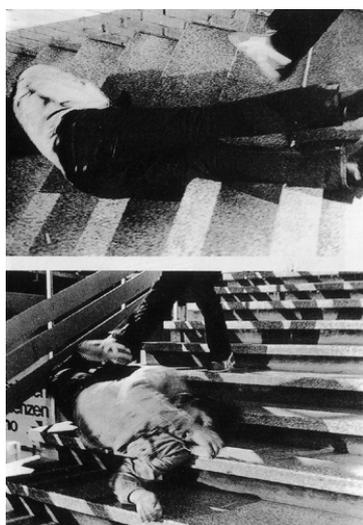
Una de las puntas de lanza que vertebraron la aparición de un tipo de arte basado en el estudio de realidades y estructuras sociales, que se denominó arte sociológico y que impregnó el tejido artístico desde el body art y el land art según Cirici¹, fue el profundo desencanto producido tras el fracaso de las ilusiones de las que el movimiento revolucionario del 68 había sido portador, y de la represión, entre otras. De hecho es entonces cuando surge el movimiento internacional estudiantil, fecha en la que tanto Fina Miralles, como Àngels Ribé estudian Bellas Artes. Àngels incluso asiste a cursos en la Sorbone, lo que las envuelve de manera directa e inconsciente en el movimiento de Mayo del 68 y sus consignas en especial encaminadas hacia el respeto de las garantías individuales y del trabajador aunado a una severa crítica al consumo. Desde París en el Taller Gráfico de su Escuela de Bellas Artes, se produjeron carteles con temática y consignas obreras², que reflejan la participación de los artistas y su implicación en los acontecimientos.

Otros, en el polo opuesto sintiéndose libres de ataduras, de consignas; se proponen experimentar con los más disímiles soportes, los que quizás hasta entonces no hubiesen sido considerados como *proprios para el arte* y en las propuestas, las que por sus cualidades, técnicas, temáticas y formales rebasaban muchos de los cánones del deber ser del arte.

¹ ALIAGA, Juan Vicente. El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta. Tesis doctoral, dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Área de Estética y Teoría del Arte, Valencia, Septiembre 1989. P 159

² 1968, París. Los estudiantes ocupan y abren la universidad a la población, invitando a los trabajadores para venir y hablar con ellos de los problemas de la Universidad. Todos los que fueron detenidos han sido liberados. Entre el 13 y 30 de mayo acontecimientos similares y demostraciones (manifestaciones) son inspiradas, cuestionando así la vida diaria de los países modernos y al ejercicio de la autoridad de países como Madrid, Roma y Berlín, NY, y la entonces Checoslovaquia (durante “Prague Spring”) www.eskimo.com/-recall/bleed/0514.htm

Así, el body art y las performances o acciones, conocen un gran desarrollo. Artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Yvonne Ramos y un gran número de mujeres artistas, exploraron estas nuevas formas de expresión. Asimismo el auge de las instalaciones y los earth art a partir de la exposición en Cornell University en el 1969, fomentan la salida de los artistas de sus estudios.



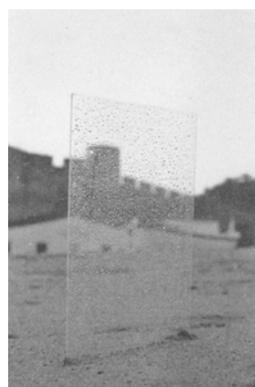
Chris Burden



Vito Acconci

Fuente: www.medienkunstnetz.de/werke/step-piece/scan.net.au/.../display

Esta apreciación nos vale para destacar que España, no obstante el bloqueo en el que se encontraba por la Dictadura Franquista, contaba con valores artísticos de la talla de *“Àngels Ribé quien trascendió en este año, el 69, su estudio y experimentó con los fenómenos naturales: físicos y*



*científicos en parajes con sus obras Raig de sol (Rayo de sol) y Arpa cólica*³ y lo increíble es que un hecho de este calibre esté escasamente documentado no obstante su trascendencia. Obras que la colocan en la vanguardia de trabajos en y con la naturaleza, en España, al menos.

El carácter efímero de estos modos artísticos, potenció la utilización del video y la fotografía como medios de expresión y documentación de las obras realizadas, pero sólo como eso, no con la pretensión de que fuesen consideradas obras artísticas en sí mismas. Sin embargo muchas de las manifestaciones y acontecimientos carecen de soporte documental y por lo tanto dificultan su estudio.

La situación de las artes visuales a nivel internacional hacia 1970 puede resumirse en los siguientes términos: fuera del cinetismo y sus prolongaciones, dos grandes corrientes se oponen. Por un lado una tendencia individualista e idealista cubre actividades reunidas bajo el término genérico de “arte conceptual” y por otro, una tendencia colectiva y materialista estrechamente asociada a una práctica social y política que llega, incluso, a cuestionar los principios mismos de la producción artística y a elaborar un programa de estudio de las necesidades estéticas fundamentales de la población. Esta última tendencia reviste, generalmente, formas *realistas* (realismo socialista, hiperrealismo, propaganda política y arte proletario). La diferencia entre lo conceptual y lo social no es siempre neta. De hecho existen dos niveles de oposición: una entre realismo e idealismo, y otra entre arte burgués y arte socialista.

El *pop art*, además del *minimal* y el *arte conceptual*, son los movimientos representativos de esta década. Del *land art* incluso

³ PARCERISAS, Pilar. Idees i actituds a l'entorn conceptual catalán, 1964-1980, Centro de Arte de Santa Mónica, 15 de enero – 11 de marzo, Barcelona 1992. P 35

trataremos en el tercer capítulo para a partir de ello relacionar, contrastar y enumerar las características que de land art hay en la obra de las artistas tema de esta investigación doctoral, no así del minimal de los años 50, con Richard Serra, movimiento centrado en la práctica del reduccionismo, en el orden y la simplicidad, de restar a la obra de arte cualquier elemento de estilo o de reconocimiento de dicho estilo.

Hacer más con menos, además de exaltar la frialdad que a partir de la industrialización se infiltra en las relaciones humanas. Los minimalistas emplean formas elementales: cubos, pirámides, esferas repetidas en series con algunas variaciones. La escultura fue una de las expresiones artísticas más utilizadas por ellos, lo que conllevó que aquellos contenidos no estéticos de la obra cobraran importancia, anunciando ya una de las principales características del denominado arte conceptual: *lo importante no es la obra en sí, sino el proceso mental que nos lleva a ella.*

Esta línea de pensamiento continuará durante la década de los 70, *apartándose del concepto tradicional de creación y centrándose en la idea por encima del objeto.* Será éste, un período de reflexión en que los artistas antepongan la atención a los aspectos materiales, valiéndose de los más insospechados y disímiles soportes artísticos, que hasta ese momento, nunca quizás habían sido considerados como tales.



Elvira Santamaría. Los territorios del fuego 2001.Fuente:

http://www.replica21.com/archivo/s_t/82_images/82_santamaria_5.jpg

Entre las opciones conceptuales, se cuenta el body art (arte corporal) o la performance, de ahí que se atribuya a los artistas conceptuales el enfatizar la ausencia de objeto artístico, o la inmaterialidad, como necesaria para crear una propuesta artística, al plasmar la idea implícita valiéndose del soporte más adecuado para transmitir la intención, el sentimiento o la emoción tácita y que fuera concebida por el artista para *perturbar* y sacudir al espectador, o para contribuir a que superara la postura pasiva y el aletargamiento, que las más de las veces la obra retiniana generara, al ser sólo complaciente a los sentidos y a satisfacer una necesidad estética, lejos de cuestionar o generar reflexión alguna ante lo visto, y quizás tampoco una identificación. De ahí que sea tan fácilmente consumible, aun hoy en día.

1.3. La década de los 70: Las estéticas conceptuales en España

Para Victoria Combalía la llegada del arte conceptual en España se dio con retraso debido a circunstancias de falta de información y de atraso cultural producidas por la dictadura franquista. En España dicho movimiento adquirió cariz político en mayor o menor medida dependiendo de los artistas y su situación geográfica. Dos son los considerados archivos representativos del arte conceptual catalán: El de Rafael Tous, que tiene en su galería y espacio alternativo Metrónom, y el depositado en el MACBA que pertenece a Antoni Mercader.

Además, Victoria Combalía coincide con Valeriano Bozal en que una de las características de éste período es que la mayoría de los artistas no se centraban en un sólo entorno, sino que exploraban sistemáticamente land art, body art y statements (declaraciones). Las artistas a las que dedicamos esta investigación al menos recurren con frecuencia a las dos primeras propuestas artísticas, como constante en su obra. Otra más de las motivaciones que son consideradas representativas de este periodo es que *“el arte conceptual es un detractor sistemático y virulento del mercado artístico”*. En líneas generales puede decirse que la escala humana y en específico la galería, se había hecho pequeña. El medio local había dejado de polarizarse no sólo en un tipo específico de ciudades: Nueva York, Londres y París. Las propuestas conceptuales por sus características únicas y su actividad singular y bastante aislada, no guardaba puntos de encuentro o semejanzas con las intervenciones estilísticas establecidas por el orden cultural.

Los artistas catalanes proponían como necesarias para poder llevar a cabo un arte no dedicado, ni constreñido por los principios de autoridad política y de censura, las siguientes cuestiones:

- Búsqueda de un público y creación de canales de difusión: - Lo que pretendía el artista con su trabajo era proponer un elemento de reflexión sobre el hecho artístico o sobre cuestiones artísticas a través de lenguajes propiamente artísticos.
- Reivindicación de nuevos espacios expositivos.
- Y en relación al mercado del arte pugnaban por un nuevo mercado ya que ante su aplicación de la dialéctica marxista en sus discursos imposibilitaron la transacción mercantilista con los objetos artísticos.
- Implicación política en la práctica artística, en la medida en que el artista no puede ser político en tanto que es *trabajador, artista e intelectual* con capacidad de transformación en los procesos de producción artístico - cultural y con una proyección pública.

Las propias galerías que en un primer momento presentaron un programa de trabajo encaminado a la consolidación y oferta de las nuevas propuestas alternativa, ya fueran conceptuales, land art o instalaciones, llevadas a cabo con nuevas tecnologías, optaron por poner fin a dichos programas en la medida en que esta política expositiva se traducían en considerables pérdidas económica para las propias galerías.

Al carecerse en Barcelona, como en otras provincias españolas de espacios en los que justipreciar y dar salida a las obras conceptuales, por las cualidades de dichos trabajos antes expuestos, aunado a la actitud de rechazo a la dinámica comercial del arte, por parte de los artistas debieron ser algunos de los motivos que llevaron a Rafael Tous a crear el espacio alternativo y de investigación Metrónom. Y así no obstante exaltar el lado subversivo y contrario al sistema que se pretende tiene el arte conceptual, en casi todas partes surgió el interés y el compromiso en reconocerlo, atenderlo, presentarlo y promoverlo mediante su venta en galerías, coleccionándolo en museos e integrándolo en los certámenes oficiales institucionales.

Para Simón Marchán Fiz, Madrid, Barcelona, Valencia e incluso otras ciudades, ofrecían un crecimiento inusitado de actividades artísticas, exposiciones y apertura de galerías, aunado la ausencia de una adecuada política cultural y artística. Las galerías sostenía: cumplían una función ambigua ya que por una parte es casi el único canal informativo y frutivo y por el otro, acentuaban la determinación económica.

El arte de los ochenta, por su parte, predica una vuelta a la escultura, a la pintura, incluso al museo, con todo lo que ésta pueda enseñarnos. A partir de esta afirmación destacamos que Fina Miralles, al considerar que el arte conceptual, era el “*arte de mercado y de galerías y el de moda*”, y que un número cada vez mayor de artistas incursionaban en él, quizás movidos más por el deseo de reconocimiento que el de proponer sus preceptos, decidió retornar a la pintura, y lo hizo.

Así es como podemos tras contar con una visión cercana a lo que se viviera en el ámbito sociocultural español y en especial el catalán y que conllevara a la ampliación de conceptos en relación a lo que el arte es, a los soportes de los que se pudiera valer un artista para expresarse y al peldaño que las mujeres ascendieron, no obstante ir contra la corriente y en especial Fina Miralles, Àngels Ribé y otras como Olga L. Pijoán, quienes además trasgredían la materialidad y la creación de obra formalista. Revisaremos el papel y la realidad que el cuerpo a partir de este momento revistiera como soporte artístico desde el que tan sólo experimentar, denunciar, o incluso reafirmar la identidad y ser un vehículo de comunicación.

Dalí en este período crea su manifiesto: Mi revolución cultural⁴ y son varios los artistas que abuchean a las autoridades y sus acciones de gobierno.

⁴ Ver texto correspondiente en los anexos.

Es oportuno diferenciar el llamado *arte alternativo* del *arte conceptual producido en España*. Juan Vicente Aliaga sostiene que cuando se habla de arte alternativo se suele hacer hincapié en la utilización de nuevos medios como la fotografía, el video, el film, las fotocopias, etc. Sin embargo, el arte conceptual o conceptualismo, por aprovechar una terminología menos estricta, se basa en asumir que el arte y la idea del arte son el pilar de una visión artística distinta a aquellas que priman fundamentalmente el aspecto perceptivo de la representación artística.

Asimismo, en el conceptualismo se asume la necesidad de explorar otras maneras ajenas a quienes se avocan a crear objetos, privilegia el arte como acto, como idea corporeizada en un instante, como tiempo real o en un cuerpo actuante, como espacio o soporte, a la vez que acentúa de esta manera la importancia del proyecto previo, del proceso a desarrollar, más que de su resultado, el que la mayoría de las veces, es efímero o perdura poco, o incluso puede tener distintas lecturas y trastocarse en procesual.

Para *Àngels Ribé*, el arte conceptual es el arte que reúne muchas prácticas diferentes porque no tiene freno, es ilimitado en su búsqueda, experimentación y trayectoria formal. Es todo aquel arte en que el pensamiento artístico puede representarse con el aspecto formal que más se adecua a un determinado pensamiento. “Yo utilizo técnicas diferentes. Cuando comencé a trabajar ésta era la y genuina”.⁵

Si revisamos la bibliografía sobre este periodo encontramos el texto de Simón Marchán Fiz, Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960 considerado el primer estudio en relación al arte conceptual desde España y surgido en España, plantea tres posibles vías en torno al campo artístico español de aquel entonces:

⁵ PARCERISAS, Pilar. Idees i actituds a l'entorn conceptual catalán, 1964-1980, Centro de Arte de Santa Mónica. 15 de enero – 11 de marzo, Barcelona 1992.

- Aquellos que preservaban en sus creaciones, los parámetros artísticos dominantes, con todo lo que conlleva asumir de la función convencional del artista y del status del objeto artístico, implícito en ello.
- La de quienes sin renunciar al objeto artístico entendido en relación a los cánones tradicionales proponían obra alejada de los tratamientos “clásicos”, considerada contradictoria, al pugnar en cierta manera, contra los valores mercantiles en la obra y
- El tercero que nos ocupa directamente y que refiere aquellos a quienes caracterizaba una actitud arriesgada, los que se cuestionaban respecto a la naturaleza propia del arte y a su función, y a la de todos los participantes en el proceso artístico: críticos, curadores, directores de museo, etc.

Para Pilar Parcerisas, la historia del arte de la década de los 70 en España está marcada por las estéticas pobres, conceptuales y efímeras en un periodo rico y fructífero, pero pobre en relación con el objeto artístico y expresa: “*El hombre es el nuevo centro, sujeto y objeto ahora, al arte se le ubica cercano a provocar, no a evadir*”⁶. Propone una reflexión y una aproximación a su conciencia, una relación con el mundo real. Las cosas se presentan tal como son, ni idealismos, ni disfraces, ni camuflajes, ni mundos ficticios. Muchos de estos trabajos son efímeros. Algunos de los cuales o se instalan, o se modifican en el espacio conocido por su insólita presencia, y otros son procesuales, por lo que su duración es indeterminada y crean distintas lecturas en una misma obra.

Cabe destacar que nos impacta una apreciación respecto al land art sustenta Rosa Martínez: Quizás una de las manifestaciones más puras del conceptual sea el land art, en tanto que se aleja de lo agradable, de la

⁶ Ibidem

manipulación de materiales más o menos suntuosos, lo que evita un proceso artesano o industrial, para encaminarse directamente hacia la imagen mental, y en consecuencia, a la idea. De ahí que en muchas ocasiones el land art sea considerado más como una actividad creadora, que como arte matérico, propiamente dicho. La naturaleza de estos trabajos nos remite en primer lugar a su origen. Se trata de una opción libre de cada artista, de su voluntad de encontrar en el amplio y variado contexto actual aquellos recursos que le permiten expresar mejor lo que se quiere. Podemos pensar también que cierran aquella tradición comercial de la obra que se valora en sus aspectos de uso y de cambio. Se le atribuye esa responsabilidad de las grandes dificultades de acceso a estas obras, a la vez que limita y hace gregaria, su difusión y conocimiento.

De la misma manera puede detectarse, una cierta confluencia a las cosas nuevas y alteradoras de ritmos habituales, y muy a menudo una fuerte carga de restricciones y de lastres culturales y sociales, que favorecen el que podamos comprender e identificar el “inconsciente colectivo”, llamado así por Fina Miralles, implícito en las manifestaciones de artistas que no trabajan con significaciones primitivas o que nos remiten a nuestros orígenes, y nos sorprenden, especialmente, por su existencia, las que además pueden elegir el accidente o la falta de cuidado en su factura, de manera premeditada para enfatizar su intencionalidad. De forma honesta e íntegra, no obstante el rechazo de los circuitos comerciales a sus propuestas, al ser una pulsión para sus autores el crearlas.

Los artistas actuales se abastecen de nuevos materiales a los que se suma la innovación tecnológica y las imágenes de una multitud de recursos, los que les permiten concretar el terreno específico de su campo de proyección, además de que les brinda la posibilidad real de una constante dinámica y de variación.

CAPÍTULO 1

Entorno del arte conceptual en Cataluña en la década de los años 70

Los objetos, las fotocopias, el sonido, todo tipo de materiales, el espacio físico, los conceptos, el espacio natural, los procesos orgánicos, el propio cuerpo del artista, el acontecimiento, la palabra, la memoria, la luz, el fuego y la tierra, el agua, la máquina, la forma y el color, la materia y la energía, la acción y la participación, la costumbre y lo desconocido, la emoción y el sentimiento, el propio yo, todo eso y sobre todo, estimar como posible a lo otro, que puede trastocarse en real, en tanto no sea ensoñación.

Estos artistas parten de caminos diferentes, pero se identifican en cuanto a sus opciones y trayectorias, sin dudas ni fisuras. No pertenecen por tanto a ninguna escuela, más bien uno de sus puntos de cohesión, es el interés en reflexionar acerca de la riqueza implícita en la propia experiencia, lo que los hermana con Fluxus en su propuesta de desdibujar la frontera entre arte y vida y detectar la cualidad poética implícita en cualquier hecho cotidiano.



Fuente: <http://www.hundertmark-gallery.com/fluxus2.htm>



Fuente: <http://www.hundertmark-gallery.com/fluxus2.htm>

Trabajan en función de los tiempos, buscan en si mismos, y en su sensibilidad, las ideas, que propiamente son la obra misma, ya que tienden a la desmaterialización, o incluso desmaterializan al objeto artístico y a partir de una idea o propuesta la crean y la sustentan. Y hay que sumar a esto el que si la obra deja de ser un objeto estático para convertirse en una acción efectuada a través de un proceso determinado; si además su ejecución se lleva a cabo en los parajes más alejados de los grandes centros de consumo cultural; y si, en definitiva, desde su condición efímera se rechaza toda idea de permanencia, ¿cómo resulta entonces posible establecer contacto con el público? Y sobre todo, ¿cómo se produce la realidad artística? Para Javier Maderuelo, el escultor supera el construir objetos definidos por su materialidad y por la forma de sus contornos, deja de realizar objetos que ocupan un lugar excluyente en el espacio, y crear obras que son *espacio en si mismas*, las que están integradas y determinadas a él. Así entre los hechos cotidianos que estas obras exaltan se cuentan: el recorrido, la presencia, la distancia, el tiempo, el movimiento, el juego, el estímulo a la percepción y el perturbar y sorprender a través de lo inesperado.

1.4. El entorno conceptual en Cataluña en los años 70

Es en esta época en la que las galerías y los espacios alternativos proliferan dentro de la cultura catalana y se consolidará la colección que después en los ochenta exhibiera el Museo de Sabadell, en Cataluña, en tanto en las Escuelas de Bellas Artes los estudiantes, experimentaron y exponían propuestas arriesgadas, que rebasaban las limitaciones que se vivían en sus fronteras; entre las que se cuentan la de Vandres, Amadis, Seiguer, en Madrid, Aquitana, Anthropos, Sala Vinçon, As de Barcelona y La Petite Galería de Lérida, mostraron obra de artistas poco conocidos y asumían un riesgo.

La galería Aquitana para Juan Vicente Aliaga, exponía lo “*invendible*”. Abrió sus puertas en el 70 y albergó la obra de los representativos del arte conceptual catalán. Organizaba y respaldaba exposiciones atípicas como la llamada: Formes al Carrer, en la que sus artistas se propusieron desdibujar las fronteras entre los espacios interiores y los exteriores, y que fuera exhibida su obra. Juan Vicente Aliaga estima que es importante resaltar la trascendencia que en el desarrollo e impulso de estos discursos, a través de la presentación de conferencias, encuentros, actos y exposiciones, alcanzaron algunos centros o instituciones educativo-culturales entre ellos el Eina, la Escola Elisava, el FAD (Fomento a las Artes y el Diseño), el Colegio de Arquitectos de Barcelona, el Instituto Allemany de Barcelona y la Asociación personal de la Caixa de Pensiones con Luis Ultrilla.

De igual manera describe a Barcelona como la capital española de las actividades marginales, es decir, no ortodoxas lo cual incluiría exposiciones, muestras, performances y acciones de carácter artístico. Las Ciudades más activas a este respecto fueron Terrasa, Granollers, Hospitalet y Banyoles. Es en Cataluña, donde se desvela la nueva

sensibilidad en su momento inicial, a finales de los años 60 y es también en este contexto donde este tipo de artistas encuentran reconocimiento y ayuda. Valga decir que precisamente Lleida llevará la delantera en captar las nuevas sensibilidades y en proponerlas a través del pequeño pero enérgico espacio de la Alianza Francesa. También en esta década el arte de acción logra reconocimiento como “comportamiento artístico específico”, aunque hasta casi finales de la década siguiente, sean pocos los artistas que adoptan este discurso como su soporte de expresión artística.

Teresa Camps por su parte afirma que en Cataluña durante los 70 era muy difícil poder diferenciar body-art, performance y/o acción. Camps engloba todos estos conceptos dentro de las coordenadas de arte y vida. Fenómenos complejos de definir con exactitud ya que la convivencia del body art, la performance y del accionismo, atribuyen a sus propiedades tener un poder de ósmosis que llega a superar el marco de poder referencial. Sin embargo, a la pregunta realizada a los artistas conceptuales relativa a sus respectivos puntos de partida en el inicio de la década de los setenta, de que percibían el entorno cultural y el ambiente en relación a sus aspiraciones, casi todos coinciden en la apreciación de ser sujetos de falta de libertad, que necesitaban y deseaban viajar, para enriquecerse del entorno y de las nuevas propuestas acaecidas en otros puntos del planeta; y conseguir la información, que entonces era escasa, censurada y restringida, por el peso de los factores culturales dominantes y la limitación que a través de las artes tradicionales se experimentaba, como forma exclusiva de expresión.

La primera necesidad de todos ellos fue renunciar a la pintura y al pincel como primera medida y a continuación buscar otros recursos operativos que llegaban a través de la escasa información que se poseía. El pop-art, el arte póvera, el mundo del objeto y en algún caso la fascinación por la imagen, la fotografía y el cine, orientado a autentificar dichos lenguajes.

La década de los 70 es representativa como etapa de transición y de cambios profundos que afectaban a las imágenes de la representación y al orden simbólico, pues la cultura del momento oscilaba entre los signos residuales del modernismo y los signos emergentes. Para Simón Marchán Fiz el conceptual español se atrevió a cuestionar desde el interior del arte las prácticas artísticas. Enfatizaba la escasa audiencia y el desinterés manifestado hacia estas experiencias por la crítica, los artistas profesionales y las galerías de arte -salvo honrosas excepciones-, así como la afluencia del público no precisamente popular, pero sí proveniente de diferentes disciplinas. Esto no obstante el riesgo de ser sujeto de censura, que conllevara implícito.

El cuestionamiento de la práctica dominante no pasaba desapercibido, al contradecir las premisas de esta práctica y del sistema social subyacente. El movimiento conceptual incluye además de la obra, carteles, manifiestos y libros de artista. Valentí Romá, por su parte afirma que al arte español de los años 70 y 80 de España hay que citarlo como *prácticas artísticas* y no como *ismos* que confluyen en el tiempo en un contexto genérico abierto, que tienen como punto de unión eso ¡y ya está!

Fina Miralles a este respecto comenta que era conceptual, como actitud, como ideología, y “sólo era”, sin pretensiones de ser. Estima que quienes hicieron una revisión en su momento, estaban viviendo de cerca el momento, por lo que había una falta de distancia. Para ella durante la época del Generalísimo Franco, se carecía por completo de información de cuestiones de arte internacionales. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, lo más moderno que había quizás era la información de Jackson Pollock y de la pintura norteamericana, en la

biblioteca la revista Art International y ¡poco más!⁷ Esto lo confirma Juan Vicente Aliaga quién expresara a este respecto que debido al asentamiento del régimen represivo que viviera España, los artistas e intelectuales españoles, no estaban al tanto de la producción cultural y de las nuevas aportaciones que en el campo de la literatura, la filosofía y las artes se estaban realizando en el mundo occidental.

Algunas de las tendencias predominantes en dicha década fueron la neo figuración, la abstracción reduccionista o lírica, el minimalismo y el arte póvera, relacionado éste último en algunas propuestas con el conceptualismo abocado a -tal y como hemos comentado- privilegiar la idea antes que la calidad de factura o bien, a cuestionar e imprimir un carácter sociológico, a través de la denuncia y el cuestionamiento del mercado y de la realidad en la que el artista estaba inmerso, así como el de la recepción y distribución de la obra de arte.

Destacaron las aportaciones que en este ámbito realizaron mujeres artistas que sin embargo, no tienen la consideración merecida por cuestiones de género. Fina Miralles atribuye el que no se haya atendido la creación de las mujeres, o incluso que fuera omitida a una apreciación muy particular: la de hacer la obra, pero pasar de todo lo demás: “*de tener que ir y de estar, venga, venga y venga*”.⁸

Para Juan Vicente Aliaga, esto puede explicarse de la siguiente manera: había un cierto pensamiento y cierta conciencia por parte de algunas mujeres artistas de que estaban discriminadas, sumado a que las expectativas que el público hombre y los marchantes de arte o comisarios,

⁷ Entrevista realizada por Laura de la Mora a Fina Miralles en Figueras, Barcelona, diciembre del 2004.

⁸ ALIAGA, Juan Vicente. El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta, Tesis doctoral dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Area de Estética y Teoría del Arte, Valencia, septiembre de 1989.

guardaban de ellas se circunscribían a la temática de *la mujer como madre, como fiel esposa, y si acaso como devota*, y nada más. Las que exaltarán su condición como eje de las familias y de la sociedad española.

Artistas como Olga L. Pijoan exhibió trabajos realizados entre el 73 y el 75, en el Instituto Alemán de Barcelona; y luego en la exposición Nuevos Comportamientos Artísticos presentó una acción en la que estaba sentada en una silla arriba de una tarima y en el fondo se proyectaban distintas imágenes de distintas partes de su cuerpo desde una oreja hasta la cabeza y las manos, y parte del cuerpo desnudo. Eso causó revuelo entre los catalanes que vieron aquello.

Por parte de algunas mujeres destacó su posicionamiento más articulado o más intuitivo. Se tenía la conciencia de ser discriminadas como sujetos, y que eso traspasaba a su trabajo, lo que se hace claro en el catálogo de la exposición a cargo de Pilar Parcerisas en el Centro de Arte Santa Mónica, y también los trabajos de Lola Grau. *“Yo creo que era bastante frecuente en aquel entonces el no valorar, no apreciar la participación de las mujeres y cuando lo hacían, casi siempre estaban relegadas a una función de espectadoras y como comparsas, de personas que estaban allí, pero tenían una voz muy relativa. Hay que decir que esto afectaba a cualquier pensamiento de la derecha muy católica, que la sección femenina inventada por Pilar Primo de Rivera en el año 34, todavía ejercía su largo brazo a la hora de considerar a las mujeres, en una concepción totalmente tradicionalista, y sin embargo y a la vez, los partidos de izquierda extrema, no veían de buena manera, o con buenos ojos, que se utilizase el concepto de feminismo con todo lo que ello pudiera conllevar, en opinión de cualquier comunista, podría asustar a las masas”*⁹.

⁹ Entrevista realizada por Laura de la Mora a Fina Miralles en Figueras, Barcelona, diciembre del 2004.

“Los conceptuales en España eran muchos, no un grupo exclusivo o específico. Podría ser un artista de Pamplona, de Andorra. ¡Hacías conceptual y ya está! Si uno tenía la posibilidad de editar en una casa de ediciones, pues te lo decía. Éramos personas independientes, lo que pasa es que hacíamos una práctica que se englobaba dentro de lo que se llamaba conceptual”¹⁰.

Todo esto contrastaba y rompía con la objetualidad, que había propiciado el aislamiento de la obra artística, además de ser escasamente localizable, y chocar con la ventaja que para el mercado del arte suponía negociar con obras manejables y transferibles, al no tener un emplazamiento específico.

Se les atribuía y reconocía a dichas propuestas artísticas, el instaurar una trasgresión de los contenidos normativos, estilísticos o ideológicos, en un sentido amplio y más aún, de aquellos que se atrevían a cuestionar su valor de cambio, en un intento de recuperación del valor de uso específico de la obra. Como artistas representativos del conceptual de Sabadell eran considerados Josep Doménech, Benet Ferrer y Fina Miralles.

Algunas de dichas obras guardaban características próximas al land art con residuos minimalistas como las de Abad Torres, o las de Salvador Saura, en sus proyectos de paisaje árido o playa. Nacho Criado con su obra huella final la que se estima coherente con el land art, o del body art: Àngels Ribé, Robert Llimós y Jordi Benito etc.

¹⁰ Ibidem

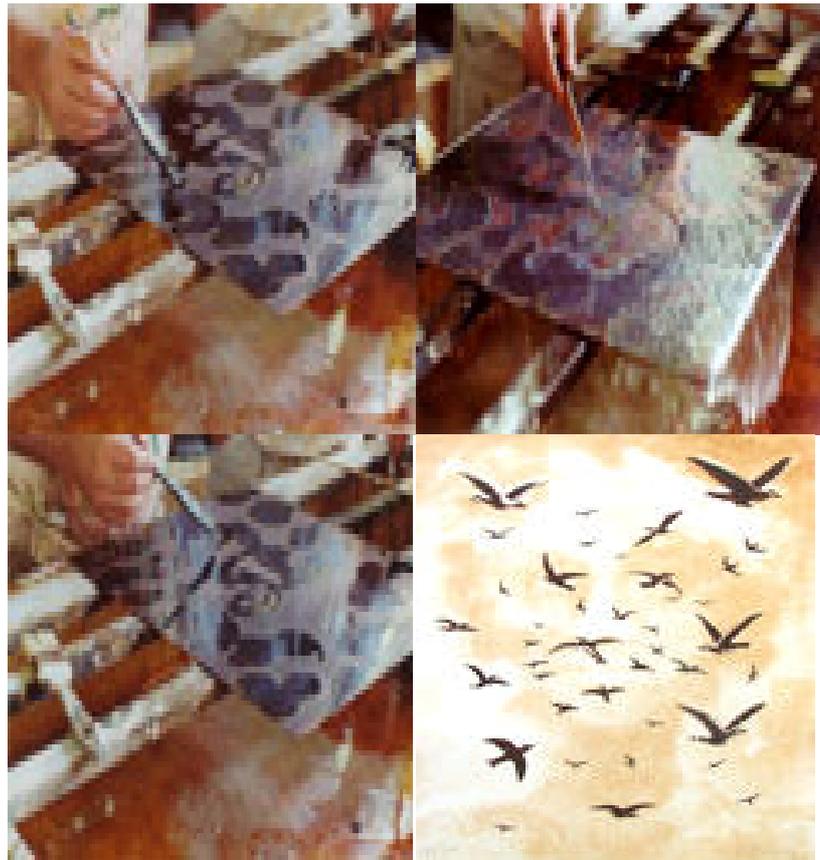
CAPÍTULO 1

Entorno del arte conceptual en Cataluña en la década de los años 70



Jordi Benito / Colección Rafael Tous

Fuente: <http://www.masdearte.com/item>



Robert Llimós

Fuente: <http://murtraedicions.com/Catala/art%20curriculum%20Llimos.htm>

En relación a su apreciación de body art en la obra de Àngels Ribé, cuestionamos el término que las más de las veces refiere arte en el que el cuerpo es lacerado, mancillado y no el soporte mismo, tal cual, cual escultura orgánica o pedestal, y de ahí el que a dicho trabajo, lo relacionemos más con el arte acción o el arte inmediato. La renuncia al objeto permanente.

Esta etapa conceptual catalana se caracterizó por la acentuación de lo efímero, el cultivo del proceso, la extensión del arte, la negación del valor de cambio, pero sin duda lo más decisivo fue el afianzamiento progresivo de unas prácticas artísticas enfrentadas a las dominantes.

Para Pilar Parcerisas pese a la circulación más o menos escasa de lo que se pudiera pensar de revistas especializadas tales como ArtForum y ArtPress, o la información que críticos divulgaban en sus textos, sobre muestras y eventos de gran repercusión, ya fuera por las obras expuestas, los planteamientos defendidos, las ideas señaladas o los medios con los que fueron realizadas, las creaciones de los artistas catalanes, mantuvieron en muchos casos las peculiaridades, diferenciándose y otorgando a sus obras y proyectos el grado necesario de originalidad.

1.4.1. Una cronología de los acontecimientos

Si hacemos un recorrido por la década, año a año, podremos vislumbrar los acontecimientos y confirmar la riqueza y la fuerte actividad artística y cultural en este período.

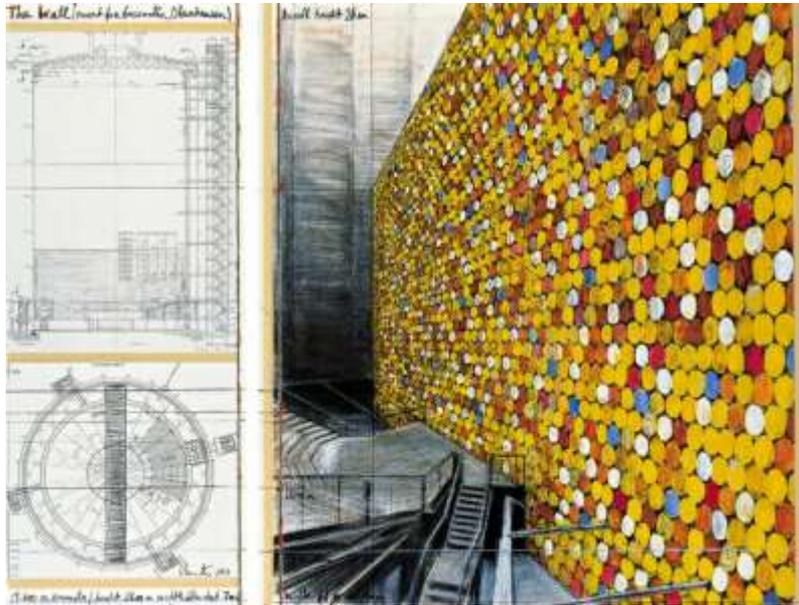
1971

En 1971, con motivo de una muestra homenaje a Joan Miró celebrada en Granollers, se llevó a cabo por una exposición la cual es considerada como la primera expresión del arte conceptual catalán: bajo el nombre de Mostra d' Art Jove (Muestra de Arte Joven). En dicha muestra, las ideas apuntaban ya hacia los presupuestos que defenderían y conformarían las bases ideológicas de la nueva dirección que iba a tomar el arte en España a partir de ese momento, sin pausas y sin prisas.

Las premisas de trabajo del arte conceptual y extensión del arte de acción, quedan reflejadas en las memorias de esta Mostra d'Art Jove. Así, se hacía referencia a que el arte conceptual por sus características, debería ser un arte contrario a los objetos-mercancía, obras efímeras, obras espectaculares, arte de las calles, ser obras que necesitan la participación del público, happening, arte destruible, invenciones mentales, etc.; que ante todo privilegiara la idea antes que la factura y en el punto opuesto de la obra preciosista o retiniana que tan sólo apelara al goce estético y no a la reflexión.

1972

En el 72 Francesc Abad, Jordi Benito, Robert Llimós y Antoni Muntadas, participaron en la V Documenta de Kassell.



Christo. 20 The Wall Oberhaus en 1999

Fuente: <http://www.poster.de/Christo-J/Christo-J-20-The-WallOberhausen1999-2611781.html>

En julio de 1972 en los Encuentros de Pamplona, celebrados en la ciudad del mismo nombre, se observa la eclosión de propuestas artísticas surgidas a principios de la década que van perfilándose, de modo que las prácticas conceptualistas acabaron como posiciones en torno a distintos ejes entre los cuales predominaron las acciones cercanas al land art y al trabajo procesual. Este último se fundamenta en la degradación de la valoración del resultado final, además de que ofrece diversas lecturas de una misma obra, a todo lo largo de su existencia por las transformaciones que en ella se suscitan, además de que fomenta la exploración del concepto de lo efímero.



Christian Boltanski

Fuente: http://askart.com/artist/B/christian_boltanski.asp?ID=112576



Wolf

Fuente: <http://www.vostell&mik=photo&mik=graphic&mip=all&mis>

Para Juan Vicente Aliaga, los encuentros fueron un ambicioso intento globalizador de las tendencias últimas del arte en España y al mismo tiempo una posibilidad de contactar con expertos, como los de Arakawa, Christo etc., uniéndose a los nuevos comportamientos, manifestaciones de carácter étnico y tradicional. Sin embargo, su desarrollo fue accidentado, siendo precipitadamente censurados, ante una población que permaneció refractaria en su mayoría a las propuestas culturales que allí se plantearon. La experiencia no fue repetida como se tenía previsto.

Algo considerado digno de destacar es que las diversas manifestaciones artístico-culturales que incluía en su programa: coloquios conciertos de música vasca, música tradicional vietnamita, obras al aire libre, de Llimó Rasse, Ankawa, Lugán, Robert Llimós, Rasse, Valcarcel, ZAJ danza y música de Laura Dean y Steve Reich, y a proyección de películas experimentales de Vostell, Valcarcel Medina, Garrell y Boltanski-¿qué gala ¿no?!- Se presentaron en diversos hoteles, frontones, iglesias, museos, cajas de ahorro, calles, cines y la muralla –cualquier lugar podía ser tomado como lugar de exhibición.

Uno de los objetivos de los asistentes a dichos Encuentros de Pamplona, parece expresado en el catálogo respectivo por Fernando Huici y Javier Ruíz. *“La aventura del arte actual, es una aventura que concierne a todos, incluso y más que nadie a los que se dicen sus enemigos. Una de las notas de los Encuentros, quisiéramos fuese el que el llamado público pueda, casi deba intervenir en el hecho artístico de una manera mas próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente y de otro, lógica consecuencia de lo anterior, que el artista va a encontrarse frente a un público, mucho menos pasivo que de ordinario. La participación de India, Irán, Vietnam, África, la América autóctona, Polinesia, etc., obedece a necesidades muy precisas: la necesidad de elaborar una tradición común que englobe a todos los que en el mundo viven lo que se llama arte. Igualmente hemos querido sumarnos a los festejos del 60 aniversario de John Cage, cuyo espíritu está tan presente*

en tal cantidad de manifestaciones, se cuenta con su presencia para dar a conocer junto a David Tudor sus últimas obras”¹¹.

Esto se sumó a referir a un aspecto fundamental de la cultura vasca: Ixalaparta y una presentación de arte plástico del arte vasco del momento. El evento fue organizado y realizado por artistas. “*La base fundamental para estructurar el país, lo que todos pretendemos, es la información. No puede haber formación, si no hay información. No es demasiado frecuente una información de este tipo. Durante esta presentación se ha pretendido dar una información lo más completa posible, escogida libremente por los organizadores dentro del panorama del arte actual*”¹².

También en este año, el **72**, en diciembre, tuvo lugar en Hospitalet de Llobregat, una exposición de una entidad considerable titulada: Comunicació Actual (Comunicación Actual), la que fuera una manifestación más de la preocupación existente por patrocinar y apoyar el arte, por muy anti-academicista que pudiera ser.

1973

En el año **73**, las reflexiones, apuntaban la necesidad de trabajar en grupos orientados hacia una lucha conjunta, es decir, la lucha paralela por una recuperación nacional. Otro de los objetivos que se proponían era la recuperación y participación del público en sus actividades. Con este propósito se organizaron 2 encuentros: Informació d’Art Concepte (información de Arte-Concepto) en Banyoles, Girona y la Muestra Comunicació Actual (Muestra de Comunicación Actual) en Hospitalet de Llobregat (diciembre de 1972).

¹¹ ALIAGA, Juan Vicente. El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta, Tesis doctoral dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Area de Estética y Teoría del Arte, Valencia, septiembre de 1989.

¹² Ibidem

En Febrero del 73 se produce el Encuentro de Banyoles, una muestra de arte conceptual titulada Informacions d'Art Concepte, con sede en la Llotja del Tint, en las que de igual manera, con un foro de discusión se exaltaba:

- una crítica a los mimetismos y formalismos presentes en la vanguardia;
- la necesidad de atender y analizar lo español como tal y no sólo a partir de lo internacional, o incluso relegándolo;
- la incompatibilidad entre muchos de los preceptos conceptuales y la implementación de soportes tradicionales para expresarlos;
- la paralela desmitificación del objeto artístico y de la actividad artística como tal;
- la dificultad en la delimitación de categorías en las categorías artísticas, y la actividad humana y artística, como tal; y
- la realidad de la relación entre arte y comunicación en la práctica social.

Aquí citan entre los artistas participantes a *Àngels Ribé*.

En abril-marzo del 73 en Barcelona se celebrada la exposición Tra, en la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Algunos artistas participantes retiraron la obra como crítica a la forma de selección de la obra, a la selección y a los planteamientos al considerar que no facilitaban una lectura sobre lo que puede y debe significar la vanguardia en nuestro país, provocando una confusión que convierte esta manifestación en una acumulación de anécdotas que impedía al espectador entablar una proximidad analítica y racional del proceso artístico. Firmado por F. Abad, J. Benito, A. Muntadas, M. Rovira, *Àngels Ribé*, Fingerhut y J. Sans.

En la I Semana de Arte Actual celebrada del 16 al 20 de mayo de 1973 en el Palacio Universitario Lorenzana de Toledo. Se proyectaron

cortometrajes de Nacho Criado, Antoni Muntadas, Paz Muro y Josep Bonsati y se realizaron audiciones musicales “de Schoenberg a Cage” y “de Elvis Presley al West Coast”.

Otoño: Muestras sobre Informació d'art (Informaciones de arte) en Tarragona y Terrasa. Las publicaciones exhibidas en ella, permitieron confirmar la riqueza de información con la que los artistas conceptuales catalanes contaban entre las que se citan: Art Forum, Art Magazín, Art Press, Flash Art, Opus Internacional, Robho, The San Francisco Performance y VH 101, y Los libros: Conceptual Art and Conceptual Aspects (Arte y aspectos conceptuales), el catálogo de la Documenta V, Happening and Fluxus Six Years (Happening y Fluxus: 6 años), The desmaterialization of the Art Object from 1966-1972 (La desmaterialización del arte objeto de 1966 a 1972); además de textos de arte y semiótica varios, acompañados por las charlas de Victoria Combalá, Inma Julían y Eric Sales, Carles Santos y Simón Marchán Fiz; por lo que le fue atribuido un carácter didáctico y educativo a dicho evento. Cabe reflexionar a este respecto, porque contradice *la apreciación de aislamiento informativo al que aludían* algunos artistas del grupo, lo que podría favorecer la experimentación y el que conocieran a artistas que desarrollaban actividades de características temáticas, técnicas o formales semejantes o que incluso, se permitieran realizar con conocimiento explícito, lo que otros ya habían creado o experimentado, a la búsqueda de la trascendencia de la originalidad, como valor único y necesario en una obra para ser considerada como valiosa ante los críticos de arte.

A partir del año 72 aparecen un gran número de revistas que reflexionan sobre las nuevas manifestaciones plásticas, sintomáticas de la inquietud cultural de la Cataluña de los años 70. Publicaciones como la D'Art, del Departament D'Art de la Universidad Autónoma de Barcelona, con una actividad ininterrumpida ocupada de mostrar y referir obra que escapa a los circuitos comerciales. De igual manera aparecen las revistas: Bátik en el

73, Artes características híbridas de magazine de creación y de revista contracultural. En el 75, Estudios Pro-Plásticas, Neón de Suro y surge en Mallorca en lengua catalana con Arte. Artilugi en el 77, Serra d'Or con crónicas y textos entre los que destacan los de Cirici Pellicer. Y Destino con María Lluïsa Borrás, Victoria Combalía, Merce Vidal, Alicia Suárez y Francesc Miralles.

La exposición Fuera de Formato¹³ organizada en la segunda mitad de los 70 surge con la intención de realizar un balance y contemplar ese tipo de experiencias de artistas que compartían sus vivencias estéticas y experiencias a título individual a través de obras específicas y concretas. Consideramos que quienes se ocuparon de relatar, testificar o elaborar registros de dichas acciones y creaciones artísticas, han favorecido el que se pueda tener acceso a lo que de otra manera por sus características de desmaterialización, su ser efímero e instantáneo, son de por sí escasas y de difícil acceso, lo que se refleja en la casi inexistente atención que ha revestido en la historiografía del arte conceptual internacional y más aún en el español. De ahí la trascendencia de los centros de investigación y documentación del arte contemporáneo.

De igual manera cabría relacionar esta apreciación con la que cita Victoria Combalía relativa a la función del crítico, la que si no es directamente relacionada a dicha apreciación, si que ha lugar: El arte conceptual predicaba la disolución de la figura del crítico. La posición de intermediario de la obra de arte debía ser asumida por el propio artista y al decirlo, olvidaban que “*debido a la dualidad implícita entre percepción y concepción en el arte anterior, se hacía necesario un intermediario que era el crítico*”¹⁴ Como quién dice, lo legitima, contribuye a dar parámetros y a clarificar

¹³ A.A.V.V. Fuera de Formato, Trayectoria de una propuesta, Ed. Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983. P 7

¹⁴ COMBALIA, Victoria. Àngels Ribé: un nuevo sentido de lo ornamental, BÀTIK, Barcelona no. 54, Marzo-Abril de 1980.

características implícitas en una obra, las que le hacen u otorgan el carácter de obra de arte.

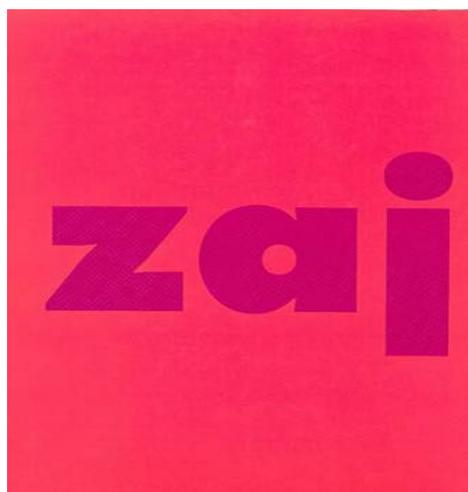
Quizás de ello, el que la historiografía de este periodo del arte catalán sea considerada carente de un gran rigor, ante el interés de muchos críticos e historiadores de simplemente construir un discurso original y personal. Dicho discurso denuncia que nos parece de mucho peso, ya que refiere el quehacer y los textos en los que críticos de arte-antes que ocuparse por tender un puente entre la obra y el público, a través del que de manera clara, accesible y ágil, puedan apreciarse características teóricas, técnicas y formales que hacen que dicha obra sea lo que es y tenga la trascendencia o realice determinado aporte a las artes visuales de la entidad o internacionales-, se ocupan de destacar su “sapiencia” en hechos históricos, en los que está bien citar para ubicar en un contexto histórico pero ni excederse, ni colmar de descripciones impresionistas, la crítica. ¡Al grano!, diríamos. Para ella, el arte conceptual fue la última expresión del espíritu vanguardista, antes de dar paso a la recuperación de la pintura en los años 80, fenómeno marcado por el *boom comercial*. El arte comercial compartía con las vanguardias clásicas la idea de una rebelión contra el *establishment artístico*, actuando mediante grupos y manifiestos o tomas de posesión, en un espíritu completamente alejado de la actualidad.

1.5. Contexto artístico catalán. Los grupo de Vanguardia

1.5.1. ZAJ

¿qué es zaj?
zaj es zaj
porque
zaj es no-zaj

¿cómo es zaj?
zaj es como
un bar.
la gente entra,
sale, está:
se toma una
copa y
deja una
propina.



Madrid, 1964. Entrevista ZAJ

El otro grupo del arte español y pionero en el arte conceptual español es sin duda alguna ZAJ creado en julio de 1964. “Como tal, ZAJ comienza su andadura en 1964 cuando sus componentes, (Marchetti e Hidalgo), tras una experiencia como artistas conceptuales desde hacía algunos años, unen sus ideas para desarrollar una labor semejante a la

iniciada en el Dadaísmo y retomada por los artistas Fluxus hacia los años 60".¹⁵

Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada. Una leyenda china nos puede ayudar a comprender este terror del mito fronterizo. El presidente de la República China, país que ocupaba allá por el siglo XXXVIII el continente llamado Eurasia, temió un día por la pureza de la raza, excesivamente mezclada ya por la absorción de naciones enteras. Llamó entonces a sus consejeros científicos y culturales y les planteó el problema: había que preservar el tronco étnico y evitar su progresiva degeneración. ¿Qué podía hacerse? El consejero Chan Hoffmann abogó por un exterminio sistemático de los chinos no puros, apoyándose en las teorías metafísicas de Huen Müller y especialmente en su noción del ente supraóntico. El consejero Smith-Tsé, con criterio más benigno, propuso la traslación de las minorías no chinas (que apenas alcanzaban los 1.400 millones de habitantes) a los territorios polares. El consejero Sun Chebichef tuvo una idea luminosa: aislar Eurasia con una gran muralla costera que impidiese al menos la llegada incesante de cientos de miles de emigrantes de otras razas no chinas. El presidente se entusiasmó con el proyecto e inmediatamente dio las órdenes oportunas para su realización. Los compositores Hu-An Hidalgo y Marchetti Wang se negaron a escribir una Gran Marcha Festiva para solemnizar la colocación de la primera piedra y fueron encarcelados. A lo largo del inmenso litoral eurasiático comenzó a erigirse una altísima muralla, desde la antigua Lisboa a Vladivostock, desde Siberia al Mediterráneo y al Índico. Para su construcción se trajo mano de obra de otros continentes. 350 millones de técnicos y operarios africanos y americanos se asentaron en las costas eurasiáticas para trabajar en la gran obra, en la nueva muralla china que impediría, ya de una vez para siempre, toda penetración exterior, toda impureza.

Fuente: <http://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/FOTOS/ZAJ2.JPG>

El nombre ZAJ surge de la nada, como una casualidad, así como lo fue Dadá (André Bretón, 1918) o lo que fue FLUXUS. ZAJ como grupo dura más de 20 años. Además circularon en sus filas, otros

¹⁵ VALERON, Rubén. [Reflexiones sobre ZAJ](#).

<http://www.culturadecanarias.com/local/torneo/zaj.htm>

integrantes temporales o que aparecían de manera intermitente, entre ellos José Luis Castillejo o Ramón Barce, hasta la llegada de Esther Ferrer en el 70 quién permaneciera hasta su disolución en los noventas. ZAJ retoma los manifiestos futuristas (Marinetti) y dadaístas (Duchamp) dándoles su propio enfoque. Las influencias de Satie se dejan ver sobre todo en la obra de Hidalgo si bien quién realmente sigue sus pasos es Marchetti (libro de artista): 15 hojas en blanco para un trabajo ZAJ. Mi postura en blanco es un efecto del concepto ZAJ, ante la imposibilidad de analizar una de sus acciones o todas, ya que no se puede explicar con palabras en cuanto a que no se puede definir ni su propio nombre. Realizaban traslados (aunque cabe distinguir en relación a la obra de Fina Miralles y de Àngels Ribé que en espacios, o sea traslados físicos y no de objetos o trasposiciones) además de conciertos, escritos y cartones, festivales, viajes, exposiciones, tarjetas, libros, encuentros, visitas, etc?tera y etc?teras ZAJ.

Durante una entrevista (realizada en Madrid en 1972), ZAJ expresó sus intenciones, sobre su ser y su hacer en voz de Juan Hidalgo: En ese sentido se podría decir que ZAJ va en contra de las corrientes artísticas o que, al menos no expresa en demasía un carácter estético de la obra de arte. Según parece, ZAJ no era ni dejaba de ser arte, si bien el compositor Juan Hidalgo declararía muchos años más tarde que por fin había sido considerada arte la obra de ZAJ. Se interesa en la declaración de *nada en concreto* y sobre todo interesados en *las aportaciones musicales de Satie, Cage, Durruti y Duchamp*. Así fueron famosos sus conciertos que evidenciaban las investigaciones artísticas que llevaban a cabo. Llamaban conciertos a eventos artísticos, por una parte al ser considerada la música como un discurso artístico *no subversivo*, durante el franquismo y al considerar que *en todo hecho cotidiano o artístico hay música*.

1.5.1.1. Cronología (1970-1979) de Zaj

1970

Concierto zaj en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (14 de marzo). Ambiente zaj en la fiesta final de curso del Instituto Alemán de Madrid realizado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti (30 de mayo).

1971

Juan Hidalgo publica su libro De Juan Hidalgo (1961-1971).

1972

Concierto zaj en los Encuentros de Pamplona, Teatro Goyarre, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (28 de junio).

1973

Concierto zaj en el Departamento de Música en la Universidad de Vincennes, París, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (26 de febrero). Concierto zaj en la Universidad de la Sorbonne, París, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (26 de febrero). Conciertos zaj en Estados Unidos y Canadá, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer.

1974

Concierto zaj en la Galería Multipla, Milán (7 de febrero), intervienen Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Juan Hidalgo: Tamarán (LP) y Walter Marchetti: La Caccia (LP) en la Cramps Records de Milán. Juan Hidalgo presenta su performance Tamarán durante la exposición Eros como lenguaje en la Galería Eros de Milán (16-25 de octubre).

1975

Concierto zaj en el Palazzo Taberna de Roma, intervienen Juan Hidalgo y Walter Marchetti (23 de marzo). Concierto y exposición zaj (Juan Hidalgo y Walter Marchetti) en la galería Multipla de Milán (8 de abril-8 de mayo). Performance: Tamarán de Juan Hidalgo en el Spazio Fiorucci de Milán (29 de abril). Performance: J'aimerais jouer avec un piano qui aurait une grosse queue, (gustarñe jugar con un piano que tiene una gran cola) de Walter Marchetti en el Spazio Fiorucci de Milán (13 de mayo).

1976

Tamarán y J'aimerais jouer.(Gustaré jugar...)... de Juan Hidalgo y Walter Marchetti son presentados en la Bienal de Venecia en la sección Attualità Internazionali 1972-76 (16 y 20 de julio). Concierto zaj de Juan Hidalgo en la Galería Vegueta, Las Palmas (18 de septiembre-16 de octubre). Concierto zaj (secreto a voces) en la Galería Juana Mordó durante la exposición de Martín Chirino, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (22 de noviembre).

1977

Juan Hidalgo: Rose Selavy (LP), Walter Marchetti: In Terram Utopicam (LP), Cramps Records, Milán. Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer participan en el festival Trois jours de la folie, celebrado en el Museo de Arte Moderno de París (24-26 de enero). Exposición y dos conciertos zaj por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer en la Galería Out Off de Milán (19-20 de octubre). Presentación y exposición de libros y discos zaj en la Galería Buades de Madrid (8-9 de noviembre). Acción zaj de Juan Hidalgo durante una exposición de Nacho Criado en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid (24 de noviembre). Presentación del múltiple Pan de Juan Hidalgo en la Galería Buades de Madrid (25 de noviembre).

1978

Concierto zaj en el festival "Rumore di fondo", Bolonia, intervienen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (14 de abril). Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer participan en "El tren de John Cage" (26-28 de junio), Bolonia.

1979

Concierto zaj en el museo Vostell de Malpartida, Cáceres (abril). Concierto Zaj por Juan Hidalgo organizado por la revista Papeles Invertidos, Santa Cruz de Tenerife (29 de junio). Concierto zaj para las "fiestas musicales de La Sainte Baume", Francia (31 de julio), intervienen Juan Hidalgo y Esther Ferrer. Concierto zaj por Juan Hidalgo para el Primer curso de creación musical de la Universidad Complutense de Madrid (26 de octubre)".

1.5.2. Grup de Treball

Para poder acercarnos a la obra de Àngels Ribé es necesario referirnos a un grupo de artistas catalanes que bajo las mismas inquietudes artísticas fueron bautizados como Grup de Treball, que después de ZAJ incursionaron y al que se le atribuye ser representativo del arte conceptual catalán.

Al Grup de Treball, del que *Àngels Ribé* fue integrante activa, se le atribuía el recoger inquietudes del momento y contó además con Francesc Abad, Jordi Benito, Carbó, Alberto Corazón, Costa, Fungerhut, Julian Marchán Fiz, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Portabella, Ribé, Rovirá, Sales, Santos, Selz y Francesc Torres. La unión de sus miembros estaba constituida por los planteamientos ideológicos, sobre la base del materialismo histórico y del materialismo dialéctico.

Sus inicios como Colectivo se remontan a partir de los Encuentros de Banyoles, celebrados en febrero del 73.



Fuente: <http://www.mac.usp.br/projetos/arteconceitual/muntadas.htm>

Para Juan Vicente Aliaga, el Grup de Treball, fue el colectivo más importante que se constituyera en la década de los setenta, en torno a los planteamientos de índole conceptualista cuyos planteamientos originales que aportaron propuestas cuyos temas que discutieron fueron los siguientes:

- crítica a los mimetismos y formalismos-vanguardia,
- la necesidad de superar la influencia del exterior para llegar a un análisis específico de lo español, una especie de “inversión”,
- inadecuación entre las prácticas ligadas a actitudes tradicionales y los propósitos conceptuales, sobre todo en cuanto al subjetivismo y los comportamientos artísticos habituales,
- la desmitificación de la actividad artística paralela a la desmitificación del objeto, denunciando la situación del arte en España,
- Los problemas en la delimitación de la categoría del arte, la actividad artística y la humana en general, y
- la relación del arte-comunicación en el contexto de la praxis social.

También Aliaga describe el trabajo de este colectivo como una reivindicación de la libertad de expresión, a la par que en vez de utilizar los nombre y apellidos de los afectados por la censura, de quienes referían sus profesiones, lo que ha sido directamente relacionado con la táctica representativa de la ideología marxista que valoraba al ser humano, sobre todo en función de su realidad socio-económica. La obra de arte devenía de nuevo una reflexión, basado en un estudio estadístico, sobre la represión.

Algunas de las características que distinguieron al Grup de Treball son:

- guardar un carácter de resistencia cultural frente al régimen dictatorial.
- estar integrado por practicantes de diversos géneros y discursos artísticos.
- contribuir a clarificar la función del arte dentro de nuestra sociedad y la trayectoria seguida por la obra, orientada a su transformación en objeto artístico, o
- cuestionar como estaba enfocado el mercado del arte. No se podría hablar con más propiedad del objeto mercantil, íntimamente ligado a los canales de producción y distribución. Enmarcan sus propias proposiciones, ideas y conceptos y
- nada estaba a la venta en sus exposiciones, trascendían el concepto de mercado.

Abandonaron, la práctica de darse a conocer como “un grupo de tendencia” dentro de las corrientes del lenguaje artístico, tanto las utilizadas por los sectores de manipulación y control artístico que con la clasificación cultural y el mecanismo de atomización y aislamiento neutralizan los posibles contenidos que atentan contra el esquema cultural establecido.

Se opusieron igualmente a ser un grupo “heterogéneo”, y potenciaron al interior de su propio contexto la capacidad de convocatoria, lo que los llevó a semejarse cada vez más. El grupo deja en segundo lugar la diversidad de actitudes artísticas, sujetas siempre a la discusión y al análisis pero que no pueden ser más motivo de conflictos excluyentes. Ante la necesidad de una mínima capacidad de articulación que permita al artista probar nuevas formas de experimentación, de realización y comunicación con la realidad que lo envuelve y que da sentido a su existencia en oposición a un círculo cerrado y homogéneo.

El grupo se constituye así y propone continuar con una posible plataforma de convergencia heterogénea que posibilite y agilice la capacidad de la capacidad de respuesta global de los artistas plásticos como un sector trabajador dentro del mundo de la cultura: es una respuesta intersectorial que se refiere no sólo al mundo de las necesidades y exigencias que crean los movimientos de masas de nuestro pueblo y que señalan de una manera inequívoca, la línea de una vanguardia revolucionaria.

De aquí el rechazo que el grupo haga de la utilización del término “arte conceptual” entendiéndolo que éste define y responde a experiencias concretas que se mueven a diferentes niveles dentro de nuestro panorama cultural y se introducen como elementos de confusión y mal entendido de los propósitos y planteamientos del grupo dentro de su estado actual. Todos los participantes de igual manera exaltan el rechazo a la fotografía como finalidad. Cuestionar los comportamientos puramente verbales, en los cuales el movimiento conceptual parece estar anquilosado y obligado a girar de manera repetitiva, tautológica y la mayoría de las veces idealista y en la de naturaleza y especificidad en el arte.



En relación a su interés por trascender el mercado tienen puntos de coincidencia directa con FLUXUS. Para Maciunas sus fines eran sociales y no estéticos, tendía hacia la eliminación progresiva de las “Bellas Artes” y estaban en contra del objeto del arte en tanto que mercancía sin función, destinada únicamente a ser vendida para subvenir a las necesidades del artista lo que fue siempre un tema polémico). La mejor “composición” FLUXUS era la menos personal a la manera de los ready-made, como la obra de Brecht: Exit: no necesita que

uno de nosotros las ejecute, pues se produce cada día, sin que haya que recurrir a la representación. Las obras son poéticas pobres, efímeras, conceptuales y muy mezcladas. Pero les une el hecho común de privilegiar la idea sobre la materia, que es un nuevo comportamiento artístico que es una actitud ante el mundo, ante la vida y ante todo.

Para Antoni Mercader la situación prevaleciente y que caracterizaba a los artistas contemporáneos al Grup de Treball era la siguiente:

- situación económica precaria: falta de medios económicos.
- falta de información,
- aislamiento,
- colonización artística y económica,
- auto didactismo,
- confusión y desarraigo y
- ninguna entrada en los medios de comunicación.

El Grupo, consciente de la necesidad de articularse en el seno de las relaciones económicas, que caracterizan nuestro sistema, estudia la estrategia que supone la ocupación física de ciertos lugares, tratando en todo momento de impedir que cierta articulación con el sistema, no desnaturalice los contenidos ideológicos inherentes a toda práctica artística. Por el estilo del trabajo en cuanto a articulación dialéctica de 3 tipos de práctica: artística, teórica o de incidencia y de intervención o agitación social, principalmente en los sectores artístico e intelectual.

Victoria Combalía se asume como integrante del Grupo, en su función de crítica, al haber asistido a varias de las sedes en las que se presentaran, donde ofreciera una charla conferencia -Academia de Bellas Artes de Sabadell en el 74-, y 6 conferencias tituladas Del Minimal al Arte Conceptual. Con motivo de la exposición ¿Qué fer? (Qué hacer) en el Instituto Italiano, expuso una y otra en la exposición presentada en la Sala Vinçon.

1.5.2.1. Cronología del “Grup de Treball”

1973

En la Sala de Exposiciones de la Asociación de Personal de la Caixa de Pensions que artistas conceptuales Ferrán García Sevilla, Jordi Jordi Benito y Carles Pazos, participan en Documentos I y II creada por Antoni Muntadas y Alberto Corazón, Francesc Abad, Jordi Benito, Berenger, Gubern, Nacho Criado, entre otros.

El año 1973 supuso la puesta en marcha definitiva para el advenimiento de la idea de un nuevo arte catalán.

En Agosto del 73 el Grup de Treball con motivo del Cinqueña Universidad Catalana de verano en Prada expone sus trabajos: a través de su práctica específica y como respuesta el grupo pone en duda los pilares ideológicos en los que descansa la superestructura de intereses del sistema cultural establecido y niega la producción del objeto artístico susceptible de apropiación, por los aparatos y mecanismos de la mercantilización a través de la bolsa del arte y se opone, por tanto a continuar, con el papel de sujeto artista que exige la ideología dominante. Discute las líneas de una táctica para la ocupación sistemática de las plataformas y medios culturales del sistema introduciendo la presencia materialista del arte.

En el texto del catálogo de la exposición celebrada dentro del marco del Instituto Alemán de Barcelona, octubre 1973, expresan: diversos grupos e individuos pertenecientes a diferentes sectores artísticos e intelectuales cine, texto, literatura, plástica, fotografía, crítica etc., hemos iniciado un proceso de clarificación de los principales aspectos de la problemática de la teoría y la práctica del arte dentro de nuestro entorno social. Las características de nuestro medio cultural nos llevan a iniciar esta serie de reflexiones a partir de nuestras diferencias contradictorias,-pero no

antagónicas-, actitudes y puntos de vista respecto a la práctica artística; a su especificidad y a su relación con el contexto social en el que se produce. Muchos hablaron de un cierto simplismo en los jóvenes artistas, pero había que recordar aquí el hecho de que estrictamente hablando, el arte conceptual abandona el énfasis de la forma, para centrarse en un interés por la propuesta. Y es ahí donde podrían venir ciertas críticas, pero es evidente que el conceptual sufre una influencia que podría llegar a la determinación, por parte de obra en el extranjero. Aún así, expresa que obras como las de Ribé, Rovira, Saint Pau y algún otro, merecían un mayor reconocimiento y valoración.

Paralelamente se organizaron una serie de mesas redondas, por sectores específicos (cine, teatro). En ellas la afluencia fue muy grande, dato que consideramos muy importante destacar. Los problemas planteados aludieron sobre todo a la posición que el artista, le hace tomar y a las diversas alternativas que éste puede tomar. Problemas pues, tan importantes, como la profesionalización, la especulación de la obra de arte, la marginación, el posibilismo, los nuevos canales y medios de difusión, etc.

1974

En junio las diferentes propuestas asumidas por artistas y participantes en general, se estimaron que podían difuminarse y quedarse en nada, si no se salía de alguna forma al exterior. Este año se acentuaron y continuaron las discusiones de carácter teórico, profundizándose las relaciones de los artistas conceptuales españoles con los de otros países. Para Juan Vicente Aliaga, Esta relación se había iniciado hacia ya algunos años, desde el establecimiento de Antoni Muntadas, Francesc Torres y Àngels Ribé en Nueva York a quienes seguiría después Eugenia Balcells. El núcleo parisino lo conformaron Xifra, Rabascall y Benet Ferrer.

De ahí la propuesta de una muestra de tipo *práctico*, por lo que se organiza: Noves Tendencíes a l'Art (Nuevas Tendencias en el Arte) del 27-5 al 6-6 del 74 en el FAD: Fomento a las Artes y al Diseño, orientado a presentar a un público mucho más vasto, lo que en ese momento se constituía en la práctica específica de los más jóvenes. A grandes rasgos, la casi totalidad de lo expuesto se centraba en el campo del arte conceptual, pero hubo también pases de películas, ejemplos de poesía visual, etc.

1975

En el espacio creado por la Fundació Joan Miró: Àmbit de Recerca (ámbito de investigación o búsqueda), en el 75, se contemplaron algunas de las más importantes propuestas de arte conceptual debidas a artistas españoles como la que se reunieron en la exposición: Art amb nous Mitjans (Arte con nuevos medios) 1966-1975, de febrero a marzo del 76.

En ésta pudo admirarse la obra de quienes desde presupuestos cercanos al conceptualismo, no habían comunicado la dimensión física y, a veces, también al ritual del objeto artístico y volvían por sus fueros como fue el caso de *Fina Miralles*, Ferrán G. S., Carlos Pazos, Jordi Pablo, Fernando Megía y Antoni Miralda, entre otros.

1977

Se atribuye la desaparición del Grup de Treball, a la exposición Vanguardia artística y realismo social en el Estado Español 1973-1976 presentada en la Fundació Miró, el haber acabado, tal como comenzara ¡sin proponérselo!

1.5.2.2. Posicionamiento ideológico del “Grup de Treball”

El Grup de Treball respondió al texto de Antóni Tapies contra la práctica artística, entre lo que resalta lo siguiente: “*Aunque parece que vivimos en un rincón del mundo, no hemos estado nunca desvinculados de las nuevas ramas del vanguardismo que van desarrollándose en las grandes capitales. Es más, también las presentimos e incluso las anunciamos, como es natural que suceda si se forma parte del mismo tronco del árbol. No las habremos expresado con la terminología en boga, ni habremos pretendido lanzar ninguna novedad porque quizás nos damos cuenta-hijos de la vieja cultura-de que muchas cosas vienen en realidad de más antiguo. Aparte que desconfiamos, por experiencia de los excesivos encasillamientos y de las redes de las etiquetas. Pero es seguro que aquí como mínimo paralelamente a su formulación en el exterior, nos han movido iguales proyectos y modos de usar el proyecto creativo, o parecidos deseos incorporar el arte a la vida y de ‘poetizar’ las más nimias actitudes cotidianas. No es raro que aquí, como en todas partes, tengamos nuestros antecedentes y protagonistas, y sin ir más lejos, por lo menos nadie discutirá que parte de la obra poética y de las acciones espectáculo-algunas realizadas en el 48-, de nuestro Joan Brossa, han sido un verdadero arte conceptual ‘avant la lettre’. Sin olvidar que la tradición mágico-erótica de Joan Miró nos ha abierto también muchas puertas. Y que las nuevas formas de arte conceptual: entre rito, teatro, plástica, poesía o puras ideas, intentan hacer más patente. Y de ahí su potencial interés. Qué duda cabe de que gran parte del movimiento conceptual, como tantos otros movimientos vanguardistas, lleve también consigo su dosis de lucha contra todo academicismo y por tanto contra todas las formas sociales que éste representa. Pero precisamente ello no parece su aspecto más original.*”¹⁶

Grup de Treball aporta al arte conceptual internacional la politización y el debate e invitación a la reflexión política como tema del

¹⁶ SERRALLER, Calvo. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985, Madrid, Fundación Santillana. Ministerio de Cultura 1985.

arte, como expresara Juan Vicente Aliaga por una parte, y por la otra desde Madrid, aunque conformado por artistas provenientes de distintos puntos geográficos de España, ZAJ, pionero en el arte conceptual español.

CAPÍTULO 2

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
EL CUERPO COMO SOPORTE ARTÍSTICO**

*“El cuerpo humano es la más práctica y
dúctil de las materias significantes,
la expresión biológica de la acción cultural.”*

Jorge Glusberg

2.1. Introducción

“El siglo XX ha desarrollado un interés inmenso por el cuerpo y se ha asumido un carácter casi místico, y que ha llevado a la renovación del cuerpo de ciertas proporciones y de un *look* armonioso con una personalidad específica, que nada tiene de real, y sí mucho de fallido escaparate de salud. Un repaso por la historia nos ilustrará en cada época y cultura, múltiples modalidades o intentos por trascender el cuerpo. Parece como si existieran en mayor o menor escala en cada individuo pulsiones psicológicas induciéndolo a desbordar los límites de lo corporal”.¹

El cuerpo para los artistas visuales se ha trastocado en objeto o soporte de discurso artístico en sí mismo, figura estética y medio de expresión artística, no obstante las controversias que genera la transformación, transfiguración, conversión y/o trasgresión que a través de él genera, como es el caso entre otros de Orlane, Franco B. o Herman Nitsch, quienes además se caracterizan por llevar el cuerpo a los límites de su resistencia física, o se trastocan en el tema recurrente además de soporte.

Cuerpo de mujer, cuerpo negro, cuerpo homosexual, cuerpo étnico y ciber-cuerpo, son algunas de las clasificaciones presentes en la post modernidad y que a excepción de ésta última fungieron como motores para la crítica social iniciada a partir de la década de los sesenta como estructura artística corporal. A la vez símbolo de deseo, de poder, o de abstracción corporal, soporte de un texto de producción social u objeto en el que plasmar las más excéntricas o sorprendidas fantasías. Esto ha motivado el descrédito de su estética y de modelo existencial, en cuanto a

¹ VÉLEZ, Gonzálo. Tótem y Tabú en los tiempo del desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001.
P 18

la fenomenología, hacia la retórica. Y el ser el soporte de la conciencia, en esta época en que las atrocidades anestesian toda emoción y se genera la desensibilización del ser, ante la violencia y el horror que nos envuelve y que es fruto del *sin sentido* y al que además se suma el absurdo que nos determina como característica de nuestro entorno y realidad social, ante las prácticas como la xenofobia, el racismo y el machismo, entre otros.

“Artistas para quienes el cuerpo no sólo es un pretexto plástico, sino el eje rector de sus preocupaciones y pasiones, así como tema de sus obras. El cuerpo humano nos da un pretexto para vivir sin contradicciones y sus procesos, pero también sus requerimientos, los explícitos y los implícitos”.² Puede de igual manera cuestionarnos el significado de nuestra existencia en relación a lo físico. Y transmitirnos los más disímiles sentimientos y emociones, percibidas como la vulnerabilidad, y sobre todo, lograr un trabajo directo e inmediato, aunque sea transmitido a través del video, pero al fin y al cabo hecho real, aunque en diferido o en directo, apoyado en la tecnología. Con ello el cuerpo como soporte artístico, es convertido en sistema de signos auto referencial.

El uso del cuerpo como soporte es considerable en los artistas plásticos y visuales. El artista es entendido como obra de arte, se convierte en escultura u obra viviente. El cuerpo de igual manera podría estar desvinculado de la noción tradicional de *belleza* y no sólo ello, sino que además en lo referente a su apariencia, genera discursos. Y ¡cuánto cabe hablar a este respecto!. La presión social que se ha ejercido en relación a los cánones del *deber ser de la mujer*, sobre todo, a partir de la aparición de desfiles de modas y de spots en la televisión, en los *mass media*, orienta hacia la corporeidad alterada en los volúmenes que tanto la madurez, y el paso de la pubertad hacia el ser adulto y la maternidad tras un embarazo

² GANADO, Edgardo. Transgresiones al cuerpo, en Tótem y tabú en los tiempos de desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001. P 72

conlleven, de manera natural en el engrosamiento y ensanchamiento de caderas, en el cuerpo femenino. El cuerpo se convierte en un sistema de signos y en el espacio en el que el artista se confirma, y fuente de la experiencia artística, casi una escultura viviente: “sentimos y pensamos sobre nuestro cuerpo como una entidad diferente de nosotros mismos, pero a la vez, totalmente dependiente de nosotros”.³

Para Allan Kaprow el modelo del arte experimental de los años 70, estaba en la propia sociedad moderna, especialmente en aquello que comunicamos y en la forma en que lo hacemos en lo que pasa durante la comunicación y el vínculo que a partir de allí establecemos como procesos naturales que trascienden a la sociedad. A este respecto son varias las artistas que denuncian el ser objeto de la mujer y la concepción que de ella se tiene; que ya era exhibida como soporte de mesas, en las obras de Allen Jones, como Mesa verde del 71, artista pop, quién exaltaba en ellas por una parte, el que se le considere objeto sexual, y por la otra, mero soporte, objeto en sí misma.

El arte con el cuerpo ha desarrollado diversos y sorprendentes programas creativos, individuales y colectivos. Habiendo superado las convenciones de las formas y los materiales, ahora se muestra al cuerpo, al propio en una *actitud de reencuentro consigo mismo*. “Todo sucede como si en una época privada de trascendencia y despojada de formas y estructuras: fiestas, rituales, sacrificios y orgías surgiera la necesidad de re-encontrar la inmanencia del gesto puesto a nivel del cuerpo, una vuelta a lo ceremonial”.⁴

³ Ibidem P 72

⁴ GLUSBERG, Jorge. Revista Cimal. P 15

2.2. El cuerpo como crisol. Algunos usos del cuerpo como soporte artístico

En el presente apartado describimos algunos argumentos que nos ayudarán a entender mejor el uso que de este lenguaje artístico han hecho ambas artistas catalanas. Esto al ser tan numeroso el crisol de posibilidades que del cuerpo, o en el cuerpo se pueden alcanzar, en cuanto a su ser como soporte de acción, hemos seleccionado algunos que consideramos trascendente destacar, en especial en relación a los que guardan puntos de encuentro con Fina Miralles y Àngels Ribé o lo que de ellos está relacionado íntimamente o de manera cercana. Hemos detectado especiales coincidencias ideológicas, temáticas y/o formales, Valiè Export, Ana Mendieta y Gina Pane, elegidas como mujeres que trabajan con el cuerpo como soporte, al menos en una fase de su creación.

No podemos hablar del cuerpo como soporte artístico, ni referirnos al body art, al que Rosa Martínez asocia con el carácter efímero de las intervenciones naturales, que introdujo el tiempo real como coordenada plástica y abrió las puertas a la idea de arte como acontecimiento y experiencia. A éste se le relaciona y asocia, de manera indisoluble con las limitaciones o potencialidades del cuerpo, su piel, sus fluidos orgánicos, sus miembros, y la capacidad de adaptación a situaciones anormales y extremas, como en la obra de Gina Pane y Ana Mendieta.

Se atribuye el origen del body art a Ives Klein al utilizar a una mujer desnuda como pincel a través del que pintar en un lienzo, en un *action painting*. Un elemento importante en estas obras es el que aportan Carolee Schneemann, Yayoi Kusama; Charlotte Moorman; Ivonne Rainer, Joan Jonas y otras. “El propio cuerpo se ve objetivado y a veces no reconocido por su propio dueño, como suyo. En éste, se desarrolla el

drama real frente al receptor y esto es la base de numerosos procesos transferenciales que causan la ruptura”.⁵ Esto puede apreciarse y es representativo en la obra de Gina Pane y de Hana Wilke.

Cuestiones básicas como que cada individuo es único y posee un cuerpo exclusivo, en cuya presencia nos permite observar sus condiciones tanto físicas, como psíquicas y poder visualizar su comportamiento durante la realización de la acción.

Esta presencia es la que favorece generar un ambiente en el que se percibe un caudal de energía y como bien resalta Bartolomé Ferrando a mayor cantidad de energía, una acción transmite, ¡mejor acción es! Así, la acción energiza el espacio que rodea o en el que se realiza y a las audiencias y al propio artista.

Orlane resalta el que uno puede ser como nació, pero puede transformarse hasta ser la viva reproducción de una obra maestra, conformada por lo más destacable de varias obras maestras de la plástica de todos los tiempos, “La frente de Mona Lisa, sus labios los de la Europa de Gustave Moreau, su mentón el de la Venus de Botticelli, y sus ojos los de una Diana de la Escuela de Fontainebleau”, considerada la más de las veces como una belleza amorfa y otras más como una decana del ciberespacio, que combina las nuevas tecnologías, la nueva cirugía estética y la virtualidad para cuestionar el concepto ilusorio de la belleza. Considera al quirófano o la sala de operaciones como su estudio, y declara: “El cuerpo está obsoleto, lucho contra Dios y el ADN”.⁶

⁵ VÉLEZ, Gonzálo. Tótem y Tabú en los tiempo del desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001.

P 18

⁶ GURROLA, Juan José. Sangre sudor y...software, Ed. Kalias, vol. 8 n° 15 y 16., México 1990. P 87-88



Estas prácticas de alteración o control y corrección de la evolución y degradación de la epidermis -la más de las veces y la musculatura-, son para muchos rutina, ante la demanda social de la reestructuración del ser ante esta nueva oferta de ser *biotecnológico*, ya que conlleva un modelo a seguir de no envejecimiento, alcanzado a partir del estiramiento y de la delgadez física. Se combaten las curvas naturales de Rembrandt lo implica el ser de rasgos andróginos en su complexión y en su expresión.

Aquí, “el cuerpo no sólo es la imagen que proyectamos a los demás. En él se generan las más diversas pasiones y estados sensibles que nos caracterizan como seres humanos. Es en él donde se concretan el deseo, el miedo, la cólera, el amor y el dolor. ¿Será que abarca la totalidad o sólo es parte de nuestro ser?”⁷

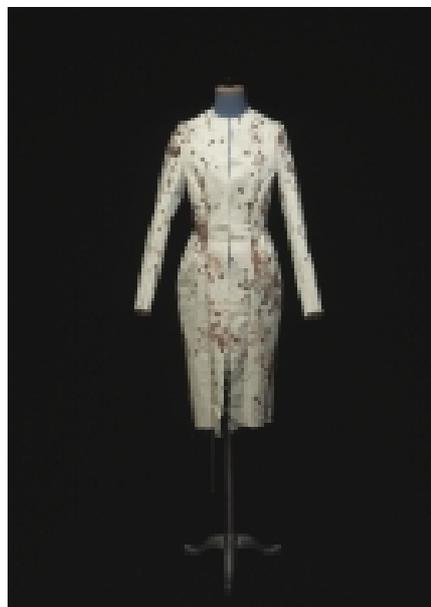
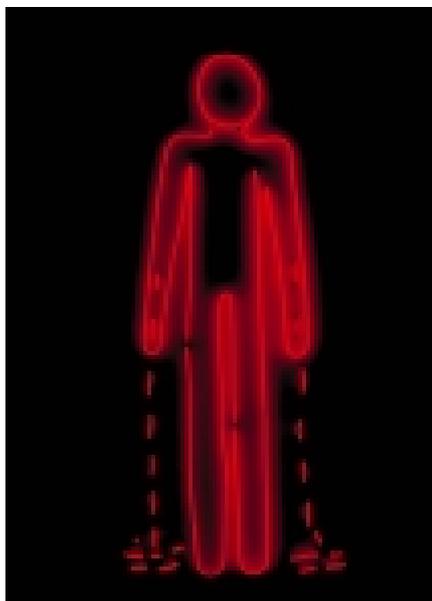
⁷ VÉLEZ, Gonzalo. *Tótem y Tabú en los tiempo del desencanto*, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001.
P 19

Edgardo Ganado Kim, en relación a las alteraciones físicas que los artistas a la búsqueda de la estética postmoderna realizan expresa que “la violencia y el placer no son opuestos, sino que se complementan. Sustancia y forma se unen para establecer discursos, que no evaden la naturaleza contradictoria del objeto real y las imágenes artísticas”.⁸

Quizás en el fondo hay una interrelación directa como crítica o denuncia al modelo establecido por la presión social y por la estética de la post modernidad y de los *mass media*, y asume las deformaciones implícitas ante tanto corte y alteración de su imagen y de la ubicación de sus músculos y de sus gestos, por una parte y por la otra, invita a participar en la transmisión de cada una de las cirugías plásticas, para satisfacer el deseo de sangre y el morbo que otros artistas exaltan en sus obras, entre ellos, los Accionistas Vieneses en su época, y en México el grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense) que refieren la barbarie y la antropofagia social.

Franco B. en su video-performance Mama I cant sing part III (Mamá, no puedo cantar III parte) evoca aquellos aspectos del *ser* cuerpo, que bastante a menudo, intentamos olvidar. El artista abatido y desnudo entre su propia sangre y otros fluidos corporales, explora los lugares más oscuros y sucios del comportamiento humano, subvirtiendo la práctica médica al reducir la existencia humana a un ser abstracto, en este caso, el artista como un objeto sanguinolento.

⁸ GANADO, Edgardo. Transgresiones al cuerpo, en Tótem y tabú en los tiempos de desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001. P 72



Franko B.-I miss you

Fuente: <http://www.break21.org/si/program/main.html>

“Dolor, violencia, perversidad, y alineación se presentan no como terapia, ni como teatro, sino como fuerzas creativas indispensables para Franco B. evita cualquier tipo de provocación escandalosa, al fragmentar el plano de la pantalla y utilizar una serie de efectos visuales de post-producción que nos transmiten una extraña sensación de distanciamiento. Utiliza su propia sangre como símbolo de realidad carnal, a la vez, que nos sugiere la desaparición natural del cuerpo como fundamento del ser”.⁹

Su obra se mimetiza en su objetivo con la de aquellos otros artistas body-art que comparten, asumen o se apropian del dolor que muchos sufren, viven o del que son sujetos, sin una justificación real. Sus

⁹ GURROLA, Juan José. *Sangre sudor y...software*, Ed. Kalias, vol. 8 n° 15 y 16., México 1990. P 87 y 88

performances están consideradas, como un acto de limpieza y purificación del cuerpo, en donde el artista permanece ante nosotros como un objeto: cuerpo mudo, incoloro y cadavérico que desnuda, toda la carne de su identidad y es que el arte es como la sangre: ha de fluir constantemente para mantener su poder.

Podemos encontrar apreciaciones en las que el cuerpo absorbe el sufrimiento y el dolor, en beneficio de objetos de trascender y sanar, o el ritual, en lucha entre la vida y la muerte y el que se auto infringe heridas, se extenua o experimenta límites físicos en sí mismo, incluso exponiendo la integridad o poniéndose en riesgo el artista, para conseguir un conocimiento físico del medio. Esto por la capacidad de remover los aspectos comunes y colectivos de la memoria y de la condición humana, usando, eso sí, símbolos profundamente arcaicos; pero de igual manera puede llevarse al extremo a través de la experimentación con los límites psíquicos, con la meditación, el vaciamiento, la concentración y o experimentar el paso del tiempo, como vía de auto conocimiento y de identidad. Hay quienes denuncian aspectos bien sea de la marginación humana o frustraciones y sumisiones cotidianas y como herramienta de provocación política.

A veces el cuerpo se usa como una metáfora de curación -cabe citar aquí a Ana Mendieta- “a través del rechazo, la expulsión y la eliminación de la emotividad, reprimida en el uso simbólico de la sangre, las heces y la energía orgiástica; el cuerpo como catalizador de la expresión de ansiedad social y personal y de las crecientes penalidades ajenas a las transformaciones sociales, el cuerpo como un instrumento.”¹⁰

Y muy unido a los dos anteriores: Cuerpo como soporte o instrumento ritual: Ana Mendieta y Valiè Export entre otras son un

¹⁰ ILES, Chrissie. Catares, violencia y el Yo alienado. Temas de la historia del performance. P 129

ejemplo de aquello -ver el apartado correspondiente en el presente capítulo-, que de una manera más sórdida lo representan los Accionistas Vieneses, quienes movidos por realizar una fuerte denuncia de los horrores de la guerra, en cuanto a la pérdida del alejamiento del humanismo y el predominio de la barbarie, por la actuación de los alemanes, realizaron todas sus acciones, consideradas casi como misas. Utilizaban su cuerpo, para captar el espacio envolvente y para aprehender el sentido de tiempo; sus *acciones subconscientes* como las llamaba, pretendían que el hombre fuera consciente del tiempo que consume instante a instante.

Este uso del cuerpo como soporte artístico no se limita al cuerpo en sí, sino que trasgrede sus límites y se prolonga a través de los fluidos orgánicos. Hay quién destaca de esta forma de creación el ser repulsivo, o las que en si mismas generan repulsión. Un ejemplo mexicano es Carmen Neuhauss Arvizu, que ha elegido la sangre como tinta, a través de la que incluso alcanza texturas y matices de tinta. “La sangre en particular es tema de reflexión y gran polémica en todo momento y en diversos ámbitos el hombre, nos acerca al origen del ser y paradójicamente al final de la existencia si bien, además existe un cúmulo de significados para este común y vital líquido que nos recuerda la proximidad de género, por cierto tan fácilmente olvidada”.¹¹

Es cierto que la sangre a partir de la menstruación unifica a las mujeres, ya que está ahí presente y es uno de nuestros símbolos, como la esencia que confirma ciclo a ciclo lunar, la disposición a concebir con condiciones favorables y positivas.

¹¹ NEUHAUSS, Carmen. Declaración de la artista para la exposición colectiva: Enredos Plásticos Oaxaqueños, presentada en la Galería Arte de Oaxaca, comisariada por Laura de la Mora, México 2003.

En uno de sus grabados Carmen Neuhauss destaca características de la condición de la mujer, en imágenes no totalmente definidas que se acompañan de textos que conforman una idea y una denuncia. Se lee en ellos la siguiente inscripción: “la mujer carga carne”, también en formato rectangular de amplias dimensiones, tratado con cera de abeja para protegerla y estamparla. No obstante, los materiales con los que están elaborados, no provocan horror o rechazo en el espectador a primera instancia, sino más bien cuando se enteran que es sangre su materia prima de impresión -ya que adhiere pedazos de papel algodón, bañados en sangre menstrual en forma de bolita que en colgantes de tres en tres prenden de la imagen del pubis estampado-. El cuerpo así, como materia, medio y fin, trastoca cada una de sus partes en herramientas. “Ahora bien, como cuerpo humano soy un elemento de la naturaleza en conexión con todo el universo y en él tengo capacidad de voz”.¹²

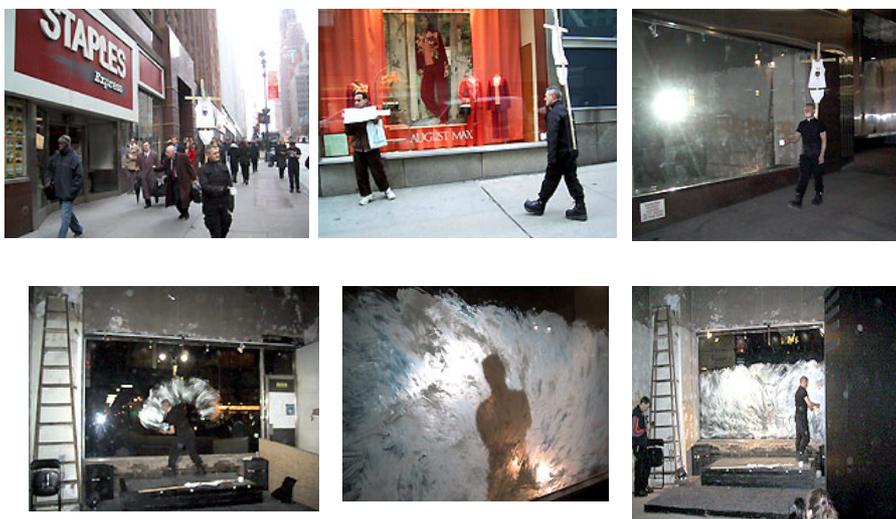
Si consideramos, que toda actividad humana y particularmente el cuerpo están determinados por convenciones, podemos hoy atribuir desde el punto de vista de la semiología, un soporte ideal o muy representativo a través de la que aplicar sus definiciones en los ámbitos social y cultural.

Andre Stitt, con sus obras en las que ha pendido de un simple cable, sin arnés quizás desde un poste de telégrafo, gira y se expone a caer de una altura considerable o efectuar una carrera de resistencia en la que puede perder la conciencia o sufrir un ataque cardíaco. Podemos referir además, las acciones en las que el cuerpo es expuesto a situaciones extremas, en que incluso se le pone en peligro su integridad, parcial o total, y para quienes el cuerpo es el eje rector de sus preocupaciones y pasiones, así como el tema de sus obras. Habiendo superado los problemas de las formas y los materiales, los creadores muestran su propio cuerpo, en una actitud de reencuentro consigo mismo.

¹² Ibidem. P 251

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico



http://www.chashama.org/archive/t-217c04as-bros_of_char.htm

Hay también situaciones en las que se utiliza el cuerpo como soporte o portavoz de la homofobia. Valga como ejemplo la descripción de las acciones realizadas por Reto Morger (Oaxaca, México) del verano pasado, en un parque perteneciente a un campus universitario de New York: Washington Square Park cuyo título remitiera a una fecha de 1521, en la que planteara los sacrificios humanos realizados por los aztecas, y de igual manera aludía el marco el fin del Imperio con el propósito de reforzar la idea, sin plantear la conquista.

“Esta idea surgió en mí, al presenciar la decapitación de un prisionero americano en Irak, lo que me hizo meditar acerca de la violencia justificada a través de la historia. Hay un sinfín de casos registrados y muchos que se siguen escribiendo, así pues, busqué concienciar de ello a los transeúntes o comunidad universitaria, que por

ahí pasaba, al mostrarles la imagen de un bebe mutilado, *ritual grotesco* y de motivos religiosos implícitos, al no representar personaje específico alguno, pero exaltar a través de danzas de ruptura, el desagrado y la fuerza con la que algunos seres destruyen a sus semejantes. Esta acción contaba con una alta carga simbólica, la sangre la suplí por harina que dispersaba, y el dolor por movimientos de desesperación. Ahora puedo decir que el impacto que generó en la audiencia superó las expectativas, no sólo para mí, sino para los espectadores, muchos de los cuales se marcharon antes del fin, algo que entiendo pues al carecer de sonidos, enfatizaba en ellos el desgarró y la desolación, provocada por, esta explosión grotesca de imágenes. Estaba presente un letrero con la fecha 1521”.¹³

“Caminé por el parque con un muñeco mutilado lo que despertó de parte quienes a él se enfrentaban una serie de insultos, ya que la imagen de la decapitación estaba muy fresca, aunque en realidad atribuyo a dicha reacción que lo que nos asusta como seres humanos, es el espejo de nuestra conducta, en el que podemos vernos reflejados, esto independientemente de los hechos. Hasta este momento en mi trabajo sólo había caracterizado personajes físicos, aquí lo nuevo fue que lo que trascendía eran las emociones y las imágenes pasaban a un segundo término. El vestuario era muy sencillo pero la fuerza de mi cuerpo y a momentos la gracia de mis manos criminales se conjugaban para crear miedo de uno mismo”.¹⁴ Estas acciones se relacionan con las propuestas e inquietudes de Ana Mendieta, por el racismo del que fuera sujeto ser cubana por los estadounidenses.

Y para finalizar y no porque no encontremos más posibilidades, porque éstas son ilimitadas, nos referiremos al como plataforma personal que incluye el continente: cuerpo, la mente, la energía y el campo

¹³ MORGER, Reto. Correo electrónico personal enviado a Laura de la Mora, 15 Diciembre 2004.

¹⁴ Ibidem

energético o del aura del ser. Soporte a través del que encontrar respuestas a una situación determinada y a sí mismos frente o como parte de ella.

Quizás en esto cabe citar a Vanessa Beecroft (1969- Genova, Italia, reside en Nueva York) y a los artistas que aluden a los estereotipos que muchos adoptan ante la presión social como belleza. “Nuestro cuerpo no sólo es la imagen que proporcionamos de los demás, es en el, donde se generan las más diversas pasiones y estados sensibles que nos caracterizan, como seres humanos. Y donde se concretan el deseo, el miedo, la cólera, el amor y el dolor”.¹⁵

Vanessa B. por su parte presenta *instal-acciones*¹⁶ en las que a través del vidrio de una sala X puedes admirar mujeres-maniquíes, las que tan sólo en ropa interior y con zapatos de cocktail o de noche, se desplazan de manera sincronizada por el espacio y que adoptan poses que reafirman su ser maniquí: despojadas de personalidad, seres-masa, cuya identidad es el sexo y su atractivo físico y sexual.

No expresan palabra o expresión gestual alguna, ya que se esmeran y se caracterizan por ser inexpresivos y no emitir gesto alguno en el rostro.



Fuente: www.traspi.net/notizia.asp?idnotizia

¹⁵ VÉLEZ, Gonzálo. Tótem y Tabú en los tiempo del desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001.

¹⁶ Término este de la autoría de Esther Ferrer, con el que define cuando la instalación sirve de soporte a una acción o de una acción como resultado se genera una instalación.



Otro rasgo a este respecto que cabe citar es la tendencia hacia el ser andrógino, por lo que lejos de enfatizar cada sexo las características de desarrollo de pechos y caderas, se esfuerzan en preservar el ser esbelto o delgado, oculto y si es posible, favorecer la confusión en relación al sexo del individuo.

“Sentimos y pensamos de nuestro cuerpo como una entidad diferente a nosotros mismos, pero a la vez totalmente dependiente de nosotros. El cuerpo está totalmente asociado a la idea de vida... La conciencia y el cuerpo trabajan a dúo, y no hay escape a este círculo. Somos y estamos entre nuestro cuerpo. Nos colocamos a nosotros mismo en la misma intersección de un espacio de construcción física y un espacio de proyección del lenguaje”.¹⁷



Fuente: www.dartmouth.edu fuente: www.artmag.com/galleries/

¹⁷ GURROLA, Juan José. *Sangre sudor y...software*, Ed. Kalias, vol. 8 n° 15 y 16., México 1990. P 72

Esta artista critica a la presión social en relación a las concepciones y desviaciones que del individuo a partir de los cánones del deber *ser o el ser ideal*, se generan, en los medios de comunicación, las que determinan qué es un cuerpo armonioso y sus proporciones.

Incluso las tallas de la ropa que grandes líneas de diseño como Benetton y Zara, son aptas para mujeres de talla 9, 11 o alguna mayor, por lo que la presión está orientada especialmente hacia las y los jóvenes, y el tributo y cultivo al cuidado y potenciación de su cuerpo como contenedor, como continente, como fachada y como apariencia, antes que la mente, el alma, la intuición y la poli sensorialidad.

En sus obras la representación del ser humano aparece como seres masa, carentes de reflexión y condicionadas a adoptar pautas de expresiones y de carácter, reflejan el automatismo, la frivolidad y la incapacidad de si quiera diseñar un proyecto de vida, ni menos aún luchar por ello. De ahí las frustraciones e insatisfacciones que conllevan la multiplicación de los índices de suicidio y adicción a drogas que encontramos en los más jóvenes.



2.3. ¿Body art? El cuerpo en acción: Tiempo, presencia y espacio

Jorge Glusberg dedica atención especial al tema del cuerpo como soporte de acción, para él se instituyen “como una presencia humana sobrecogedora y fugaz en su intento por resolver la contradicción entre el hombre y su imagen especular y ponen al descubierto la distancia real que existe entre las convenciones sociales o los programas instituidos y el cuerpo tomado como parte del proceso artístico”.¹⁸

Para Alberto Vidal la performance pide una actitud más activa de parte del artista, al situarse las emociones y los sentimientos por encima del protagonismo individual y sostiene que es una actitud existencial. “Si la forma no está habitada por el espíritu de la persona que hace la propuesta, puede quedarse vacía de sentido. Porque es el espíritu inherente lo que dará la clave de lectura de lo que se haga. Y en ella el tiempo y el espacio son importantes: el espacio donde se presenta y la manera cómo se presenta. El mensaje del espacio es muy potente”.¹⁹

También la performance se caracteriza por la inmediatez personal. Cabe tener presente que a través de ella, el artista deviene su propia obra de creación, lo que se hace evidente más en aquellas acciones en las que el cuerpo, es el soporte mismo y eje rector de la transmisión de las intenciones y los contenidos propuestos por su creador. *Su intención no es decir, sino hacer sentir*, de ahí, que rechace todo lo narrativo y el discurso carente de cierto grado de ambigüedad y el que favorezca o promueva la diversidad de lecturas.

¹⁸ GLUSBERG, Jorge El arte de la performance, Ediciones de Arte Gaglione, Buenos Aires, 1986. P 56

¹⁹ ABELLAN, Joan. Los límites de la performance desde perspectivas teatrales, (conversación con Albert Vidal), Estudios sobre performance, Centro Andaluz de teatro. P 246

La performance, puede no tener sentido, pero sí generarlo y si no de manera inmediata, en un momento o ante una situación determinada. Es la suma de tiempo, espacio y presencia de ahí que esté contra la representación, ya que te asumes como tal, no representas un ser o un sentimiento o emoción, que no está ya en ti y que a través de ti se manifiesta.

En cuanto al tiempo *se vale del tiempo real* para que un hecho acontezca o sea, sin alterarlo, aunque las condiciones pueden ser diversas y resolverse en distintas velocidades, por ejemplo: el derretimiento de un bloque de hielo, que se realiza dependiendo de distintas condiciones o circunstancias y si se encuentra en un espacio abierto o cerrado, si en primavera o invierno, con seres vivos alrededor o no, etc. En cambio en el teatro para derretir un bloque hay determinado tiempo preciso por lo que igual se le altera colocándolo sobre una hornilla, o colocando un ventilador que lo acelere, pero *no respeta el tiempo real, sino el racional, de interacción humana.*

Las propuestas de esta forma basadas en la percepción y el movimiento, exploran la *espacialidad* del cuerpo. El espacio en que primordialmente se localiza la comunicación es el cuerpo, que sería por ende, el hogar del lenguaje. Desde principios de los 60, en adelante, este espacio con toda la relativa estabilidad que la palabra comporta, empezó a desestabilizarse dado que el papel desempeñado por las fuerzas emocionales inconscientes en la determinación de la conducta social, cultural y política fue ganando terreno. En el arte, el cuerpo pasó a ser una herramienta creativa válida para liberar la ansiedad derivada de dichas fuerzas inconscientes. Así, el espacio se metamorfoseó en toda una gama de funciones para los artistas: el cuerpo como un espejo que se mostraba a la sociedad para revelarte sus peores excesos y crueldades.

Un repaso por la historia nos ilustrará de las múltiples modalidades o intentos por trascender el cuerpo. Parece como si

existieran en menor o mayor escala en cada individuo pulsiones psicológicas que lo inducen a desbordar los límites de lo corporal. Se atribuye la mediatez entre representación (para nosotros presencia) y el receptor, a las marcas corporales y actitudes que se ponen de manifiesto como sus verdaderos signos, en los que la performance y el arte corporal, reivindican al cuerpo como instrumento semiótico, históricamente lejano.

Los lenguajes corporales son tratados como tales y no como copias de la realidad. La vida cotidiana puede utilizarse como un parapeto, en el cual ocultar la vida verdadera. “Un ritual, una pantomima, y una amputación dejan al descubierto el valor semántico de un comportamiento”.²⁰

Mucho del trabajo corporal de mujeres en sus inicios fue clasificado como ingenuo y de destreza. “Toda clase de posibilidades fue abierta a las mujeres a partir del feminismo tras destacar el interés y deseo de cambio tanto en sus vidas, como en sus expresiones y soportes artísticos, y hacer públicas, experiencias íntimas y específicamente las representativas de género y de su identidad sexual”.²¹ Cuando las mujeres usan sus propios cuerpos en sus creaciones artísticas, están utilizando factores psicológicos significantes, a los que convierten a través de cuerpos o caras de objeto a sujeto. Estas son vías elegidas sólo por unas cuantas artistas. El cuerpo es un crisol signifiante para Bartolomé Ferrando, el cual se convierte en signo y tiene mucha intensidad, al igual que el objeto.

Stelarc asegura que el cuerpo ya no es el único lugar para la Psyche, que en verdad se encuentra obsoleto y que por lo tanto no es

²⁰ GLUSBERG, Jorge El arte de la performance, Ediciones de Arte Gaglione, Buenos Aires, 1986. P 26

²¹ LIPPARD, Lucy. The pains and pleasures of Rebirth: Women's Body Art, Art in America, May-Jun 1976. P 75

fiable. El cuerpo ya no es sujeto, sino objeto pero no de deseo, sino de diseño que se ha convertido en una estructura que puede ser rediseñada en un sistema híbrido hombre- máquina: un perfecto anfitrión para la tecnología. Un lugar donde la prótesis deviene en cuerpo y el cuerpo en prótesis.



Fuente: <http://www.t0.or.at/KUNSTHALLEwien/wunschmaschine/stelarc2.jpg>

Para Juan José Gurrola “su obra pretende redefinir el cuerpo humano a la vez que rediseñarlo, cuestionando así, el significado de nuestra existencia en relación a lo físico. Parece que es hora de recolonizar el cuerpo, afirma. De instalar un sistema de vigilancia interno y ofrecer a las máquinas los diferentes espacios celulares”.²²

²² GURROLA, Juan José. Sangre sudor y...software, Ed. Kalias, vol. 8 n° 15 y 16., México 1990. P 80

Veamos y analicemos algunos ejemplos de mujeres artistas que se relacionan con la producción de las artistas en las que se centra esta investigación. Mujeres que reivindican su condición femenina a través de sus acciones y sus obras.

2.4. Aproximación a algunas artistas en comunión con Fina Miralles y Àngels Ribé

2.4.1. Gina Pane. Del body art, el performance y sus incursiones en la naturaleza italiana

*“Hay en mí una situación de estar siempre al principio de las cosas.
La problemática del dolor es una cuestión de amor.
El dolor es un valor comunicativo.
Mi idea es transmitir un lenguaje a través de la herida, para que ésta se convirtiera en signo.
Por medio de la herida comunico la pérdida de energía.
Con el ataque al cuerpo propio afrontaba la vulnerabilidad de la mujer.
Libero las fuerzas reprimidas en nosotras”.*



(Biarritz 1939-París 1990)

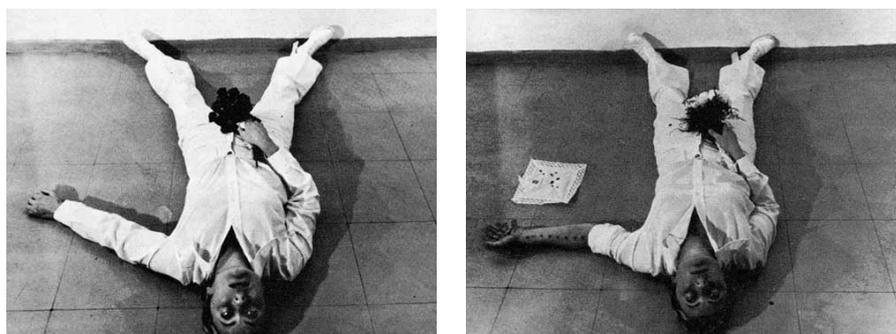
Gina Pane

Fuente: <http://the-artists.org/artist.vien.cfm?EF2BF0C1-8-col>

Gina Pane a través de sus propuestas artísticas, defiende maneras de ser más amplias. También a través de la incidencia sobre su cuerpo, promueve el que adquiramos conciencia sobre nuestro cuerpo: nuestro hábitat, regazo, cobijo, estructura interna y externa, a la vez que plataforma en la que permanen y se experimentan emociones y sentimientos de distintos matices: desde intensos y profundos, hasta apenas sutiles y delicados.

Gina Pane entiende el cuerpo como el medio privilegiado de comunicación, hasta tal punto que podríamos decir, siguiendo a

MacLuhan: *El cuerpo es el mensaje*. Gina es una de las figuras claves del body-art y de las pocas artistas que lo han practicado.



Fuente: www.stradamore.net/vecos/lesti/nonla/ncano110980.fr

Con frecuencia presenta una compleja simbología de gestos, objetos y colores eliminándoles sus significados tradicionales y creando o dotándoles de uno nuevo. Y es a través del sufrimiento físico busca llegar y tocar a sociedades anestesiadas, ante la brutalidad y barbarie asumidas como parte de la realidad inmediata o del entorno social. Y de igual manera desataca la realidad de los mártires, con carácter de denuncia social.

“Yo era escultora, por lo que tenía una relación con el cuerpo a través de la escultura, pero era una relación clásica, no teórica a nivel del concepto. En la escultura, la referencia del cuerpo es obligada y el espacio que yo dejaba vacío en mis obras tenía que ser llenado por él. Los acontecimientos del 68 cuestionaron mi trabajo y dejé de trabajar algún tiempo para estar en la calle, en la sociedad, relacionándome con la gente, como ocurrió en aquel mayo. Me di cuenta que esta comunicación era muy importante y de pronto comprendí que era precisamente él, mi cuerpo, el elemento fundamental de concepto”.²³

²³ FERRER, Esther. Conversación Con Gina Pane, Revista Lápiz n° 58. P 37

“En Italia pensando en ese cuerpo, en cómo puede intervenir, ser el acto y convertirse él mismo en arte... me dije, quiero que sea mi cuerpo el que intervenga en el concepto, voy a coger todas estas piedras y a cambiarlas de lugar yendo y viniendo las coloqué unas sobre las otras y este acto, me dio la respuesta a la reflexión y me dije: Tu cuerpo ha entrado en la acción, no solamente ha sido el que ha permitido este cambio. Esta escultura es realmente tu cuerpo, tu acción, tú va y viene, la situación geográfica. Entonces comprendí que mi cuerpo comenzaba a estar presente”.²⁴ “En una performance se puede ensayar *mettre au point*, la acción hasta en sus mínimos detalles. Pero en el body-art generalmente no hay ensayo posible”.²⁵



Gina Pane, *Terreprotégée*, Pinerolo (Italia), 1970 © Anne Marchand, ADAGP, 2004, Paris
www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/B1C23B44F3362BFBC1256EE5002A2D76?

²⁴ Ibidem. P 38

²⁵ ...Mi firma de trabajar requiere una larga preparación. Primero dibujaba todo el desarrollo de la acción, hacia secuencias, determinaba lo que el fotógrafo debía hacer y desde qué ángulo. Es un trabajo previo muy preciso. Es cierto que la herida es peligrosa, es un momento de gran intensidad, que debe acontecer en otro momento de la acción y no en cualquier otro”.

“El cuerpo es un planeta, un territorio y la herida es su memoria, nos recuerda su fragilidad, su dolor, pero también es su defensa contra las prótesis mentales, contra la facilidad. (...) Las heridas que yo practicaba estaban en relación con una zona determinada del cuerpo que respondía al concepto de la acción, a su sentido. Sabía muy bien que un día, cuando consiguiera formular la última herida, me pararía (...). Al principio no podía saber cuando, dentro de un año, dentro de cinco...cuando llegase a la cabeza, porque como te he dicho, sería el lugar que correspondiera a esa acción, sería la última, pero ¿cuándo iba a llegar?, eso no podía saberlo. (...) La última fue una herida aquí en la sien, una herida muy peligrosa y curiosamente, tuve un accidente. Mis últimas dos acciones, las hice en el 78. Eran muy complejas y quise cambiar algo en el interior de su desarrollo, por ello decidí rehacer una en el 80, y me herí. Fue bastante grave, tuve una hemorragia, yo sabía que era la última y, precisamente fue en la única en que me herí”.²⁶

La herida simboliza lo real y presente.

Signo de la extrema fragilidad corporal.

Signo de sufrimiento.



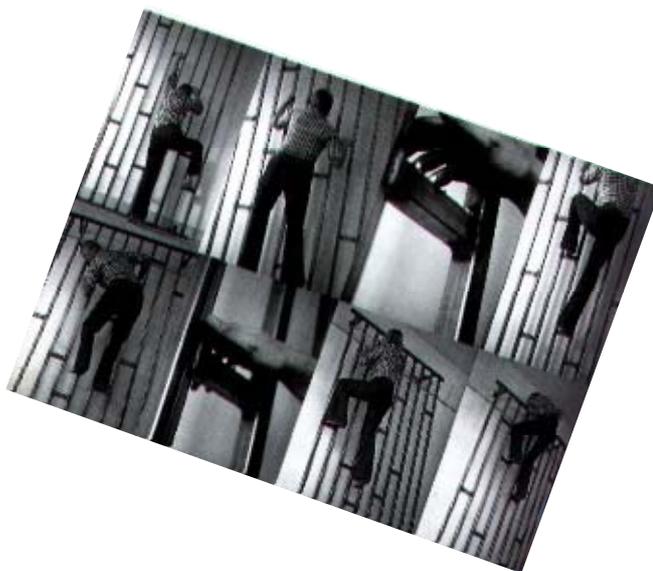
Fuente: www.talustar.it/arte.3.htm

²⁶ FERRER, Esther. Conversación Con Gina Pane, Revista Lápiz n° 58. P 38

Índice de la agresión externa a la que todos estamos expuestos. Es la memoria del cuerpo, memoriza su fragilidad, el dolor y su existencia: lo que es real. Es una defensa contra los objetos y la prótesis mental.

Escalade non anesthesie

(Escalar sin anestesia). Esta acción, remite a Vietnam y la apertura a la realidad del sufrimiento, sin anestesia. Gina escalaba una estructura de madera con pequeñas navajas colocadas donde se debía de sostener. La primera la realizó en su estudio, para un grupo de amigos y luego en una galería. Probar sus límites corporales y ponerse en riesgo, es la idea central de su trabajo. En su obra derriba fronteras arte-vida por una auténtica experiencia en performance, donde sólo el poder del discurso disturbe, corra y revele fundamento.



“A través de las fotos, no puede transmitirse lo mismo, es imposible, lo anterior puede deberse a que la imagen social de la mujer sugerida o promovida a través de los medios de comunicación, es que tiene que ser físicamente impecable, sin tacha, sin laceraciones, una imagen que con frecuencia la mujer ha interiorizado. Otra razón quizás es que la sangre, la herida, tiene connotaciones de violencia y puede ser que nos repugne más a las mujeres. Podríamos buscar explicaciones profundas, reglas, parto, etc. Hay otra banal, quizás y es que este tipo de acciones, realizadas por mujeres, pudieran ser interpretadas como histeria durante muchos años, demasiados, considerada como uno de los atributos femeninos por excelencia.”²⁷

La acción en su obra se relaciona con la idea de sufrimiento, y del dolor ritual, como un factor purificador, que remite lo sagrado y a través del que asume o experimenta el dolor –elemento comunicativo y cuestión de amor- colectivo, o de los otros en ella misma, y despertar a esta sociedad anestesiada, al destacar la agresividad que caracteriza las relaciones humanas, al destapar o simplemente adentrarse un poco más allá que en el reflejo o en la imagen de las personas en las interacciones donde incluso llegan a la *antropofagia*. Además, al construir un lenguaje a través de la herida y convertirla en signo, afrontaba la vulnerabilidad de la mujer. Con esto el artista invita a reflexionar acerca de ¿cuál es la función del arte, su objeto y tema? Y cabe cuestionarse si ¿es ajena a la escultura o es la escultura orgánica? ¿Hace del cuerpo el tema y objeto del trabajo? Y ¿acaso incluye la mente, la energía y el espacio no visible a su alrededor?

“En Psiche, me hacía una herida en cruz sobre el vientre, la vertical y la horizontal. Cuando dejé de hacerlas surgió un nuevo cuerpo en mí, yo lo sabía muy bien, entonces tuve un momento de silencio, hice

²⁷ Ibidem. P 40

algunas obras de transición. Entonces, esperaba, lo que había hecho, que era finalmente el nacimiento y el segundo cuerpo, el cual precisamente llegó, una vez más, a través de la herida”.²⁸ Retoma la relación del arte con lo sagrado. En esto se familiariza con Ana Mendieta con los Accionistas Vieneses y con SEMEFO, de México.



www.artvideo.free.fr/musee/oeuvres/pane.html

En este momento del discurso surge la interrogante de cuáles serán los móviles, las coincidencias emocionales, sentimentales, que unen a Gina Pane y Valiè Export de momentos históricos semejantes, fines de los años 60 y 70. ¿Si son representativas de género?, o si al menos ¿son potenciados por dicho género?, al atribuírsele a la mujer con permisividad social la sensibilidad, el contacto con la naturaleza y su identificación con

²⁸ ...Comencé a interesarme en los textos de la Biblia, la vida de los Santos según la leyenda Áurea de Jacobo de Varagine. Poco a poco llegué a un acontecimiento de este segundo cuerpo, y todo mi trabajo actual está basado en él. Un trabajo que se basa en los textos. Sólo hice 2 obras de este tipo, pero siempre con relación a la postura. El trabajo que hago ahora no lo hubiera podido hacer sin pasar por este periodo de conocimiento, de estudio profundo del cuerpo. P 41

la tierra como lo femenino. Ser la dadora de vida, en potencia, ser portadora de vida, que de su cuerpo o a través de él, brote o emane. Sigamos la andadura y sumerjémonos de lleno en la obra de Valiè Export.

2.4.2. Valiè Export: Accionismo feminista

Waltraud Hollinger
(Linz, Austria 1940-1990)

“Las imágenes pornográficas explotan aquellos gustos escondidos en muchos de nosotros.

Son la búsqueda por lo individualmente deseado y que no llega a concretarse en la sexualidad, practicada cotidianamente y que es el sueño frustrado condenado a buscar siempre un erotismo que se vuelve mercancía de fácil acceso. Se basa fundamentalmente en los deseos reprimidos de los espectadores”.



Edgardo Ganado Kim

<http://www.artmag.com/photogr/centfot/export1.jpg>

La obra de Valiè nació del trasfondo del Accionismo Vienés, pero insistía en su propia y discreta identidad. Como los artistas vieneses Hemann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl o Rudolf Scharzkogler. Export utilizaba a menudo su cuerpo (su ser) como punto de partida de su trabajo, y, al igual que los accionistas intentaba superar los límites impuestos por los tabúes y enfrentarse al público de clase media que, después de la Segunda Guerra Mundial, había vuelto rápidamente a la vida normal. No obstante las acciones, performances, fotografías y videos de Valiè Exoport, se diferenciaban del accionismo vienés en tres aspectos: el ser categóricamente feminista, destruir la imagen de la mujer había

impuesta en una sociedad dominada por hombres y criticar a los medios de comunicación, a los que nunca consideró como neutros.

De ahí que Valiè definiera sus heridas auto infringidas no como la expresión de un impulso masoquista individual, sino más bien, desde su punto de vista como *signos de historia*, descubiertos en acciones realizadas con el cuerpo.

Anna María Guasch atribuye como tema primordial de la obra de Valiè, la resistencia femenina al orden patriarcal dominante en la sociedad. Denuncia en clave feminista de la dominación del hombre sobre la mujer. Ahora nosotras debemos articular nuestros estatutos, y crear nuevos conceptos que correspondan a nuestra sensibilidad y deseos. Intramuros, probablemente el mundo las escuelas de arte restantes sean exclusivamente para mujeres, su deseo será concedido.

Valiè en su texto Mediale Anagramme (Anagramas de medios de comunicación), de 1990 describió su trabajo como cuadernos en los que las páginas, notas o imágenes a partir de los múltiples y diversos cambios realizados en él, favorecen que cuente con distintas lecturas. Parafraseando a Mac Luhan expresa: *el medio no es sólo un mensaje, o el medio no es sólo el mensaje*. El principio anagramático de reordenar los elementos existentes para producir siempre nuevos significados se detecta en la utilización que hace de los medios digitales desde finales de los ochenta, como en el CD ROM Bilder der Berührungen (Imágenes de impacto) de 1998 que no sólo contiene un archivo audiovisual completo de sus obras realizadas a lo largo de 3 décadas, sino que además permite modificar el orden de visualización mediante técnicas interactivas

En Tapp-und Tastkino del 68 como desaprobación del uso que en el cine se hace del cuerpo femenino para una audiencia heterosexual, subyuga a los transeúntes a la disciplina del tiempo, el cual a la vez

subordina el sentido de ‘tocar’ un almacén. Esto es manifiesto en su acción en la que cubre sus pechos desnudos con una caja, a través de la que pueden ser tocados, tras unas cortinillas, pero no ser vistos. En tanto su pareja sentimental Meter Weibel invitaba con un megáfono a los transeúntes a tocarle los pechos desnudos detrás de la tela. Esta fue la forma con la que Valiè transformaría la situación voyeurística del cine en un *cine ampliado*, *sustituyendo la imagen cinematográfica de la feminidad*, definida por los hombres por su propio cuerpo real y devolviendo la mirada a los que la observaban, convirtiéndose a su vez en objeto que podía observar. Esto remite a la apreciación de Esther Ferrer en que se pregunta ¿quién mira a quién? Cuando sostiene una mirada fija y sin duda ante los espectadores, quienes la mayoría de las veces, sienten una incomodidad ante la fuerza energética que reciben y que trasgrediera su intimidad y su anonimato, al menos en ese momento.

De igual manera subvierte el tabú de la atracción visión sexual en plazas públicas. Presenta partes del cuerpo femenino desnudas, pero cubiertas, con lo que trasciende los campos de visión que han sido establecidos.

Cabe aquí hacer referencia a la reflexión que vierte Eleanor Heartney en relación al cuantioso universo de sujetos, detenidos o apresados, por el motivo de presentar sus cuerpos desnudos en la vía pública, entre ellos Charlotte Moorman en 1967 por tocar el cello desnuda con Nam June Paik. Spencer Tunick ha tenido arrestos periódicos por presentar sus sexy bailarines, hombres y mujeres en tablados públicos. En sus acciones, espectaculares imágenes-objeto, que despiertan o incitan amplia curiosidad, están presentes.



Fuente: www.ukonline.co.uk/n-paradoxa.export

Valiè aporta otra visión del tiempo a través del manejo de códigos presentes en los objetos que realiza. Se le atribuye, al igual que a quién fuera su pareja sentimental, Peter Weibel, la apropiación de signos auto-referenciales, valorados para lograr el cambio simbólico. La concepción de mujer, *ser objeto*, se manifiesta en muchas culturas, Esther Ferrer busca concienciar a la audiencia con los Juguetes de guerra en los que utiliza tanques de guerra, aviones, camiones con su conductor, les integra en los cañones de sus armas, penes metálicos, como una clara denuncia del avasallamiento que la mujer en la guerra vive y de las violaciones de la que es sujeto, ya que el ámbito sexual es uno de los más dañados al igual que la integridad femenina los que se destruyen y dañan con más frecuencia y también reflejo del machismo reinante en este mundo gobernado por hombres.

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico



www.arteleku.net/secciones/documental/artindex/EFerrer/exposicionese.html

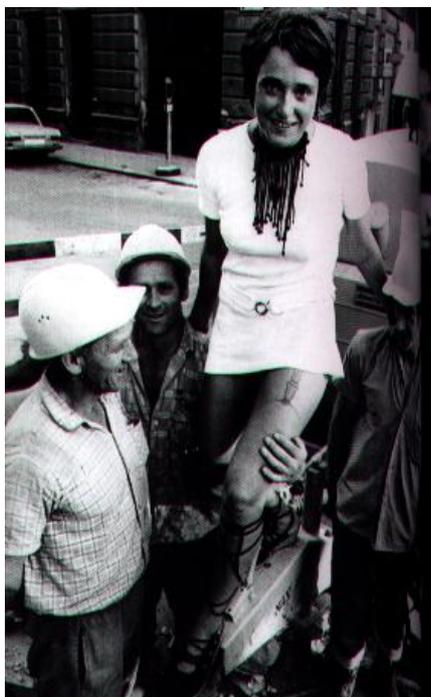
Por su parte, Valiè exalta la consigna de defender los genitales para que la mujer no sea vista o considerada sólo como objeto sexual o como un receptáculo de vaciamiento de fogosidad y de necesidades físicas del hombre, en su obra: Genital Panic (Pantalones de acción, Pánico genital), 1968: Valiè tras cortar el tiro de sus vaqueros, y portando con ella una metralleta, se pasea en un cine porno, amenazándolos de manera psicológica, con una metralleta que porta al frente, a tal grado que la audiencia desaloja el lugar. En la sala de cine porno en tanto se proyectaban imágenes de mujeres desnudas en la pantalla, Valiè recorría los pasillos con el arma –metralleta- en brazos. La expresión de su cara, más que la de una integrante de guerrilla, transmite la opresión, y un ser desprotegido, a la espera de ser cubierta. Amplió la acción a carteles (60) en los que se retrataba con el arma destacando el corte del pantalón y su abertura en sus genitales, lo que fue distribuido en calles y muros de Viena.



Fuente: www.ukonline.co.uk/n.paradoxa.export

Fuente: http://www.austria.org.uk/art/archive/mons_veneris/press_images/export_1494x1998.jpg

Se atribuye a esta performance evocar diferentes ideas de la guerrilla clásica del Che Guevara, en una contradicción de guerrilla-mujer, aunque los jeans enfatizan la indeterminación o indefinición del sexo y de género. En la parte superior de su muslo izquierdo, se tatúa un icono representativo al ligero femenino, símbolo éste de la esclavitud pasada llamada Body sign Action: Acción simbólica corporal de 1970.



<http://www.fotomuseum.ch/106.3.html>

Con ella pretendía convertirse en *símbolo de la esclavitud pasada*. “Hay una necesidad en ella de ser más particular, de contribuir a que sean reconocidas las diferencias generacionales como el punto central del debate feminista contemporáneo”.²⁹ Esto exalta las connotaciones socio políticas que implica a su cuerpo. En 1972 escribió un manifiesto, orientado a desenmascarar las políticas del cuerpo femenino: es tiempo de que la mujer use al arte como significado de la expresión para influenciar la conciencia colectiva, para permitir a nuestras ideas integrarse a la construcción social de la realidad.

²⁹ Revista: N. Paradoka (U.K) No.1, 1988. P 41.



Foto: Hermann Hendrich Fuente: AAVVValiè Export, 2003

A la pregunta de ¿qué puede la mujer aportar al arte? y ¿qué puede aportar el arte a la mujer?, puede responderse de la siguiente manera: “Transferir una situación específica de mujer a un contexto social que establezca signos y señales de las nuevas formas artísticas de expresión que sirvan al cambio del entendimiento histórico de la mujer como tal”.³⁰

Desde hace mucho tiempo el arte ha sido producido por el ser humano y casualmente, él ha sido quien ha distribuido las materias de la vida, los problemas emocionales de la vida, y contribuido a sus estatutos, sus cuestionamientos y sus soluciones. Ella proponía e invitaba a que articuláramos estatutos propios, y a crear nuevos conceptos en correlación, a nuestra sensibilidad y deseos.

En Homometer II (Antropomedida II) del 1976, invitaba a los transeúntes dentro de una zona comercial a cortar un trozo del pan que colgaba de su cuello y que pendía hasta su estómago, con un cuchillo que ella misma les ofrecía. Para Valiè el pan era el símbolo de la maternidad y

³⁰ EXPORT, Valiè. “Womans Art”, 1972, reprinted in Split : Reality. Valiè Export, catálogo: New York, Vienna, Springer-Verlag, 1997. P 205

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico

el grano es el símbolo de la vida. Asociaba el pan con dar a su cuerpo la apariencia y prestigio de una mujer embarazada.



http://www.doublebind.de/k_export.html

Estas dos performances interactivas ilustran los aparentemente contradictorios mensajes característicos de su trabajo, a los que se les atribuye el buscar, provocar, comprometer y probablemente entretener.



A través de los videos de estas acciones se considera que Valiè apela a la auto-concienciación de su vulnerabilidad, la que incluso los extraños encuentran irresistible. Ella proyecta también una simplicidad e inocencia que tiene efectos persuasivos gentiles.

En **Botticelli's Madonna della melagrana** frente a la reproducción del siglo XV de esta Virgen, ella adhiere fotos de madonna contemporánea sentada, portando una aspiradora en lugar de un niño. Con ello le otorga el carácter de iconos femeninos al arma y a la aspiradora.

En la performance: **Body Configurations** (Configuraciones corporales) con fotografías blanco y negro, usa su cuerpo como extensión de soportes arquitectónicos o de elementos de paisaje, encorvándose en relación a las curvas callejeras, de cemento y columnas; o extendiéndose a lo largo de la repisa de las escaleras o al interior de una zanja.



Fuente: <http://www.artfacts.net/exhibpics/15244>.

Fuente: <http://www.creativtv.net/v2/06/pop/export/mini/02.jpg>

Valiè altera las fotografías, las interviene pintando de rojo el borde de la curva, acentuando en ella su cuerpo como fuera de la ley. Utiliza el rojo o negro en las impresiones finales de distintas obras de esta serie. Con frecuencia introduce un elemento geométrico a la escena natural. Por ejemplo: invierte un triángulo entre su cuerpo y la arquitectura, como una conexión esencial.

Sus fotos comunican una apertura a la interpretación que suplantán o reemplazan las maneras temporales de hacer de los *punks* o de *bellbottoms pants*. De manera paralela a su trabajo corporal, Valiè explora los mecanismos del cine, lo que es manifiesto en sus filmaciones y video-instalaciones.

En Adjunt dislocations (Dislocaciones adjuntas), un complejo trabajo de 16 mms, originalmente grabado en dos cámaras de 8 mm,

colocadas hacia su cuerpo, una al frente y otra en la parte posterior. Export, ejecutaba la filmación de ambos ambientes desde esas dos perspectivas, así como se movía en una variedad de desplazamientos curvos, oblicuos, para o hacia atrás, invertidamente, entre otros. Ella proyectaba una multitud vertiginosa de imágenes de fragmentos de tentativas del cielo, de tierra, edificios, árboles y fragmentos de muros. A través de 3 proyectores, generaba la proyección de un rectángulo dividido en tres partes en el muro. En la parte izquierda se veía un largometraje, disparado por alguien más, de la acción. En tanto Valiè filmaba y en la parte derecha dividida en 2: una sobre de la otra, desde donde las imágenes de ambas cámaras proyectaban, lo que captaran al pender de su cuerpo. La reflexiva naturaleza del cine en su obra se hace explícita. Tanto el observador es filmado como ella misma, filmando a quién filma a su vez.



CAPÍTULO 2

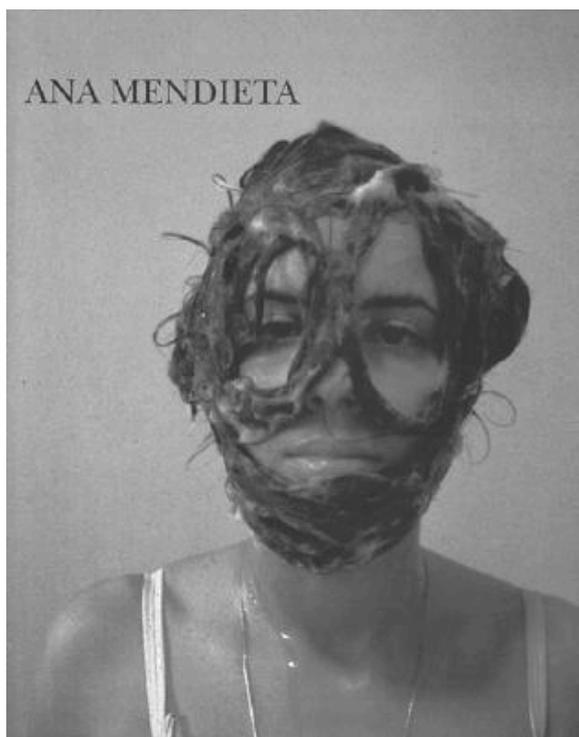
Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico



Fuente:www.galerieintaxis.palais.at/cuisstellungen/export/export

Se le atribuye el ser la productora de imágenes y no la grabadora o reproductora de ellas. Esto en relación a sus grabaciones como materia y autor de su trabajo, en completa sincronía, entre la cámara y lo que graba con ella.

2.4.3. Ana Mendieta. El cuerpo y su imbricación con y en la naturaleza
(Cuba 1948 - New York 1985)



Dolor de Cuba
Cuerpo soy
Vivo mi orfandad.
En Cuba cuando mueres
La tierra que te cubre, habla.
Pero aquí,
Cubierta por la tierra,
¡qué prisionera soy!
Siento a la muerte palpitando
por debajo de la tierra.
Y entonces,
Como todo mi cuerpo,
está repleto de necesidad de Cuba
Voy a hacer mi trabajo
sobre la tierra,
¡Hacerlo es victoria!

Ana Mendieta, 1981

Fuente: www.cgac.org/esp/expo.archivo/mendieta

Performer, body artist y land artist.

El hecho de haber sido enviada a Estados Unidos, dentro del programa que la CIA diseñara, llamado *Peter Pan*, creado originalmente para rescatar de *las garras del comunismo* a la niñez y juventud cubana, la marcó de por vida, al ser despojada intempestivamente de un entorno

familiar, estable de amor y de bienestar económico; para lejos de ser amada y protegida, ser recibida además de en campos de inmigrantes en una primera etapa, hacia centros de rehabilitación juvenil y más tarde ser adoptada por padres temporales o intermitentes. Por ello al ser adulta, como proyecto de vida se propuso a través del arte, recuperar esa identidad perdida, encontrándose con que ni Cuba era la misma, ni su gente, y que eran contados, quienes preservaban las tradiciones y costumbres religiosas, africanas, representadas en la *santería*, mezcla de elementos católicos y tradiciones africanas.

Ella afirma que cuando hace obra, lo hace hablándole a la tierra. “Trata a la tierra con un respeto absoluto, como si en esa sustancia tierra, se encontrara toda la sabiduría de sus antepasados y pudiera otorgarles el don de la palabra y nos propusiera escucharla con fervor”.³¹ Se considera que al estar viva su trabajo por sí mismo se trastocaba en material de mito.

Ella trabajaba sola, al aire libre, en sitios inesperados y reclusos. Exaltaba trabajar con la tierra, y hacer esculturas en paisajes terrestres, al carecer de tierra materna. Esto ante una intensa necesidad de unirse a la tierra y regresar a su útero. Lo anterior, formó una imagen de inestabilidad y de inseguridad y una lucha ante las sólidas raíces culturales que poseía y la desvinculación y neutralidad características de su entorno.



IOWA, 1972.

³¹ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstomo, Valencia, 2003. P 110

“Mi arte es la forma de reestablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earthbody*, me uno completamente a la tierra (...). Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra, es realmente la reactivación de creencias primitivas, en una fuerza femenina omnipresente. La imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una afirmación de mi sed de ser. Mediante las esculturas me uno completamente a la tierra. Me convierto en una extensión de mi cuerpo”.³²



Fuente: <http://taparts.org/gallery/Anthdekuts.cfm>

Fuente: www.burrac.com/eh/45

“Ana plantea que la naturaleza es metafísica, que los procesos, son procesos de vida divina, que son las formas de lo divino”.³³ Ana vive su cuerpo y su cuerpo es sagrado. “Su mundo es un mundo mágico lleno de

³² KUSPIT, Donald. *Ana Mendieta cuerpo autónomo*. AAVV Ana Mendieta, Santiago de Compostela, CGAC, 1996.

³³ Ibidem. P 248

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico

formas sugerentes, sensuales y tiernas, pero a la vez reivindicativas, renovadas y transgresoras que transmiten una infinidad de sensaciones y vivencias que el espectador siente como suyas”.³⁴

Ana afirmaba que uno de sus objetivos al crear imágenes era que fueran convincentes y reales. Por reales entendía que poseyeran el poder de ser mágicas. “El reto para Ana Mendieta consistía en crear un arte que no fuera una estética que ‘naturalizara’ a la mujer como lo otro. Dado que ella era consciente de que la finalidad del arte era derribar las fronteras de la contención, salir fuera de uno mismo”.³⁵

Una de sus piezas representativas a este respecto es Death of chicken (Muerte de un pollo) realizada en Iowa en 1972, en la que desnuda en una sala mata a una gallina a la que despluma para cubrir con su plumaje a una mujer, en la que sólo deja descubierta el pubis. La mujer gallina ejecuta movimientos corporales que aluden a una danza ritual.



Fuente: Catálogo del CGAC: Ana Mendieta.

³⁴ Ibidem. P 204

³⁵ MOURE, Gloria. Ana Mendieta, CGAC, Santiago de Compostela, 1996. P 111

Siempre presente en su obra el símbolo del cuerpo femenino, la respiración del cuerpo de la mujer entre mezclado con la tierra o piedras, o árboles o césped, en una representación del cuerpo viviente se muta en otra sustancia. Este ritual repetitivo nunca el mismo, siempre el mismo, fue en suma una constelación de pequeños planetas, una marca femenina, la vulva, sexual, todo en la tierra.

Ana, acompañada por ella misma, solía recorrer sitios para elegir el adecuado para realizar una obra a través de la interacción de su cuerpo, bien fuera recostándose en el suelo del espacio y dejar en ellos una huella efímera, bien fuera en la playa, en una cueva, en la tierra del campo o entre flores, o bien excavar trechos, llenándolos con pólvora, y dejar las siluetas encendidas como manifestación festiva de la creación de una forma femenina abstracta. La tierra eventualmente cubre todos los rastros del performance, y la tierra vuelve a su estado anterior. Los únicos registros son fotografías y videos hechos por la artista. Ana no interviene la tierra para controlarla, dominarla o crear en ella grandiosos monumentos, símbolo de poder y autoridad, sino que ve intimidad, espacios tranquilos, hábitats acogedores, que le proveen confort y tiempo de meditación.

Con ello realiza impresiones de pasajes femeninos de una vida efímera y que desaparecen tal como el renacer del césped o un relieve, un ciclo de tiempo. Tal como el rastro de una víctima incinerada deja, o una sombra la marca de una víctima. Ana cuando utiliza el cuerpo se trasciende a sí misma, para subrayar la inmediatez y la eternidad y expresó que la creación le sirvió como vínculo para contener la rabia que sintiera y liberarla.

Para Donald Kuspit sus acciones constituyen un intento por alcanzar autonomía psicológica, desafiando la dependencia existencial del cuerpo físico, en el instante mismo de reconocimiento de tal dependencia y del carácter eminentemente físico del cuerpo.

Cuerpo que a la vez es sustancia y sombra esquivada.

Cuerpo sagrado contra imagen profana.

Cuerpo de experimentación desde el interior.

Cuerpo inerte, aparentemente muerto.

Cuerpo que en Ana siempre se disuelve en la tierra, se identifica con la tierra.

Ana establece una relación mágica peculiarmente ingenua, al mimetizarse en la tierra a la vez que es absorbida por ella. “La reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas, una fuerza femenina omnipresente. La imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno es una manifestación de mi sed de ser”.³⁶ “Su obra traspasa las fronteras y los límites en su deseo de búsqueda de prolongación de su ser en la naturaleza o en el otro sexo, o en la mezcla de lo heterogéneo, donde entra en sus acciones para salir de allí renovado con una visión nueva”.³⁷



<http://auchen.hermaf.de/ludwigforum/naturereality> <http://www.liminoid.com/intermedia/1977/ana.jpg>

³⁶ Declaración de Ana Mendieta en Tierra de Fuego, Chile, 1978. (Inédita)

³⁷ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstomo, Valencia, 2003. P 178

“Desde mediados de los años setenta produjo una asombrosa serie de acciones en las que exploraba, temas relacionados con el tabú y la trasgresión social, centrando su atención en el motivo del sacrificio y el crimen en torno al cuerpo de la mujer”.³⁸

Ana no requería buscar un tema para crear o a partir del que decidir, qué medios y de qué soportes, se valdría. Ella era el tema mismo, su realidad, su biografía, su identidad, los símbolos, arquetipos, y sus raíces, colocados en el tamiz de la santería y de las religiones animistas, pero no de manera narrativa; sino con un cierto grado de ambigüedad, el que para nosotros favorece la identificación y la apropiación e identidad de dicha realidad o su esencia de mujer, de dadora de vida, de ser marginado, al menos al colectivo de mujeres.

“Ana Mendieta ampliaba las connotaciones naturalistas con formalizaciones superpuestas extraídas de la antropología y de la historia y siempre relacionadas con sus propios orígenes culturales. Exploró para ello la tradición de la santería: sincretismo cubano que mezcla la simbología animista de los cultos del África Occidental (Yoruba) con la iconografía más recalcitrante del catolicismo contra reformista español”.³⁹

En On Giving Life, (dando vida) Iowa 1975: “En esta obra se entrega totalmente a la muerte, intentando darle su vida. Su ternura en este acto es estremecedora, su fe es desbordante. Parece tener la ilusión de rescatar -o extraer de lo ya muerto e inerte- un aliento. Pretende recomponer quizás un resto de vida, y ésta es una tarea observada por el espectador como tarea inútil y desesperada, pero también entendida como

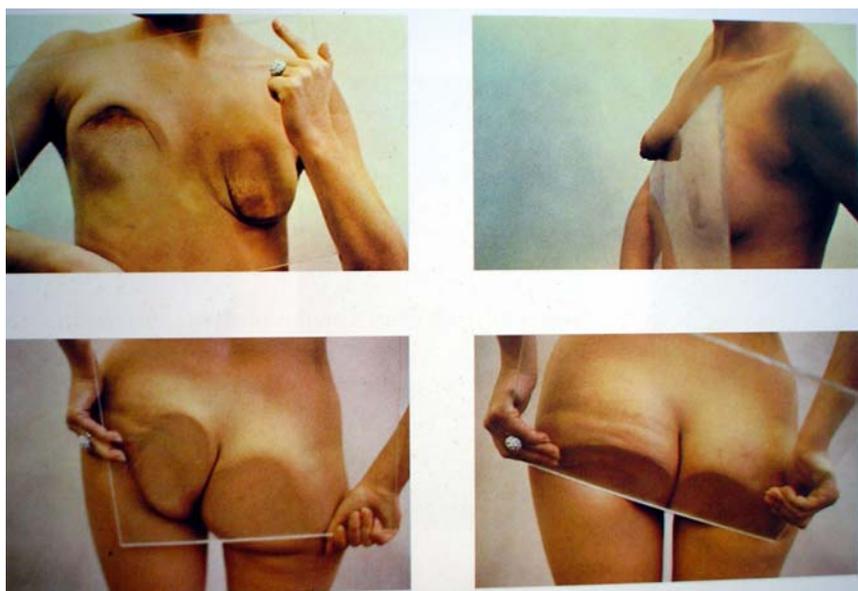
³⁸ AZNAR, A. Sagrario. El arte de acción. P 61

³⁹ MOURE, Gloria. Ana Mendieta, CGAC, Santiago de Compostela, 1996. P 32

un acto que restablece la esperanza puesta en el ser humano... Como si la vida se encontrase ahí presente”⁴⁰.

Ese año, el 75, realizó múltiples acciones, y en especial a través de las que se imprime ella misma, o genera transformaciones en su imagen con grasa o al colocarse pelucas distintas, rubias o trigueñas, con lo que *alterar su identidad o ser múltiple*.

En su creación cabe citar la acción titulada: Glass on Body (cuerpo en vidrio) en la que la grasa facial es la tinta en placas de vidrio, se plasma en placas de vidrio. Material en sí mismo ligero, frágil, peligroso, transparente, y sobre todo cortante.



⁴⁰ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstomo, Valencia, 2003. P 137 y 138



Fuente: www.likeyou.com/archives/ana_mendieta_kkl.htm



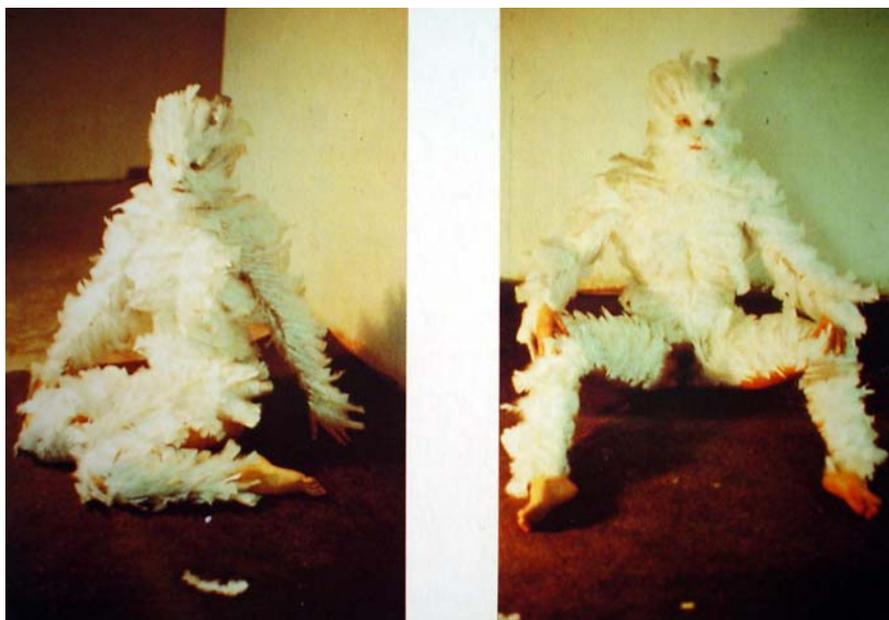
Fuente: Catálogo del CGAC: Ana Mendieta.

Se cuenta con el registro de 6 imágenes de la impronta del rostro y al menos 7 del torso, en vistas lateral, frontal y posterior, las que podemos observar algunas de ellas en las figuras anteriores.

Ya en Facial Cosmetic Variations (variaciones faciales cosméticas) son 8 los registros fotográficos que se tienen de pares de expresiones, logradas con el rostro. Quizás con el propósito de experimentar el ser hombre, al menos en imagen exterior, en la acción: Facial Hair transplants (transplantes de cabello a cara), se adhiere al rostro la barba orgánica que un hombre se recorta del rostro y por cuyo colorido se mimetiza al suyo.



En Facial Hair o Feadherset of a woman (Bello Facial de una mujer) colocan al espectador ante una forma de trasgresión que denota la posibilidad de enmascarar al cuerpo y ver así la máscara superficial que el poder dominante de la cultura coloca sobre el cuerpo, para someterlo y catalogarlo. Estos cuerpos además de formar parte de la historia concreta de cada acción, denotan su preocupación por descubrirnos la dimensión reflexiva de sus obras”.⁴¹ En el trabajo variaciones del rostro, deja de ser ella misma, transforma totalmente su cuerpo y su imagen con lo que se burla de lo que socialmente es aceptado como femenino.



En esto coincide formalmente de manera directa con la obra de Valiè Export Genital Panic (Pantalones genitales), al dejar descubierto el pubis de la mujer.

⁴¹ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstono, Valencia, 2003. P 207

Tras describir y analizar estas tres acciones, cabe citar las apreciaciones que Charles Merewether hace al respecto: al asumir formas de corporeidad anulación de la identidad corporal, el carácter efímero, transitorio y en consecuencia, la condición inestable de la obra pasando a ser su objeto.

Ana aduce que cobró esta personalidad y se motivó en ella estas propuestas de acción a partir de lo siguiente: “En el Midwest (medio oeste) la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente) agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí. Y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser muy particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mi misma separada de otros, sola”.⁴²

En ella la elección de su propio cuerpo como soporte, es determinada estrechamente por el recuerdo y la añoranza de su relación materna, por una parte y por su feminidad, por la otra. Feminidad en cuanto a ser dadora de vida y cuya función primordial es su ser reproductora. En esto están presentes acciones en las que se entierra, propiamente como el hecho refiere. O ella se toma como modelo, vaciándose materias orgánicas, creando una escultura orgánica y efímera, que deja *a la deriva* en el espacio.

Con dichas características y proceso, afirma el carácter efímero del ser humano, en especial de la mujer, así como lo determinante que es el lugar y la época en la que naces, y la familia en cuyo seno te desarrollas y formas.

⁴² Ibidem. P 140

Ella busca ser dadora de vida, destacar la función primaria de la mujer: *ser creadora*... La fuerte. La mujer está ligada al dolor, como cualidad implícita en su coexistencia, y se le atribuye y reconoce contar con una alta capacidad de umbral de dolor, y el ser más resistente y capaz de soportar muchas cosas.

Por otra parte en sus acciones, como protagonista, materializa en su cuerpo a la mujer violada y hace pública la escena. Esta puede ser considerada también una denuncia de la mujer como objeto sexual, antes que ser sujeto y ser víctima de un crimen de esa humanidad perpetrado por el hombre y justificado como una necesidad implícita en el hombre, por el cual despoja la integridad de la mujer como individuo, lo que la transporta al ser objeto. Sujeto de posesión de desfogue sexual, mero receptáculo, o contenedor del semen y de la pulsión sexual del hombre, sin buscar el placer, satisfacer a la mujer o hacerle feliz, meramente predomina en este crimen, el ser primitivo, antes que el humano.

Ana Mendieta parte de ella misma en el origen de la vida y para ello el principio está también en el límite. Es un ejemplo de llegar al final para volver al principio. Ella es capaz de buscar el fin con la tierna esperanza de revivir cada día.

Un ejemplo de ello es Old Man Creek que ilustra a la perfección, su necesidad de fundirse en la sustancia origen, para percibir la energía universal. Cuestión física, de piel y un deseo de hundirse, de cobijarse en ella. “Deseaba una comunión con el universo, del que había sido arrancada sin piedad e impropinadamente”.⁴³

⁴³ Ibidem. P 140

CAPÍTULO 2

Algunas consideraciones sobre el Cuerpo como Soporte Artístico



www.sanfranciscoartmagazine.com/02/february/p...

Lucy Lippard analizó la autoconciencia de feminidad, lo que aunado al feminismo, abrieron el camino para un nuevo contexto donde pensar sobre el arte hecho por mujeres. Para ella el arte feminista no consiste simplemente en una *imagería*, aunque ésta deba ser el vehículo, más que referir una determinada imagería femenina, pero sí destaca y exalta la sensibilidad femenina.

Afirman José Saborti y José Albeda que Ana Mendieta realiza acciones metafóricas sobre el retorno final del cuerpo a la tierra. Consideramos que una de las acciones que ilustra esta certera apreciación es: lo que le representó el haber sido exiliada, haber sido despojada, por lo que se camuflajea o se integra al paisaje, a través de sus entierros, de los trabajos en Yagul, Oaxaca, (México), de principios de los 70's.

Quizá esta obra pudiera relacionarse con el hecho de morir para renacer y florecer a una nueva vida y con ello trascender la condición de simple mortal. De igual manera “realizó una acción en un cementerio zapoteca, en México. Se introdujo en una tumba y se colocó tendida en el suelo. Sobre su cuerpo puso unas flores que semejaban surgir de la misma tumba”.⁴⁴ A través de las ruinas, que en sí son vestigios de los orígenes de la civilización, busca mimetizarse y ser copartícipe de éstos orígenes de la cultura predominante.



De igual manera fusiona las tradiciones rituales afro-yorubas de su formación original y las de ritos atribuidos al vudú. En el desarrollo de su trabajo, tras de implementarse a sí misma como objeto de desarrollo artístico, deja sólo, el registro de su interacción en el medio valiéndose de la silueta, como una expresión de sí misma, simplemente una huella y un diálogo con el entorno. Mediante la inscripción de su cuerpo en la tierra,

⁴⁴ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: *Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia*, dirigida por José Miralles Crisóstono, Valencia, 2003. P 133

sostiene un continuo ejercicio de trascendencia, de salir de su condición de exiliada, para contemplar desde fuera su propio tránsito. En ese camino que realiza sobre la naturaleza se manifiesta un sentimiento claramente erótico y a la vez un deseo de mimetismo y sumisión.

Propone del mismo modo un método de conocimientos para combatir la opresión, sólo con un despertar real y suficientemente largo una persona se hace presente a sí misma y sólo con esta presencia comienza a vivir como un ser humano. Conocerse uno mismo es conocer el mundo, una forma de exilio de éste. “Sé que esta presencia es en sí misma, este auto conocimiento lo que me hace dialogar con el mundo a mi alrededor por medio de la creación artística. Albergar el deseo de ser parte de la sustancia, del origen y de darle a ésta la oportunidad de mostrarse como sujeto. La sustancia origen es la tierra de la que parte la vida, en ella arte y vida fluyen cual Fluxus”.⁴⁵

Son notorias las cualidades de land art en su obra, en relación tanto por su tratamiento como por los resultados, casi poéticos y de diálogo o de hibridación, antes que de dominio sobre la naturaleza y el paisaje, con los europeos, especialmente Goldsworthy y Penone.

En el capítulo de land art referiremos las coincidencias y puntos de encuentro entre Fina, Àngels Ribé y Ana Mendieta, así como con representantes del land art europeo, contemporáneos a ellas en su etapa de producción.

⁴⁵ Ibidem. P 98

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3

**DESPLAZAMIENTOS Y RECORRIDOS
A TRAVÉS DEL LAND ART EN
FINA MIRALES Y ÀNGELS RIBÉ**

“El pensamiento científico observa la naturaleza la analiza y la comprende con unos determinados parámetros. El artista, el poeta ve y no solamente comprende aquello que ve, también vive aquello que ve; cuando sentimos vivimos realmente.”

Fina Miralles

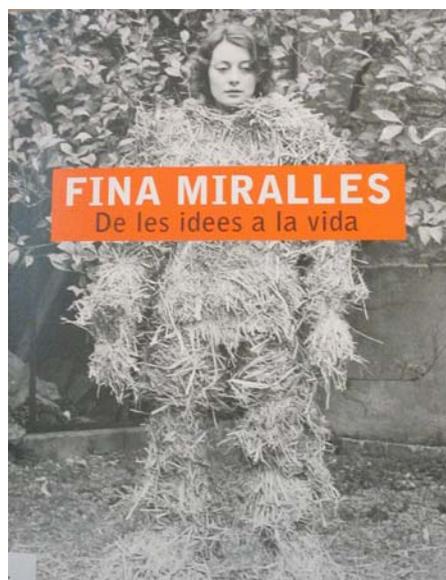
3.1. Introducción

En este apartado de la investigación doctoral que nos ocupa, pretendemos destacar la omisión que la historia del arte en cuanto al land art europeo ha efectuado en relación a dos artistas que además son pioneras del land art español: Àngels Ribé y Fina Miralles.

Al rastrear e investigar la obra de *Fina Miralles*, del arte acción e instalaciones o esculturas -no tradicionales- por una parte, y por la otra, piezas específicas de Àngels Ribé, también en dichos soportes artísticos, hemos detectado, con poco temor a equivocarnos, que pueden ser consideradas como tales, tanto por sus características técnicas, temáticas y formales, como por el período histórico en el que fueron realizadas.



Àngels Ribé



Fina Miralles

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Para poder realizar esta afirmación, se hace necesario corroborar que las actuaciones y realizaciones artísticas de ambas artistas catalanas, pueden ser definidas como obras land art.

Por lo tanto, deberemos en una primera instancia realizar una revisión de lo que se ha convenido en definir como land art, de modo que podamos extraer cuales son sus cualidades temáticas, formales y técnicas que acotan a este lenguaje visual.

Este análisis lo basaremos por un lado, en distintos textos que sobre el tema se han vertido y por otro, en la obra de varios artistas que han trabajado en este ámbito. Estos dos campos de actuación nos darán las pautas para poder contrastar aquellas obras que se definen dentro de los parámetros del land art de las artistas centro de nuestra investigación.

Y por último, hacer una revisión de los textos en los que aparecen referencias a la producción de ambas y que corroboren nuestra hipótesis: ser las pioneras del land art español.

3.1.1. Algunas consideraciones sobre el land art

Es manifiesto en la actualidad que un número representativo de artistas crea obras con características del land art en España por lo que cabría considerarlo un *neo land art*. Esto quizás motivado por el interés de considerarnos parte de la naturaleza, y que lejos de poder transformarla o agredirla con consecuencias irreversibles, tomemos conciencia de que es posible interactuar en y con ella de manera respetuosa.

Lo anterior se suma al interés por recuperar lo orgánico, lo natural, “lo simple”, lo sano y considerar que un detalle puede decir más que la saturación, a la vez que promover la armonía, y el bálsamo que la naturaleza en sí misma brinda al alma al experimentar de manera directa los elementos orgánicos o los fenómenos naturales, abriéndonos a detectar todo aquello que a través de la intuición podamos percibir, lo que conlleve alcanzar o reestablecer un equilibrio armónico.

De ahí que en la década pasada se hayan celebrado varios coloquios, encuentros o seminarios, que abordaran dicha temática: la naturaleza, el paisaje, el land art y los earthworks. Entre ellos destacamos el de las reflexiones en torno a *arte y naturaleza*, celebradas en Huesca y coordinadas por Javier Maderuelo que consta de 5 ejemplares, o ... el libro de *Landscape Art World of Environmental Design* en 1995 en Barcelona, prologado entre otros por Rosa Martínez.

Tonia Raquejo por su parte, también reflexionó sobre el tema en el libro del mismo nombre: *Land Art*. Lo curioso es que en el capítulo que refiere a “algunos artistas españoles”, le otorga especial atención a Perejaume y no cita siquiera a Fina Miralles o a Àngels Ribé.

T. Raquejo define así al land art: “término americano (difícilmente traducido al castellano como arte de la tierra) que eligió Walter de María para definir sus primeras intervenciones en el paisaje de la década de los sesenta y que se ha extendido para dominar la obra de estos artistas, incluso contra su deseo. (...) Land art no es por tanto un movimiento, ni un estilo, es una actividad artística circunstancial que no tiene ni programas, ni manifiestos estéticos”.¹

La característica que se atribuye al land art como primordial y que lo distingue de las demás obras de arte, es su *presencia física en el paisaje*, y que el lugar *sitio* es un eje central, al estar ligadas a su emplazamiento e interactuar y dialogar con éste, lo que las trastoca en instalaciones. Así, el medio es parte determinante de la apreciación y del resultado final de la obra.

Son obras destinadas a proporcionar una experiencia única de un cierto lugar, tanto para el artista como para el espectador, concebidas y creadas en la naturaleza o al aire libre. De ahí que cuando las traspasen a una galería los resultados sean lo que con, porque el entorno las minimiza o las altera en cuanto a la apreciación y al impacto que ellas crean en el espacio en el que fueran creadas y en sí mismas. Por ello la energía y la fuerza de que son portadoras, puede trastocarse o alterarse.

Un ejemplo de cómo se trastoca su intención original al transportarlo hacia otro entorno es notorio en las obras que en Caja Madrid, de la ciudad de Barcelona se exhiben, o las que de Richard Serra se cuentan en la colección particular del Guggenheim de Bilbao, donde la

¹ RAQUEJO, Tonia. Land Art. P 7

energía que transmiten es otra o nula, y por tanto dichas obras adquieren un nuevo sentido.

La obra en la galería cuando ha sido concebida para un entorno natural, tan solo nos proporciona una aproximación a la impresión que enfrentarla conllevara a los sentidos, a los estímulos de materia, color, distribución espacial etc, por lo que consideramos que no es la misma y que debe ser asumida como tal. En contraste, la obra realizada *in situ*, puede no distinguirse del contexto como un objeto dado del que la obra es parte y que surge en el mismo lugar *site* de lo que no puede disociarse, ya que uno soporta al otro y le implica.

Es a partir del land art que se han desarrollado nuevas formas de creación en las que “la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como proceso o como destino del hecho artístico, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza, distinto a los tradicionales que se plantearon con la mimesis o con el idealismo romántico”.²

El land art surge casi de manera simultánea en Inglaterra y en Estados Unidos, aunque los tratamientos y la apreciación de la naturaleza y el cómo interactuar y con qué materiales en ella, son totalmente opuestos.

Los europeos se caracterizan por la intención sublime, delicada o apenas perceptible –las más de las veces respetuosa con el entorno natural- lo que se atribuye a poseer una sólida conciencia de ser parte de la tierra, lo que les lleva a respetarla, lejos de necesitar dominarla y

² MADERUELO, Javier. Actas de arte y naturaleza, Introducción, Tomo 1, Huesca 1995. P 17

avasallarla, valga de ejemplo el arte del que nos vamos a ocupar seguidamente, que *se caracteriza por intervenir levemente, casi sin que se note*, haciendo de la fragilidad un instrumento para la defensa del lugar, proponiendo un nuevo modelo de intercambio entre la humanidad y su medio, una forma de hacer más atada a las tradiciones.

En este contexto, reivindicar la fragilidad y vulnerabilidad de la naturaleza, supone combatir y denunciar las bases de dominar o representar a través de estructuras megalíticas, lo grandioso, o la fuerza.

Por el contrario, los artistas norteamericanos al no sentirse identificados o ligados a tradición cultural alguna³ pretenden intencionadamente desmarcarse y de mostrar su poder y su fuerza frente a la naturaleza, intentando dominar aquellos parajes más alejados, de difícil acceso o incluso desolados, mientras que *los europeos* y muy particularmente los ingleses, se pasean por el campo, viven el entorno, su riqueza e incluso detectan la poeticidad manifiesta con el atavismo más o menos consciente de aquella de *alterar su aspecto natural lo menos posible*.

Todo ello determina unas macroacciones que resaltan el dominio del hombre sobre el medio ambiente, en contraste con el land art europeo en el que predomina la convivencia, el respeto del entorno y establecer propiamente un diálogo más que un discurso.

Para Maderuelo, Estados Unidos ha basado su cultura, hegemonía y su propia identidad en la desmesurada explotación de una tierra que los primeros colonos consideraron una *tierra de nadie* y que erige sus principales símbolos culturales basándose en una fiel tradición megalómana, en la *sobre dimensión de la escala y el amplio despliegue de medios*. Esto es aplicable tanto si nos referimos a su conocida arquitectura, que se

³ MADERUELO, Javier. Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte. Lanzarote, Fundación César Manrique, DL 1996. P16 -17

ha convertido en un emblema de “desarrollismo exportable”, como a otros tópicos más ligados al arte escultórico. Así, ante la *des identificación* respecto al territorio, les interesa crear una actividad transformadora a gran escala.

Un precedente del land art en Estados Unidos es la escultura de Gutzon Borglun en el monte Rushmore de Dakota del Sur, galería de monumentales bustos realizados en la propia montaña. Esta obra convierte la montaña en cantera y pedestal a la vez, negándole su identidad original y ratificando su condición estricta de materialidad, que sólo adquiere interés cuando el escultor le da una forma que resulta culturalmente estimable. Esculpe los rostros representativos del poder humano: Presidentes de Estados Unidos. Será la escala y la apropiación del lugar, lo que convertirá esta obra en un hecho excepcional.

A los norteamericanos se les asocia con la imagen del “cowboy” quienes a la búsqueda de tierras, o al no sentir las suyas o parte de ellas, las altera, las domina e incluso, transforma sus paisajes originales, los ve más como un soporte, que como la madre tierra y ser vivo, representantes de la cultura tecno-industrial. Era de esperar que lo que creen se oriente a destacar los aspectos que estiman más sobresalientes en su cosmovisión, tales como la grandeza de los proyectos y la evidencia física de las obras.

Intervenir de manera mínima en el territorio supone, asimismo, cuestionar nuestro papel colonizador y reconsiderar la relación anteriormente establecida entre potencia y escala. *Creemos que desde lo mínimo puede alcanzarse una comunicación más intensa, que desde lo monumental y esto lo reafirma específicamente Fina Miralles, cuando expresa que lo maravilloso y grandioso de la naturaleza es que lo pequeño contenga al todo.*

Lo leve y respetuoso, la renuncia al excesivo protagonismo en las intervenciones, *implica una voluntad por contribuir a reestablecer el equilibrio en la*

naturaleza y en la concepción que de ella se tiene, para promover una acción respetuosa reconociendo su trascendencia y grandeza.

Trabajos, pues, que no sólo se ubican en la naturaleza, sino que pueden integrarse a ella o rediseñar el paisaje.

También, debemos destacar, el que sean tan semejantes las intenciones implícitas en las obras de los land americanos, en contraste con las de los europeos, así como el tratamiento y los materiales elegidos.

Se atribuyen como motivadores del surgimiento del land art, al interés por combatir la función retiniana, atribuida a la escultura de sólo complacer como decoración. Reflexión minimalista que pretendía romper, aunada al de trascender la materialidad, hacia la des-materialización de las obras de arte y del espíritu anti-objetual y anti-artístico, que inundó las búsquedas de los años sesenta y setenta.

Uno de sus antecedentes que cita Maderuelo son los happenings que con el tiempo darían origen a toda una serie de subtendencias como el *arte del comportamiento* y el *body art*, que hemos tratado ya en específico, en el capítulo del cuerpo.

En relación a *la naturaleza como arte o arte y naturaleza*, cabe destacar la concepción de muchos de imitar a la naturaleza a través del arte, pero lo que consideramos válido, es no hacer una mimesis, de lo que ya es, sino captar y *reproducir los procesos de la naturaleza, como herramienta o alternativa de creación*.

Uno de ellos fue Joseph Beuys en cuanto a la significación que le representaran las abejas y su comportamiento; o el “observar”, palabra y acción, como clave para potenciar la intuición y la posibilidad de

aprendizaje y ampliar con y a partir de ello, la concepción del arte y de creación.

“Sí, el arte se aproxima así a la naturaleza, no imitándola, sino confundiéndose con ella en sus procesos, presentándose desde su *natural artificiosidad* como una de sus formas, el mismo puede aproximarse también a la vida, intentando confundirse con ella y pudiendo para J. Beuys, ser practicado por cualquiera, sin necesidad de preparación o destreza específica. Este es uno de los múltiples significados de la expresión *el arte ha muerto*: el arte ha muerto como destreza, *techné*, como artefacto especializado y está al alcance de todos”.⁴

⁴ ALBELDA, José; SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, Arte, estética y pensamiento, 1997. P 90

3.1.2. ¿Otro? Land art: los earthworks

A finales de los años 60 algunos escultores norteamericanos expandieron el campo de la escultura hacia la categoría de lo sublime, procurando acercarse a las ideas de inmensidad, infinitud, oscuridad o silencio para sus obras, dando origen así a un género que conocemos con el nombre de *earthworks*.

A estas creaciones se les nombra land art, término que puede confundirse con earthwork, en su significación. Usan el paisaje como escenario o materia prima de la obra.

De la exposición: Earthworks celebrada en la galería Dawn en Nueva York Sidney Tillim expresó: “La exposición trae a su clímax el subsecuente involucramiento con la materia actual en el arte contemporáneo. Los trabajos de tierra -eran sólo eso- obras hechas propiamente con tierra o haciendo líneas, escarbando hoyos o cortando anillos en secciones escogidas en la superficie de la tierra (ilustradas en la exposición con fotografías de los diversos sitios). Nunca ha sido tan claro que cualquier cosa pueda ser un material artístico en tanto sea utilizado de manera literal, que no de forma simbólica. Al mismo tiempo, y a la luz de todo esto, nunca el futuro del modernismo ha parecido más problemático (...) Las obras de tierra representan una especial relación conceptual con la naturaleza”.⁵

“Desde esta perspectiva, los earthworks justifican una intervención cultural en aquellos lugares donde no tendría sentido construir un paisaje cultural: los desiertos, lagos estériles y páramos. Colonización simbólica en este caso, que permite llegar y dejar huellas

⁵ SIDNEY, Tillim. Earthworks and the new Picturesque”, Art Forum n° 7, Nueva York, Diciembre 1968. P 43-45

donde ningún criterio de rentabilidad económica lo consentiría”.⁶ El land art refiere al campo y al territorio como soporte y tema del arte.

Tras la afirmación de José Albelda de que tanto el land art, como los earthworks, se caracterizan por lo que los diferencia de la escultura transportable, es decir, de aquellas obras que pueden ser colocadas en cualquier lugar, o al menos en más de un lugar, sin que la obra sufra menoscabo, ya que no han sido pensadas ni realizadas para o en un lugar concreto; basados en esta contundente afirmación podemos definir qué son las instalaciones: piezas que dialogan y son concebidas para un espacio específico y que pueden o no repetirse, pero siempre y cuando cuenten con elementos que las integren al espacio en el que se les ubica.

Mientras el land art se refiere al campo, al territorio como soporte y tema de arte, la palabra earthwork supone una actitud de fuerza, indica un trabajo y se refiere a un acto, o a una transformación ejercida sobre la tierra. Entretanto los earthworks representaron toda una línea de pensamiento y actuación que continúa reinando en la naturaleza y que sigue unas pautas diametralmente opuestas al land art norteamericano, pero cuyo momento de máxima auto afirmación ya ha pasado.

“El land art con sus earthworks es considerado la primera manifestación de un genuino arte público. Aquí no hay artimañas ocultas, tras el alabado resurgimiento de las ciudades, sino al contrario, aquí se ofrece una honrada puesta de relieve por parte de la reclamación de la tierra –land reclamation-, de la reivindicación de la tierra tapada por el país (el territorio nacional o comarcal), del paisaje (entendido usualmente como pintoresco marco y horizonte a la vida humana), esto ya que sus obras están destinadas a proporcionar una experiencia única de un cierto lugar, tanto para el artista como para el espectador, concebidas y creadas

⁶ Ibidem

en la naturaleza o al aire libre. De ahí que cuando las trasvasen a una galería los resultados sean los que son, porque el entorno las minimiza o las altera en cuanto a la apreciación y al impacto que ellas crean en el entorno y en sí mismas. La energía y la fuerza de que son portadoras, puede trastocarse o alterarse. En tanto los earthwork suponen una actitud de fuerza, indican un trabajo y se refieren a un acto, y a una transformación ejercida sobre la tierra”.⁷

En la actualidad detectamos obras que se muestran como una fiel prolongación del land art inicial.

Para el crítico mexicano Agustín Arteaga el land art surge motivado por los esfuerzos de aquellos activistas interesados en reconciliar al ser humano con su entorno. Este movimiento acogió a artistas de todo el mundo, a los que habría que apreciar a partir del tamiz del contraste y la diversidad, como posibilidades ante la multiplicidad de principios y propuestas vertidas.

Y estima, que la exposición Earthworks presentada en la Dwan Gallery, dejó una huella en el inicio de una nueva tradición artística, donde la objetualidad de la creación estética es puesta en duda, desconociendo la necesidad de permanencia del resultado de la creación, asumiendo la posibilidad de lo efímero y transitorio y del valor de la documentación del proceso y de su resultado.⁸

Los herederos del land art, quienes toman su relevo trabajando sobre el territorio y la idea de naturaleza, serán los artistas que *se oponen a la sobre dimensión de la escala y a la transformación evidente, recuperando para el arte una poética de preservación*. Afortunadamente, porque si no, las consecuencias

⁷ RAQUEJO, Tonia. Land art, Colección Arte Hoy, Ed. Nerea, Madrid, 1998. P 15

⁸ ARTEAGA, Agustín. Nuevas cadenas, Catálogo de exposición de Yolanda Gutiérrez, México s/f. P 33

que revestiría el intervenir en la naturaleza serían nefastas e irreparables, las más de las veces.

Lo natural contiene en sí mismo al azar, y a lo aleatorio, lo que favorece ampliar la apreciación de creación orientada hacia actividades espontáneas. Este cambio es tan profundo, que podemos referirnos con ello, a un nuevo diálogo del hombre con la naturaleza.

3.2. Apreciaciones sobre las obras land art

*“La naturaleza etimológicamente corresponde al orden y disposición de todo lo que compone el universo. La naturaleza no es sino lo que entendemos como el mundo, y éste, el mundo ha sido y es para el hombre a la vez, su espacio vital y el origen de muchos de sus miedos”.*⁹

Juan de las Rivas

*“Los artistas de la naturaleza suscitan reflexiones e interrogantes al espectador, lo acercan a la naturaleza de nuevo, la forma de percibir el arte se mezcla con reflexiones ecologistas y nos movemos ante él, en un nivel meta lingüístico (...) Más allá que contemplar, los artistas se mezclan con la naturaleza, la juzgan desde dentro, se relacionan con ella para el proceso creativo: contemplar, afectarse y proponer”.*¹⁰

Algunas de sus características implícitas son las siguientes:

Las obras no pueden ser colocadas, al menos en más de un lugar, sin que la obra sufra menoscabo, ya que se queda en el sitio donde se ha generado, perteneciendo desde entonces a él. Su vinculación al lugar es más profunda, ya que están ligadas a su emplazamiento y toman parte de su contenido de la relación que establecen con características específicas de un entorno particular. Son sublimes, las más de las veces. Son obras concebidas para proporcionar una experiencia única de cierto lugar, tanto para el artista, como para el espectador.

⁹ DE LAS RIVAS, Juan. *La naturaleza en la ciudad- región: paisaje, artificio y lugar*. P 175

¹⁰ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: *Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia*, dirigida por José Miralles Crisóstono, Valencia, 2003. P 173

Entre las tendencias el land art ha desarrollado *nuevas formas de creación, en las que la naturaleza y el medio físico son contemplados como sujeto, como proceso o como destino del hecho artístico*, estableciéndose así un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza, distinto a los tradicionales y ampliando mucho las posibilidades tanto de interacción, como las de soportes y materiales a utilizar, para transmitir cualquier intención o carga expresiva.

Algunos asocian al land art por sus características de ocupación de ciertos espacios como un aspecto del fenómeno marginal y underground. Maderuelo estima que *con su actitud, estos artistas, escapan de los circuitos tradicionales del objeto escultórico, la galería y el museo*, aunque se conserve –en algunos casos- el testimonio de sus obras a través de fotografías, planos, dibujos preparatorios etc. Sus proyectos se estructuran desde conceptos que constituyen con frecuencia puntos de referencia -reflexivos o poéticos- para el debate sobre las relaciones de los conflictos entre el hombre y la naturaleza en nuestra época.

Sus singulares environments (ambientaciones), implican también el funcionamiento de la acción escultórica y el lugar como una única presencia, la que se formaliza en formas básicas y parte de conceptos que dinamizan su sentido. El tema de la ausencia de forma, o de la incapacidad para abarcarla físicamente y/o el de su desbordamiento, es otra vía alternativa, que nos conduce a enlazar éstas obras con la idea de lo sublime.

El énfasis no recae tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, así como en las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta. La que puede llegar a desmaterializarse hasta el punto de realizarse tan sólo con la mirada. De modo que la obra ejemplifica la apreciación de que *los artistas land art, como representantes del conceptual puro, al orientarse hacia la imagen mental y a la idea, como la atención primera a los procesos*

antes que a la obra misma y a la intención primera de la materialidad, como resultado o producto artístico.

Los artistas del land art, de igual manera pretendían enfrentarse al espacio de la galería y acabar con el tráfico del arte. Esto en una actitud contra el valor mercantil de la obra, en la que el proceso de transacción mercantil no tiene ya un sentido de obra, que puede ser adquirida y conservada -la más de las veces- sino que predomina en ésta el carácter procesual, el que obliga al público a introducirse en un medio mental, sólo desde el cual, podrá abordar la obra, alcanzarla, y la que por sus cualidades hace superar en el espectador su actitud meramente pasiva al enfrentarlo a decodificar las distintas significaciones e intenciones implícitas en estas obras.

El land art por su carácter procesual, fomenta *que la obra cuenta con múltiples lecturas y reafirma su ser anti-retiniano*, e incluso *motiva distintas reflexiones y experimentación de sentimientos o emociones y asume al azar, como un elemento de la obra en su resultado final*, al no contar con un dominio en las condiciones atmosféricas del entorno, o si pasara algún habitante de la zona y altera su resultado original.

Motiva en el espectador, la participación no meramente pasiva contemplativa, sino, activamente especulativa, esto sustentado en las relaciones que se producen entre obra y sujeto, o espectador; dado que su énfasis no recae tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, así como, en las relaciones que se producen entre obra y el sujeto que lo experimenta.

Las obras que introducen su cuerpo como parte de la intervención son las que mejor expresan ese tiempo asociado intrínsecamente al movimiento. Ese tiempo real, propio del body-art se superpone en algunas intervenciones a un tiempo arbitrario, el del reloj, que rige nuestra vida cotidiana. Algunas de estas

acciones representan en ese sentido un modo de narrar el tiempo a través del movimiento, como si con él creara un reloj para marcar los instantes.

Dichas obras, alcanzan un dinamismo espacial, orientado a favorecer la influencia recíproca entre el ambiente y el sujeto, lo que logra combatir la impresión visual del material al abrir la pieza en el espacio.

Estos artistas *trasvasan signos naturales, o no naturales a un entorno natural*, con lo que pueden otorgarle una ampliación de escalas espaciales y temporales, o de redescubrimiento de signos presentes en el paisaje. Los lugares naturales constituyeron un visado para abandonar la galería y el museo y poderse implicar en la realidad, concretando con las acciones y las obras, la multiplicidad de incidencias entre el tiempo y el espacio.

Coincidimos en la apreciación de Jean Marc Poinot referente a que lo que pretenden estos artistas es poder concebir un trabajo que encuentre su sentido en un espacio, un tiempo y un lugar determinados.

Así, las obras son concebidas como situaciones exploratorias para quién las recibe, que sólo puede conocer desplazando su cuerpo por ellas, las que implican la experiencia del tiempo y la memoria. De igual manera pueden ser visibles o no dejar huella y que la única constancia que quede de ellas, sea el registro fotográfico -en caso que se cuente con él ó el que haya sido concebido como parte del resultado final de la obra, o como la obra misma-.

“Además de ubicar la obra en los espacios lo que hicieron nuestros antepasados en el paleolítico y neolítico, algunos artistas además, han

querido ubicar su obra en un tiempo a histórico, que les permita jugar con las fronteras del antes, el ahora y el después”.¹¹

En ellas es la aproximación del espectador a la obra, lo que determina su percepción, *al ser la obra un proceso interminable donde se combina todo: lugar... situación... y estado atmosférico.*

*A la vez favorecen la multidisciplina, pero sobre todo: genera una nueva apreciación del espacio del tiempo, tanto de la obra, como de su contexto y de la imposibilidad de fragmentar la presencia de ambos en dicha obra. “Esta favorece una adecuada interpretación plástica de una dimensión a través de la división simultánea”.*¹²

En relación a las concepciones escultóricas que hasta entonces regían como cánones, cabe decir que favorece:

- La ruptura del bloque monolítico.
- La disociación de la contemplación pasiva del espectador.
- Y la continuidad de la superficie material del volumen cerrado.

Esto se relaciona con la propuesta de Boccioni del Manifiesto de la Escultura Futurista de 1912, que propone: *“Destruir la línea finita de la escultura cerrada. Abramos la figura y encerraremos con ella el ambiente”.*¹³

“La concepción del objeto escultórico se convierte en el resultado práctico del objeto y su entorno. Así la distancia existente (...) se unifica no en cuanto a pura forma, sino puro ritmo plástico. No una construcción de cuerpos, sino una concentración de la acción de los cuerpos (...). Una completa fusión del entorno y el objeto, a través de la interpretación de

¹¹ RAQUEJO, Tonia Land art Colección Arte Hoy, Ed. Nerea, Madrid, 1998. P 39

¹² ENRIC, Rosemary. Extraído de GRANELL, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia. P 98.

¹³ PEREZ, David. El tiempo... Revista Lápiz nº 91, Febrero 1993. P 56

los planos”.¹⁴ Su renovación ha de venir desde sus bases, a través de la escultura ambiente, pues con ella se desarrollará la plástica y al prolongarse, podrá modelar la atmósfera que circunda las cosas.

Muchos artistas detectan el carácter mágico, misterioso o de ritual que hay y es característico de la naturaleza, al enfrentar el entorno y crear su obra.

Desde el punto de vista espacial, el land art crea una relación dialéctica, no sólo con el entorno, sino con el sitio que él en la ocupación hace del terreno y con la operación por la que deja ver la tierra”.¹⁵

En el land art el objeto artístico no tenía porqué ser el resultado de una interacción, sino la interacción misma: eso significaba por una parte solucionar el tema de la abstracción como acabamos de mencionar, pero además penetrar en los entresijos de la percepción por parte del artista mismo y de las audiencias, actuando así, ante la complicada frontera entre lo público y lo privado, y desdibujando incluso fronteras y líneas divisorias entre ambas contra el hecho de *hacer y presentar* que prevelece en la creación artística del momento.

“Las obras de land art no compiten con nadie, han conquistado una vez más la diferencia a partir de dos desplazamientos. Uno: de la ciudad, como lugar saturado de cultura, al desierto, como territorio virgen para el arte. Dos: de la objetualidad doméstica de la obra vendible y coleccionable a la monumentalidad virtual de una experiencia eminentemente fotográfica. ¿Se trata sólo de una reacción de crítica a lo institucional, una rebelión frente al mundo urbano de las galerías y las estrategias mercantiles? Hay quizás algo más inconsciente— como en todo

¹⁴ HULTEN, Pontus. *Futurismo and futurismi*, Ed. Bompiani, Milán, 1986. P 39

¹⁵ DUQUE, Félix. *El arte público y el espacio político*, Actas de arte y naturaleza, Tomo 5 Arte Público, Huesca 2000. P 130

arte que refleja el espíritu de los tiempos-, que se inscribe en, o culmina, la inercia del paradigma industrial: el dominio conceptual y absoluto sobre el territorio como naturaleza”.¹⁶

Nos parece oportuno citar la apreciación de Hildebrand relativa al espacio: Espacio que hasta ahora se venía entendiendo como la tridimensionalidad de los cuerpos y que se podía expresar plásticamente a través de la apariencia de las formas corpóreas, representación especial en la modalidad compositiva, y que “en la construcción, pasa a concebirse como algo plástico que se puede organizar, merced a la relación activa entre las partes constituyentes, es decir, a través del acoplamiento y orientación de sus componentes matéricos”.¹⁷

Hildebrand pone de relieve la idea del espacio, exaltando la relación que existe entre el objeto y el espectador y entre éste y la naturaleza. Con ello deja constancia de que la representación no puede ser entendida como un conjunto de formas imitativas de la naturaleza, sino, como producto donde lo organizado y el organizador han de ser entendidos recíprocamente. La obra entonces surge análoga a la naturaleza, ya no como disposición reproductora (imitadora), sino como productora.

Esto lo relacionamos con la apreciación de Duchamp de que para hacer arte, no es preciso realizar operaciones manuales, ¡basta con tomar decisiones! y que después algunos artistas Fluxus interpretaran como ¡el arte con pensarlo basta!

¹⁶ ALBELDA, José; SABORIT, José. La construcción de la naturaleza, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, Arte, estética y pensamiento, 1997. P 92

¹⁷ GRANELL P, Marusela. Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstono, Valencia, 2003. P 406 y 407

Así, la espacialidad sentida y vivida permite al artista finalmente considerar desde una auto referencia, implicándose en ella, asumiendo su propia identidad y por lo tanto una postura vital que puede y debe adoptar la actitud personal que desee y desde la cual entender el arte. Esto debido a la apertura de opciones en que la constitución formal de la obra es sustituida por el concepto.

La forma con ello queda desplazada hacia su función o sea, hacia la concepción, cobrando suma importancia todo lo relacionado con la creación de nuevas proposiciones o situaciones. Hay quienes eligen la ribera de un lago, el mar, un escarpado o sinuoso entorno rocoso, una isla, un campo abierto al pie de las montañas, el bosque o las llanuras, o cualquier entorno natural y que no sea conurbado.

La mayoría del land art es efímero, no sobrevive el paso del tiempo, y así ha sido concebido, pues o bien se integra al entorno, o bien desaparece, debido a las condiciones climatológicas del entorno tales como erosión del terreno, la lluvia, las mareas, la nieve o porque el propio artista desarma su obra una vez cumplido su propósito aunque las más de las veces se mimetiza al entorno y desaparece fusionado a él.

A su vez, a través de la simplicidad, delicadeza o su ser sublime, exponen reflexiones profundas sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, entre el mundo trascendente y el mundo natural, transmiten un carácter o cualidad mítica y misteriosa.

“La idea de lo sublime ha sido retomada con inusitada fuerza por los artistas del land art, que ya han logrado superar y no de forma metafóricamente precisa esos límites convencionales del cuadro y del espacio que rodea la escultura”.¹⁸

¹⁸ MADERUELO, Javier. Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte. Lanzarote, Fundación César Manrique, DL 1996. P 31-32

Para terminar el apartado, queremos destacar algunos de los puntos a través de los que diferenciar el arte póvera del land art.

El arte póvera se basa fundamentalmente en la readaptación del objeto en desuso, objeto al fin y al cabo, a un contexto más amplio, sin embargo esto no es razón suficiente para relacionarlos sobre todo si tenemos en cuenta que los procesos de desarrollo, la concepción misma, el esquema proyectual no son los ejes centrales de dicha obra. Estas obras suelen estar teñidas de una sobre valoración de las entidades espirituales como la emoción, el sentimiento, el deseo, categorías todas ellas cercanas a un planteamiento y a una visión del mundo irracional y azaroso.

En el póvera el resultado lo es todo, principio y fin, ya que se basa en una estética eminentemente perceptiva, en el land art, la creación está en comunión con la experiencia del lugar: la naturaleza.¹⁹

¹⁹ Ibidem. P 17

3.2.1. Paisaje

*“Consideramos al paisaje como un medio de expresión cultural,
que es una forma simbólica por derecho propio.*

*El paisaje es, en sí mismo, un medio físico y multisensorial
(tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, silencio, sonido luz y oscuridad)
en el que los valores y significados culturales están codificados”.*

Jaukkuri Maretta²⁰

El paisaje es memoria, más allá de sus límites, sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras del otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero.

Esto se relaciona con la propuesta de Boccioni del Manifiesto de la Escultura Futurista de 1912, que propone: *Si la pintura se fortalece gracias al paisaje y a la atmósfera que simultáneamente actúan sobre la figura humana o sobre los objetos, la escultura también puede hacerlo a partir de cualquier material que permita traducir los planos atmosféricos que unen y desunen las cosas.*

Los artistas que crean land art, *trascienden el paisaje como pintura* e incursionan en el entorno mismo y a partir de él o en él, crean sus obras bien sea como acciones, bien sea como intervenciones, o como esculturas u objetos.

El sentido último de un número representativo de las obras land art es transmitir su intensa relación con el paisaje.

²⁰ MARETTA, Jaukkuri. Lugares de comunicación. Artscape Norland. P 100-101

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

En el paisaje es agregada una escultura a la naturaleza, la cual puede o no referir una significación que remita a las implícitas en la memoria individual y colectiva. El artista debe elegir el lugar en el que su obra armonice mejor con la naturaleza y dónde saque la ventaja visual del punto privilegiado.

Los artistas land, salen del estudio y trabajan realmente al aire libre. En el espacio libre, la naturaleza, los recursos naturales como el mar, el bosque, el desierto, la nieve, la tierra, etc; la obra se queda en el sitio donde se ha generado, perteneciéndole desde entonces, siendo un nuevo elemento que redefinirá el paisaje.

En estas obras su vinculación a la naturaleza es incluso profunda, ya que están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno particular, un entorno natural que no imita el paisaje sino que es el paisaje mismo.

3.2.2. Espacio

“El espacio es el receptáculo sin dimensión, en el que la razón deposita su creación”.

Malevich

No existe una cualidad abstracta y universal de espacio (bajo el punto de vista fenoménico), a la que se superponen las cualidades de los objetos que se adicionan en el tiempo. Pues al incorporar al lugar o en el lugar un objeto o elemento, se trastoca, ya es otro, distinto a su ser inicial y a su imagen original. Así, el lugar es el espacio determinado por su significación.

“El espacio del arte es, pues, el de la desnudez, un territorio en el que se cruzan las escrituras de un naufragio que jamás ha tenido asidero alguno. En este sentido lo plural, lo promiscuo, lo transdisciplinar y lo perverso, no actúan en la contemporaneidad como categorías estéticas, o como dogmas absolutos que deban ser escrupulosamente acatados”.²¹

La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y entorno. De esta forma podemos entender la escultura vinculada al espacio, bajo el punto de vista de su estructura formal o narrativa. Unida escultura y espacio en un único ser indisoluble.

Esta relación se produce siempre en el sentido que actuemos en el espacio, sin ser esto garantía de relación cualitativamente satisfactoria. La

²¹ PEREZ, David. *La mirada contra la Historia*, en torno a la disolución temporal del Arte, Valencia : Cimal, 1995.
P 16

satisfacción de la obra estriba en mostrar su mundo en tanto que “ser obra” significa, establecer mundo. “El espacio debe mostrarse en su posibilidad de disposición como receptáculo (...) El espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse, y un morar del hombre. (...) Espaciar la creación, de los lugares libres”.²² “El espacio exterior pertenece a la actividad del mundo, es el espacio de la falta de protección, el de estar a merced de todo”.²³

Para John Cage, el espacio debe permitir de verdad toda libertad de movimiento a los artistas y al público. El espacio debe tener tanta libertad, como el tiempo. “Las obras invaden al espacio, lo envuelven y por otro, el espacio viene de vuelta, se infiltra en su interior”.²⁴ “Además hay un espacio como consecuencia de la superposición de las obras que acumulan sus espacios. Finalmente no se trata de un espacio único: hay varios espacios que tienden a multiplicarse unos por los otros”.²⁵

En relación a la afirmación de que una “situación construida” es claramente la organización de una experiencia de vida, cabe interrelacionarla con *una creación artística y su proceso lo que lleva a cuestionarse de la inexistencia del tiempo y la ratificación de la existencia de la experiencia.*

La obra de arte no tiene porqué partir de un momento determinado, menos aún, acabar con un fin concreto. Los conceptos de principio y fin son accesorios. La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y entorno.

Esta relación se produce siempre en el sentido que actuemos en el espacio, sin ser esto garantía de relación cualitativamente satisfactoria. La

²² NAVARRO, Evaristo. *Materia y gesto en un proceso escultórico, análisis de una instalación*, Tesis doctoral dirigida por Emilio Martínez Arroyo, Universidad Politécnica de Valencia. P 43-48

²³ Ibidem. P 61

²⁴ CAGE, John. *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981. P 160

²⁵ Ibidem. P 161

satisfacción de la obra está en mostrar su mundo en tanto que *ser obra* significa establecer mundo.

El espacio abierto, aporta la concepción de lo libre. “El espacio exterior pertenece a la actividad del mundo, es el espacio de la falta de protección, el de estar a merced de todo”.²⁶

Michael Heizer a principios de los años 70 afirmó que *una obra de arte no se coloca en un lugar, es el lugar*. Los artistas crean el lugar incorporando su obra al contexto visual elegido del paisaje o al entorno integrado.

Para Salomé Cuesta el espacio es un concepto que deviene consecuencia de la necesidad de límites que requiere el pensamiento. Es una porción relativa que opera como instrumento coordinador para acceder instintivamente al espacio absoluto porque a través de él, podemos integrar continuidades que amplían en todas direcciones ese segmento de la realidad acotado, hasta hacerlo homogéneo e infinito.

“No existe una cualidad abstracta y universal de espacio (bajo el punto de vista fenoménico) a la que se superponen las cualidades de los objetos que se adicionan en el tiempo. Pues el lugar es distinto, es otro, en el momento en que incorporamos alguna cosa nueva. El lugar es el espacio determinado por su significación. Toda la acotación del espacio implica acotaciones y fragmentos: los límites de la experiencia sensorial son los límites de todo razonamiento sólido acerca del mundo”.²⁷

La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y entorno. De esta forma podemos

²⁶ Ibidem. P 161

²⁷ CUESTA, Salomé. *La forma vacía del tiempo proyecto teórico-práctico*, Tesis doctoral dirigida por María José Martínez de Pisón, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992. P 32

entender la escultura vinculada al espacio, bajo el punto de vista de su estructura formal o narrativa.

Esta relación se produce siempre en el sentido que actuemos en el espacio, sin ser esto garantía de relación cualitativamente satisfactoria. Todo depende del grado de que de su mundo pueda ser percibido, y partiendo de que *ser obra* significa establecer mundo debe mostrarse en su posibilidad de disposición como receptáculo, cabe considerar que el espacio aporta lo libre y lo abierto para que en él se establezca la creación libres El espacio exterior pertenece a la actividad del mundo, es el que envuelve, el que cobija y favorece el que nos sintamos protegidos, y seguros.

“El orden de las ideas deriva de la observación del espacio real, de forma que las ideas son reflejo del espacio. El espacio es el producto del orden impuesto por las ideas. La realidad del espacio fluye de forma paralela al sistema de pensamiento”.²⁸

A fin de cuentas, el espacio sólo puede ser el resultado de nuestra propia vivencia y como tal lo aprehenderemos y podremos hacer uso de él. Es herramienta y fin en sí mismo. Es actor y escenario donde toda la creación artística acontece y tiene su “sitio”.

²⁸ CUESTA, Salomé. La forma vacía del tiempo proyecto teórico-práctico, Tesis doctoral dirigida por María José Martínez de Pisón, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992. P 70

3.2.3. Tiempo

“El espacio y el tiempo no se pueden desligar con el único objeto del análisis, ni siquiera en un arte espacial. Cualquier organización espacial contiene una aserción implícita sobre la naturaleza de la contemplación temporal”.

Rosalind Krauss

Este será uno de los puntos que den cohesión a los distintos capítulos que conforman la investigación de esta tesis doctoral, al ser uno de sus objetivos secundarios, el comprobar si el tiempo es determinante tanto en el contexto de la creación, como momento histórico y las implicaciones que ello conlleva, así como en la apreciación o percepción de la obra en dos momentos: En el de la creación o a una distancia casi inmediata y a largo plazo o a distancia notable. Cuestión que puede derivar en obras que ponen en juego un desfase temporal explícito entre la temporalidad que le es propia y la de su recepción.

Para Maderuelo jugar con la representación del tiempo y con su medida es uno de los rasgos más sorprendentes del land art.

Las propias cosas conciben y miden el tiempo con sus ritmos existenciales, biológicos, de formación y de existencia. La distinta concepción de tiempo que puede tener una mariposa, una flor, el hombre, produce la variedad infinita del pensamiento y de las formas del universo. Es en el espacio donde se recogen los valores del tiempo, las memorias del tiempo y el espacio pueden ser el vacío que hay entre las uñas y la carne que se llena de tierra. *Los artistas que trabajan con materiales de la naturaleza incursionan en la esencia de lo palpable, en la calidad inmaterial de la existencia, del tiempo: nos hacen ver lo que no está concebido para verse.*

“Entre los artistas del ámbito conceptual la atención hacia los márgenes preceptuales del tiempo y la naturaleza como material de trabajo es una cuestión fundamental”.²⁹

La presencia del tiempo en estas obras, no era considerada anteriormente, con tal relevancia, incluso, se le relaciona con el tiempo-experiencia o el espacio mental. No se le ubica en un lugar específico del cuerpo. Los orígenes de una reflexión sobre el tiempo son tan variados y heterogéneos al mismo tiempo: la teoría de la relatividad destaca que, el tiempo es una dimensión exterior a las dimensiones espaciales.

Cabe considerar como otra apreciación, a la de Ethienne Klein en el tema del tiempo: Tiempo físico: el vivido y Tiempo subjetivo: o de la conciencia personal, al que se le atribuye el que cada cual lo sienta de manera personal, por lo que no transcurre de manera uniforme, y que varía en relación a la edad biológica y a la intensidad y el significado que para nosotros tienen los acontecimientos que estamos viviendo. Para Ethienne, el tiempo contiene la totalidad de lo que es, pero nosotros sólo alcanzamos a pensar en él como un límite que se escapa entre dos nadas: el pasado y el futuro.

John Cage, uno de los estudiosos de principios Zen y entre ellos la concepción del tiempo: el *tiempo natural* al cual definimos como aquel que tarda un hecho natural en llevarse a cabo y que es inalterable. El *tiempo racional* es aquel creado para interactuar, para establecer pautas de relación e interacción entre los seres humanos, de establecer códigos y determinar cual es, o no alterable.

Las dos anteriores apreciaciones surgieron en nosotros a partir de las lecturas de principios de la filosofía del Budismo Zen, presentes en los

²⁹ CUESTA, Salomé. La forma vacía del tiempo proyecto teórico-práctico, Tesis doctoral dirigida por María José Martínez de Pisón, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992. P 217-219

conceptos que de D.T. Susuki asume John Cage y que han sido desde entonces apropiados por cantidad de artistas y pensadores de nuestro tiempo. “El tiempo, carece de principio, medio o fin (...). En el caso del tiempo, aunque nos damos cuenta de los cambios que ocurren en él, no tenemos un conocimiento claro ni de su principio, ni de su final. En un momento dado estamos donde estamos. El momento actual”.³⁰

George Kubler sostiene que el tiempo tiene variedades categóricas: “Cada campo de gravitación en el cosmos tiene un tiempo diferente que varía según la masa. Cuando definimos la duración por lapso, las vidas de las criaturas vivientes obedecen a diferentes duraciones, porque ocupan distintos sistemas de intervalos y periodos”.³¹ A este respecto cabe reflexionar que probablemente es tan limitado el número de posiciones que adoptan las cosas en el tiempo, como el que ocupan la materia y el espacio.

Para Pilar Bonet, probablemente la dificultad en la delimitación de las categorías del tiempo es relativa al esfuerzo por encontrar una descripción adecuada para la duración, misma que variará de acuerdo con los acontecimientos, en una escala rigorista, lineal en la que no cabe lo aleatorio y el azar.

Jean Pierre Cricqui por su parte exalta que el arte es una cuestión de empleo del tiempo: del tiempo de la obra, al tiempo de su recepción por parte de los espectadores. Tiempo representado además en la obra, en lo relativo a la representación de una obra, en su relación con otras acciones: contiguas o no.

Obras para las que se requiere de una determinada duración de la

³⁰ CAGE, John. Escritos al oído, presentación, edición y traducción de Carmen Pardo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1999. P 43 y 162

³¹ KUBLER, George. La configuración del tiempo, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1975.

contemplación, pero de una duración variable y sobre todo modulable, en relación directa a la intuición y a la sensibilidad de cada uno de los espectadores, que a ella se enfrenten y a su contexto y formación cultural. Así en las instalaciones, no se puede separar el tiempo y el espacio, ya que ambos componentes, lo determinan y están implícitos en ellas. Estas últimas apreciaciones las encontramos muy ligadas con las características del “arte procesual” el cual tiene un tiempo, que es parte de la obra y su resultado.

Es determinante y a partir de esta concepción temporal, se amplían las posibilidades de lo que puede ser el arte. Esta concepción es integral en el land art, ya que el tiempo determina distintas lecturas de la obra, distintos resultados que a las transformaciones en él generan, aunado al azar, hecho que dado el entorno y sus características es parte de la obra misma *per se*.

Aquí cabe el comentario de Derridá relativo al instante: “El instante concierne al tiempo, pero no le pertenece, no depende de él, más no por ello es esta concepción más lógica, que cronológica”.³² Y el tiempo no da nada que ver, en primer lugar porque ambos tienen una singular relación con lo visible. El tiempo es -como pocos-, el elemento de la invisibilidad misma. Sustrae todo lo que se podría dar a ver. No se puede ser ciego al tiempo, a la desaparición esencial del tiempo y eso que en cierto modo no hay nada que no aparezca, que no exija y tome tiempo. En cualquier caso el tiempo presente, ya no se puede pensar como un ahora, a saber, como un presente encadenado.

³² DERRIDÁ, Jacques. Dar (el) tiempo : I. La moneda falsa, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995. P 19

Heidegger recuerda que el tiempo no es en sí mismo nada temporal, puesto que no es nada, puesto que no es una cosa y sostiene: “La temporalidad del tiempo no es temporal, como tampoco es próxima la proximidad, ni la arboreidad remota”.³³

Leonel Moura interrelaciona directamente el cuerpo con el tiempo: Un cuerpo vivido por sí mismo nunca es percibido como representación o imagen, porque su dureza o espesor no lo permiten. Pero tampoco en la experiencia de compartir un determinado espacio con otros cuerpos, los que son reductibles a *puras imágenes*, los que están demasiado presentes y materiales, para que algo así sea razonable.

De ahí que un cuerpo vivido no tenga por eso tiempo, sino que corresponda al espacio que ocupa, habitando un lugar concreto definido, determinado, aunque en estado de devenir -de flujo-. Hablar de tiempo es hablar de lo “no tangible” es ir a la búsqueda del espacio, del punto de encuentro, ante todo con cuerpos predispuestos a ser copartícipes y a compartir dicha experiencia.

Esto contrasta con el “tiempo biológico” -que nos ocupa especialmente-, al ser representativo de la transformación del cuerpo físico, como soporte artístico en el paso del tiempo, el cual consiste en duraciones ininterrumpidas de longitud predecibles, apoyados en la estadística. Estas transformaciones son representativas del *tiempo natural*, el que no se puede detener, -¡quizás amortizar, controlar, o encubrir!, pero no detener.

En relación a las apreciaciones del tiempo como concepto para Fluxus, cabe citar a Aristóteles, ya que sostiene que el tiempo se configura como un “ahora” que se mantiene gracias a una sucesión de *ahoras* que el

³³ Ibidem. P 29

alma experimenta y mide según un antes y un después. Con ello podría decirse que el ser y el tiempo se tornaron incompatibles.

Para San Agustín el presente carece de duración en un espacio de tiempo en que podría medirse: al presente de la espera se le llama futuro; el presente de la intuición inmediata es el presente; el recuerdo del presente proporciona el pasado. La conciencia se revela a sí misma tres actos: que intuir un hecho significa intuir sólo el paso que conduce al presente de mismo. Un alma cristiana explica a sí misma, la unidad de su ser, con el que sin embargo no coincide y del que no goza plenamente. Se cuestiona si en ello no estriba el problema que en general nos plantea el tiempo: a saber, la formulación de la unidad de un ahora, de un todavía acontecido y a la de un ya, que ya ha acontecido, gracias al que podemos decir “yo” y consideramos autores de lo que hacemos.

Hume refiere que la conciencia y el tiempo reconocen su solidaridad constitutiva. Nuestras narraciones nos construyen y al construirnos el tiempo adquiere sentido.

Coincidimos con la apreciación que describe al tiempo ubicado más allá de las medidas. Ya no puede ser el tiempo de los relojes: escribir es una cosa; interpretar es otra y escuchar una tercera; no hay razón alguna para que esas 3 operaciones se relacionen entre sí. “Si al escribir impongo una medida de tiempo, el oyente ya no estará frente al tiempo mismo, sino a la forma en la que el ejecutante interpreta lo que lee y el ejecutante no leerá el tiempo, sino una medida de tiempo”.³⁴

La naturaleza pertenece ante todo a un determinado espacio-tiempo, y a través de éstos afirma su razón de ser. Marc Lachize-Rey en su texto Del tiempo y su flecha, describe al tiempo como un continuo,

³⁴ CAGE, John. Para los pájaros, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981. P 156

formado por instantes: una dimensión única, mientras que el espacio tiene 3 dimensiones: de ello resulta una propiedad fundamental: Un instante separa el tiempo transcurrido entre pasado y futuro, mientras que un punto no puede definir dos regiones separadas del espacio. El presente es el paso obligado del pasado hacia el futuro.

No podemos entender la escultura y con ella la naturaleza del espacio y no podemos percibirla sin la intervención nuestro tiempo.

3.2.4. Site/non site³⁵

LUGAR: SITE	NO LUGAR: NON SITE
Cerrado	Abierto
Contenido	
Indeterminado	Determinado
Está en algún sitio (que forma parte del paisaje y se puede recorrer físicamente)	
No está en sitio alguno	En cualquier sitio
Material que no puede percibirse	
Se ve asociado con el no-sentido	
Puede incluso negar su espacio habitual	
Para dar paso a otro distinto	
Espacio evaporado que desaparece	
	Está ausente
	Se desmaterializa
	Se abstrae
	Superficie reflejante
	Un espejismo

El *site* está configurado mediante las imágenes especulares: del lugar, efecto del reflejo de un espejo: acción mental de teorizar y/o reflexionar. De ahí que las obras expuestas en galerías, modelan, fracturan e intervienen el lugar, cuerpos límites no se ciñen ya exclusivamente al

³⁵ RAQUEJO, Tonia. Land-art, Serie: Arte Hoy, Editorial Nerea, Madrid, 1998.

territorio fijo donde se trabaja, pues entre la obra presentada y la galería; realizada al exterior, se generará una dialéctica tan eficaz, que la una no podrá entenderse sin la otra.

El *site* también es la mirada, el sitio, aunque el campo que genera tiene un carácter anti-visual, obligando a sustituir la confianza en la visión por la suspensión del propio cuerpo visual, esto en su carácter de informador, mediante un vacío indefinido y vertiginoso, abierto a la mirada.

El *non-site* no es más que un lugar ofrecido en su grado mínimo, un vacío, una ausencia obrada.

Ante esta fragilidad, se abre la posibilidad de pensar que el *non site* actúa como indicativo del *site*. Lo que sí está perfectamente constituido. Ahora bien, cuando se traslada al lugar señalado, éste ya no revela ningún espacio fundado, sino, un lugar herido por la excavación o la ruina ocasionados por la realización del *non-site*.

Así, la obra como *non site* es un simulacro del objeto que busca lugar en el espacio y su lugar genuino exige re encontrarse hasta el *site*, la mirada tampoco puede reposar tranquila sobre ese *non site* debe convertirse en una actividad mental. Los ojos no ven un objeto, sino una indicación y en esa apertura absoluta de su campo, registra el *non site* como carencia y ven lo visible.

¿Y cuáles son algunas de las características a las que nos referimos?...

En el land art, la intención de estos artistas era ir más allá de la mera intervención en la naturaleza. Pretendían conseguir una experimentación sobre la naturaleza y en la naturaleza, más que alterar artísticamente el orden natural, modificar el lugar.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé

Abora cabe tomar en cuenta que la obra realizada in situ puede hibridizarse con el contexto o el soporte en el que está creada, por lo que ambos devienen indisociables, al ser la obra resultante una emanación del site.

Creemos que sólo aquellas creaciones en las que se han tenido en cuenta el lugar llegaran a crear tan unión que formaran un todo indisoluble: una nueva realidad que será algo más que la suma de sus componentes.

3.3. Artistas que se interrelacionan en sus propuestas con las de Àngels Ribé y Fina Miralles

3.3.1. Richard Long

“Un viaje es una línea errante. Caminar en línea recta, de un lado para otro, hacer una línea de polvo: crear una escultura”.

Richard Long

Richard Long un inglés, quién guarda muchos puntos de encuentro y empatía con la obra de Fina Miralles, considera al paisaje un lugar de trabajo y un material imaginario. Long nos invita a leer los signos que otros dejaron en el paisaje, o a percibir el paseo como un signo inscrito en el paisaje.

Las obras son concebidas como situaciones exploratorias para el que las recibe, que sólo las puede conocer desplazando su cuerpo por ellas. Estas obras implican la experiencia del tiempo y la memoria. Las mismas se definen como rasgos preexistentes al paisaje y son visibles a distancia. Long asocia la organización de las formas, de los espacios y los recorridos, a la experiencia del trayecto y a las múltiples connotaciones que sugiere el paso de la superficie al nivel subterráneo, que puede ser viable u obstaculizado. Su obra ejemplifica la de aquellos artistas quienes no dejan a su paso por el paisaje más huella que la de los actos que optan por registrar mediante un objeto o una imagen.

La naturaleza de su trabajo ha propiciado muchas invocaciones puramente retóricas o simples paráfrasis. “Su pensamiento es una auténtica cantera en doble sentido de la expresión, a partir de la cual

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

construir otras reflexiones y ese es seguramente el motivo esencial que le confiere permanente actualidad”.³⁶



El trabajo de Long nos transmite ese tipo de espacio vivido por el mismo artista. Su obra A Line Made by Walking (una línea hecha caminando de 1967) es la descripción de un gesto creador en el sentido más estricto y poético del término. “Establece un nuevo tipo de relación entre el artista y la naturaleza, y una nueva manera de proponer la naturaleza como sujeto de la obra de arte”.³⁷

El artista después camina por un prado yendo y viniendo en línea recta, hasta que en la hierba pisada queda el rastro de la acción, cuyas huellas fotografía después. Destaca, el papel de su cuerpo es servir como único instrumento que determina el carácter de soporte único y la elección

³⁶ PERÁN, Martí. Dibujar la imagen dialéctica de Robert Smithson, en Naturalezas, Una travesía por el arte contemporáneo, MACBA, Barcelona, 2000. P 52

³⁷ DOÑATE, Luis. ¿... Richard Long, la experiencia del lugar? P 119

de formas geométricas elementales. Esta obra es considerada como un paradigma de la intervención efímera.

Más tarde Long con piedras, dibuja líneas en determinados lugares que elige previamente para hacer sus recorridos en distintos puntos geográficos del planeta. Estos puntos son menos efímeros y desaparecen de igual manera, aunque más lentamente, lo que incluso él mismo en ocasiones dispersa como gesto simbólico.

Se estima a Map piece (cartografía) junto con las piezas de palabras y las líneas de viento, como las obras más representativas del conceptual en su obra, donde el eje motor es el tiempo. Es decir, la duración de la acción, la variable del espacio a recorrer y por consiguiente la rapidez del recorrido, al ser un hecho real en un momento real.



Esto ya que el paseo en muchas de sus obras, es la obra misma, la acción del tiempo a través del espacio, algunos de ellos azarosos, por rutas sin un recorrido preestablecido o definido y otras, al albor de las

circunstancias naturales. Deja intacta la naturaleza, y en ella instrumentaliza, tan sólo la experiencia del tiempo desde el movimiento.

Para Richard Long el arte es parte de la naturaleza humana, no demanda más que ser un artista y crea obras que dan sentido, propósito y placer a sí mismo. Suele sostener que no descubre nuevos territorios, que no es un viajero religioso, y que lo único que persigue es manejarse (interaccionar) con las realidades de este mundo (tiempo, espacio y materia) de una forma simple y precisa.

Richard Long nos ofrece otra alternativa, con la que además amplía, el registro de la presencia del cuerpo. En su caso toda la producción es el resultado de una peculiar experiencia en la dimensión espacial y temporal de la naturaleza. Emprende caminatas, viajes sin destino en plena naturaleza (Perú, Escocia y Nepal) para registrar finalmente una frágil huella en el paisaje: realiza líneas con troncos y piedras: Círculos concéntricos de agua o arena. Formas siempre elementales y primigenias. Deja éstas construcciones en el lugar donde las realizó sin herramientas, ni maquinaria.

“En la galería el artista muestra las fotografías de aquella acción o bien reproduce figuras similares con materiales naturales. Long elabora una detallada hoja de instrucciones para poder montar una pieza en la sala de exposiciones”.³⁸

Long cree firmemente que su aproximación creativa proviene en primer lugar: natural e instintivamente a partir del carácter y sus inclinaciones. Sea cual sea el contexto en el que se realiza el trabajo, su ambición tiene que ver primordialmente con el poder emocional de sus trabajos, tanto en el ámbito de las ideas, como en el de las imágenes.

³⁸ BONET, Pilar. Las urgencias del presente, El MACBA a Mataró. P 40



Aparte de esto, su interacción con lo natural es más bien serena, armoniosa y afirmativa. No quiere decir que la condición paisajística, no influya en sus intuiciones y las decisiones respecto a qué realizar. Inevitablemente el entorno y en especial el caudal mágico y casi magnético de la naturaleza son determinantes.

Al respecto es notoria la coincidencia en la concepción de la realidad de la cual emana la condición paisajística en Buda, y la tradición de la filosofía hinduista oriental y afirma: que esa similitud viene de antaño, de la época presocrática, aunque el platonismo la escamotea durante siglos. Heráclito se niega a separar el logos de los sentidos. Demócrito nos dice que todo es azar y necesidad.

Parece mucho más sólido reseñar la posible relación de su aproximación creativa con el Zen, a través de la convergencia cultural y disciplinaria, es decir, a partir de su sensibilidad generacional respecto al

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

corpus de métodos configurativos derivados de la condición paisajística, que planteando el paralelismo como alternativa a la veracidad de la importancia de esta última.

Para el filósofo Zen, la obediencia a los ritmos sutiles y primordiales de la naturaleza es un medio de integración en la vida universal. Cualquier diferencia o manipulación humana, por pequeña que esta sea, crea una ruptura con todo el universo. La unidad armónica sólo se consigue respetando las cualidades de cada elemento. Partiendo de esta premisa, las propiedades plásticas de los distintos materiales derivarán de las propiedades físicas, rechazándose conceptos como *reconstrucción* o *intervención*.

Coincide con ellos aunque no son su causa. El contacto con esa filosofía ha sido nulo o escaso, afirma Gloria Moure. Realmente existe una clara coincidencia en la concepción de la realidad de la cual emana la condición *paisajística de Buda*.

“Hay quienes estiman que sus obras constituyen intervenciones o interacciones sígnicas en el paisaje geográfico, los cuales tienen que ver con la idea de trayecto, de huella, de acción en descubierta, de medida a través de un itinerario. Todos y cada uno de sus trabajos se refieren a un emplazamiento, a una posición relativa, a una escala (siempre relacionados con la actualidad física del creador, del caminante)”.³⁹



³⁹ MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, DL 1996. P 118

Su aproximación plástica es anti-discursiva y anti-lingüística, muy próxima a la ingenuidad entusiasta de la experiencia infantil.

Los signos que utiliza son tan arquetípicos que apenas indican la presencia de su hacer, su marca, a modo de elementos simples de su interacción respectivamente antropométrica. Por ello remite a la obra primitiva, a la de los primeros pobladores, quienes de manera casual o no planeada, como rastro de alguna de sus actividades, o de fiestas o un acto ritual, creaban una obra de arte *in situ*.

Long solamente crea obra en entornos y con materiales naturales, en relación a su dimensión, color, medidas y a su forma, las que se trastocan en sutiles, delicadas, y sobrias *per se*, como un talante hacia la desmaterialización y hacia destacar la riqueza poética de nuestro entorno. “Sus obras carecen de trama narrativa alguna y con la máxima crudeza. Long parte de lo simple, proyecta su cuerpo, posiciona su conocimiento e interacciona con el Natural, algo que parece que se ha olvidado en beneficio de la ficción alienante”.⁴⁰

“Long camina y su camino se llena de la experiencia de paisaje que recorre, pero al mismo tiempo le imprime a ese caminar su propio pensamiento, las abstracciones derivadas de la relación con su proyecto de recorrido, con la medida, con la velocidad, con la manera de andar ese camino o con la reacción ante las incidencias que aparezcan”.⁴¹



⁴⁰ Ibidem P 119

⁴¹ DOÑATE, Luis. ¿... Richard Long, la experiencia del lugar? P 198

En otro nivel de trabajo apreciamos también el valor de la idea manifestada a través de una acción corporal. “Richard Long trata como único tema el paisaje: Sus acciones sobre el paisaje: paseos, trazado de líneas y figuras geométricas sobre el suelo, bien cortando hierba, bien colocando elementos encontrados en el lugar, como piedras o maderas, se materializan en diversos soportes destinados a ser expuestos en galerías o museos: fotografías, mapas, libros, pinturas murales, textos o muestras de las piedras, barro o palos, que son reordenados en la galería siguiendo figuras geométricas sencillas, como círculos o rectángulos. Su obra es el paseo, el propio acto de andar (...). Los soportes materiales de su obra pueden ser entendidos como objetos, pero también como documentos de sus paseos por los lugares más recónditos y solitarios del mundo”.⁴²

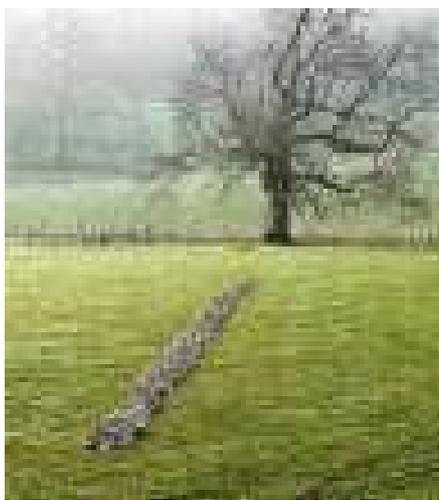
“Richard Long ha realizado una serie de obras utilizando el suelo como una gran pizarra en la que se puede rayar. (...) Considera al igual que los hombres de la prehistoria al suelo como un lienzo, como una página de papel, sobre el que pueden trazar líneas y dibujos. Estas líneas antes de ser realizadas en el suelo suelen ser planteadas sobre un mapa, es decir, sobre un soporte de papel”.⁴³

Su trabajo trata como único tema el paisaje. “Sus acciones sobre el paisaje: paseos, trazado de líneas y figuras geométricas sobre el suelo, bien cortando hierba, bien colocando elementos encontrados en el lugar, como piedras o maderas, se materializan en diversos soportes destinados a ser expuestos en galerías o museos: fotografías, mapas, libros, pinturas murales, textos o muestras de las piedras, barro o palo, que son reordenados en la galería siguiendo figuras geométricas sencillas como círculos o rectángulos.

⁴² MADERUELO, Javier. Actas de arte y naturaleza, Introducción, Tomo 1, Huesca 1995. P 104

⁴³ Ibidem

Los soportes materiales de las acciones de Richard Long pueden ser entendidos como objetos, pero también como documentos de sus paseos por los lugares más recónditos del mundo. Su obra es el paseo, es el propio acto de andar (la línea trazada en el suelo es sólo la referencia y las fotografías que se exhiben en galerías de arte, en los museos o en las revistas, son el testimonio del paseo que le otorga sentido).



Fuente: www.theartserver.be/theartserver/nl/04_detail.asp?id=d69d05a4c2c8

La obra de Richard Long es prototipo de las intervenciones sublimes sobre el medio natural, más concretamente sobre el europeo. “El artista se ha contentado con caminar por un prado yendo y viniendo en línea recta hasta que en la hierba pisada quede el rastro de la acción (la determinación de un umbral de visibilidad a partir del que la obra ya no se distinguiría de su entorno natural, es aquí esencial). Después ha fotografiado las huellas el papel de su propio cuerpo como único instrumento y la elección de formas geométricas elementales, quedarán entre los rasgos dominantes de su trabajo.(...) Una línea hecha caminando es en definitivo, y de manera bastante provocativa para su tiempo, una

especie de paradigma de la intervención efímera. Efímera porque las hierbas pisadas no tardan mucho en volver a su estado normal y el paisaje a recobrar su estado natural. (...) En su opinión lo efímero hace su trabajo más humano, por analogía con la fragilidad de nuestra propia existencia”.⁴⁴

Aquí vale destacar las características de performance y de que en las obras efímeras, el espectador se enfrenta a ellas, antes de que desaparezcan y la fotografía entonces funge como testimonio o registro documental. En cambio cuando la obra es considerada para ser registrada fotográficamente, éste soporte se trastoca en el resultado final, en la obra misma.

Richard Long describe su obra de la siguiente manera: “Mi obra es real, ni ilusoria, ni conceptual, trata de piedras reales, de tiempos reales, de acciones reales”.⁴⁵ Maderuelo en relación a los materiales utilizados Por Long afirma: “Los soportes materiales de sus acciones pueden ser entendidos como objetos, pero también como documentos de sus paseos por los lugares más recónditos y solitarios del mundo: Louisiana, Nepal, Melbourne, Malawi, Himalaya, Perú, Granada, Huesca... Como carnés de viajes en los que se recogen planos, fotografías y anotaciones que recuerdan inevitablemente –su- afición por los viajes.. Cada una de sus formas *creaciones* posee su propio sentido del espacio y cada cual requiere su propio tiempo para poder ser observada.

Richard Long ha realizado una serie de obras utilizando el suelo como si fuera una gran pizarra sobre la que se puede rayar, en una escala humana. Por ello se da un punto de encuentro con Joseph Beuys, en cuanto a la energía pura y dura que transmite a través de una *pizarra creada*.

⁴⁴ GARRAUD, Colette. *Actas de Arte y naturaleza*, Tomo 1, Diputación de Huesca, 1995. P 86

⁴⁵ MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, DL 1996. P 39

“Este demarcar humano sobre la naturaleza radica en el hecho de pasear acotando con el propio acto un territorio que queda reflejado en el trazado de ese recorrido sobre un plano. La obra es puro acto efímero registrado a través de medios gráficos, como testimonio de la experiencia estética de la limitación del lugar”.⁴⁶

En 1969 realizó a través del andar una escultura en la región de Wiltshire consistente en 4 cuadrados concéntricos, cada uno de los cuales fue recorrido y del que, al concluir anotaba los tiempos en llevarlo a cabo, para concluir dibujándolo en un mapa.

“Cuando Long y Fulton, siguiendo los cartógrafos reproducen andando los senderos de la época de los druidas o de los peregrinos, están situando sus pasos en el camino de las alineaciones prehistóricas, deviniendo así la andadura, una escritura, la restitución de una época fundamental, que dividía e lugar, el hombre instituía el territorio”.⁴⁷

Para Salomé Cuesta la planimetría queda como proceso artístico del registro de la obra. Todo el largo procedimiento de delimitación humana se transforma en cartografía, representando las porciones de la superficie terrestre gráficamente en la pequeña dimensión de un plano. “Aquí el espacio terrestre fuera de su lugar, deviene espacio mental acotado según determinadas dimensiones marcadas en sus virtuales viajes. (...) La extensión se ha transformado en integridad y (...) Nos acercamos al mundo con necesidad tangible, pero es sólo un marco inmaterial que nos deja actuar en si interior y establecer limitaciones o acotaciones físicas o mentales”.⁴⁸

⁴⁶ CUESTA, Salomé. La forma vacía del tiempo proyecto teórico-práctico, Tesis doctoral dirigida por María José Martínez de Pisón, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1992. P 42

⁴⁷ LAMARCHE, Vadel. La marche dans le Paysage Anglais, Artiste n° 2, París, 1979. P 25

⁴⁸ Ibidem. P 42-45

Aunque algunos autores afirman que sus raíces se encuentran repartidas en fuentes tan dispares como la filosofía Zen budista, el pensamiento de John Cage o el de Joseph Beuys y el teatro de Samuel Beckett, entre otras muchas, los críticos mencionan sistemáticamente la influencia formal y mágica de las construcciones prehistóricas de Stonehenge.

En su obra el recurso a la formación de figuras geométricas circulares con piedras de formas alargadas, no es casual. Walking Line in Perú se realizó en 1972 sobre una de las marcas de terreno dejadas por los indio Nazca en los desiertos costeros de Perú. Con este gesto de andar sobre esa línea, el artista recorre literalmente los mismos pasos que los prehistóricos indios, pero las obras realizadas por Long o se refieren únicamente, pretenden ser testigos del decurso de la historia reciente”⁴⁹.

Consideramos que hay puntos de empatía o coincidencia en algunas de sus propuestas- con las realizadas por Robin Poitrás, en Québec dentro del programa Art Adventure: par Boreal Multimedia con la obra In Between (en medio) declara: Hay momentos o situaciones en la vida de nuestra conciencia en la que parece que somos independientes o estamos detrás del tiempo y el espacio. Transición en y entre habitaciones o espacios. Un ejemplo, es el nacimiento. Hay otros.

Respeto mucho el entorno, aunque nunca haga declaraciones de corte ecológico, de defensa del entorno, sí que lo preserva y lo trata, con un respeto incuestionable y ejemplar que resalta esos escasos y exóticos parajes y espacios o entornos naturales. Estos que han subsistido al embate de la intervención del hombre en ellos, en esta idea occidental de que el hombre puede transformar y dominar el entorno, al no asumirse o siquiera relacionarse como parte de ella.

⁴⁹ MADERUELO, Javier. Actas de arte y naturaleza, Introducción, Tomo 2, Huesca 1995. P 104

“No introduce nada ajeno al paisaje. En todo caso su aportación es simbólicamente inversa: el barro y las piedras, sin más tratamiento que Long dispone en el suelo y en las blancas paredes de los museos, permite, desde su descontextualización, admirar un arte que es ante todo Naturaleza recuperada. Los círculos y las líneas realizados con las piedras o ramas halladas en el lugar, representan un regreso simbólico a un contacto primario, renunciando conscientemente a la mediación y a la sofisticación, dos aspectos esenciales de nuestro actual modelo de intercambio con la Naturaleza. Esta idea de bajo impacto, esencial para el equilibrio ecológico, está presente en mucho de los autores. Como Goldsworthy”.⁵⁰ Sus intervenciones no se basan en lo grande, lo fuerte, o lo visualmente impactante, sino que reivindican a sus contrarios: lo pequeño, lo sutil y lo casi imperceptible.

⁵⁰ ALBELDA, José; SABORIT, José. La construcción de la naturaleza, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, Arte, estética y pensamiento, 1997. P 152

3.3.2. Giuseppe Penone

El trabajo de Giuseppe Penone es una constante reflexión del tiempo desde la visión transformadora de la naturaleza, algo que no sorprende en un hombre de ascendencia rural. Para Penone la naturaleza se infiltra en las cosas y las penetra, no somos nosotros los que nos integramos en la vasta totalidad natural. Penone se adentra en los ciclos vegetales más accesibles a nuestra comprensión.



En su opinión, el hombre es naturaleza y cultura en uno y cree que el artista debe situarse en este espacio de intersección, entre la potencialidad de una brecha entre extensión y profundidad, entre ser y aparentar ser. “La libertad ofrecida por el *propósito creativo* implica desarrollar una “potencialidad de acción del gesto, de metamorfosis”.⁵¹

Define al póvera, como un arte urbano que no concierne a la naturaleza, que realizara en el 68, con el propósito de encontrar su identidad cultural de ahí que trabajara directamente con la naturaleza como materia y descartara la idea de la Ciudad, como entorno. Comenzó entonces a hacer su trabajo a partir de diferentes motivaciones de otros artistas que dibujaban sus experiencias obtenidas de la pintura.

⁵¹ DESTREZ, Chantal. Penone. 1968-1998, CGAC, Enero- Abril 1999. P 217

Arte póvera de hecho es el título de un pequeño libro de Germano Celant publicado en el 69. Cuya idea se inspiró en haber encontrado muchos artistas trabajando con materiales inusuales o poco comunes y conceptos diferentes al arte tradicional. La razón para el título de arte póvera era que dicho material empobrecía la obra, ya que sus materiales podían ser encontrados en cualquier sitio. El libro no fue exclusivo de Italia sino que incluía artistas de Estados Unidos, Alemania y Gran Bretaña. La portada es de Richard Long y en dicho trabajo propuso una nueva visión internacional de ideas en arte y en el tiempo.⁵²

Algo en lo que se relaciona con Àngels y Miralles es en Traslacions (Translaciones). Ya que él altera la forma original de la patata, en su crecimiento, y con ello introduce en esas estructuras y líneas asociadas con el pensamiento racional y las estructuras mentales, antes que con la naturaleza y su geometría no euclidiana, en la que predominan las curvas y no hay aristas en lo absoluto. Esos son constructos humanos. Así sorprendía a quién se enfrentaba a patatas en forma de nariz humana, lo que motivaba de manera simultánea la reflexión en relación a si ¿podría haber sido hecha por la naturaleza misma o sería una alteración?...



Fuente : www.standaard.be/.../20040529/index_GJP6B8EJ.asp

⁵² CROSS, Andrew. Penone, Art Monthly n° 171, Noviembre 1993. P 17

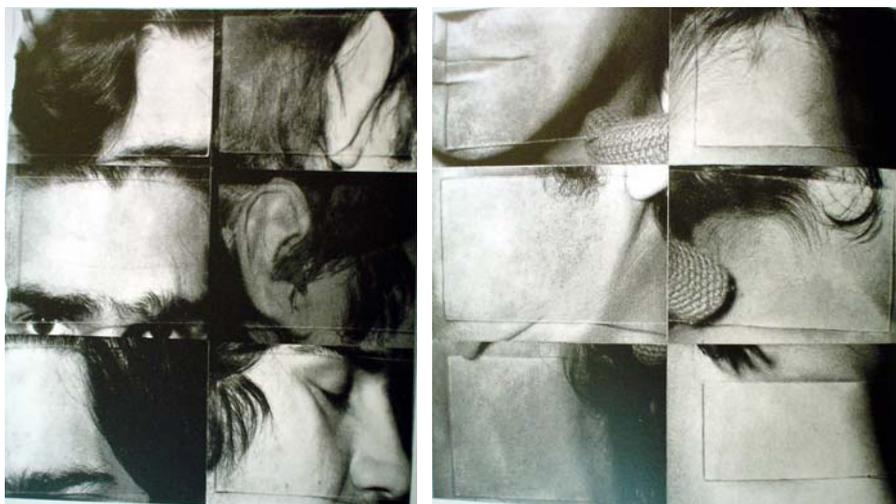
CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

“No considera la escultura como una obra de arte acabada, sino quizás que se transforma, que es procesual e incluso puede integrarse en y a la naturaleza, con lo que destaca la energía del crecimiento”.⁵³

“Penone lejos de medirse con la realidad, construye su obra por la superficie de la misma, haciendo visibles hasta sus detalles más intrascendentes”.⁵⁴

Una de sus obras nace de la idea de colocar sobre un plano toda la superficie de la piel del cuerpo. Así, la piel presionada contra el cristal ha sido reproducida en fotografía a tamaño real. Con esto resalta como al entrar en contacto la piel con alguna superficie, en el punto de contacto asume su forma. La huella indica él en definitiva, es el punto en que mi cuerpo tiene fin y comienza lo que le es en extremo, extraña.

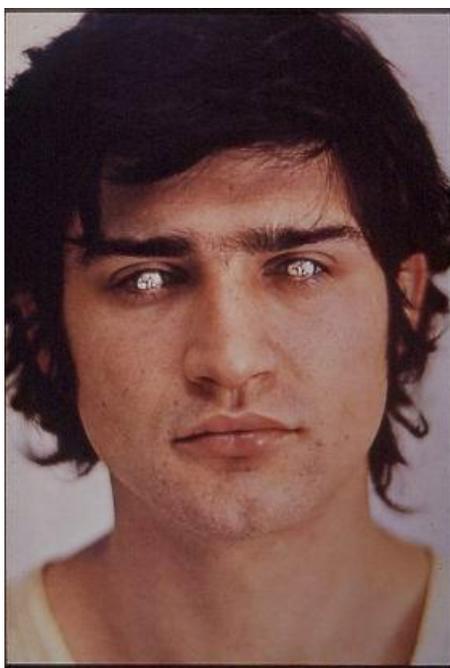


⁵³ DESTREZ, Chantal. Penone. 1968-1998, CGAC, Enero- Abril 1999. P 50

⁵⁴ Ibidem. P 51

Esta acción la realizó Ana Mendieta, titulada Glass on Body, en Iowa en 1972, con lo que podemos atribuirle ser la pionera de esta propuesta.

En su pieza Párpado, el artista rechaza este acercamiento reduccionista de lo visible: de ahí su ceguera. Ceguera que según Guy Tosatto, no sólo es cerrarse al mundo de la ilusión, sino al peso de la herencia cultural del pasado.



Rovesciare i propri occhi 1970.

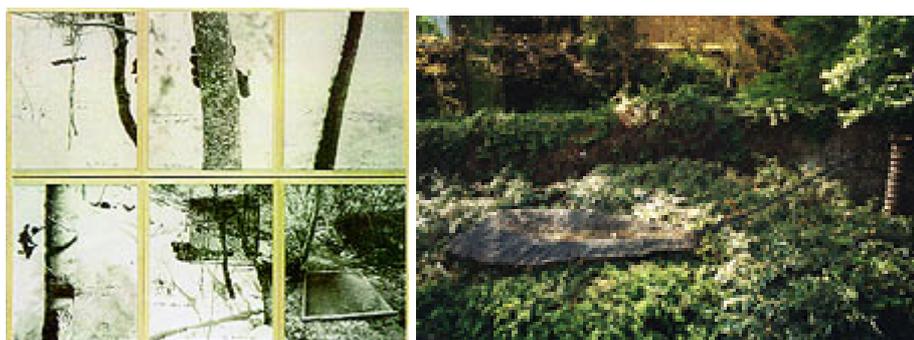
Clasificar la obra de Penone en categorías como arte póvera o land art, sería tergiversar una de las dimensiones centrales de su arte, a pesar de que su tratamiento de los materiales naturales pueda relacionarse con alguno de los criterios aplicables a estas definiciones.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

El artista como apunta Daniel Soutif, reintegra la escala humana en la universal re descubriendo el emocionante recuerdo de una identidad pérdida que nunca dejará de alimentar su deseo de retorno.

Giuseppe Penone siempre se ha desmarcado como uno de los pioneros del land art, interesándose por la profundidad en los planteamientos de la obra y por la presencia de marcados simbolismos. Continuamente se recrea en los ciclos vitales de la naturaleza, en la alternancia de la vida y muerte, en las que aplica metáforas como gesto artístico, a través de las que regenera lo indefectible de la muerte.



Alpi maritimi 1968

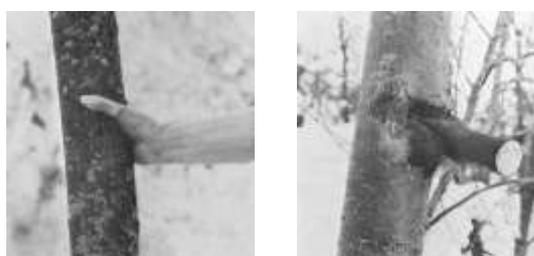
Tree of Water/BreathofLeaves 1981/82

Fuente:<http://www.xunta.es/conselle/cultura/cgac/gal/col/arco/peno.html>

Fuente: <http://museumabtei.org.de/abt01/abt02/arc/abtau/skuga/penone.htm>

Para Penone el agua, presente en muchas de sus intervenciones, no es sólo la fuente de energía que da vida a la naturaleza, sino también motivo continuo de inspiración, que está presente más allá de lo visible. Penone siente que el agua conoce los secretos del subsuelo, en una horizontalidad próxima a la línea imaginaria y continua de la filosofía Zen.

Ese simbolismo horizontal del agua subterránea adquiere verticalidad al aflorar a la superficie. Penone atribuye gestos vegetales a una cascada, con paralelismos entre la movilidad del agua y el flexible movimiento de la hierba o de las ramas de un árbol. También siente que la figura humana se asemeja en su morfología a lo vegetal y por ello, identifica la situación de los brazos respecto al cuerpo y de los dedos respecto a la mano con la de las ramas y el tronco arbóreo.



Giuseppe Penone: Continuerà a cresceret ranne chein quell punto 1968-1978

Asimismo el movimiento de los dedos en el espacio es asociado al de las hojas movidas por el viento. De este modo el autor establece un paralelismo entre la circulación de la sangre en el cuerpo humano y la de la savia en los árboles, generadoras ambas de una misma energía.

Penone aporta el precedente de que el arte no obstante utilizar materiales pobres, puede trastocarse en un alquimista productor de efectos mágicos y maravillosos. Penone es un artista que fluye en y con la naturaleza y en cuyas obras el tiempo se conceptualiza tanto en sus esculturas de árboles, como en sus grandes piezas de tierra.

Entre los artistas del land y el póvera existe una tendencia compartida a la *des culturización*, a la regresión de la imagen a un estadio pre-iconográfico, un himno al elemento banal, a la naturaleza entendida

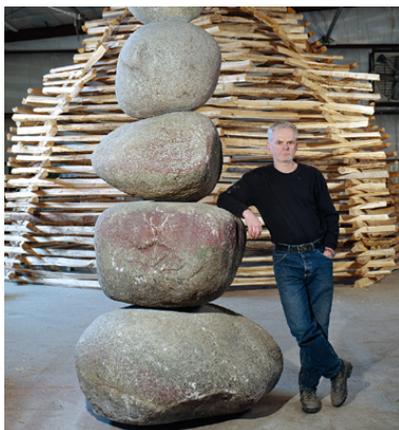
CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

según las unidades decimonónicas y al hombre configurado como fragmento fisiológico y mental.

Para los artistas llamados del land art el retorno a la tierra supone una reconquista de los momentos clarividentes que señala Junger, a fin de establecer nuevos vínculos con la naturaleza y su realidad desde los registros imaginativos del arte, aboliendo con ese gesto los signos entre el signo y el significante.

3.3.3. Andy Goldsworthy



Durante los sesenta se han producido muchos trabajos en los que de una manera u otra se pone de relieve el espacio.

“Más esteticista que Long, o Fulton, busca la belleza de los elementos en los lugares más escondidos, en los rincones y hoyos húmedos de la vegetación. Trabaja con las manos desnudas, sin herramientas, utilizando elementos locales, el hielo y el agua, las hojas y las flores, la tierra y la saliva. (...) Como los pintores impresionistas quiere captar la instantaneidad, la fugacidad, la transitoriedad. No es sólo la forma o el color del elemento lo que atrae al artista, sino la luz que hace vivir en la obra el tiempo de un instante mágico”.⁵⁵

En 1975 a los 19 años Goldsworthy decidió trabajar en el exterior, tras haber estado interesado en ambientaciones, performances e instalaciones de algunos artistas. Explicar los cuadros a una liebre muerta de Beuys o el Salto al vacío,⁵⁶ de Ives Klein: la tensión, el suspenso y la energía de esa imagen puede ser el origen de mis propios lanzamientos.

⁵⁵ BONET, Pilar. Alegorías de la realidad, tiempo y naturaleza, en *Naturalezas, Una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2000. P 225

⁵⁶ Valdría la pena de igual manera en relación a las propuestas existencialistas filosóficas, revisar la obra de la artista valenciana Àngeles Marco, que incursiona en este tema y la que es un ejemplo digno de conocerse y descubrir la riqueza de connotaciones y propuestas en ellas implícita.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

“La obra es el lugar. Todos los materiales y lugares pueden potencialmente producir una obra de calidad. Necesito entender la inteligibilidad que de cierta forma es inviolable. Como escultor deseo abordar la atmósfera, la luz, la energía y la vida. Hay que concentrarse y tiene que ser una experiencia intensa, pero esa debe ser la selección u opción. Hay que traspasar visualmente la superficie de los objetos y a través de la percepción. El triunfo o el fracaso es confirmado por los resultados de la obra”.⁵⁷



Andy Goldsworthy, *Ends of Bamboo* 1982

Fuente: http://www.sackville.ednet.ns.ca/art/grade12/media/media_worksheet.html

Goldsworthy atribuye a lo desconocido, e imprevisible otorgar energía a sus creaciones y exalta la importancia que para él reviste el experimentar, equivocarse o explorar. Aún si surgen dudas o evocan alguna desconfianza, así trabajar a partir de la intuición y de fluir con lo que el material, la situación o el espacio le transmiten.

⁵⁷ http://www.sackville.ednet.ns.ca/art/grade12/media/media_worksheet.html

Define su arte como espiritual, ¡pero no místico!, que perpetúa la larga tradición de un arte que quiere ver, sentir y comprender la naturaleza. Atribuye el que puedan sucederse coincidencias en el trabajo de otros artistas, lo cual estima positivo.

“Tentar lo posible y encontrar su ser posible, es la interrogación de mi percepción. La escultura es para mí, una manera de hacer las cosas, una manera de construir con materiales e ideas. Las palabras son piedras que quito y pongo hasta que estén en la disposición y combinación justas. Es importante para mí haber visto, descubierto el lado tangible del arte. Todas aquellas cosas a las que los artistas damos forma y color”.⁵⁸

Expresa que le es necesario tocar, conocer y detectar la resistencia del lugar, de los materiales y el tiempo. El artista teje patrones y líneas simples con hojas de colores y espinas, superponiéndolos a los complejos órdenes de una naturaleza en lenta evolución. Cada orden es claramente reconocible. “Lo que quiero reunir para mi modelo del estar presente es la coexistencia imprescindible de la experiencia del espacio físico y la del presente inmediato en un continuo discurrir”.⁵⁹ En relación con las cualidades del tratamiento y de la interacción que realiza en la naturaleza, la mayoría de las veces sus obras apenas son perceptibles, hay que intuir cual es la obra, ya que incluso se mimetizan al entorno, lo que hace confuso el detectarla en el sitio o elemento orgánico en el que ha sido creada.

Veamos tres obras a través de lo que se puede ejemplificar lo anteriormente dicho. En Touchstone (Pierre de Touche) Dumfriesshire, Escosse, obra de 1990, elabora una escultura conformada por un círculo vacío al centro, rodeado por dos montículos de la misma piedra, que

⁵⁸ GROUT, Catherine. Andy Goldsworthy une estétique pragmatique, interview, Art Press 192, Junio 1994.

⁵⁹ http://davidziegler.blogspot.com/2004_04_01_davidziegler_archive.html

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

sirven como soporte y punto de descanso del círculo., la que se ubica en un descampado.

Bonne Rock (Rocher constitué d'os) (piedra de hueso) 1992 Sur de Australia. En un espacio hueco generado entre las piedras en un paisaje coloca una escultura con carácter de semicírculo, o bola enterrada, y características de nido de color blanco o claro, sobre puestas, por lo que resalta y destaca de entre las piedras.

Boule de neige dans les arbres (Bola de nieve entre los árboles) (Robert Hall Wood, Lancashire, 1990). En un paisaje de bosque nevado, coloca a mitad de dos o tres árboles una pelota de nieve, elaborada con nieve del lugar.



“El diálogo en y con la naturaleza es para este artista el recurso esencial del trabajo, la iniciación recíproca entre el hombre y la naturaleza. Para quién el movimiento, cambio, luz, crecimiento y decaimiento son la sangre vital de la naturaleza. La naturaleza que yo intento sacar a través de mi trabajo es la que está en un estado de cambio y ese cambio es la llave para entender. Yo quiero mi arte para sensibilizar y alertar de los cambios en el material, estación y tiempo. Cada tiempo crece, se estanca, decrece (...) La transitoriedad en mi trabajo refleja lo que yo encuentro en la naturaleza”.⁶⁰

El artista no se impone, no transforma la naturaleza, sino que hace una puesta en escena con intervenciones mínimas para revelarla, tanto en su fragilidad, como en su permanencia. En todos estos casos, la obra perdura gracias a la fotografía.



⁶⁰ <http://cgee.hamline.edu/sec/goldsworthy>

“Siempre he considerado al cuerpo como escultura. Siempre me he observado a mi mismo, como objeto en el trabajo, a la vez que naturaleza (...) el elemento humano es central, la idea de danza – energía humana, naturaleza humana, es algo que responder muy fuertemente”.⁶¹

Andy rememora las masas cónicas de piedras y tierras utilizadas por las tribus de la Zona, como marcadores geográficos durante siglos. *Centinelas* al señalar puntos de riesgo en el terreno: bien sean señalizaciones de puntos en los que han perdido la vida los habitantes de la región.

“La naturaleza es para mi vida y energía. Ella es el ritmo y el flujo del tiempo. Me encanta sentir esto de manera real, cuando trabajo en el exterior. (...) La naturaleza no se detiene en los límites de la Ciudad. Yo soy naturaleza, por ello puede aparecer en mis trabajos, no como retrato, sino como algo más universal. Esta es una tentativa de comprensión de la naturaleza humana y urbana. Quiero liberarme de la pesadez de la escultura, para consagrarme a la atmósfera a fin de que el espacio devenga el más importante componente de la escultura”.⁶²

“El camuflaje en la escultura exterior es subversivo, más rico de sentido. Hay que descubrir la obra: una experiencia íntima en un lugar público. El anonimato es también relevante en una situación urbana. Es muy fácil hacer obras que sean muy públicas en todos los sentidos de ese trabajo. Especialmente para un artista interesado en lo efímero y lo delicado, tanto como en lo duro, lo pesado y lo sólido”.⁶³

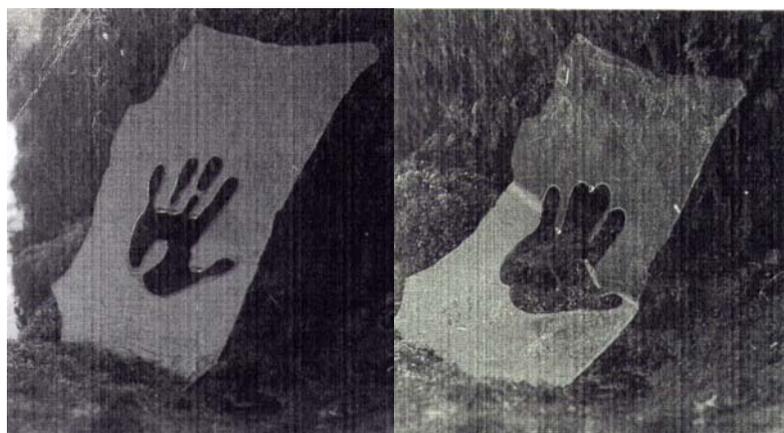
Sostiene que no utiliza representa lo primitivo, sino que utiliza fragmentos del pasado, Así, las significaciones que se han implicado a

⁶¹ FRIEDMAN, Terry. Cronología. *TIME: Andy Goldsworthy*. Ed. Thames & Hudson, 1999. P 7

⁶² <http://cgce.hamline.edu/sec/goldsworthy>

⁶³ GROUT, Catherine. *Andy Goldsworthy une esthétique pragmatique*, interview, Art Press 192, Junio 1994. P 33 y 34

distintos materiales, y lo que representan, en este tipo de obras y en las conceptuales, han de trascenderse, al interpretarlas y en relación a lo que pueden remitirnos las formas animales a figuras místicas en algunas ocasiones, como la serpiente que es en México la representación de Quetzalcóatl y que para muchos artistas ha sido tema, entre ellos Matías Goeritz y Sebastián.



En muchas ocasiones, más allá de la reflexión programática, la interpretación del lugar proporciona una de las claves fundamentales del discurso. Es difícil comprender la toma de postura que lleva al artista a intervenir en la naturaleza para expresar unos mensajes, que, en ocasiones, no son meramente estéticos y poseen una carga innovadora fundamental en la evolución de los conceptos artísticos.

Su obra, al igual que la de la mayoría de los land artists, se aleja del concepto tradicional de escultura y de sus cánones, nos obliga a realizar una ruptura de esquemas, ampliar la concepción de lo que es arte y a estar atentos a la intención implícita que trasciende la creación de formas y volúmenes, y nos adentra en una identificación con la naturaleza como fuente y origen de la energía.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Evidentemente, los objetos se experimentan en la memoria además de en el presente. No obstante, la aprehensión de ellos son una experiencia relativamente instantánea e inmediata. El objeto es al mismo tiempo la imagen por excelencia de la memoria: estático, carece de generalidades y es independiente del espacio que lo rodea. Y la experiencia del espacio, que requiere movimiento físico y duración, invariablemente alarga la distancia visual generada entre ellas.



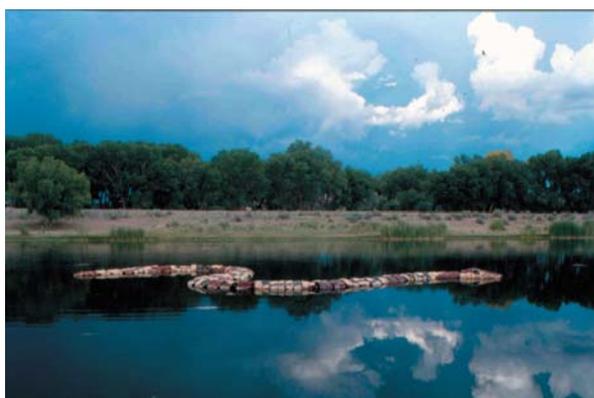
Esta obra guarda de manera inminente relación directa, tal y como veremos, con las propuestas que tanto Àngels, como Miralles vierten en sus Traslaciones, de objeto naturales o industriales al paisaje o entorno.

3.3.4. Yolanda Gutiérrez, México

Una artista mexicana que guarda notorios puntos de confluencia con Àngels Ribé y con Fina Miralles, en relación a la traslación de elementos de un contexto a otro, aunque de orgánicos a orgánicos es Yolanda Gutiérrez.

Gutiérrez cuenta con un número representativo de obras de características técnicas y formales de land art. Suele tratar como temas la cosmogonía e ideología tradiciones, mitos y leyendas que hemos heredado de nuestros ancestros indígenas y que exaltan la riqueza de que somos portadores. La poética implícita en las apreciaciones, además de un respetuoso trato hacia la naturaleza, de la que los habitantes oriundos se sintieran parte y la respetaran y veneraran, antes de la colonización y la evangelización. Al suplir por ejemplo una rana, dadora de vida y orgánica por una cruz como Dios a lo más que llegara fue al sincretismo religioso de las iconografías.

Otra de las obras de traslación de materiales naturales a materiales naturales es: Nos susurra el río y silva la serpiente de 1998, conformada por mazorcas de diferentes colores naturales, colocada sobre estructura flotante. 30 x 1.20 x 40m.



CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Cóatl, 1994, Escápalas de res y espuma de polietileno 30m de longitud. Instalación realizada en la zona lacustre de Xochimilco. ¡Imaginen ustedes!: crea una escultura flotante orgánica, pero conformada con maíz, fruto de la tierra, en un lago que está en proyecto de preservación y que ha sido restaurado de la contaminación. El que es propiamente un símbolo de los aztecas y de la riqueza acuífera del territorio de Tenochtitlán, hoy día la Ciudad de México y Cóatl es el Dios, el dios del maíz o sea que es tautológica la representación con la idea o tema que la ha inspirado en esta pieza.



Cabe citar una obra que podría confundirse como elemento industrial, pero al fin y al cabo orgánico son las burbujas de cristal prístino, rellenas de agua purificada que coloca a flote en el mismo lago de Xochimilco. Propuesta ésta de una alta denuncia de la contaminación de los mantos freáticos y los cauces acuíferos naturales del planeta, titulada: Gotas vírgenes⁶⁴ conformada por 30 esferas de vidrio de aproximadamente 60cm. cada una de ellas, del 94.



Esta obra particularmente perturba y molesta, porque denuncia y hace sentir el grado de responsabilidad del que cada uno de los espectadores o visitantes tiene en la realidad. Esta realidad es denunciada, a diferencia de la obra de Fina y Àngels que no denuncia, ni cuestiona, sino simplemente se ocupa de intervenir y hacer las traslaciones de manera

⁶⁴ http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id/71_artist_id34.html-1994

real. Esto para superar las asociaciones equivocadas que pudieran hacerse en segunda dimensión.

Claro, es manifiesto que la obra ha sido hecha casi a 20 años de distancia, pero estamos seguras de que ni Fina, ni Àngels, conocen sus propuestas, ni Yolanda la de ambas. ¿Qué increíble la cantidad de puntos de encuentro y coincidencias que entre ellas se suscitan *per se*? ¿No?...

Ojalá que esto se lograra a través de la globalización, aunque es un hecho que a través de Internet podemos rastrear obra de artistas land, pero imaginen la realidad a la que ambas se enfrentan y de la que son objeto. Por una parte, se cuenta con muy escaso material de ellas y por la otra, no se les reconoce como tales sino que sólo se relacionan algunas de sus obras por sus características de intervención con natura y ello sólo por 3 críticos de arte. Las autoridades culturales de Cataluña y españolas, deben de reconocer y valorar los aportes que estas artistas han vertido al arte conceptual y al land art en especial.

Su obra está cargada de metáforas y sutileza, además de una delicadeza con la que imprime a estas creaciones, alta carga de poeticidad lo que aunado a la fragilidad de muchos de los elementos orgánicos de los que se vale, enfatiza la naturalidad y motiva el que nos sintamos identificados y parte de dicha obra.

Su escultura bien puede representar flores, aves, capullos, serpientes o nidos. La obra es clasificada por algunos como ecológica, objeto de uso, ya que de igual manera ha creado nidos con cestos gigantes, en los que se transportan cultivos, o con ramas, propias de la zona. Existe un equipo de biólogos y científicos quienes se ocupan de la investigación para favorecer que sea asimilada como un espacio idóneo para la reproducción de especies. Por ejemplo, en Yolanda, es manifiesto el diálogo que establece de manera directa e impensada con y en la

naturaleza y el asumir la lógica natural contrastante con la euclidiana y racional o cartesiana. De ahí la intensa relación que los materiales orgánicos o los elementos naturales, revisten para ella y que transmiten un caudal de energía, perceptible y tan sentido y experimentado, que decodificamos de manera inmediata y espontánea al enfrentarnos a su obra. La que además favorece la más sincera identificación y goce con sus propuestas, y evoca emociones de armonía y tranquilidad. Esto reflejo y representativo de su personalidad.



La Corriente 1999



Colección Botánica 1998

La obra creada por Yolanda tiene la cualidad de capturar el secreto de las esencias y de lo primitivo, de lo ancestral y de lo permanente, de lo que trasciende el tiempo y nos llega hasta el presente...

Para Agustín Arteaga, el mundo visual de Yolanda Gutiérrez esta implícito de dualidades, de luchas y enfrentamientos, de pactos y convergencias: en fin de una sabiduría primigenia que valora el complemento de los opuestos.

3.4. El Land art en España

En España, como ya comentamos en el capítulo 1, la razón de que el tipo de arte basado en el estudio de realidades y estructuras sociales que se denominó arte sociológico y que impregnó el tejido artístico desde el body art al land-art fue, según Cirici, fue el profundo desencanto producido tras el fracaso de las ilusiones de las que el movimiento revolucionario de mayo del 68 había sido portador, en el que la represión triunfó sobre la libertad.⁶⁵

La exposición Conceptual, Arte Povera y Land Art tuvo lugar en Turín donde el teórico y crítico italiano Germano Celant, estableciera paralelismos en torno a algunas tendencias disímiles, o tal vez se dejara inducir por sus deseos de que lo presentado en Granollers respondiera a unos planteamientos claramente conceptuales.

Y como referimos en su momento en el capítulo primero, en julio de 1972, en Pamplona se observa la eclosión de propuestas artísticas, surgidas a principios de la década, las que fueron perfilándose de modo que las prácticas conceptualistas acabaron por posiciones en torno a distintos ejes, entre los cuales predominaron las acciones cercanas a la transformación del paisaje, a partir de un entrecruzamiento de presupuestos próximos al land art y al trabajo procesal. De esto nos hemos referido ya más ampliamente en el apartado del capítulo referido al arte conceptual en la España de los 70.

⁶⁵ ALIAGA, Juan Vicente. El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta, Tesis doctoral, dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Área de Estética y Teoría del Arte, Valencia, Septiembre 1989.
P 159

El artista que es considerado y referido como representativo del land art español es Perejaume (1957, San Pol de Mar, Barcelona) Se estima que la pintura, la escritura y sus caminatas, así como tantas otras actividades, han contribuido en su obra a una redefinición del paisajismo, un paisajismo que deviene en absoluto y en la cual además la autoría aparece y desaparece con un marcado sentido territorial.⁶⁶

A mediados de los años setenta, momento en que empieza a exponer, su obra está vinculada a la vanguardia histórica, y a fenómenos ultra locales de la cultura catalana. Se le atribuye, una constante búsqueda de nuevos lenguajes, a través de los que realiza un viaje hacia el fondo del hombre y su relación con la naturaleza, con lo que cuestiona el que a través de la memoria o el conocimiento de los lugares pueda atraparse o sustituirse su esencia en la representación pictórica –en específico por el género del paisaje–, al que redefine mediante escritos y al implementar una serie de variaciones analíticas sobre el mismo. Sí es una realidad que como lo hiciera en su momento Fina Miralles, Perejaume contribuye a redefinir lo que es el paisajismo, implementando una nueva mirada a su concepto y apreciación, desde la pintura, la fotografía, el vídeo, la acción y la escritura.

Con otro de los artistas de quienes puede considerarse que abreva es de Richard Long, en relación al marco vacío que coloca en el paisaje, con el que crea un cuadro que en un mismo día tiene al menos como refiriera Fina Miralles tres momentos: el amanecer el medio día y el anochecer, y que se trastoca en una pintura cinética, y en un monitor de cine o de imágenes en movimiento.

Y cómo lo hicieran los artistas conceptuales españoles, y en especial los catalanes, integrantes del Grup de Treball, en sus consignas y preceptos, vertidos a través de sus manifiestos y textos como obra misma, *cuestiona los límites de la representación, del formato y los géneros artísticos del lenguaje,*

⁶⁶ <http://www.mallorcaweb.com/magteatre/altrespoetes/perejaume.html#>

o del propio espacio museístico, e incluso acuña nuevos términos como despintura, desescultura, oísmo, o pesebrismo.

Como resultado, *se revela una obra poética y sugerente, a veces lúdica e irónica, que difiere conceptualmente de los referentes artísticos a los que se le podría vincular, como la tradición romántica paisajista del siglo XIX, la vanguardia histórica catalana, o el Land Art.*

Valga este último comentario para sustentar el que no nos ocupemos específicamente de él en esta investigación ya que además las fechas en las que se ubican sus obras *relacionadas con el land art* rebasan el período histórico que nos ocupa, la década de los años setenta y años anteriores.

La otra artista que incursionó del 75 al 78 en propuestas relativas a la naturaleza es Pilar Palomer, (Barcelona 1945), durante sus estudios de pintura y grabado en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, en el 1975 se trasladara a Londres donde comenzara a exponer. Sus primeros trabajos artísticos son obras arte-proceso.

También se cuenta en su haber con series temáticas referentes a *la Naturaleza donde el objeto natural se somete a un discurso conceptual que lo modifica y transforma*. Esta debió ser la premisa que la llevara a ser elegida al lado de Fina Miralles para representar a España en el pabellón que ocupara durante la Bienal de Venecia 1978, con el tema de la naturaleza.

Es en 1976 cuando se licencia en Filosofía (Estética) y en Historia del Arte, en Barcelona y obtiene el Premio de Pintura de la Caixa d'Estalvis de Barcelona. 1978 Instalación sobre la Naturaleza en la Fundación Miró de Barcelona y *participa en la Bienal de Venecia con el montaje "Sacrificio", metáfora sobre el sacrificio y la muerte de la Naturaleza.*

En 1979 crea una obra sustentada en la investigación en el espacio tridimensional; elementos naturales transformados. Instalación que presentara en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza. Se doctora en 1987 en Bellas Artes con una tesis sobre la obra visual de Joan Brossa y desde entonces ha escrito textos y ensayos relativos a este poeta visual.

Desde 1991 es Catedrática de Pintura de la Universidad de Barcelona, lo que la hermana al discurso que tras los aportes que Fina Miralles vertiera al conceptual español, derivara de nuevo hacia sus orígenes: la pintura.

Tampoco se cuenta en Internet con imágenes sobre la obra específica de estos años, pero sí que cuenta con varias referencias propias, las que puede accederse y con ello conocer su trayectoria tanto académica, como artística y sus más recientes exposiciones y textos en que ha sido referida o que están dedicados a ella.

Una vez visto el panorama internacional y español del land art se hace necesario definir, determinar y acotar, las acciones land art, para poder determinar si las obras realizadas por Fina Miralles y Àngels Ribé pueden ser consideradas como pertenecientes a este género artístico.

No podemos adjudicarles el ser pioneras del land art español sin antes determinar que sus realizaciones con, en y dentro de la naturaleza, pueden ser consideradas como obras del land art europeo.

Pasemos pues a analizar los distintos ámbitos de acción de las obras de los artistas que trabajan en el land art y acotemos su campo de actuación.

3.5. ¿Land artists? Àngels Ribé y Fina Miralles...

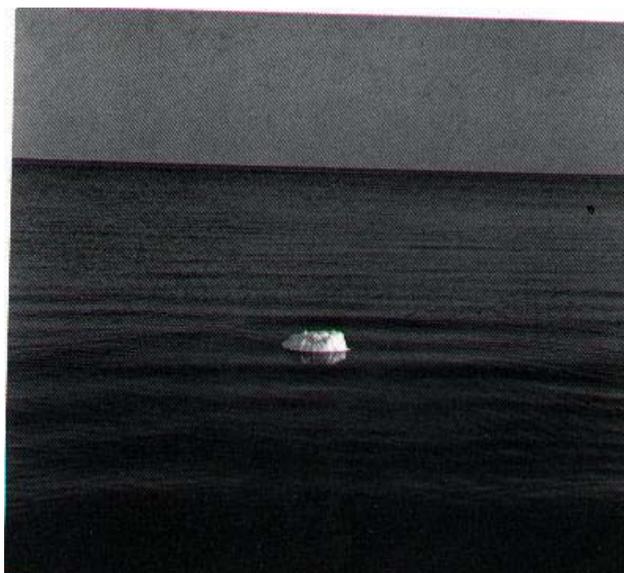
Àngels Ribé y Fina Miralles, fueron integrantes del land quizás sin saberlo, o sin la intención de integrarse a lo que estaba gestándose en otras latitudes de Europa. Tal y como hemos comentado en algunas propuestas land art subyace una protesta contra la degradación, la mediatización y el olvido de la naturaleza. Al mismo tiempo se manifiesta al menos inicialmente, una crítica al sistema económico que convierte las obras de arte en objetos privilegiados para el intercambio mercantil y también, sin duda, se expresa una fervorosa voluntad de reencontrarse con el ritmo y el fluir de las energías del universo, abriendo una reflexión sobre las interdependencias que ligan al hombre con el mundo y señalan la trascendencia de los mínimos gestos sobre la piel del planeta.

Àngels Ribé ya en 1969, realiza obras en la naturaleza que se trastocan por sus cualidades en land art; de los que comentara: “Mi intención con esta serie de trabajos es acercarme a los fenómenos físicos y a la naturaleza, los que a partir de la percepción intentan dar la información nueva, y recrear leyes físicas de manera artificial”.⁶⁷ En ellas es la aproximación del espectador a la obra, lo que determina su percepción, al ser la obra un proceso interminable donde se combina todo: lugar... situación... y estado atmosférico. A la vez favorecen la multidisciplinaridad, pero sobre todo *generan una nueva apreciación del espacio y del tiempo, tanto de la obra, como de su contexto y de la imposibilidad de fragmentar la presencia de ambos en dicha obra*. Ésta favorece una adecuada interpretación plástica de una dimensión a través de la división simultánea.

Es posible detectar en su obra de arte acción, al igual que en sus esculturas o instalaciones temporales, o en la naturaleza el proceso que la

⁶⁷ Entrevista realizada a Àngels Ribé por Laura de la Mora, La Floresta, Barcelona, Abril del 2002.

motivó, valga citar aquí Escuma de Sabó (Espuma de jabón) que es procesual y que tiene distintas lecturas a la original. Consiste en una escultura blanda y efímera, colocada en el interior del mar, realizada con jabón industrial encapsulado en una lata, en forma de espuma, la cual alcanza distintas lecturas desde su inicio hasta el proceso en que desaparece al ser absorbida por el mar: la naturaleza. En ella el *factor aleatorio* está implícito, ya que su vida y transformaciones estarán determinadas en función del viento, de la temperatura, del entorno y del agua misma y del oleaje o movimiento marino. Además, contará con diversas lecturas de ella misma al ser una *pieza procesual*.



De ésta Àngels comenta: “La espuma la conseguía envasada, estaba en botes”, era muchísima y la puse entre piedras,- esta serie es otra modalidad de traslación, aunque carece del registro fotográfico respectivo, espuma de mar en paredes, paredes y -espuma contra espuma-. Se hizo

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

una escultura que reflejaba su sombra, extendiendo su proyección y de la que se tiene registro y de la única que suele hacerse referencias dentro de esta serie de interacciones, es de la que colocara en el interior del mar.

En esta obra coincide con Fina Miralles al introducir en el mar un material ajeno y totalmente distinto a él, un elemento de corte o factura industrial. En tanto que Fina introduce una cama de césped y tierra, pero soportada en plástico, o sea material industrial que soporta al orgánico. Ambos, elementos que se ubican en el agua, son dejados a la deriva. Ambos, sufrieron las consecuencias del azar, de las condiciones atmosféricas, y desaparecieron: uno al ser absorbido por el mar, quizás en un plazo muy corto y el de Fina con una duración mayor ya que primero debió secarse el césped e irse desintegrando poco a poco.

3.5.1. Àngels Ribé ¿pionera? Del land art español.

De esta primera incursión en el land art, tenemos como referencia el texto del catálogo Nature into art de 1973 (Naturaleza dentro del arte), en la que apunta como Àngels en el 69 realiza esculturas ambientales, tras haber dejado la cerámica. Entre 1969 y 70 realiza trabajos con el entorno y detiene su producción escultórica. La artista confirma que en obras como Escuma de Sabò (Espuma de jabón), trabaja con lluvia, olas, mar, tierra y árboles.

Ya en el 71 trabaja la geometría en relación a elementos como mercurio, agua y tensiones, (agua y sol) Raig de sol en la que la luz genera un espectro lumínico no común en el entorno a partir de su proyección a través de cada una de las gotas adheridas en la superficie del mismo vidrio. Es una pintura física, es una obra que promueve la multiplicidad de proyecciones lumínicas en un espacio natural temporal en la que influye tanto el clima, como la estación del año y la hora del día en el que se realice con lo que genera colores diversos de la paleta cromática plástica. En fin una fusión de la física y el arte.

En Arpa cólica por su parte crea una red entre dos árboles en un espacio natural, las que semejan las cuerdas de un arpa musical, quizás de ahí el nombre. Sus cuerdas, remiten al tejido que como una labor manual se realiza en algunos institutos a través de clavos colocados en una tabla. Es a través de ellos que la luz atraviesa y se proyecta, y si Àngels se encontrara al frente proyectaría una sombra de dicha forma sobre ella o hacia el suelo mismo, la que también varía en relación a la estación del año en que sea realizada, la hora del día y de características físicas distintas. Este es un ejemplo más de su interés por experimentar en y con la naturaleza, al estudiar la explicación y en el que la obra es el proceso.

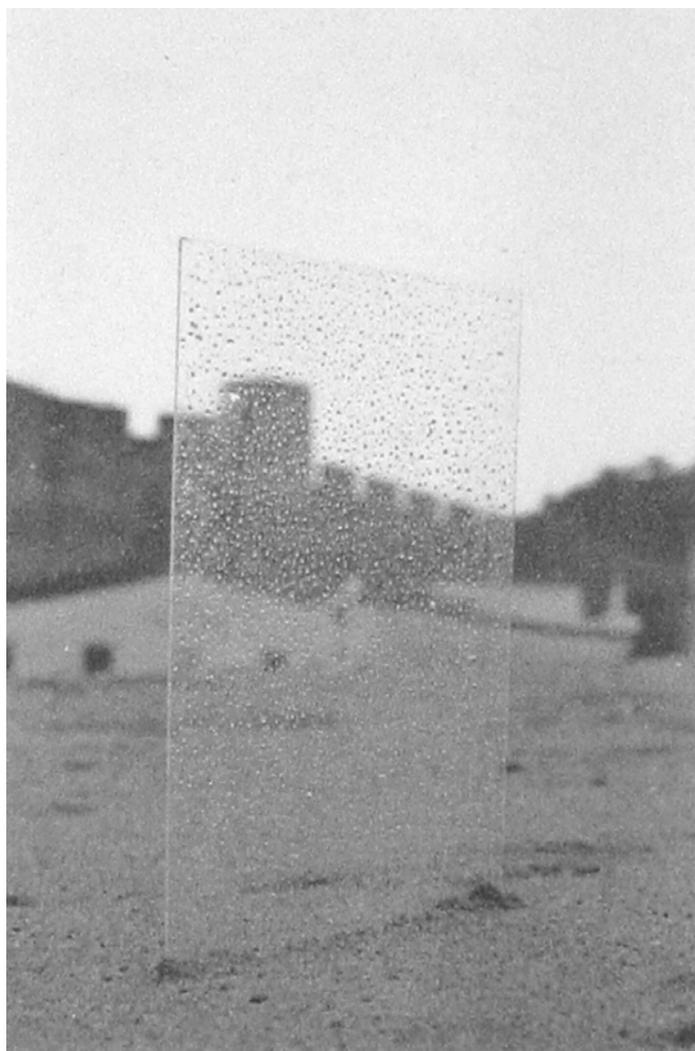
CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé

Podemos considerar estas primeras obras como land art por ser representativas de aquellas obras cuyo proceso es interminable y en el que pueden llegar a combinarse lugar, situación, estado atmosférico, artista y todo lo que en ese momento sucede; de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual, sino que se suman a su resultado final, todos los factores determinantes del entorno en el que es creada o ubicada.



Arpa eólica de Àngels Ribé, 1969.

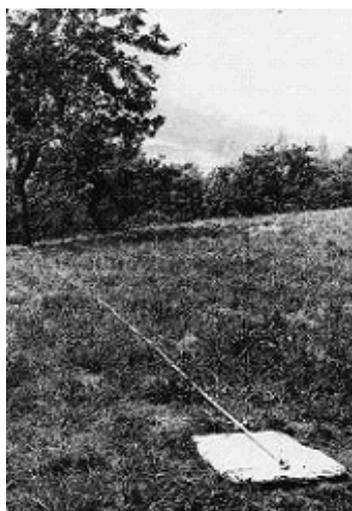


Rayo de sol de Àngels Ribé, 1969.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Estas piezas consideramos que revisten especiales coincidencias con las propuestas por Giuseppe Penone en el 78 en especial la siguiente:



Pedra, corda, albero, sole. Praga del 68.

Carles Hac Mor por su parte refiere la obra de Àngels de la siguiente manera: “Las transgresiones que efectúa la práctica-artística de Àngels, cierran no solamente hacia adelante, sino también hacia atrás, (...) a partir de unas necesidades subjetivas y objetivas. Necesidades de ella, en tanto que materia, y del objeto (objetivo más o menos definido) de su práctica. Cerrar, transgredir, a fin de introducir al sujeto (en su problemática a diversos niveles) en la práctica. Entonces la práctica del arte ha de transformar (transgredir) al propio artista, en tanto que sujeto, para que resulte transformadora (transgresora) y el sujeto no quede al margen, al estar implicado. La principal característica de Àngels Ribé es

entonces ésta: la introducción, la implicación del sujeto practicante dentro de la práctica”.⁶⁸



“Mi primera obra del 69 es un laberinto de 100m², transparente, de acrílico, que realicé al lado de París y que creó una dualidad imposible, porque si es laberinto, no puede ser transparente. En éste puedes verte, pero no puedes tocarlo. Metáfora de la situación, de que a veces no encuentras la solución para tocar al otro. Lo acompañaba cada vez de una forma diferente. Lo coloqué en un centro cultural en donde había muchas exposiciones y muchas actividades, en todas las caballerizas, de un castillo. Supongo que por un lado *buscaba separar y sacar del contexto habitual a la persona* y esto lo que hacía era revalorizar toda su forma estética, al ponerla

⁶⁸ Hac Mor, Carles. *La introducción del sujeto a la práctica d'Àngels Ribé*, Visual nº 2, Mayo del 78. P 78

dentro de un lugar insospechado, ya que como lo cotidiano nunca lo ves y a mí lo que me interesa hacer ver es a los objetos o a las cosas, siempre poderlo ligar. “Esta obra es una contradicción en sí misma, al crear un laberinto con material translúcido, transparente y que requiere de una determinada duración de contemplación para apreciarla en su totalidad en su recorrido”.⁶⁹

Cuenta con dos tiempos: uno el exterior el que se gesta o se encuentra fuera de él y otro el que se encuentra en su interior, al igual que dos espacios diferentes: el exterior y el interior. Cabría preguntarnos ¿cuál es el concepto original del laberinto? Veamos la apreciación que del laberinto hace Robert Smithson orientada ante todo a favorecer una auténtica reivindicación del espectador y de un tiempo que le fuera propio, el que con frecuencia el propio sujeto asumía en un registro de semi ficción, el papel de sujeto que percibe enfrentado a su creación. Cada uno de ellos presenta un pensamiento (construcción) específico, pero cuando uno y otro parecen cruzarse no coinciden, ni se superponen, nunca. ¿Y cómo percibimos?: Existen para Enrich Rosmary dos modos de percibir que conducen a la experiencia integradora que proporciona la estabilidad entre los mensajes de nuestro organismo: espacio personal y el mundo visual entre nuestro cuerpo y el espacio exterior. El mayor o menor grado de equilibrio entre estos dos modos de experimentar el espacio, influirá tanto en el desenvolvimiento existencial vital, así como en el desenvolvimiento (con sentido) de la práctica artística tridimensional.

Es a partir de este precepto que el cuerpo percibe en relación al espacio y las diferentes partes del espacio que se relacionan entre sí.

Encontramos de nuevo a Juan Vicente Aliaga en la conversación que tuvo con Àngels⁷⁰, en la que hizo hincapié en su interés por la obra de

⁶⁹ Entrevista realizada a Àngels Ribé por Laura de la Mora en Floresta, Barcelona, Abril del 2002.

⁷⁰ 10 de febrero de 1987.

Jan Dibbets, la que conociera a través de la revista parisina Robho y de la que comentara:



Fuente: <http://www.geocities.com/johndoeclone/114/text.html>



Fuente: <http://www.sudsandsoda.com/notebook/archives/000494.html>

Sí, Dibbets estaba preocupado por la transformación de un espacio interior a medida que se veía invadido por la luz a distintas horas del día, y por lo tanto, a medida que iba produciendo intensidad lumínica variable, Ribé observaba la

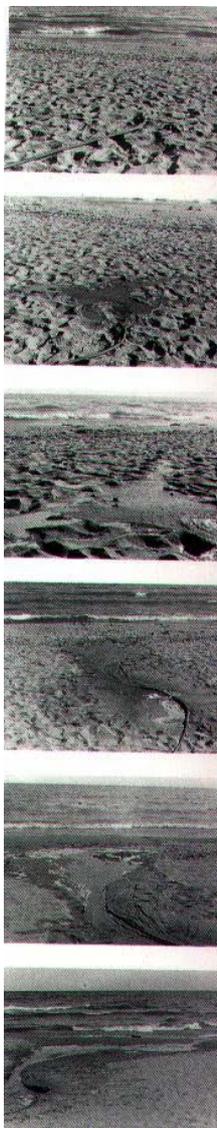
CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

*intersección de la luz a través de los hilos de nylon transparente en una fecha tan temprana como 1969, 1970. Afirma que con esta instalación Àngels se adelantaría en el estudio de los comportamientos íntimos del ser humano y en sus perturbaciones*⁷¹. “Lo que hago es bastante abstracto y deja espacio a la gente que lo observa para que pueda dar su propia explicación de cada una de las personas. Yo no quiero que las personas que ven las performances sólo puedan pensar lo que yo les digo, sino que éste es sólo un punto de partida para que cada uno de ellos de su propia interpretación a la performance, a la acción o a la escultura”.⁷²

⁷¹ El concepto de instalación cobra en estos años una dimensión notable al unir la noción de lo efímero, de lo transitorio y el estudio de un espacio de acontecimientos únicos, donde el artista conceptual incidirá con su trabajo.

⁷² Entrevista realizada a Àngels Ribé por Laura de la Mora, La Floresta, Barcelona, Abril del 2002.



En Transport d'un raig de sol (Transporte de un rayo de sol). Àngels, mediante una mirada, por la reflexión del sol y como punto de partida sus extremidades, la luz se enfilaba por su cuerpo a fin de llegar al

cenit a través de la cabeza, en tanto caminaba en línea recta. Su intervención en el proyecto conjunto 1239 m cúbicos, consistió en transportar un rayo de sol. Para ello, Àngels utilizaba tanto su cuerpo, así como unos espejos que le servían por el simple acto de la reflexión para llevar el aro solar a través de su cuerpo: espacio desplazable. El sol reflejado en el espejo situado en las extremidades de la artista iba subiendo hasta alcanzar la cabeza. Para alcanzarlo aplicó conceptos previstos sobre el grado de incidencia del sol en el espacio a intervenir, así como la medida *presencia* del tiempo. Se puede decir que éste y otros trabajos apuntan hacia la noción de *comprobación*, Acumulació- Integració, es decir, a las acciones en las que a partir de la superposición de elementos o la yuxtaposición de los mismos se produce un efecto pensado, estudiado, y hasta cierto punto imprevisible.

En otras de sus acciones busca confrontar la realidad de la ficción. El contacto con materiales naturales le indujo a llevar a cabo una serie de acciones con la lluvia, la luz, las olas y la espuma en las que analizaba la fusión de estos elementos con otros también naturales. Estos trabajos se acercaban claramente a las investigaciones de tipo land art.

No obstante durante su estadía en Estados Unidos preservó su concepción del detalle como portador de gran energía e intensidad. Los americanos según Fina Miralles, ante la prolongada extensión de sus territorios, el concepto de perspectiva y el tamaño requerido para realizar una obra, son totalmente distintos, de los europeos. En Europa los espacios cuentan en una corta distancia con montaña, río, valle, aunque nosotros disentimos totalmente y rebatimos los argumentos que Robert Smithson expresara para justificar lo que consideramos como un avasallamiento, una agresión y una herida, antes que una huella y una intervención espacial.

3.5.2. “Traslaciones”. Incursiones en la naturaleza en Fina Miralles

En 1972, Fina decide trabajar en y con la naturaleza, a partir de su obra Traslaciones: Un árbol dentro del mar. En la hierba que flotaba, detectó que la imagen revestía un carácter surrealista y entonces se preguntó ¿porqué no lo haces de manera real y haces la foto como documentación, no como arte? Luego decide trasladar de manera real los elementos dentro de la naturaleza y trabaja las serie Naturalezas naturales, naturalezas artificiales; del 73. En Naturalezas naturales- Naturalezas artificiales en Vinçon en el 73. “Esto era coger elementos naturales y colocarlos en uno no natural. Mostrar elementos naturales sin manipulación: unas piedras, unas patateras, elementos naturales cambiados de contexto dentro de la naturaleza misma. Después cambiar el contexto de los elementos naturales dentro de la naturaleza, eso mismo, ¡sin más pretensiones!”⁷³

“La idea era cambiar de contexto para reafirmar justamente el contrario. Por ejemplo, si ponía una cama de hierba sobre el mar, era para reafirmar que su contexto era la tierra. En estas relaciones lo que se establecía era la visión entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo era siempre concebido como un ser natural. Inmersa en una dimensión conceptual del paisaje, el trabajo propone una muestra de ¿qué hacer? Plantea tres ambientes relacionados con el espacio, el tiempo y los materiales. Fina que había hecho desde entonces un trabajo esencialmente en y dentro de la naturaleza, estableció una dialéctica entre lo natural y lo artificial y anticipa 20 años a los trabajos que más tarde realizara Perejaume.

⁷³ Entrevista realizada a Fina Miralles por Laura de la Mora, Figueras, diciembre del 2004.

En Translaciones de elementos naturales (translaciones de elementos naturales) las que cambia de contexto los elementos naturales, a este respecto expresó: “En la presente investigación, el uso de la naturaleza no es un sustituto del cuadro para plasmar la obra de arte, sino que toma los materiales como elementos de estudio y no como un medio estético; el espacio natural en algunos casos se ha utilizado para realizar unas experiencias, como por ejemplo las Traslaciones. Otras son Translaciones de elementos naturales en objetos cotidianos: una silla con el asiento de hierba, una cama con el árbol durmiendo, haciendo de persona; la persona que está haciendo de árbol, forma parte de esta pieza. No va suelta, sino que está en la pared junto a la cama y un armario lleno de piedras”⁷⁴.que se han desarrollado en la naturaleza, porque es el espacio y el contexto de los materiales naturales, base de estas propuestas. La primera fue realizada en el Parque de la Ciudadela, el 1 de noviembre de 1973 y consistía en pintar la concha de caracoles terrestres y con esta nueva condición dejarlos andar libremente.

El trabajar con caracoles, es un recurso que distintos artistas han utilizado. Su viscosidad, movimientos y su carga simbólica, hace que sean óptimos en determinados discursos. Una obra con características y propuestas diferentes han sido realizadas también por Carmen Marcos y exhibida en la galería Edgar Neville de Alfafár (Valencia), en el 2001; en la que los caracoles estaban encerrados en una base de resortes metálicos, de al que se iban devorando la superficie cubierta por una tela de papel. Simultáneamente exhibía fotografías de caracoles realizando una pintura con pintalabios que portaban en sus conchas para ello.



⁷⁴ Ibidem

Bartolomé Ferrando es otro artista que realiza una obra semejante. En la presenta un poema visual-proceso que sugiere el orden de lectura *abriendo el pliego y sin girarlo*. La obra está compuesta por 15 imágenes del recorrido que varios caracoles realizan en un pliego de periódico con diversas noticias - las que deben ser noticias actuales-, esto en una característica que hemos corroborado en la obra de Bartolomé ya que cuando utiliza como soporte o elemento integrante de una obra la información ofrecida en diarios, éste utiliza las noticias del momento, del día. Para ser más precisos esta pieza fue presentada en La Factoria Valenciana, el 9 de noviembre del 93.

La segunda Traslación, tuvo lugar en la playa de Premia del Mar el 11 de noviembre de 1973 y consistió en colocar una cama de césped dentro del mar, la cual estaba montada en plástico. Miralles arrastró la cama hasta la orilla del mar y después tomó una embarcación y desde ésta tiraba de la cama de césped hasta adentrarla en el mar, donde la dejó a la deriva. Se estima que la cama estuvo a flote aproximadamente 3 horas y después fue abandonada al azar. Dicha acción concluiría cuando el césped hubiese desaparecido en su totalidad por el desgaste que el choque de las olas ejercía sobre la cama.



CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

La tercera de las traslaciones tuvo lugar el 18 de noviembre de 1973 en Sant Martí d'Empuries. La arena de las dunas de la playa fue trasladada a un campo de cultivo, con el propósito de formar un camino de 15 m de largo y de 1m de ancho, que corría desde la playa hasta el campo. En el centro del campo había sido colocada una pila o montón de arena. Andy Goldsworthy por su parte también altera el paisaje natural introduciendo en él, elementos que no le son propios, un ejemplo de los múltiples con los que cuenta entre sus creaciones es: Bone Rock (Piedra de Hueso), Australia 1992.





Translación de arena de mar a campo de cultivo, de Fina Miralles, 1973.

CAPÍTULO 3

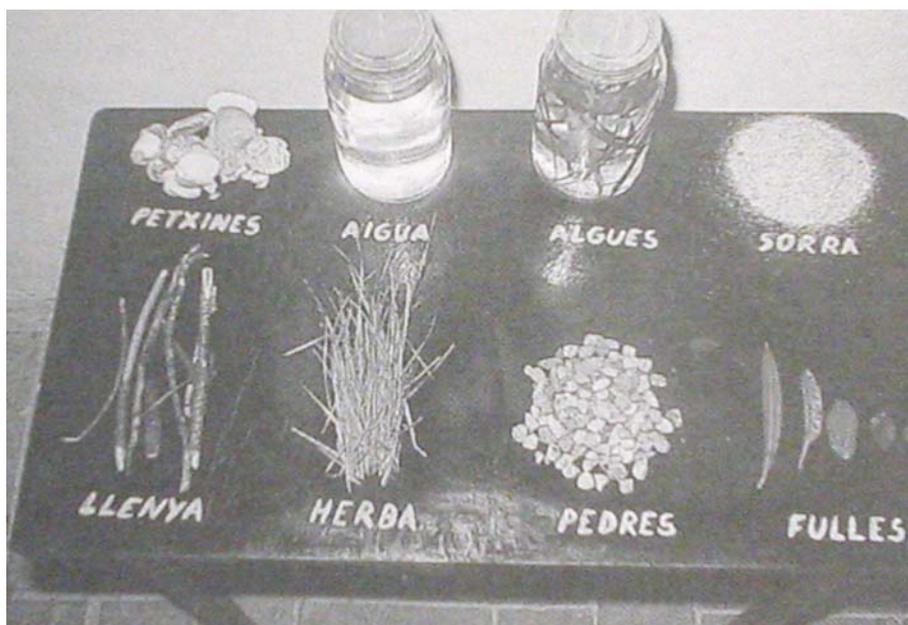
Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé



Desde 1972 Miralles realizaba obra con estas características, a las que les altera su carácter original como en el caso de una silla a la que coloca césped en el asiento, y cajas en las que integra y/o encapsula elementos orgánicos. Una de las piezas es Natura morta (naturaleza muerta), del 72, Peitxines, aigua, sorra, llenya, pedres, fulles i herba (conchas, agua, arena, madera, piedras, hojas y hierba).

También contó con un árbol en maceta, que introducía en un marco, a manera de cuadro; o creaba un cuadro de tierra en el suelo de la sala y la sensación era la de transitar en un paraje de campo, o en un vivero. Esta serie de elementos a los que se les escribe debajo su nombre a pesar de la evidencia y sencillez de las materias; refleja la intención de jugar a nivel conceptual con esa evidencia. Además se añade un texto el

cual invita a la observación sucesiva de otros elementos como por ejemplo el cielo, que también desempeña un papel de relieve en los bodegones.



A este respecto Fina expresó en un comentario integrado a la muestra: En los elementos naturales los aspectos a destacar eran:

- a) mostrar su materia.
- b) hacer patente que no han sufrido transformaciones
- c) evidenciar que son naturales
- d) desposeer a los objetos de su carácter de objetos y acentuar la pura existencia física y
- e) mostrar que el valor material puede sustituir al formal.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

En los artificiales refería:

- a) que el material es artificial
- b) la imitación que hacen de unas cosas naturales
- c) la sustitución del significado decorativo por el valor de presencia pura del material
- d) las cualidades específicas de la artificialidad
- e) las consecuencias de un proceso industrial y
- f) el cambio de contexto

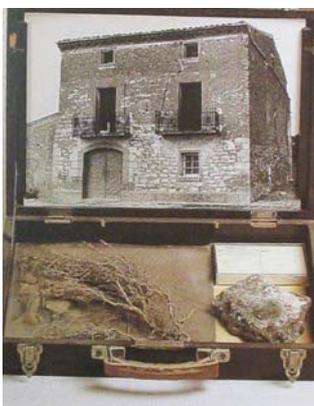


Entre ellas se cuentan: Naturaleses, natureles, Amollada de coloms (Liberación de palomas).

“En una sala interactuaban palomas vivas con otras disecadas, de las que provocaba el movimiento (vuelo), abriendo la trampilla de la jaula, para hacer una llamada de atención sobre la vida y la muerte, lo natural y lo manipulado - por el hombre como mimesis de aquello: la libertad y el

cautiverio. Toda una serie de binomios opuestos, que no admiten gradaciones. La existencia de un concepto excluía la del otro”.⁷⁵

“Las cajas son paisajes con la idea de *poner en crítica* a los pintores que cuando pintan retratos son retratistas, cuando pintan animales, son llamados *animaliè* en Francia, o los paisajistas. Esta era la manera de ridiculizar las clasificaciones en las pinturas. Eran paisajes de una casa que yo tenía llamada Serrallonga y era un paisaje vivo que incluía el sonido del lugar en un cassette, con la posibilidad de que pudiera irse cambiando, siempre que se quisiera. Al cabo de 10 años, o al cabo de 20, el que no llegó a cambiarse nunca”.⁷⁶ Ésta caja reviste un aporte de trascendencia a favor de la multi disciplinaridad y en especial al arte sonoro, ya que incluye el sonido real captado en el entorno de la casa que refleja con la idea original del cambio en la misma. Además de actualizarse, podría favorecer a quienes se acercaran a ella. Estas personas podían sentirse identificados y destacaría las transformaciones que en el entorno se habían suscitado.



⁷⁵ GARCÍA, Aurora. Fina Miralles, ideario y técnica, Batik n° 54 año VIII. P 26

⁷⁶ Entrevista realizada a Fina Miralles por Laura de la Mora, Figueras, Barcelona, Diciembre del 2004.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Otra de las piezas es Mar d' Herba (mar de hierba), de la colección original de Victoria Combalá, quién la cedió al MACBA. Refleja la imagen de la traslación cama de césped en el mar, y deja el registro, testimonio éste, de que fuera colocada la cama de césped al interior del mar. Cabe destacar el hecho de que esta imagen esté acompañada de material orgánico de la propia cama y mar, además de las fotocopias -que de igual manera en ese periodo comienzan a utilizarse-. La acción quizás cuadro a cuadro, simulando una película, nada más que en amplio formato o un formato ampliado.



Intervenir de manera mínima en el territorio supone, asimismo, cuestionar nuestro papel colonizador y reconsiderar la relación anteriormente establecida entre potencia y escala: desde lo mínimo puede alcanzarse una comunicación más intensa, que desde lo monumental. Esto lo reafirma Fina Miralles cuando expresa que lo maravilloso y grandioso de la naturaleza es que lo pequeño contenga al todo. Lo leve y respetuoso, la renuncia al excesivo protagonismo en las intervenciones, implica una voluntad por contribuir a re establecer el equilibrio en la naturaleza y en la

manera de concebir a esta. Esto para promover una acción respetuosa reconociendo su trascendencia y grandeza.

Estos trabajos no sólo se ubican en la naturaleza, sino que pueden integrarse a ella o rediseñar el paisaje.

De igual manera Andy Goldsworthy realiza varias traslaciones de elementos naturales a entornos naturales, los que descontextualiza a partir de una resemantización del elemento elegido. Estas traslaciones cuentan con 30 años de distancia aproximadamente con respecto a Miralles. Esto es manifiesto en las transferencias de piedras de río al mar, con las que conforma montículos o esculturas al interior del mismo, aunque más a la orilla y no en la profundidad.

La obra Acumulació–Integració de Àngels Ribé en la que parece mimetizar la tierra con el mar y desdibujar su frontera física y las cualidades que la delimitan.



**Andy Goldsworthy West Coast Cairn, Made Between High Tides, Difficult Stone,
Returned the Following Morning, Pigeon Point, California, 23, 24 August 2001**

Tras la afirmación de José Albelda de que tanto el land art, como los earthworks, se caracterizan por ser diferentes de la escultura transportable, es decir, de aquellas obras que pueden ser colocadas en cualquier lugar, o al menos en más de un lugar, sin que la obra sufra menoscabo, ya que no han sido pensadas ni realizadas para o en un lugar concreto. Basados en esta contundente afirmación podemos definir que las instalaciones son piezas que dialogan y son concebidas para un espacio específico, y que pueden o no repetirse, pero siempre y cuando cuenten con elementos que las integren al espacio en el que se les ubica. La obra realizada *in situ* puede no distinguirse del contexto como objeto dado del que la obra es parte y que surge en el mismo lugar: *site* de lo que no puede disasociarse. La obra y el lugar se apoyan el uno al otro.

En la década de los sesenta varios artistas principalmente americanos, comenzaron a crear obra *in situ* en parajes descampados o entornos naturales a partir de los elementos que el propio medio natural les ofreciera, valiéndose la mayoría de las veces de materiales de origen natural.

Fina al cubrirse con piedras, tierra o paja, solamente interactúa con el medio, vive en esa experiencia de vacío las emociones y sensaciones que dicho entorno y acción, motiva en ella. La artista no tiene pretensión alguna, es portadora y transmisora de una intensa energía. La experiencia de creación es necesariamente de concentración y también una disolución. En gran cantidad de performances como éste, los artistas no son narrativos por una parte o totalmente ambiguos, sino que se permiten favorecer en el espectador la multiplicidad de lecturas y que la obra no sea evidente. A partir de la obra se desvela o se interpreta la intención implícita en el espectador, o en quién se enfrente al registro documental de la misma. Otra de las características del arte acción es su ser efímero y su inmediatez. De ahí que gran cantidad de acciones hayan quedado sólo en la mente de quien la realizó y de quien pudo ser copartícipe de ella.

1.- Amb l'aigua del mar y la sorra (con agua del mar y la arena) En tres tiempos:

- En el primero de los cuales se le registra corriendo hacia el mar profundo, saltando en una actitud de alegría;
- En el segundo tiempo y ya con el agua hasta la cadera, aún adentrándose;
- En el tercero...Se percibe su cabeza dentro de las olas.

2.- Amb l'aigua del mar (con agua del mar)

Como es posible constatar la playa es recurrente en la obra de Fina Miralles y son tres momentos o acciones distintas en las que interactúa en ella: Relacions del cos amb l'aigua del mar y la sorra (Relaciones del cuerpo con el agua del mar y la arena) del 75. Primero, la artista se recuesta a tomar el sol boca arriba, de costado y de costado, pero con las piernas en tijerilla cerca del agua de mar. Además, ésta refiere el juego infantil de *la croqueta*, cuando se coloca mojada con agua de mar sobre la arena y se gira, cual croqueta, para cubrirse nuevamente de arena y así, verse obligada a volver a mojarse, como dinámica del juego.

En el tercer cuadro sale del cuadro mismo -se rebasa- quizás ante la espontaneidad y no cuida el encuadre de su ubicación en el plano. Esto enfatiza más su cualidad de fluir, de concentrarse en ser, en vivir la acción, lejos de teatralizar o de controlar los movimientos y resultados. En la segunda, se coloca con las piernas abiertas a la orilla del mar, acompañada



CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

por la prolongación de la sombra de sus piernas como negativo. Sí la verdad es que 1975 fue un año de mucho trabajo para Fina. La artista tuvo la posibilidad de presentar obras que trascendían los cánones y las convenciones tradicionales de lo que era el arte en esa España cerrada a las propuestas más novedosas y recientes de la época. Un país que cerraba los ojos, fingía no ver, o aún viendo no asumía que era real e incluso tangible lo que tenía frente a sus ojos. Esto por la dificultad de adaptarse a nuevos parámetros, por lo que la transición conllevaría hacia la democracia y la apertura de fronteras territoriales, ideológicas y mentales, en esa época.

Y la tercera: Amb l'herba (Con la hierba) en Relacions del cos amb l'herba (Relaciones del cuerpo con la hierba) son tres tiempos:



En el primer cuadro, es manifiesto el espacio de la hierba. En el segundo se le percibe recostada en la hierba, con el torso hacia arriba. Finalmente en el tercero, la silueta y huella de su cuerpo se queda plasmada en la hierba. ¡Qué sutileza! Esta performance son similares a las que realizara Ana Mendieta en Oaxaca, México y a los que titulara Enterramientos.



Los cuadros de Mendieta se les relacionan con la santería yoruba-afro americana-, mientras que a las de Fina Miralles creemos que sólo externan el gozo de la interacción con la naturaleza, la simplicidad, el gesto o el detalle. Esto por ser poseedores de una intensa fuerza expresiva. En las anteriores acciones destacan las relaciones del ser humano con su entorno cotidiano

Omar González, performer mexicano, hace acciones de alto riesgo, que incluyen enterramientos. Dichas acciones se realizan bajo la supervisión de un médico que vigila los signos vitales, respiración y la frecuencia cardiaca en uno de sus brazos descubierto. Además González realizaba acciones de alto riesgo a su integridad física. Sus actitudes están muy relacionadas con las de Andy Goldsworthy, al crear un dibujo en el horizonte o al delimitar una huella como lo hace Richard Long. La diferencia con éste, es que va y viene hasta crear una huella. La erosión que su transitar sobre un entorno natural genera en ese desplazamiento es un registro instantáneo -la duración la desconocemos-. Pero no es que Long se recueste, se retire y vuelva a colocarse, sino que todo se da – intuimos- en un primer y único momento y cuya única intención es mostrar la relación y ¡nada más!

Cabe citar que una constante de estas imágenes es que han sido tiradas con una cámara fija, por lo que no se altera el encuadre jamás. Sirve de registro no tanto de la obra, sino de algunos momentos o detalles de la obra misma. Esto en el soporte fotográfico o en filmaciones en súper 8 específicamente, pero la mayoría de las veces las fotografías pierden fuerza al presentarse de manera independiente, ya que forman parte de una serie y desdoblán la realidad de éstas experiencias en dos alternativas: una realidad cierta en la que la acción se da como acontecimiento cierto y efímero. Esta primera realidad es proyectada a través de la repetición y la manipulación, en una segunda realidad de carácter documental, que permite su análisis y su valoración como elemento de reflexión y, en consecuencia, patrimonial.

Las fotografías reafirman el ser efímero de las acciones, ya que lo único que se preserva de ellas es dicho registro fotográfico, estas son representativas del tiempo real en un momento real. Además, al cuerpo le imprimen el status de escultura orgánica, pedestal a través del cual se plasma una obra de interacción con el entorno, en este caso la naturaleza.

En Relacions del Cos amb quatre elements (Relaciones del cuerpo con 4 elementos) del 75, realiza una acción de manera directa sobre el parquet *suelo* donde se recuesta. En una primera etapa le cubren el rostro con un cuadro de plástico, para destacar el aire y la respiración. En la segunda le cubren de las piernas hasta la cabeza con tierra. Por último en la tercera, colocan veladoras sobre cuencos de agua, que contienen alcohol encendido. Los cuencos son colocados alrededor de una silueta, por lo que el artista dialoga e interactúa en ese momento, con los 4 elementos de la naturaleza.



En Cobriment del cos amb pedres (Cubrimiento del cuerpo con piedras) de 1975, el montículo de rocas por sí mismas es una instalación escultórica independiente, que se confronta con la realidad. En un primer tiempo la artista se cubre hasta el torso, en un segundo las piedras le cubren hasta la cabeza y en un tercero, en su totalidad.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé





En la de Cobrimient del cos amb terra (Cubrimiento del cuerpo con tierra) de 1975 elige un surco -ya limpio y preparado, en apariencia- para ser sembrado y la artista se coloca en la misma dirección que dichos surcos. En el primer tiempo se percibe que queda cubierta hasta media pierna, en el segundo hasta el cuello y en el tercero totalmente. Apreciamos estas obras más que como entierros como integraciones al entorno y medio ambiente. Estas piezas son experimentos con los recursos naturales. Esta acción se equipara a las realizadas por Ana Mendieta en descampados distintos y por la otra en las de recorridos a través de los que imprimiera una huella Richard Long.

En el registro fotográfico de Cobrimient del cos amb sorra (Cubrimiento del cuerpo con arena) del 75, en el cuarto tiempo se incluye el registro de la huella que ha dibujado su silueta en la arena. Se denota una constante en los tiempos de cubrimiento.



CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé



En la pieza Recobrimient del cos amb palla de 1975, Miralles cubre su cuerpo con paja en 4 fases. Primero las piernas, luego hasta la cadera, después los brazos y al final la totalidad de su cuerpo con la cabeza incluida. Consideramos esta acción conectada directamente con Feaderheast de Ana Mendieta, en la que se cubre de plumas de gallina. Mendieta pretendía trastocar el cuerpo en soporte escultórico, incluso transportable y desplazable, ya que Ana incluía el ritual y concepciones yorubas en sus preceptos, mientras que Miralles por su parte consigue el objetivo de mimetizarse con la naturaleza y ratificar su ser orgánico. Los

proyectos de ambas, se estructuran desde conceptos que constituyen con frecuencia puntos de referencia -reflexiva o poética- para el debate de las relaciones o los conflictos entre el hombre y la naturaleza de nuestra época.

De su pieza Relacions del cos amb l'aigua de la pluja (Relaciones del cuerpo con agua de lluvia) se tiene el registro de dos momentos en imágenes, en uno de las cuales incluso pasa desapercibida la lluvia. En el primer tiempo está cubierta bajo una terraza y en el segundo ya se ubica al exterior de la misma. En las anteriores acciones *body-nature work: cos-natura*, es manifiesto el concepto de que *los artistas de la naturaleza* suscitan reflexiones e interrogantes al espectador, lo acercan a la naturaleza de nuevo. La forma de percibir el arte se mezcla con reflexiones ecologistas y nos movemos ante él, en un nivel meta lingüístico. Más allá de contemplar, los artistas se mezclan con la naturaleza, la admiran, perciben y experimentan desde dentro. Estos se relacionan con ella para el proceso creativo: contemplar, afectarse y proponer.

De manera simultánea Fina Miralles realiza la *instal-acción* dentro de la serie Traslaciones titulada: Llit-arbre: (cama-árbol) en la que coloca a un árbol durmiendo sobre una cama. Como paisaje un ser humano, retratado y enterrado hasta la mitad de su cuerpo de pie -con lo que se ha trastocado en árbol- está sobre la cabecera en el muro. En el catálogo de la exposición Variaciones en España, Fotografía y Arte 1900-1980, en el capítulo: El cuerpo es la medida, refiere a esta pieza como Dona-Arbre (mujer árbol) realizada en el pueblo de Sant Llorenç de Munt donde la artista se enterraba parcialmente. Este no es el único lugar donde se afirma dicha apreciación, sino que en el propio catálogo retrospectivo del Museo de Sabadell, lo refieren como tal. Sí es una fotografía en tríptico, pero *como parte de una traslación con carácter de instalación escultórica*. Cabe reafirmar que Fina, representa al ser humano, no a una mujer o a un

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

hombre en específico y que esta fotografía no es una pieza única, sino que es parte y fue concebida para Llit-arbre (cama-árbol).



En una de las obras perteneciente a la serie: Interacciones con el árbol fechadas de 1975. Está compuesto por 5 piezas las cuales se mencionan a continuación: L'arbre i homme, (El árbol y el hombre), Lligada a un arbre (amarrada a un árbol), A dalt de un arbre (arriba de un árbol), Penjada a un arbre (colgada a un árbol) Es en Paraules al arbre (palabras al árbol Fina Miralles, se hermana a Giuseppe Penone en su obra Alpi Maritime (árbol marítimo) En esta obra Fina se abraza a un tronco de árbol que ha trepado y del que se sostiene por cuerdas con el que lo ha rodeado), de ésta misma serie, es esta obra la que más se hermana a la de Penone anterior, en especial la que interactúa con el árbol. En Lligada al árbol, Fina de manera poética y sutil, aprovechando un hueco de origen en el tronco del árbol vierte en éste sus palabras, sus confesiones o todo aquello que el mismo le inspire. Luego lo preservar del exterior, sellándolo con una piedra que por su forma podría asociarse con el corazón del mismo. *Esta pieza es una de las más representativas de Fina en relación a lo procesual, como característica del land art, ya que el tiempo favorecerá lecturas*

distintas de quién por casualidad se topa con la pieza, un biólogo, un poeta, en fin quién guarde ahí otros pensamientos. No es procesual físicamente, pero sí en la idea e intención original.

Para Maribél Doménech, son varias mujeres artistas las que han trabajado con el árbol. A pesar de que pudiera considerársele como elemento masculino, está relacionado a lo femenino: las ramas, el crecimiento, la multiplicación, “te das cuenta en la mitología de la relación que se establece a nivel de creación y del sentimiento íntimamente vinculado a la mujer, de ahí que se han muchos los artistas que han trabajado con el árbol”.^{77 78}

Otra serie de Acciones que consideramos espectacular es la de L'Arbre (El árbol) del 75. ¡Qué poéticas!, qué poesías espontáneas, efímeras e inmediatas. ¡Qué metáforas! en la que no estaba delante del árbol, sino colgada, atada, colgada representando al ser humano, a un árbol con personalidad humana. Fina afirma haber encontrado muchas más relaciones con el trabajo de valores actuales del Costumari catalán en las artes plásticas, de Joan Amades que está muerto, en el que recogió todas las tradiciones de nuestros ancestros, que son también de toda la Europa meridional, porque cuanto más primitivo, más se acerca el círculo.

En todos lados está o trenzar. Cuando te vas a lo elemental, hay un idioma universal, en de los símbolos que está en todas las culturas. Yo precisamente de esto, no de Ana Mendieta me dije: ¿qué pasa? esta gente hacía cosas que yo estoy haciendo, ellos por ejemplo hacían un fuego al

⁷⁷ Conversación sostenida con Maribel Doménech, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Enero del 2005.

⁷⁸ Maribel Doménech está a la espera de que sean ubicadas las 100 esculturas de pequeño formato que como un tributo a la mujer trabajadora universitaria erige y en la que enfatiza el carácter de mujer imperceptible que atribuye a su presencia, esto al cotejar, tras realizar un censo entre la población laboral femenina activa que sólo son 400. Y de ellas tan sólo 100 cuentan o se han hecho acreedoras a un título estable a nivel de Catedráticas, o de Eméritas, porque las demás cuentan con un contrato o titularidad en proceso aún. Dichas esculturas serán ubicadas en el mismo número de árboles a todo lo largo del campus a partir de unos 3.5m de altura.

lado de un árbol, para que viniera la lluvia. Yo lo hacía para transformar las sombras en luz. Son cosas distintas, pero ellos estaban haciendo cosas, y utilizando el mismo lenguaje, lo que era además simpático, utilizando a la naturaleza en un sentido muy elemental y yo estaba haciendo acciones muy elementales: recolectar piedras y colgarlas de un árbol.

L'arbre. L'arbre i l'home paraules a l'arbre. (El árbol. El árbol y el hombre, palabras al árbol). En esta obra la artista introduce palabras o secretos al interior o al ser interno del árbol que luego sella con una piedra, para que ni puedan escaparse, ni ser conocidas y sean preservadas como secreto. Fina de manera poética y sutil, aprovecha un hueco de origen en el tronco del árbol para verter en éste sus palabras, sus confesiones o todo aquello que el mismo le inspire, para después preservarlo del exterior al sellarlo con una piedra, la que por su forma podría asociarse con el corazón del mismo. Esta pieza es una de las más representativas de Fina en relación a lo procesual, como característica del land art, ya que el tiempo favorecerá lecturas distintas de quién por casualidad se topa con la pieza, un biólogo, un poeta, en fin quién guarde ahí otros pensamientos, en fin. No es procesual físicamente, pero sí en la idea e intención original.



En L'arbre, L'arbre i l'home ligada a un arbre. (El árbol. El árbol y el hombre atado al árbol). A la búsqueda de estrechar un vínculo con el árbol, su contacto y quizás fusionarse con él, permanece atada con una cuerda con el rostro hacia el paisaje urbano que se percibe desde dicho paraje. Esta se relaciona directamente con la pieza Alpi Maritime (Árbol marítimo) de Giuseppe Penone.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé



Ya en L'arbre, L'arbre i l'homme penjada a un arbre. (El árbol. El árbol y el hombre colgado a un árbol). Está suspendida por un jersey hacia el vacío. Se podría relacionar su actitud y gesto con dos posibilidades: La de un ahorcado o al menos un desmayado - esto - relacionado con la postura, o el haberse abandonado a la situación y al destino y estar en unión con la muerte.

Esta imagen podía asociarse con el vacío, con la falta de control de las situaciones, con la vulnerabilidad o el contacto con lo celestial para imaginar dicho paisaje y experimentar el viento y la visión desde las alturas.



En L'arbre, l'arbre i l'home a dalt d'un arbre (El árbol y la persona arriba de un árbol). Aunque no alcanzamos a definir si está atada a esa rama del árbol, más bien nos parece que está recostada en él y cubriéndose con su follaje.



En las fotos de esta serie, destaca un plano diferente la cámara no está fija. Quizás porque una a una han sido realizadas en localidades distintas y de ahí el que algunas sean de medio plano, y otro en plano general.

Percibimos un punto de conexión entre la obra en que Fina interactúa con el agua de mar y la arena, y la obra en que Andy Goldsworthy realiza dibujos en el cielo con hojas y elementos terrestres. En esta obra la artista se relaciona de manera directa con el lodo del río.

En otra serie interactúa con un tronco sin hojas al que sobrepone plumas en sus ramas y la coloca en un fondo de mosaicos con un logo. El mosaico se asemeja a un escudo que podría situarse en el interior de una terraza o cocina, por lo que se trastoca en una de las pinturas que saltan del muro. Las pinturas no pueden seguir en el muro, sino que necesitan liberarse de él y trascenderle. Esto es fruto del azar, porque no lo concibió así, simplemente recargó el tronco en dicho muro y ahí el resultado y la decodificación que reviste. Cabe afirmar que por más que el artista no tenga implícita la intención de transmitir un mensaje específico a partir de la decodificación de cánones y códigos culturales presentes como elementos, esta se realiza a través de lo que la propia Fina cita como la memoria colectiva, además de otras posibles implicaciones.

Ésta es una apuesta a la observación ya que ha potenciado la atención visual y hablamos del 75 ¡No lo olvidemos! Qué riqueza podemos disfrutar y constatar en cada uno de los hechos que realizamos al potenciar dicho sentido.

3.6. Obras conceptuales de Fina Miralles y de Àngels Ribé

Humaniza al tronco de un árbol al que viste y lo lleva a pasear por las calles en L'arbre, l'arbre amb personalitat humana: l'arbre passejant. (El árbol, el árbol con personalidad humana, el árbol paseante).



Algo que resalta en estas acciones es:

- Que no las realiza sola.
- Que no es la protagonista - o ella y el objeto del que se vale.
- Hay una segunda persona que es copartícipe y parte fundamental de la misma.
- Con ella viste al árbol, comparte un refrigerio o le lleva de paseo.

Fina además trastoca su cuerpo como escultura land art en sus acciones: Llit-arbre del 73, en la que se entierra hasta la mitad del cuerpo y se hace fotos desde el frente, la parte posterior y un lateral, las que coloca como cuadro que refleja una ventana y el paisaje que a través de ella se observa y coloca al árbol sobre la cama, en posición de descanso, o estar acostado, dentro de una traslación Naturaleza natural- Naturaleza natural.

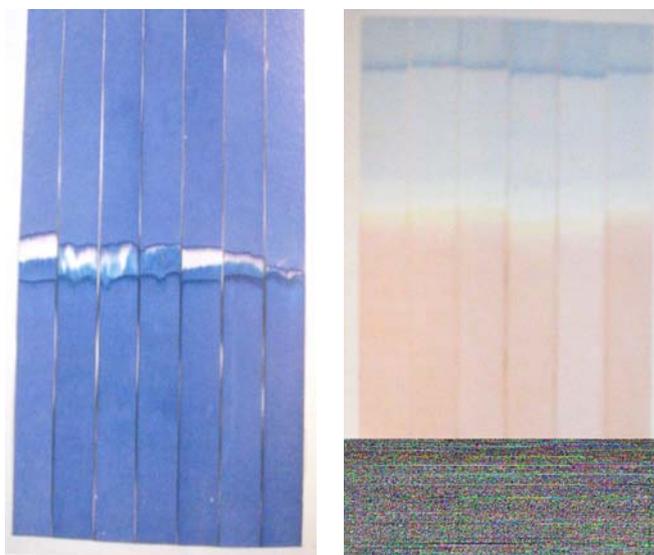
Àngels Ribé y Fina Miralles han conseguido ser reconocidas internacionalmente por la calidad y la trascendencia de sus propuestas. Cabe citar que con motivo de la celebración de la Bienal de Venecia del 78, al haber sido la primera edición en a que se abriera el Pabellón España, con la muerte de la dictadura franquista en el 75, fueron invitadas Pilar Palomer y Fina Miralles. Esto por el hecho de estimar que su obra revestía características de interacción *en la* y con la naturaleza y de ahí que fuese seleccionada. El tema aludido era La naturaleza en el arte y el arte en la naturaleza, en el que se atribuye a Fina haber jugado de manera metonímica con los dos elementos *in presentia*: la arena y la zorra disecada; y otros dos *in absentia*: el agua marina sobre entendida y la gaviota nombrada.

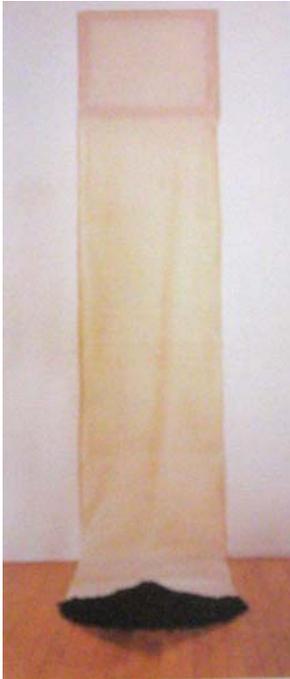
A esta obra se le atribuye como antecedente la que presentara en la Fundación Miró titulada: Paisatge (Paisaje). De su regreso a la pintura Fina nos comenta: “Yo empecé a trabajar después de la Bienal de Venecia en el 78 hice una exposición en la Fundación Miró que se llamaba Paisaje que era *no hacer un paisaje, sino mostrar los elementos del paisaje* o sea: primer horizonte, segundo, las materias y allí comencé a darme cuenta de que podía trabajar el cuadro no como soporte para la pintura, sino que el cuadro, tenía un chasis –bastidor- una tela, la que podía desenganchar, hacer bajar y empecé a trabajar el soporte como piezas, hasta llegar a la pieza que hice en el Metronom en la que el sólo hecho de coger una cosa plana, convertir lo plano en el espacio; esto hasta que termino el estudio del soporte, del cuadro de la tela, con materias naturales, una piedra en

primer término. Trabajé con papel secante, que chupaba al tener una atracción por el agua que por su capilaridad descomponía todos los elementos, la serie se llamaba Fragments (Fragmentos), los que transmiten un paisaje una luz, y yo no hacía nada con mi mano, porque yo de lo que tenía más miedo, era el encontrarme conmigo misma, de verme y encontrarme con la Fina humana, no con la Fina artista”.

De este período cabe citar las obras:

- Del 81: Doble horizonte de 81x100cm
- L'E spai Ala Blava de 140x 200cm
- De 1982: A L'Espai. Sense titol de 22 x27cm
- En el aire 1. Despliega una serie de planos de papel en distintos levantamientos y doblajes
- En el aire 2. En el que penden telas teñidas y colocadas de manera aleatoria y sin rigidez en conjuntos adheridos al muro.





Hay una obra específica que nos remite a las que presentara Serra, Long y/o Penone entre otros artistas del land art, al interior de las galerías al trasladar y yuxtaponer los entornos: del natural al artificial y en especial Paisatge Circle (Círculo de Paisaje o Paisaje en Círculo) del 79. Esta obra consiste en un círculo de tierra. A partir de 1981 se mimetizan la pintura y los earthworks en algunas de sus obras y se tornan rasgos constantes en su producción. De ahí en el Paisatge munt de terra (paisaje, montón de tierra), a partir de una tela translúcida que sostiene el bastidor, del que pende y llega hasta el suelo, e incluso se prolonga en éste y ahí un cúmulo de tierra está soportado o exhibido, la tela cuenta con degradaciones de color salmón y durazno en sus telas o sea, que mimetiza la pintura plástica y la tierra como origen y soporte.

Otro de ellos es Paisatge farigola (Paisaje comino) también del 79 en el que pende del bastidor vacío en su mitad, una plantita de comino (farigola).

Estas piezas sí que son representativas de la pintura conceptual en donde que se trasciende la imprimatura en si misma. Experimentación no sólo en la composición y propuestas, sino en los soportes y materiales, lo que lleva a la pintura a fusionarla y destacar en ella varias dimensiones. *Es una labor laudable y que ha de reconocerse en la historia de la plástica y de las artes visuales españolas.* Es una pintura con alto contenido conceptual, más que de pintura por la pintura misma. Esto en su decisión de no tomar el pincel, lo que la llevaría a enfrentarse a su interior, se permite con papeles porosos

introducirlas en distintas tinturas, con las que generaba una pintura aleatoria, cuyo lienzo además fragmentaba en franjas, a los que hacía cortes irregulares a través de los que se miraba el plano anterior, del que emergía una pintura. Estas agrupadas bajo Fragmentos, título que enfatiza sus características propias e implícitas.

“Después de Sudamérica, en el 83 en la galería Joan Pratts presenté obra en la que mi intención era sacar las formas del plano, en la exposición llamada En el Espacio, *comencé a volver a la realidad, a partir de la realidad misma*. El artista parte de la realidad y la va transformando porque esa realidad te transforma a ti. *No hay otra cosa más auténtica y más realidad que la realidad, por mucho que quieran huir de ella, no podrás huir*. Huye y verás como te destroza, te destroza el sentimiento. Volví a la relación mirada-sentimiento y mano, en el 84 y me trasladé a París, y en el verano comencé a dibujar el viaje a Sudamérica. *En el 84 comienzo a aceptar mi mano y a hacer una obra conectada con el sentimiento y con la vida, hasta el final, hasta ahora*”.⁷⁹

El land art por su carácter procesual, fomenta que la obra cuenta con múltiples lecturas y reafirma su ser anti-retiniano, e incluso motiva distintas reflexiones y experimentación de sentimientos o emociones y *asume al azar*, como un elemento, al no contarse con un dominio en las condiciones atmosféricas del entorno, y estar vulnerable al azar que puede hacerse presente a través del accidente, o a que surja un imprevisto que trastoque el resultado original esperado. De igual manera motiva en el espectador, la participación no meramente pasiva contemplativa, sino activamente especulativa, esto sustentado en las relaciones que se producen entre obra y sujeto o espectador; dado que su énfasis no recae tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, sino, en las relaciones que se producen entre obra y el sujeto que lo experimenta.

⁷⁹ Entrevista realizada a Fina Miralles por Laura de la Mora en Cadaqués, Diciembre del 2004.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Las obras que introducen su cuerpo como parte de la intervención son las que mejor expresan ese tiempo asociado intrínsecamente al movimiento. Ese tiempo real, propio del body art se superpone en algunas intervenciones a un tiempo arbitrario, el del reloj, que rige nuestra vida cotidiana. Algunas de estas acciones representan en ese sentido un modo de narrar el tiempo a través del movimiento, como si con él creara un reloj para marcar los instantes.

3.6.1. El land art como conceptual puro en Àngels Ribé.

Retomando las obras de Àngels en las que es manifiesto el land art, para dar paso a la descripción de algunas de sus obras y acciones, nos valdremos del comentario que Bartolomé Ferrando expresara sobre el trabajo de Àngels⁸⁰. “Algunas de sus acciones son enormemente sugerentes, en las que se advierten cruces y confluencias de sentido múltiple entre la noción de círculo, el fuego y el agua. Estas desarrolladas en múltiples ocasiones en un espacio desnudo, parcialmente ocupado por ciertas repeticiones acústicas y en las que el cuerpo de la performer queda perfectamente integrado al entorno y a la cadencia de la pieza”.⁸¹ Esto es representativo en una de las obras de Àngels Ribé: Geometría invisible, de 1973, en las que el énfasis no recae tanto en el objeto artístico que resulta de la acción, sino que en las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta. La obra puede llegar a desmaterializarse hasta el punto de realizarse tan sólo con la mirada.



⁸⁰ Esto al exhibir en video la obra de varios performers catalanes en su clase de performance del 2002 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

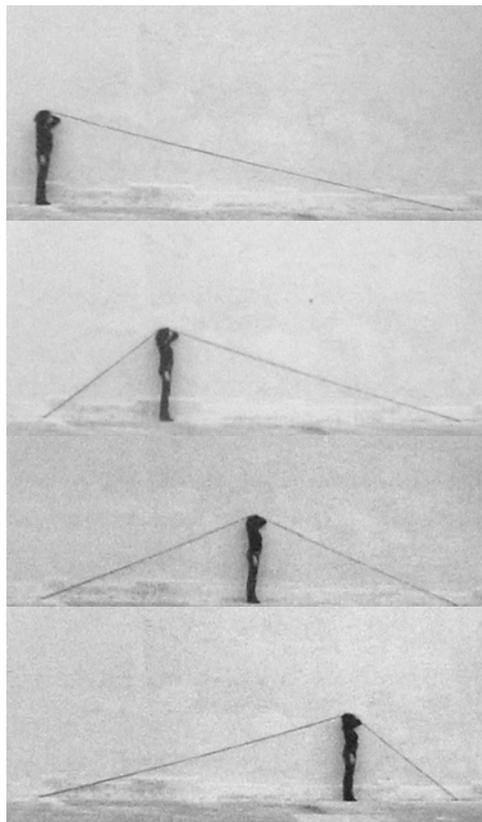
⁸¹ FERRANDO, Bartolomé. El arte de acción en España entre los últimos 20 años y algunos más.
-Inédito-

En ésta hay una notoria confluencia con Robert Smithson en relación a la apreciación que expresara relativa a que *un artista puede realizar arte simplemente con lanzar una mirada. Y que una serie de miradas podrían ser tan sólidas como cualquier cosa o lugar, pero la sociedad continua estafándole al artista su arte de mirar, valorando tan sólo los objetos de arte.* De hecho Àngels en esta obra, realiza ángulos hacia la derecha y hacia la izquierda y esa es la obra misma, la cual es parte de una serie en la que hace ángulos con el cuerpo y un cordel en un muro, o en la de Three points, del mismo año en que se desplaza a través de 5 puntos en una línea que genera la proyección en un muro de distintos triángulos.

A la vez esta obra ejemplifica la apreciación de que los artistas land art, son los representantes del conceptual puro, al orientarse hacia la imagen mental y a la idea, privilegiando la atención a los procesos, antes que a la obra misma y a la intención primera de la materialidad, como resultado o producto artístico.

Los artistas del land art, de igual manera pretendían enfrentarse al espacio de la galería y acabar con el tráfico del arte. Esto en una actitud contra el valor mercantil de la obra, en la que el proceso de transacción mercantil no tiene ya un sentido de obra, que puede ser adquirida y conservada -la más de las veces-, sino que predomina en ésta el carácter procesal, el que obliga al público a introducirse en un medio mental, sólo desde el cual, podrá abordar la obra; alcanzarla. La obra por sus cualidades hace superar en el espectador su actitud meramente pasiva, al enfrentarlo a decodificar las distintas significaciones e intenciones implícitas en estas obras. En especial el Grup de Treball, del que ella fuera integrante activa, cita esta apreciación como uno de sus preceptos: el desaprobar e incluso despreciar el valor del mercado del arte y en especial la mercantilización que conllevara a la pérdida de talentos, al determinar la producción, de quienes están aún inmaduros en la producción, o tienen debilidades de carácter. “Los lugares naturales constituyeron un visado para abandonar la galería y el museo

y poderse implicar en la realidad, concretando con las acciones y las obras, la multiplicidad de incidencias entre el tiempo y el espacio”.⁸²

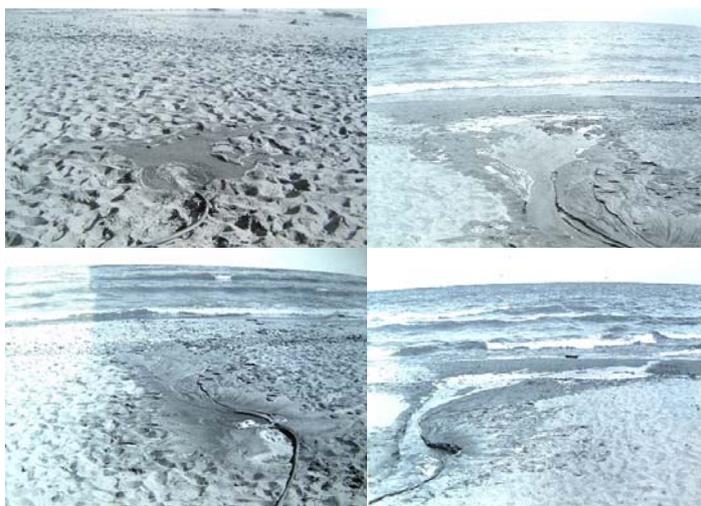


⁸² BONET, Pilar. *Alegorías de la realidad, tiempo y naturaleza*, en *Naturalezas, Una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2000. P 215

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Àngels Ribé también realiza translaciones de elementos naturales en el paisaje, con lo que lo altera como al transportar espuma dentro del mar y Trasladar agua dulce potable o entubada hacia el mar. Acumulació-Integració 1973. Acción en la que transporta agua potable y dulce, hasta el mar, y a partir de un charco o *acumulación*, genera un camino a través del que contactarse con el mar. Es entonces al alcanzarse esta hibridación que la pieza está lograda. Aquí se destaca una vez más el tiempo que en una acción se determina en cuanto a su duración requiere, ya que puede intuirse o acercarse al tiempo *racional o humano*, que tardará o llevará, pero es sólo un acercamiento, ya que depende el caudal de agua, la velocidad de desplazamiento y la distancia de colocación de la manguera, etc.



3.6.2. Otras Acciones de Àngels Ribé

Se atribuye como una de las características fundamentales del arte de la última década el haber roto las barreras jerárquicas entre el arte y la vida, suprimiendo a menudo el objeto artístico. Àngels Ribé y Francesc Torres, hacen contribuciones sobre temas de orden psicológico en boga en los 70, tras el impacto de diversas interpretaciones del corpus de las doctrinas psicoanalíticas como las de Wilhelm Reich, los lacanianos y la crítica planeada de la psicoterapia; y del polémico Edipo tratado por Deleuze y Guattari. Profundizar en el campo psicológico de los 254 comportamientos humanos y de las actitudes individuales, es probablemente la tarea que con más empeño llevó a cabo Àngels Ribé en la década de los setenta. Si ese fuera el centro fundamental sobre el cual pivotaron otros trabajos, no fue el único.⁸³ Profundizó en las actitudes del ser humano, al considerar *la actitud como la obra de arte*, una de las pocas cosas en las que el artista tiene un poder real de decisión. En la reflexión austera, concisa, alejada de espectacularidad que empezaría a dominar la escena artística hacia finales de los setenta, sobre la propia práctica artística y sobre el campo específico en que ésta se desarrolla y a través de sus instalaciones (un ámbito de lo cambiante y a la vez de lo concreto), apuesta por una investigación emocional de los mitos, de los sueños, sin que ello le lleve en ese camino reflexivo de mitificar la reflexión como teorización esterilizadora.

Àngels Ribé, no concibe el arte como objeto, sino como experiencia. Su obra contrasta en dos alternativas o bien valerse propiamente de su cuerpo, de ella misma y de poco más, valga citar como ejemplo la serie de ángulos, y por otra parte, el valerse de soportes que en

⁸³ ALIAGA, Juan Vicente. El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta. Tesis doctoral, dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Área de Estética y Teoría del Arte, Valencia, Septiembre 1989.

su momento eran novedosos, hacia la experimentación de los recursos de la técnica quizás motivados por sus compañeros en Estados Unidos Antoni Muntadas y Francesc Torres, además de las influencias del entorno. La que generalmente es una instalación conformada bien sea por uno de las siguientes opciones o de todas, las más de las veces: audio reproductor, texto escrito, diapositivas y películas. Algo que se le atribuía era con ello enfatizar la perspectiva temporal de la percepción.⁸⁴ La relación circular entre espacio y tiempo, por un lado, y la distancia entre el texto y la imagen por el otro, confieren a la obra una gran riqueza poética. En la obra de Àngels Ribé no se puede hablar de estilo en el sentido tradicional, ni de desarrollo lineal. A las instalaciones que presentara en Nueva York durante su estancia en dicha Ciudad, se atribuye un común denominador: una *consciente economía de los elementos*, lo que favorecía transmitir una experiencia personal, provista, al mismo tiempo un amplio cúmulo de energía al valerse de sólo cuanto le es inminentemente necesario para transmitir su intención. Sin añadidos ni adornos, consciente de la riqueza que en sí misma ello reviste. Estas instalaciones se diferencian de la escultura como una obra espacial, al generar de hecho un diálogo con el entorno, él o los elementos que la compongan, en contraste con la escultura que puede ser colocada en cualquier espacio o sitio, ya que ésta, ella por ella misma, es como *un añadido*, o un elemento más, en el entorno.

Respecto a sus acciones expresa: “Para hacer una performance: intuyo acciones, cosas y que son cómodas, porque las hago resonar en mi interior. Les paso un filtro e ideológicamente estoy de acuerdo. En ellas en un momento vives la emoción y lo recibes sin involucrarte, tras un estado de alerta, que te permite captarlo todo en su riqueza. Cuando las hago, me

⁸⁴ La lectura de una instalación implica la lectura de una secuencia progresiva circular. No hay una relación jerárquica, ni lineal, entre el texto escrito u oral y las imágenes. Los múltiples medios de comunican paralelamente una experiencia. Las imágenes se desdoblan en un mensaje lingüístico, relacionado con el texto, pero con un ritmo temporal diferente, mucho más condensado.

transformo antes en una situación de “estar en capilla” y dejo de ser yo, por lo que tengo que representarle a la humanidad: Dejarme poseer por la obra y trascender el yo. Esto reviste un esfuerzo psicológico y emocional muy profundo. Por eso es que hago pocas acciones, porque tienen bastante implicación. Las entreno mucho antes de realizarlas, porque creo que las performances tienen tiempo y ritmo y no podemos aburrir a las personas. No quieren expresar nada literal, son muy abstractas, no buscan decir nada específico, hay explicaciones simbólicas en ellas.

El tiempo me indica, que la acción ya requiere algo más, otra cosa. En esto cabe destacar el concepto del tiempo real, contra el tiempo lógico, creado por la mente humana para interactuar y establecer códigos de acción”⁸⁵ Esta afirmación remite a la apreciación del tiempo para el Zen de que uno es el tiempo real (inalterable y de la performance) y otro el que el ser humano ha creado para interactuar: el lógico racional. (controlable, llamado literario y del que se vale el teatro) Una obra muy representativa de esas apreciaciones es Contándome los dedos o la tarea que se debe terminar de 1977 en la que se cuenta los dedos con tantas posibilidades como puede encontrar.

La intuición y la aleatoriedad son las características más representativas de esta pieza, ya que se permite fluir y seguir lo que los dedos mismos le evoca. Se detecta por sus características, que no es una pieza planeada, con una dinámica rígida y única, sino que se da a partir de lo que en un momento surge en ella y sus dedos le comunican o transmiten. Esta obra se acerca a la de Esther Ferrer de Desplazamientos, en la que promueve realizar a partir de 4 esquinas representadas por una letra ABCD los desplazamientos que la imaginación te indique. Àngels además crea una serie en la que con el cuerpo realiza ángulos bien sea con las manos en Sis possibilitats d’ocupar un espai (Seis posibilidades de

⁸⁵ Entrevista realizada a Àngels Ribé por Laura de la Mora, La Floresta, Barcelona, Abril del 2002.

ocupar un espacio) de 1973, en la que registra en una secuencia fotográfica 6 posibilidades de haber colocado la mano con diferentes posiciones dos de ellas con los dedos totalmente cerrados y las demás en que se intercalaban dos dedos abiertos.

Para Leonel Moura, un cuerpo vivido por sí mismo, nunca es percibido como representación o imagen, porque su dureza y espesor no lo permiten. Pero tampoco en la experiencia de compartir un determinado espacio con otros cuerpos, éstos son reductibles a puras imágenes. Están demasiado presentes para que algo así sea razonable. Un cuerpo vivido no tiene por eso tiempo. Corresponde al espacio que ocupa, habitando un lugar concreto, definido, determinado, aunque en estado de devenir. El tiempo es aquello que nos arrastra a la representación, a la ausencia de vida, presentada en un flujo abstracto e inmaterial. El tiempo es la película, no la acción real. Me gusta mucho conocer el sitio donde realizaré la acción antes de hacerla. Así con ello ella dialoga con el espacio, detecta sus cualidades, sus energías y se familiariza, para que esté integrada a él o el espacio en su obra al realizar la acción y no sea una impostación temporal en el mismo.

“Todas las cosas hablan. Los objetos y elementos dicen: No estamos acostumbrados a ver o escuchar. Si manipulas puedes escucharlas. Busco los objetos que forman parte de mi cotidianidad, para integrarlos a mis acciones, e incluso en varias un mismo objeto, si éste es adecuado”.⁸⁶ Así con este hecho desdibuja la frontera entre arte y vida y contribuye a que los asistentes se conciencien de la riqueza y del carácter artístico que los objetos en si mismos revisten, así como sus acciones, en las que podemos detectar sus cualidades poéticas, pero siempre conectándonos a ellas e intuyendo las cualidades que manifiestan.

⁸⁶ Ibidem

Llamó mucho nuestra atención, la referencia que hace de Cezanne, relativa a las formas básicas: “Todo cambia. Todo es lo mismo. Todo es diferente. Aquí, cabría citar la apreciación de Heráclito de que ninguna persona podrá bañarse en el mismo río 2 veces”,⁸⁷ con ello quizás alude a que todo fluye y por más que nos propongamos contener al tiempo real, con el racional, éste continúa y desarrolla sus procesos: “A mis acciones las veo ágiles, muy sencillas, como haikús, ya que considero que entre más sencillas, más potentes son: Esto al dirigirse o conformarse más a lo esencial”.⁸⁸ Este concepto contrasta con quienes consideran que la saturación es lo que llama la atención: el abarrotamiento, el barroquismo, pero para mí, dichas obras obstaculizan o coartan la reflexión y favorecen el embotamiento mental y la pasividad. Sin yo saberlo me he colocado dentro de la naturaleza urbana o de campo. Esta es una de las características que nos permite considerar los aportes que tanto en concepciones, así como en su obra misma, aporta al arte público de la postmodernidad, en Cataluña y en España.

El esfuerzo físico es manifiesto en la pieza: Work is the effort against resistance (Trabajo contra la resistencia) de 1976 en la que corre y corre por distintos espacios de la ciudad de Nueva York -en chándal y zapatillas deportivas, y en la que la sombra enfatiza el movimiento en el que ha sido captada por una fotografía. Cabe recordar que gran parte de sus proyectos se decantaron del lado de una exploración conceptual (estructuras mentales, construcción del yo) de fenómenos internos, subjetivos como puede verse en su instalación.

Àngels continua activa, realizando obras en especial esculturas y performances, y reside en La Floresta, y Fina por su parte decidió mudar su residencia a Cadaqués y avocarse como obra fundamental a *ser ella misma*, a admirar el amanecer o anochecer, a vivir intensamente lo que de

⁸⁷ Ibidem

⁸⁸ Ibidem

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

poético su entorno le ofrece, como una obra de arte en la que se trastoca a sí misma como escultura orgánica.

Can't go home de 1977, presentada de enero 17 al 29 en la galería 112 Workshop Inc. de Nueva York, USA, donde en un espacio oscuro proyectara diapositivas que muestran a la artista escalando una pendiente a cuya cima no consigue llegar. En relación a esta pieza escribió lo siguiente: “cada situación, bien sea física o psicológica, envuelve un proceso. Todo proceso envuelve un esfuerzo. Sin esfuerzo no se completan los procesos. Este proceso puede tomar diferentes aspectos en diferentes direcciones, en alguna de las cuales son caminos o vías más lógicas (naturales), como el cubrir una distancia o ir de un punto a otro en una línea recta. Los procesos físicos conllevan la facilidad de ser reconocidos. La dificultad aparece al buscar seguir, conocer y entender los procesos emocionales. Algunas veces sabes que estás caminando, y en ocasiones constatas que has llegado. La civilización rompe en nosotros la sofisticación del periodo de espera”.⁸⁹ Esta obra nos remite especialmente a uno de los recorridos o desplazamientos espaciales de Richard Long, aunque con el componente añadido del esfuerzo.



Susanna Portello sostiene que dos espacios reclaman, la mirada de espectadora, como le agrada a Àngels, sea definida. Uno es el natural, el del paisaje y que sigue estando presente en sus esculturas. En aquellos años ponía la mirada en lo anti-comercial del arte, para ir hacia el descubrimiento de los materiales y de la materia. La intervención en los

⁸⁹ Ibidem

espacios naturales quedaba registrada en fotografía. Son numerosos los puntos que hemos encontrado en los trabajos creados de los que cito: la traslación paisajística en la misma forma escultórica dentro de lo *eminente poético*; a la sugerencia de la forma paisajística; seguidos por un interés en el comportamiento mental con los cuales va a trabajar en numerosas ocasiones: del espacio mental, oculto, infinito y fundamental para sus trabajos posteriores como enormemente han estado ambos a la hora de trabajar en la vía objetual en los últimos tiempos.

Por otro lado, en la oscuridad se oye el sonido de una gota que cae fuera de un vaso. El acto repetitivo, la imposibilidad del éxito, y el que el vaso pueda llegar a desbordarse, son alusiones simbólicas a un orden de deseos insatisfechos, incontrolados, para cuya plasmación se requiere la percepción psíquica mental del espectador. Gloria Moure comenta: durante los años sesenta se observa en la trayectoria de Ribé un intento por trabajar con las diversas categorías invisibles del pensamiento, sobre todo con las mentales que le van a ocupar desde el 74 hasta finales de dicha década - Amageu les nines, que passen els lladres, (Esconded las muñecas, que pasan los ladrones) (1977) I demà encara plourà que els elefants tinguen por perquè tenen els ulls petits (Mañana aun lloverá y los elefantes temen porque tienen los ojos pequeños) del 78.

En la galería G de Barcelona, del 18 al 30 de octubre del 77 presentó una obra consistente en una grabación transmitida por 2 altavoces y una proyección de diapositivas. En dicha proyección varias frases, expresaban dos puntos sobre los que girara el montaje: *represión y apertura* el primer altavoz referido a todos los condicionantes represivos y moralistas de la sociedad y actitudes morales dentro de nosotros mismos reflejándose en frases como *quién no trabaja de joven, de viejo no duerme en la paja..* Mientras que el segundo refería el mundo de los sueños del inconsciente, como la voluntad de seguir una línea positiva de apertura a través de las palabras: *la tentación de la respuesta* o *el viento mueve las alas*, entre

otras. Esta otra obra la mimetiza en inquietudes y propuestas a Fina Miralles con Enmascarats, (Enmascarados) del 77, aunque aquí es la obra misma, no un boceto de o una pieza o elemento dentro de la obra total. En la segunda fase de la exposición Àngels utiliza en sentido metafórico la expresividad de parte de su propio cuerpo. La imagen proyectada reproducía alternativamente sus manos cerradas, comprimidas y abiertas o reflejadas en un acto relacionado con el sentido de los enunciados en los altavoces.

Para Teresa Camps las performances de Àngels Ribé coinciden con su estancia en los Estados Unidos, entre 1973 y 1977. Se sitúan también en un contexto específicamente americano: donde el sujeto es analizado y afirmado a través de la exteriorización de sus fantasmas. En consecuencia, las acciones resultantes son muy personales, porque se basan en vivencias, recuerdos e interpretaciones personales del entorno inmediato. La artista invita al espectador a una lectura poética del espacio y del tiempo, aunque este espacio y este tiempo pertenezcan exclusivamente a la artista, situaciones y lugares de los que ella constituye la única referencia física y necesario: ella actúa de conductor de la experiencia sensible del espectador a través de su propuesta de acción. “La última aspiración del artista como individuo, es manifestar la complejidad de la diferencia de sus coetáneos”.⁹⁰

Acción: Two main subjective points on an objective trajectory (Dos puntos relevantes subjetivos en una trayectoria objetiva). “Esta pieza trata de elecciones subjetivas que suceden en el inconsciente cuando una misma distancia es cubierta en condiciones regulares. En mi viaje diario a través del puente Williamsburg he constatado que mi atención está focalizada en un punto específico, que se trastoca en punto de referencia. Mi atención

⁹⁰ CAMPS, Teresa; BATTLE, Helena. Art català contemporani (1970-1985), equip de treball, 1ª ed., Barcelona, 1985.

se acrecienta en tanto me acerco más y decrece después de haber pasado por él. Esto crea de manera inconsciente un ritmo”.⁹¹

Acción: La Rayuela: “Primero barría el suelo y dibujaba en el suelo la rayuela: con una pieza de yeso - dependía del suelo. Iba descalza. Antes de empezar la acción, me calzaba unos zapatos de tacón rojos, altos. En la primera rayuela, hacía juegos de manos que hacen los niños con un cordelito blanco y cuando acababa lo dejaba en el suelo. Pasaba al siguiente, sacaba todos los lápices de colores con los que habitualmente trabajo. En el no. 3 sacaba el perfume que en ese momento utilizaba -era mi perfume- y vertía gotas en el espacio y dejaba la botella abierta en el suelo. Venía uno de dos números y ahí dejaba los zapatos: uno en cada lado. Después venía el No 6. En los Nos 7 y 8 colocaba las letras A y Z - una en cada número-. En el último me sacaba los zapatos y encendía la cerilla y la aguantaba en mi mano hasta que se apagaba. Me marchaba y me iba. No recuerdo muy bien el orden. Es rayuela porque es un recorrido y la representación de un camino. Creo que la hice un par de veces”.⁹²

Un punto más de coincidencia con Fina es el que ambas integran un juego infantil, como obra temática, además este es un recorrido, como los de Richard Long, y un desplazamiento en el espacio. “Repito acciones, Esther también. No entiendo porqué no se pueden repetir las performances, es un concepto que me sorprende. ¿No se repiten las obras de danzas las musicales, las óperas, los conciertos? Es que en realidad es igual, el concepto representación es el mismo”.⁹³

Así también la motiva la simplicidad y la riqueza que la naturaleza y sus procesos en sí mismos revisten, de ahí que críticos como Pilar

⁹¹ Entrevista realizada a Àngels Ribé por Laura de la Mora, La Floresta, Barcelona, Abril 2002.

⁹² Ibidem

⁹³ Ibidem

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

Parcerisas defina como una de las características que definen a los artistas conceptuales el que sean atraídos por la ciencia.

3.6.3. Acciones e instalaciones de Fina Miralles

De 1974 es su obra Imágenes de Zoo (Imágenes del Zoológico) que presentara en la Sala Vinçon, en junio la que fue considerada una crítica severa a la existencia de los zoológicos y una demanda a que los animales fuesen restaurados a su entorno y hábitat natural.

Para la artista visual mexicana Reyna Michel, lo que impacta de la obra de Fina Miralles es la connotación histórica de esta manifestación y relaciona su obra con la sobre saturación de los lenguajes humanos dentro de una necesidad de implosión silenciosa de los instalacionistas y los performers. En especial la del zoológico, en la que el ser humano, en convivencia con las distintas especies, en el encuadre de 4 jaulas, favorece percibir la doble simbología tanto del silencio idiomático de las 4 especies, y la serenidad estoica de cada una de ellas en la quietud a partir de la protección. La serenidad estando a menos de medio metro. Hay que sumar que los animales están fuera de su entorno y sin condiciones naturales que favorezcan su sobre vivencia. El can en la imagen, enfoca su mirada hacia la oveja -el animal que puede serle el más extraño- lo que quizás podríamos interpretar como representación sociológica en una ubicación espacial de linealidad, que evite la comparación y fomente el silencio.

La línea del horizonte visualmente pende de un póstigo, para volver a señalar la línea en que fuera dispuesta cada jaula, con lo que se evita el juego más cotidiano de colocar unas junto a las otras, según un antagonismo, esto lo nombra estrictamente, la individualidad. Rodean a la instalación una cenefa de imágenes de animales enjaulados -quizás enfatizando una línea viva, la que contiene el silencioso discurso de las jaulas acordonadas-. “Para Fina, en la línea perimetral de fotografías de los animales que están enjaulados, pero los enjaulados, en su estricta

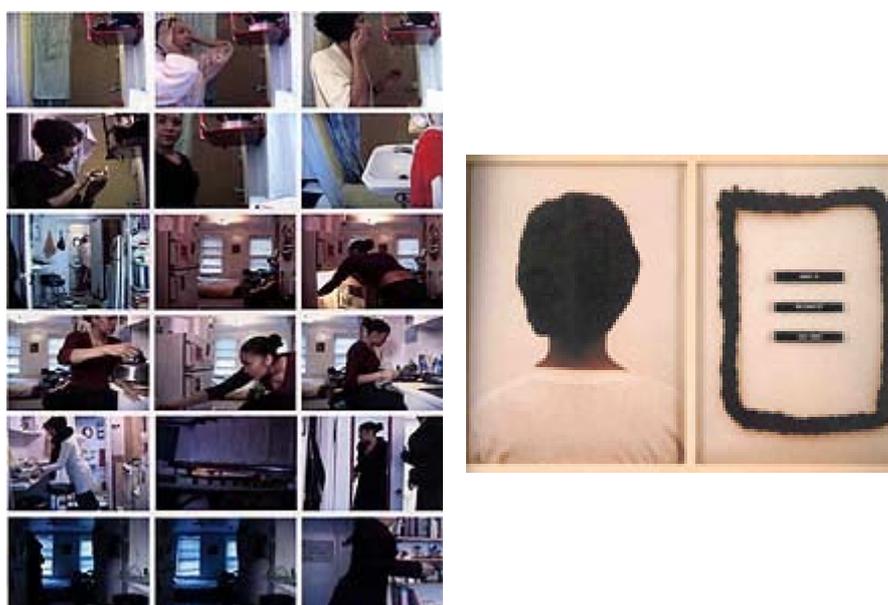
condición de animal, nunca habían estado enjaulados: un cordero, una rana, un gato, un perro y una persona que quería que fuera un bebé en un corral y como nadie se lo dejó se puso ella. Era el contraste de los que están enjaulados y los que debían de no estar nunca enjaulados lo están. Es una crítica del zoo hacia los animales. Este fue el primer trabajo en el que sin dejar la naturaleza, comienza ya una intención sociológica. Obra de denuncia de la condición de igualdad entre los comportamientos humanos y la que deja abierta siempre una ventana o posibilidad hacia otra parte, es lo inasible. En contraste con la línea del fondo y las criaturas que se pueden apreciar de ahí, se detecta la armonía de las especies armonizadas en la mutua domesticidad”.⁹⁴

La acción: Relacions, Accions quotidianes amb matèries: rentarse, menjar, fumar, mirar, respirar, passejar (Relaciones. Acciones cotidianas con materias: limpiarse, comer, fumar, respirar y pasear). Posee características que la unen a los intereses de Fluxus, de contribuir a sensibilizar, respecto a la riqueza artística del entorno y de la cotidianidad y el cual al detectar nos lleva a vivir y experimentar el ser poético que les es característico. Además de desdibujar las fronteras entre arte y vida. Recordemos nuevamente que nos ubicamos en el 75, hace ya casi 30 años. Ahora puede parecernos muy familiar e incluso ser parte de quienes promovemos y vivimos esta propuesta, a través de la *Intuición*: conocimiento no racional, sino poli sensorial, nos lleva al ubicarnos en dicho periodo a detectar que es un avance impresionante por las cualidades del entorno social y cultural.

“En Accions quotidianes: (acciones cotidianas), se destaca la cronología del cuerpo y unidos entre sí y como secuencia afirma la relación: cuerpo-espacio-tiempo. Se ve a ella misma como ser en el espacio y tiempo y el rescoldo de una voluntad -acto humano- a través de

⁹⁴ Entrevista realizada a Reyna Michel por Laura de la Mora, Colima, México, Agosto de 2004.

una comparación de lo cotidiano. El gozo por diluirse en las dimensiones”. De igual manera encontramos esta apreciación en la concepción de la creación artística de Esther Ferrer relativa a porqué no repetir una acción, si a diario respiramos, comemos, dormimos, hablamos etc., aunque años después. De ahí nuestra invitación y la de muchos otros artistas a justipreciar la realidad artística que generamos, de la que somos copartícipes y de los objetos que están en nuestro entorno.



Lorna Simpson 2002

Fuente:<http://www.artcritical.com/MagazinePages/review1.htm>

De las artistas contemporáneas detectamos casi una simbiosis, en forma aunque no en intención y propuesta porque Fina exalta la relación con la cotidianidad como proceso natural y Lorna Simpson, como referencia a la video-vigilancia y la pérdida de privacidad e intimidad. Los

estudiosos de la post modernidad post estructuralista, exaltan la intimidad con la propuesta que presentara en Ciudad México, DF, en el Claustro de Sor Juana, 2003, una instalación de 31 monitores, cada uno de los cuales captaba una de las acciones que realizara a lo largo del día por un mes de duración., tanto de día, como de noche. En esta obra de Lorna en particular, remite al principio del panóptico de Foucault, en relación a la vigilancia y a la trasgresión a la intimidad. Los hechos de la vida cotidiana además fueron acentuados con la propuesta de Escobar en Chile, con su casa de cristal.

En 1976 se cuenta la acción Petjades (Pisadas) una de las más representativas en su haber de transformar lo público en privado y crear arte público y en espacios públicos Esta obra fue creada para la celebración de Films/Arte Documentos ONDAR de abril del 76 que constaba con 4 apartados:

1.-Film como proyecto o la utilización del film en la producción de un proceso de conocimiento. En este apartado se vieron ejemplos de obra de García Sevilla, y Ramón Herreros; Carles Pazos, Fina Miralles, Tino Calabing y Carlos Pazos.

2.- Film como film.

3.- Film como expresión cultural.

4.- Film como documento.

Este compiló filmes entendidos como documentos de una acción, una práctica, un ambiente o un trabajo y sobre el cuerpo-naturaleza, la comunicación participaron: Abad, Benito, Criado y Ultrilla.

Fina rodó este film en súper 8 como una pieza entre Madrid y Barcelona, y en la que tras haber grabado en -las suelas de sus botas- su nombre en un pie Fina y en el otro Miralles, se desplaza por las calles -quizás de manera aleatoria- en cuyo suelo deja impreso su nombre, en

ocasiones de manera más notoria, y en otros desdibujada o ¿apenas perceptible? Con ello se adjudica la propiedad de dónde pasa. Hace privado el espacio público. Esta acción coincide con los recorridos de Richard Long en los que su presencia es manifiesta pero casi de manera mimética. Quizás sin conocimiento de que existiese dicha propuesta. Destaca el detalle, la huella, con todas las connotaciones que conlleva. A este respecto ella misma declara que con la acción de imprimir mi nombre a cada paso, destaco el que lo que piso también es mío.

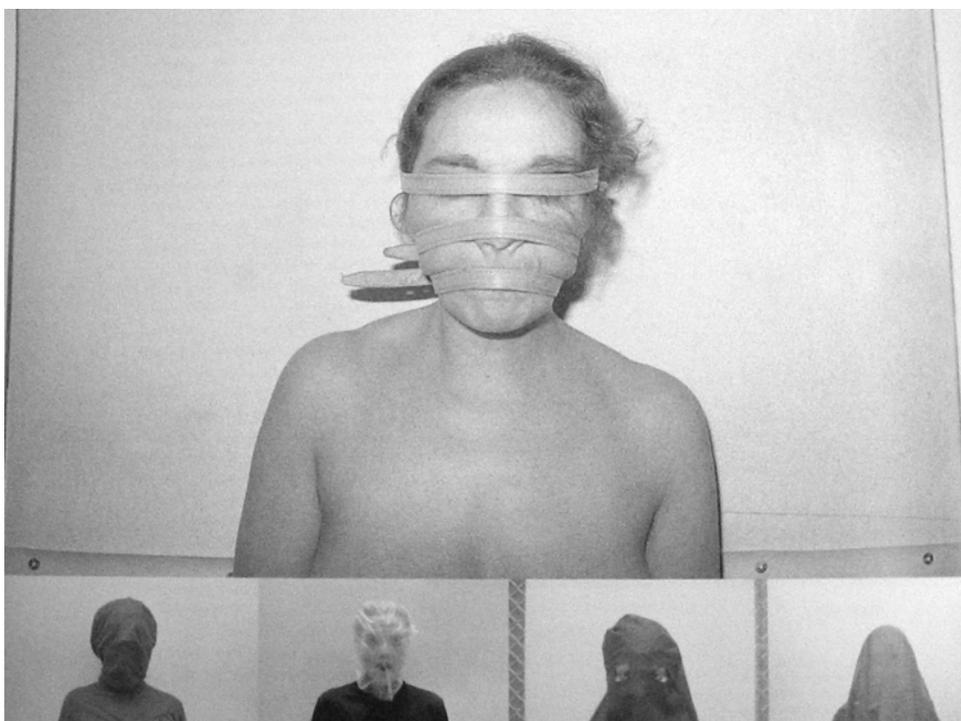
Por una parte, una referencia directa a la obra de Fina Miralles es el recorrido que Richard Long realiza a pie a lo largo de diversos espacios geográficos, como definición de lo que para él es la escultura, de tal manera que con sus pasos lo que construye son obras efímeras, perceptibles no de manera inmediata y directa, las que incluso se pierden en el entorno tras hibridizarse en él. La obra de Long se llena de paisaje del camino que recorre, pero al mismo tiempo le imprime a ese caminar su propio pensamiento, las abstracciones derivadas de la relación con su proyecto de recorrido. La medida, con la velocidad, la manera de andar ese camino, o la reacción ante las incidencias que aparezcan en él son parte de sus proyectos. Su obra Line made Walking (Línea hecha caminando), de 1967 establece un nuevo tipo de relación con el artista y la naturaleza, y una nueva manera de proponer la naturaleza como sujeto de la obra de arte. Fina Miralles realiza un recorrido urbano a partir del que busca trasvasar los tópicos y límites de lo privado y lo público al apropiarse del espacio que transita en el que deja su huella. En la suela de sus botas ha grabado su nombre. Petjades (Pisadas) de 1976.

CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé

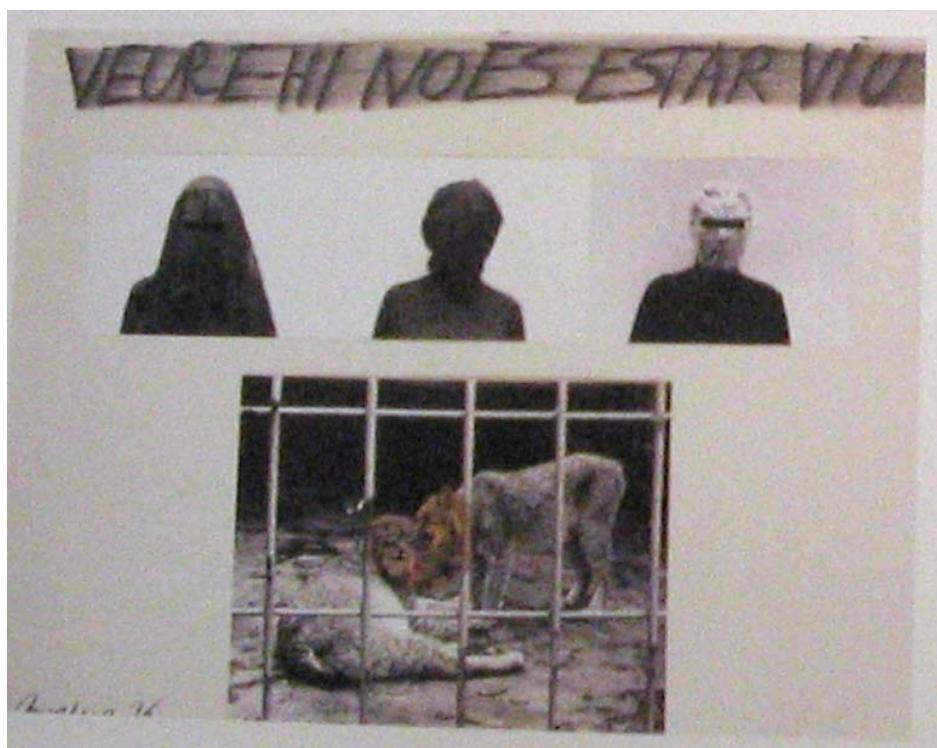


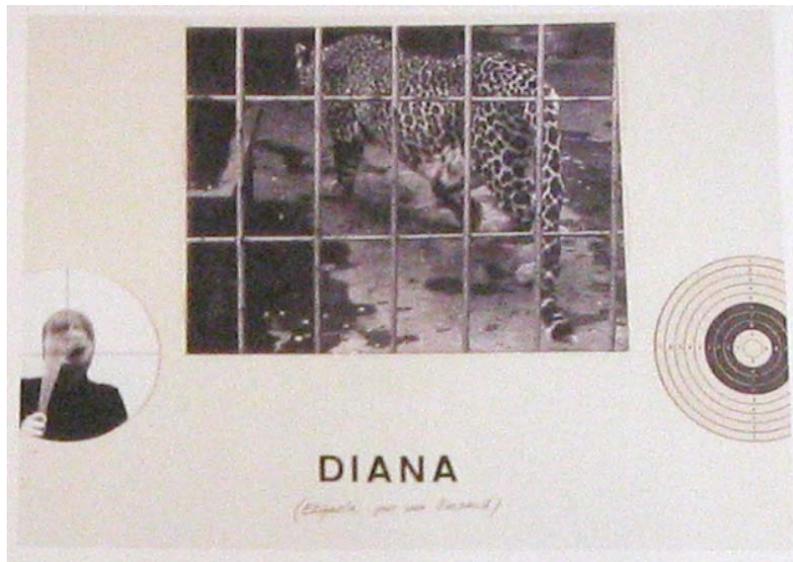
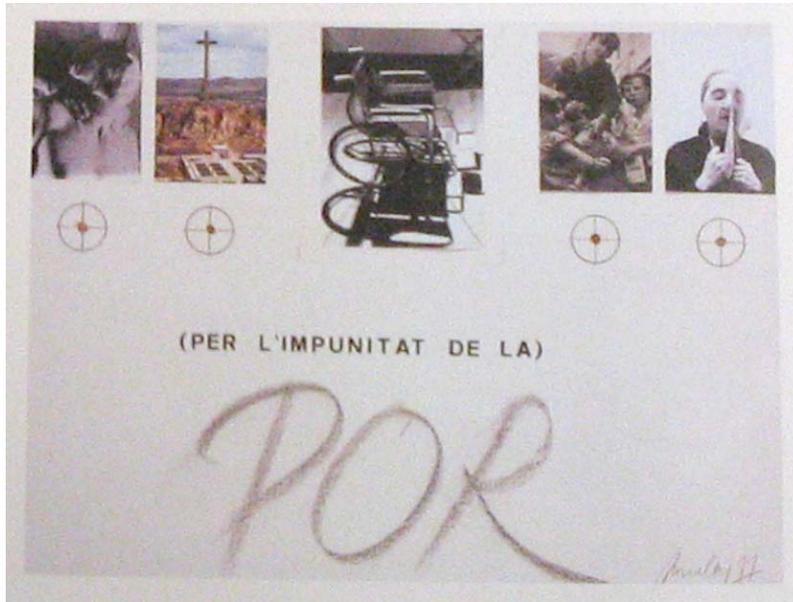
La represión y el mancillamiento son manifiestos como tema y eje que inspirara la obra: En Enmascarats (Enmascarados) de 1976, exhibe a un sujeto en 5 facetas el que es vejado en su integridad y cuyo rostro está rodeado bien sea por un cinturón que cubre los ojos, nariz y la boca, por lo que no deja ni ver, ni oír. Esta pieza fue *concebida como modelo para la representación de dichos sujetos en la obra plástica Matanzas, del 77.*



CAPÍTULO 3

Desplazamientos y Recorridos a través del land art en
Fina Miralles y Àngels Ribé





La que contrasta es la de la cabeza cubierta con una bolsa plástica, en un gesto casi de asfixia. ¡Son acciones reales! Lo que se percibe en ellas o lo que transmiten, es la que el modelo, experimenta y vive. *En el arte acción, no cabe la simulación, sino la presencia, antes que la representación.*

De ahí, que adquieran un toque aún más impactante, el saber que reflejan una realidad, si quieren espontánea, pero real. Otro sujeto, porta un velo de gasa oscura, del que sólo sus ojos pueden observarse. Uno más lo porta a manera de túnica, que no es capucha, que cae a su rostro. Y el quinto, tiene el rostro totalmente cubierto, del que no puede deducirse si quiera quién es. Ser anónimo, ser masa, ¿andrógino?... Creo que esta obra remite a la vestimenta real y diaria de las mujeres afganas y árabes, que no pueden exhibirse y menos salir a la calle. Estas mujeres son tratadas como esculturas portátiles, objetos vivos, pero sin identidad, sin derechos y carentes de valor alguno. Esto ha sido denunciado por Natividad Navalón en una de sus instalaciones, en la que acompaña sus *burkas*, titulada: Solidad - Solidaridad de dos mujeres que quizás no pueden si quiera comunicarse por las condiciones de su vestimenta, pero si solidarizarse, Con esta obra Natividad aspira a concienciarnos, de que hay realidades de que son así y sólo así, y que no se debe de pedir perdón, sino asumirlas y llevar con ellas la vida que nos toca vivir. Esta pieza es acompañada por una cama tamaño humano de 2000 alfileres como metáfora de que ¡ahí de verdad se deja la piel!

Para Aurora García, Fina desarrolló su trabajo de manera paralela a tendencias artísticas complementarias desde el eje conceptual, hacia las manifestaciones ecológicas y de land art -por lo que se suma a la apreciación que Victoria Combalia expresara a este respecto-o el arte del testimonio, o la utilización del propio cuerpo como performer. Victoria relata acciones del 75 y nosotros conocemos otras que datan del 73. En 1975 se cubrió de piedras, formando una especie de túmulo; se cubrió también de arena y se cubrió de paja. Entre las preocupaciones

primordiales que asoman en estas obras, asistimos a temas tan distintos, y tan profundamente cargados de sentido, como el análisis de los acontecimientos históricos y las pautas de comportamiento humano. La crítica al fenómeno de la alienación, las cuestiones de género y la sexualidad, los rituales como liberación lúdica, la poética del cuerpo y la nostalgia como refugio.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Tras habernos desplazado a través de la historiografía del arte conceptual español y catalán, hemos detectado que Barcelona era considerada la capital cultural, en la que se gestaron propuestas artísticas tales como la del Grup de Treball, que aporta al arte conceptual internacional la politización, el debate y la invitación a la reflexión política como tema del arte, como expresara Juan Vicente Aliaga, y desde Madrid, aunque conformado por artistas provenientes de distintos puntos geográficos de España, ZAJ, pionero en el arte conceptual español.

Hemos podido constatar que son muy escasas las referencias que de Àngels Ribé y de Fina Miralles se cuentan en los libros “clásicos” o de consulta del tema, aún cuando su contribución ha sido importante al arte español de los setenta. Aportaciones que se relacionan con la *naturaleza como soporte o como entorno mismo de creación*.

Digno de considerar es el hecho de que, no obstante el bloqueo y la censura generada como parte, y a través, de la dictadura franquista, al menos los integrantes del Grup de Treball, del Grupo de Nueva York - integrado por: A. Muntadas. F. Torres y Àngels Ribe, que nos ocupa-, y del Grupo de París, tenían acceso a revistas especializadas y libros de artes visuales de vanguardia, lo que favorecía que no estuvieran a la zaga y preservaran el contacto con lo que sucedía en otras latitudes tanto del viejo continente, así como del otro lado del Atlántico.

Ya al tratar el tema de “*el cuerpo*”, hemos descrito y contrastado propuestas realizadas a través del cuerpo como soporte de artistas contemporáneas a Àngels Ribé y Fina Miralles, las que tanto en América y en Europa, coinciden en propuestas temáticas, de tratamiento y de intención, contándose entre ellas, como representante de Norteamérica a

Ana Mendieta, a quién se le atribuye que más que interactuar con el entorno contempla implementar en ellas, una serie de preceptos de las religiones afro-yorubas, por lo que sus acciones de intervención en la naturaleza, se trastocan en ritual, más que en *land art* o *de body-nature work*; *cos-natura*.

De Alemania cabe citar a Valiè Export, quién adoptara un nombre creado a partir de elementos representativos de la sociedad de consumo en la que estuviera inmersa, y quién realizara obras en soporte fotográfico. Crea por una parte múltiplos de un paisaje, como montaje y en otras, traza sobre las curvas que los elementos del paisaje natural conforman en sí mismos una línea pictórica que resalta. Es esta serie con la que guarda puntos de encuentro y coincidencias con Perejaume, aunque con al menos una década de antelación.

En otra de sus propuestas con el cuerpo, se adhiere al suelo y busca asumir sus curvas y las líneas geométricas presentes, tanto en el trazado urbano mismo, como en el que se genera a partir de objetos que se agregan o integran al entorno funcionales o decorativos; de esta manera imita las formas del entorno urbano, con carácter de obra pública y esto cabe referirlo a la afirmación que Félix Duque expresara, relativa a que *la primera manifestación de arte público en la contemporaneidad es el land art*.

De Francia detectamos a Gina Pane, quién de igual manera realiza obra en la naturaleza, de quién consideramos una de sus obras más representativas de land art, aquella en la que *-trasladada-* desplaza un túmulo de piedras de un sitio a otro; dentro de un espacio natural. Por otra parte Gina se vale del cuerpo para exaltar la fragilidad, de la condición de la mujer ante la sociedad, la cual es avasallada, lacerada y expuesta a intensos dolores físicos, con la consigna de sensibilizar y crear conciencia entre sus espectadores.

Todas ellas se valen del cuerpo como su principal soporte de creación, lo que coincide con el precepto de *economía del Zen* y de *valerse de sólo lo necesario o lo imprescindible para transmitir la intención que el artista ha concebido* y le ha llevado a crear la obra.

A la vez, estas obras podemos relacionarlas con la afirmación Fluxus: *el arte puede crearse tan sólo con la mente*. Esto es asumido por varios artistas que consideran que el arte con pensarlo basta y que ya de ahí a materializarlo se crea una obra más.

Con sus acciones estas artistas destacan cómo el cuerpo se trastoca en escultura orgánica, viva, que se interrelaciona con el espacio y un tiempo determinados, elementos que como afirma Rosalind Krauss no pueden desvincularse.

Es a partir de esta experimentación y vivencia del cuerpo, que la obra supera y trasciende como fin último ser el resultado de una interacción -o como expresara Esther Ferrer, ser el cadáver de la acción-, hacia *ser la interacción misma*. Con ello la obra se torna análoga a la naturaleza como su productora y no como su dispositivo o entorno.

De ello, parte la creación del término *body-nature work* o *cos natura*, tras la vivencia de las sensaciones y emociones que el cubrirse con piedras, tierra, arena, agua o con elementos como la paja y plumas; conllevan implícitas y que consideramos definitorio en gran parte de la obra de Fina Miralles Ribé del período referido: la década de los setenta.

Tras ello realizamos el *recorrido* que nos llevaría hasta el *land art*, para algunos, representativo del conceptual puro, entre otras características por imprimir una nueva significación al objeto o a un elemento, -en este caso orgánico- orientado a promover el privilegiar la intención del artista creador, antes que atender la factura, lo que se detecta

en las obras de Fina y Àngels –las que las más de las veces- por sus características efímeras, sólo pueden ser apreciadas a través de fotografías o videos-, y que motivan una reflexión, un gozo y el percibir que combaten la pasividad y el aletargamiento o que incluso pueden trastocarse en bálsamo para el ánimo y el espíritu.

Tras el acercamiento a la obra de varios artistas europeos y en especial de Giuseppe Penone, de Andy Goldsworthy y de Richard Long, cuyas propuestas artísticas y en especial la de éstos dos últimos, hemos podido constatar que la obra de Fina Miralles y de Àngels Ribé, confluyen en un número representativo de sus preceptos, siendo éstos:

- Superar el límite de las galerías y de las zonas urbanas y trasladarse hacia el paisaje mismo y/o a la naturaleza, con lo que buscan desvincular a la creación artística del carácter de objeto comercial promovido por el mercado del arte.
- Realizar la obra realizada “in situ” e incluso a partir de los materiales que se encuentren en el entorno, lo que favorece la experimentación con los elementos orgánicos y naturales: agua, tierra, viento, y fuego.
- Integrar el azar como parte del resultado final e incluso el accidente, lo que a su vez es un principio de la filosofía del zen, ya que al fluir estás expuesto al devenir que un espacio específico y un momento dado conlleva en sí mismo en cuanto al tiempo, que es natural, no controlado, sino el que tiene que ser, para realizarse “per se”.
- Sustituir a la representación con la presencia, al trastocarse en un hecho real, ejecutado en un momento real, que puede ser en diferido –registrado-, lo que a la vez nos transporta a una realidad a distancia, que al contactar se trastoca en inmediata.

- Potenciar el detalle antes que la saturación y esto en especial característica del land art europeo que apenas interactúa en el entorno. Con esto se oponen a la sobre dimensión de la escala, y destacan *como en la naturaleza, lo pequeño contiene a la totalidad*, como bien afirmara Fina Miralles.
- Asumir o potenciar el ser efímero y lo vulnerable, como una de las características en las que además se integra el proceso, lo que la trastoca en obra procesual poseedora de multiplicidad de lecturas de una pieza misma, desde que es creada y hasta que desaparece o se integra de manera total al entorno.
- Además a partir de ello contribuyen a que se otorgue una nueva lectura al paisaje, a la naturaleza, y que se concencie quién se enfrente a su obra, de que es parte de ella.
- Enfatizan la poeticidad y la magia de la obra en la naturaleza por sus connotaciones de mágico de misterioso o de ritual que le han sido implícitas.

Por todo ello podemos afirmar y en especial por las fechas en que *Àngels Ribé* realizara sus obra: Espuma de Sabó de 1969 y las de 1971 Arpa eólica y Raig de sol que *es la pionera del land art español*, cuya obra interactúa en el campo y considera los factores físicos y ambientales en su resultado; la que la coincide en su propuesta a una pieza de Giuseppe Penone, seguida por *Fina Miralles* quién en el 72 ya realizaba obra visual en cajas y cuadros, esculturas o instalaciones con objetos orgánicos o en los que los integraba, orientado a destacar la esencia y el ser de la naturaleza. Ya en

1975 se cuenta con sus intervenciones de cuerpo en y con la naturaleza. Es con *Pilar Palomer*¹ con quién expone en la Bienal de Venecia 1978.

Victoria Combalía acertó en su apreciación de las cualidades de la obra de Fina al expresar: *Fina Miralles, mucho antes que Ana Mendieta trabajó con las relaciones entre su cuerpo y la naturaleza*. Fina en 1975 se cubrió con piedras, formando una especie de túmulo. Se cubrió también de arena y de paja. Y comenta: recuerdo cómo me enseñaba las imágenes del Costumari, hallando en él con razón, imágenes de gran fuerza plástica y que justifican las relaciones del hombre ancestral con la naturaleza.

También hemos detectado en la presente investigación que ambas deciden trabajar dentro de la naturaleza, en la naturaleza y con la naturaleza, por lo que se generan coincidencias temáticas, técnicas y formales entre sus obras. Fina realiza ante todo integraciones al entorno y al medio ambiente, como una experimentación con recursos naturales. Y Àngels Ribé por su parte *crea obra representativa la que llegara incluso a la desmaterialización* como en el caso de crear ángulos con los ojos en Geometría invisible, de Àngels Ribé dentro de su serie de ángulos.

De igual manera, el *ser naturaleza y asumirse como tal ante todo*, el *buscar trascender el ego y el reconocimiento, con el interés de promover el ser antes que el tener y el hacer*, son condiciones implícitas en las personalidades y en las propuestas artísticas de Àngels Ribé y Fina Miralles, por lo que su obra comunica un inmenso e intenso caudal de energía pudiéramos decir pura,

¹De Pilar Palomer cabe citar sus Series temáticas en la que abordara como referencia a la Naturaleza y en la que se estima que el objeto natural se sometía a un discurso conceptual que lo modifica y transforma. De 1978 se cuenta Instalación sobre la Naturaleza en la Fundación Miró de Barcelona., año en el que de igual manera participa en la Bienal de Venecia con el montaje Sacrificio, metáfora sobre el sacrificio y la muerte de la Naturaleza y del 1979 cabe referir Investigación en el espacio tridimensional: elementos naturales transformados. Instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

sin contaminaciones, lo cual potencia a través de ella el detectar la riqueza poética del entorno que nos circunda, tanto visual, como sonoro.

En relación al land art, hemos detectado dos propuestas: la europea, que es de la que nos ocupamos específicamente, al partir de las características y cualidades que hemos detectado representativas en la obra de Fina Miralles y Àngels Ribé, cómo: dialogar con el entorno, de intervenir en él de manera sutil, de respetar el paisaje y no alterarlo, a excepción de algunas de las obras –las que menos- de Giuseppe Penone, quién causa una herida en los árboles.

La obra que está directamente relacionada con Fina Miralles en relación a *L'arbre, l'arbre i l'homme* ligada a un árbol es *Alpi Maritime* de Penone. Aprovechamos para hacer notar que cuando titula la obra, refiera un hombre siendo ella quién está al árbol atada, ya que como bien destacara, lo que busca es representar al ser humano, sin distinción de género.

Y por otro lado el land art Norteamericano de intervenciones contradictorias, en especial las de Robert Smithson, al atentar y avasallar la naturaleza para revalorizarla², lo que para nosotras no tiene justificación alguna y lo peor es que se excusa encubriéndose en el arte. ¡Qué contradicción, resulta paradójico! plantear a sus earthworks como medios artísticos para recuperar la tierra. ¿Es eso arte acaso? No lo creemos por más que le miremos sus distintos ángulos y características.

En contraste alguna de las características que definen a Richard Long es dejar intacta la naturaleza y en ella instrumentalizar tan sólo la experiencia del tiempo, desde el movimiento. En esto coincide con Fina

² Nos remite al punto que Miguel Molina cita como una denuncia del *sin sentido* que nos envuelve en su obra *Political Show* en la que afirma: “se arrancan árboles para crear una verde”.

Miralles quién además también transportara tierra y elementos orgánicos a la galería e incluso interactuara con los 4 elementos al presentar Cosmogonía. Y en relación a la estela, que a partir de la obra que forma parte de su serie Relacions del cos amb elements naturals (Relaciones del cuerpo con elementos naturales) experimenta en su cuerpo con la naturaleza, en especial amb herba (con hierba), la que además como ya hemos referido, está muy ligada de manera formal a las de Ana Mendieta, pero no en su intención, ya que ella, ante todo, realiza rituales a partir de la naturaleza o busca conectar y despertar su ser madre, o de dadora de vida que se le atribuye a la tierra.

En relación a Andy Goldsworthy, Fina afirma de igual manera: *Yo soy naturaleza*, de ahí el que percibamos que además potencian ambos al espacio dentro de la pieza realizada.

Coincide también con la mexicana Yolanda Gutiérrez en relación a inspirarse o que su temática evoque, remita o se soporte en las tradiciones y leyendas de las diversas etnias indígenas que residen en México, y Fina Miralles lo hace en el Costumari.

Nos ha sorprendido enormemente que -no obstante- la trascendencia de las aportaciones de Àngels Ribé y Fina Miralles, incluso hoy en día, carezcan de soportes de divulgación y máxime que Barcelona es considerada un centro neurálgico del arte español y capital cultural, y ser una autonomía destacada por no escatimar en esfuerzos para dinamizar los frutos de artistas de su geografía. La realidad es que ni siquiera en Internet se cuenta con imágenes de sus obras para los interesados, ni con monografías más que la del Museo Sabadell de Fina Miralles y de Àngels Ribé de su participación en colectivos como París-New York-Barcelona.

De igual manera cabe destacar tras la investigación que realizáramos en torno a la obra específica de las artistas catalanas *Fina Miralles* y *Àngels Ribé*, como injustamente quedaron relegadas, recluidas o silenciadas, al trabajar con lenguajes atrevidos, más innovadores, más experimentales, por lo que se vieron un poco “barridas” ante la avalancha de neoconservadurismo, que caracterizaba la sociedad española de la época, y los gustos del mercado del arte y de los compradores, por las obras que podían ser moneda de cambio. Imaginemos el impacto que debiera generar ante los directores de museo, los críticos de arte de la época, e incluso del de algunos de los actuales, el atender y deber reconocer que había una serie de mujeres que creaban.

En el libro de Land Art, de la autoría de Tonia Raquejo, ni siquiera nombra a Àngels Ribé o Fina Miralles como artistas representativas del land art en España. Y por su parte Javier Maderuelo, las omite en las actas de los 5 encuentros de arte y naturaleza. En contraste detectamos la apreciación que ya hemos referido de la crítica de arte Victoria Combalía, en que ya predice y reconoce, que la obra en específico de Fina Miralles, cuenta con características formales, temáticas y de materiales, que la relacionan al land art, lo que confirma Aurora García.

En el caso específico de Calvo Serraller quién privilegia y describe de una manera amplia la obra de varios de los artistas de los años 70 en España y apenas si nombra las exposiciones en las que participaran específicamente *Àngels Ribé*, como integrante del “Grup de Treball”, por una parte y de *Fina Miralles*, quién además era independiente, por la otra.

Esto no obstante haber alcanzado el reconocimiento más allá de las fronteras españolas, incluso al lado de artistas de gran renombre, como fuera el caso de Àngels de participar al lado de Vito Aconcci o de Krzysztof Wodiczko entre otros, en exposiciones en Nueva York y a Fina el haber sido seleccionada a participar en la Bienal de Venecia en 1978, al

lado de Pilar Colomer al considerar que la obra de ambas revestía características de interacción en la y con la naturaleza y al ser el tema aludido “la naturaleza en el arte y el arte en la naturaleza” eran representativas y Fina participara de igual manera en la Bienal de París de 1977.

Creemos que es impostergable sean consideradas por los historiadores de arte españoles e internacionales que *Àngels Ribé incursionó en la naturaleza, aunque trasladando o valiéndose de soportes industriales como el cristal y el hilo de nylon, en el 69 y que si por fechas corresponde a ella, debería atribuírsele el ser la primera mujer, al menos española que incursiona en el land art.* Seguida por Fina Miralles, tres años después, fecha primera en la que se ubican las obras de Ana Mendieta, del tema específico que nos ocupa el *body-nature work*, o sea, de la intervención del cuerpo con elementos naturales. Entre ellas cabe citar de Ana Mendieta con su obra Imagen de Yagul, Oaxaca, México del 73 y Untitled (sin título), y Burial pyramid (pirámide de entierro) del 74 en el mismo sitio.

En tanto Fina Miralles cuenta con sus Relaciones del cuerpo con los 4 elementos del 75, Traslaciones de elementos o materias orgánicas del 73 y Además Valiè Export, coincide con las propuestas y los soportes elegidos por Ana Mendieta y Fina Miralles en relación a la identidad como tema, que a través de la traslación de personalidades y la apropiación de distintas imágenes, realizan, las que son cercanas a las propuestas que Cindy Sherman de la multiplicidad de facetas y de personalidades representativas de la mujer, en la post modernidad.

Por otra parte confirmamos otro tópico que ya vislumbrábamos al principio de la investigación: la obra tanto de Fina Miralles, como la de Àngels Ribé, *es feminista* en cuanto a que *trascienden los conceptos de la temática de la obra de mujeres*, o la que se estimaba que era la representativa de género, ya que trascendieron el “deber ser”, o el “proyecto de vida”

permitido o asumido y además la temática de la mujer como madre, como esposa o como devota, para destacar su cosmovisión, las otras posibilidades, sus inquietudes, sus experiencias, sus propuestas y sus invitaciones a “respetarse y permitirse ser”, por ellas mismas. De ahí la gran trascendencia que en cuanto a los derechos de la mujer y a destacar el que son sujetos creadores de primer nivel, reviste para el arte contemporáneo español.

Es nuestra intención no terminar la investigación al concluir este trabajo, sino prolongar todo ello que hemos detectado en la presente investigación, fuera del ámbito académico.

Buscaremos los cauces que posibiliten que los trabajos y aportes de Fina Miralles y Àngels Ribé trasciendan este trabajo. Es nuestra intención y entendemos por ello que esto es el inicio de una labor que sólo ha comenzado.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- A.A.V.V.
Fragments para una historia del cuerpo humano, (Edición por Michel Feher, con Ramona Nadad y Nadia Tazi), Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- A.A.V.V.
Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del SXX en Francia y España, (Edición a cargo de Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón, y domingo Pujante), Universidad de Valencia, Fac. de Filología. Valencia, España, 2001.
- A.A.V.V.
Fuentes para una historia del cuerpo humano, (Editado por Michel Feher con Ramona Nadaff y Nadia Tazi), Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- A.A.V.V.
Diccionario del Arte Moderno, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1979.
- ABELLAN, Joan.
Los límites de la performance desde perspectivas teatrales (conversación con Albert Vidal), Estudios sobre performance, Centro Andaluz de teatro.
- AGUILERA, Cerni.
Historia del arte valenciano tomo VI, Biblioteca Valenciana, Valencia, 1988.

- ALBEDA, Jose; SABORIT, José.
La construcción de la naturaleza, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles arts, Arte, estética y pensamiento, 1997.
- ALBRECHT, Hans Joachim.
Escultura del S XX. Conciencia del espacio y configuración artística, Ed. Blume, Barcelona, 1981.
- ANNECY, France.
Un dialogue sous les faux de Verzy, A dialogue in the Faux DAO, La Petite Ecole, 1994.

Guiseppe Penone: La structure du temps. The structure of time, Serie Livres d'Artistes, La Petite Ecole, 1993.
- ARGULLOL, Rafael.
Naturaleza: la conquista de la soledad, Fundación César Manrique, Lanzarote, España.
- ASECIO, Francisco.
Landscape Art., World of environmental design, Barcelona, 1995.
- AUSLANDER, Phillip.
From acting to performance, Essays in modernism and postmodernism, London Routledge, 1997.
- AZNAR, Sagrario.
El arte de acción, Hondarrubia, Nevea 2000.

- BATTCOCK, Gregory.
La idea como arte, Documentos sobre arte conceptual, Gustavo Pili, Barcelona., 1977. (1ª edición en inglés 1973)
- BEARDSLEY, John.
Earthworks and beyond, Contemporary art in the landscape, Abbeville Press, Nueva York, 1984.

Landscape for modern sculpture, Storm King Art Center, Abbeville Press, Nueva York, 1985.
- BLAU, Herbert.
Les rethoriques du corp et la guerre des nerfs. The retorics of the body and the war of nerves, Cahiers du Musee National d'Art Moderne, Francia, Primavera 1995.
- BOLLNOW, O.F.
Hombre y espacio, Barcelona, 1969.
- BONET, Pilar.
Alegorías de la realidad, tiempo y naturaleza, en Naturalezas, Una travesía por el arte contemporáneo, Barcelona, 2001.
- BOURDON, David.
Designing the earth: The human impulse to shape nature, N. Abrahams, Nueva York, 1995.
- BOUISSET, Maiten.
Arte póvera, Editions du regard, Paris, 1994.

- BUCI-GLUCKSMAN.
L'Esthétique du temps au Japon, Du Zen au virtuel Ed. Galilèè, Francia, 2001 .
- BUSTARD, James.
Camouflage, Edinburgh Art Council, 1988.
- BUTLER, Alison.
Valiè Export: Fragments of the imagination, Screen, Inglaterra, Primavera 1995.
- CAGE, John.
Para los pájaros (Conversaciones con Daniel Charles), Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981.

Escritos al oído, presentación, edición y traducción de Carmen Pardo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1999.

Conferencia sobre la nada
- CABANNE, Pierre.
Conversaciones con Marcel Duchamp, Anagrama, Barcelona, 1972.
- CALVO, Francisco.
Medio siglo de arte de Vanguardia 1939-1985, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura Madrid, 1985.
- CELANT, Germano.
Arte póvera, Umberto Allemandi, Archivo de arte contemporáneo, 1989.

Giuseppe Penone, Electra, Milán, 1989.

- CAMPS, Teresa; BATLLE, Helena.
Art català contemporani (1970-1985), equip de treball, 1^a ed., Barcelona, 1985.
- COMBALÍA, Victoria.
La poética de lo neutro -Análisis y crítica del arte conceptual-, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975.
- CORTÉS, José Miguel.
El cuerpo mutilado: La angustia de muerte en el arte
Colección Arte, estética y pensamiento, Generalitat Valenciana, 1996.

Coordinador: Crítica cultural y creación artística : Coloquios Contemporáneos, Dirección General de Promoción Cultural, Museo de Bellas Artes, Valencia, 1998.
- DANTO, Arthur C.
Public Art and the Public Interest, Art News, Septiembre 1980.
- DAYAN, Daniel.
Entre lo público y lo privado: la construcción social de imágenes, Espacios públicos en imágenes, Gedisa. Barcelona., 1997.

- DEEPWELL, Katy.
Feminist aesthetics in an international frame, N. Paradoxa nº 1, Inglaterra, 1998.
- DE LAS RIVAS, Juan.
La naturaleza en la ciudad- región: paisaje, artificio y lugar.
- DERRIDÁ, Jacques.
Dar (el) tiempo : I. La moneda falsa, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.
- DOÑATE, Luis.
Los años sesenta, una imaginación distinta, Naturalezas, una travesía por el arte contemporáneo.

¿... Richard Long, la experiencia del lugar?
- DUQUE, Félix.
El arte público y el espacio político, Actas de arte y naturaleza, Tomo 5 Arte Público, Huesca 2000.
- ERWIN, William A.
El cuerpo, Traducción Adolfo Gómez Cedillo, Ed. Siruela, Thames & Hudson, Londres 1994.
- FAURE, Fabien.
Arbres etre fleive. Quelques objets de pensée de Guiseppe Penone, Cahiers du Musée National d'Art Moderne France, Primavera 1998.

- FERRANDO, Bartolomé.
Diálogo de la 17 clase de la materia, Hacia un arte de la experiencia, UPV 2002.

El arte de acción En España entre los últimos 20 años y algunos más. –Inédito-
- GARRAUD, Collete.
L'idée de nature dans l'art contemporain, Colection: La creation contemporaine Flammarion, Paris, 1994.

Actas Arte y Naturaleza, Tomo 1, Diputación de Huesca, 1995.
- GLUSBERG, Jorge.
El arte de la performance, Ediciones de Arte Gaglione, Buenos Aires 1986.

Moderno/ Postmoderno de Nietzsche al arte, 2da. Edición, Argentina, 1993.
- GOLDBERG, Rose Lee.
Performance Art, Ediciones Destino, Tames & Hudson 1ª edición, 1979.
- GOLDSWORTHY, Andy.
Ice and snow drawings 1992, Edinburgh: Fruit Market Gallery, 1992. Viking penguin, London- New York, 1990.

Black stones, red pools, Pro-Art Foundation New York Gallery Lelong, Londres, 1995.

- GURROLA, Juan José.
Sangre sudor y...software, Ed. Kalias, vol. 8 nº 15 y 16., México 1990.
- HERNANDEZ Raúl ; MOCHOFOSKY Raquel G.
Teoría del cuerpo humano: Principios de la acción social en la creación y recreación del entorno, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- HOWELL, Anthony.
The analysis of performance Art, A guide to its theory and practice, Amsterdam, 1999.
- HULTEN, Pontus.
Futurismo and futurismi, Ed. Bompiani, Madrid, 1986.
- ILES, Chrissie.
Catares, violencia y el Yo alienado, Temas de la historia del performance.
- JONES, Amelia.
Body of art performing the subject, Minneapolis University of Minnessota, Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind.
Paisajes de la escultura moderna, Ed. AKAL, Arte contemporáneo 1977-2002.
- KUBLER, George.
La configuracion del tiempo, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1975.

- LIPPARD, Lucy.
The pains and pleasures of Rebirth : Women's Body Art,
Art in America, May-Jun 1976.
- LONG, Richard.
Environmental and Land Art: Richard Long, Mirage by
Lobacheff, Georgia, Codognato, Mario (Interviewers) by
Sleeman Alison.

Five, six, pick up sticks, seven, eight, lay them straight.

Walking in arcsles?, London Thames & Hudson, 1994.
- LUBKE, Maren.
Vienna is different, a tour of the city with Valiè Export,
Camera n° 57- 58, Austria, 1997.
- MADERUELO, Javier.
Nuevas visiones de lo pintoresco: El Paisaje como arte,
Lanzarote, Fundación César Manrique, DL 1996.

Actas de arte y naturaleza, Introducción, Tomo 1, Huesca
1995.

El espacio raptado, Biblioteca Mondadora.

Tomo 5: Arte Público, Diputación de Huesca, 2000.

La pérdida del pedestal (cuadernos del Círculo No 3), 1ª
ed. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.
- MARCHAN, Simón.

Arte conceptual revisado, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

Contaminaciones figurativas, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Del arte objetual, al arte del concepto, epílogo sobre la sensibilidad postmoderna, antología de escritos y manifiestos, 3ª edición, Ed. AKAL, Madrid, 1988.

- MERLE, Miel.
Guisepe Penone : Un dialogue, La petite sous les faux de Verzy.
- MIRO, NEUS.
Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza: Arte ecológico.
- MOREY, Miguel.
Antonin Artaud: el cuerpo y la gramática en A. Artaud, 1977.
- OKAKURO, Kakuzo.
El libro del té, Ed. Kairós, Barcelona, 1978.
- PARCERISAS, Pilar.
Idees i actituds a l'entorn conceptual catalán, 1964-1980, Centro de Arte de Santa Mónica, 15 de enero – 11 de marzo, Barcelona 1992.

- PERAN, Martí.
Dibujar la imagen dialéctica de Robert Smithson, en Naturalezas, Una travesía por el arte contemporáneo, MACBA, Barcelona, 2000.
- PERES, Claudia.
Arte collaborare con la natura, Casa Vogue, Italia, Marzo 1991.
- PERRET, Catherine.
Quand les limites s'exposent, Cahiers du Musée National d'Art Moderne France n° 51, Primavera 1995.
- PIRSON, Jean Francois.
La escultura y el objeto, PPU, Barcelona, 1988.
- POI, Martha.
La natura como mitja expressiu expositiu, Papers d'Art n° 9, España, Oct- Nov 1992.
- POINSOT, Jean Marc.
Naturalezas, una travesía por el arte contemporáneo.
- PORTELL, Susana.
Ángels Ribé paisatges imaginats, Papers d'Art n° 49, Oct- Nov 1992.
- PRESCHL, C.
Valiè Export, Kunstforum International (G.F.R.), Ene-Feb 1985.

- PRINCENTAHL, Nancy; ARMAJANI, Siah.
El arte de reunir a la gente.

Poéticas del lugar: Arte Público en España, Fundación César Manrique Taro de Taliché.
- RAQUEJO, Tonia.
Lugar- no lugar, Tomo 5, Actas de Arte Público, coordinado por Javier Maderuelo, publicado por la Diputación de Huesca.

Enterrar el Pop, Land-art, Serie: Arte Hoy, Editorial Nerea, Madrid, 1998.

Colección Arte Hoy, Ed. Nerea, Madrid, 1998.
- RIBALTA, Jorge.
Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo, Ediciones Universidad de Salamanca y Unión de Asociación de Artistas Visuales, 1988.
- S/A
Earthworks- land art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco, en Arte y Naturaleza, Huesca: Diputación de Huesca, 1995.
- SCHELLING, Friedrich.
La relación del arte con la naturaleza, Sarpe, Madrid 1985.
- SCHILLER, JGF.
Cartas sobre la educación estética del hombre, Carta XIV, Ed. Antrophos, Barcelona, 1990.

- SCHIMEL, Paul.
Art i acció entre la performance i l'object 1949-1979, Out of actions, Museum of Contemporary Art from Los Angeles, Edited by Gregory Battcock and Robert Nickas, U.S.A., 1983.
- SEIDEL, Martín.
Videonale 8: international video and media arts festival, Cideotapes - CD ROMS installation, Kunstforum International Germany n° 143, Ene-Feb 1999.

Valiè Export: "Psycho-Prognose", Kunstforum International Germany n° 141, Jul-Sept 1998.

Valiè Export psycho-prognose, Kunstforum International Germany n° 1, Jul-Sept 1998.
- SENIE, Harriet, F.
Contemporary Public Sculpture: tradition, transformation and controversy, Oxford University Press, New York, 1992.
- SERRALLER, Calvo.
Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985, Fundación Santillana, Ministerio de cultura, Madrid, 1985.
- SONFIST, Allan.
Art in the land, A critical anthology of environmental art, Ed. by Alan Sonfist, E.P. Dalton, New York 1983.

- SUSUKI, Daeistz Teitaro.
Budismo Zen, Ed. Kairós, Barcelona, 1986.
- TIBERGHIEU, Gilles A.
Land art, Carré, Paris, 1993.
- TIME, Johannes.
Time and the other: How anthropology makes its object,
Columbia University Press, 1996.
- SOBRINO, María Luisa.
Patrocinadores y políticas inversoras en los encargos del
arte público, Escultura contemporánea en el espacio
urbano, Editorial Electra, Madrid, 1999.
- ULTRILLA, Luis.
Cròniques de l'era conceptual, Ediciones Robrenyo, Serie
ara i Avui, 1980.
- VERGINE, Lea.
Body art and performance, The body as language, Ed.
Skira, Milano, 2000.
- VIDAL, Javier.
Nuevas tendencias teatrales: La performance, Monte Ávila,
Editores Latinoamérica, Venezuela 1980.
- WATTS, Allan.
El camino del Tao, Ed. Kairós, Barcelona, 1976. (Cuarta
edición 1988).

TESIS Y TESINAS

- ALIAGA, Juan Vicente.
El conceptualismo en España y su significación. La década de los sesenta, Tesis doctoral, dirigida por Román de la Calle, Dpto. de Filosofía, Área de Estética y Teoría del Arte, Valencia, Septiembre 1989.
- BARBER , Llorenc.
Zaj, historia y valoración crítica, Tesina presentada en la Universidad Complutense de Madrid 1978. (Sin publicar)
- CUESTA, Salomé.
La forma vacía del tiempo proyecto teórico-práctico, Tesis doctoral dirigida por María José Martínez de Pisón, [Universidad Politécnica de Valencia](#), Valencia, 1992.
- GRANELL P, Marusela.
Tesis doctoral: Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia, dirigida por José Miralles Crisóstono, Valencia, 2003.
- NAVARRO, Evaristo.
Materia y gesto en un proceso escultórico, análisis de una instalación, Tesis doctoral; dirigida por Emilio Martínez Arroyo, Universidad Politécnica de Valencia.

- PEREZ, David.

Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj, Tesis doctoral presentada en la U. Politécnica de Valencia 1992. (Sin publicar) El documento incierto: la naturaleza entre el signo y el artificio.

CATÁLOGOS:

- ALBERTAZZI, Liliana.
Différents Natures. Visions de l'art Contemporaine, Lindau-Turín-París 1993, catálogo de la exposición: Miradas sobre la sexualidad en el arte del S XX en Francia y España.
- A.A.V.V.
Arte Conceptual Catalán, Tecla Sala, Barcelona, 2002.
- A.A.V.V.
ZAJ en Canarias: 1964-1990, Viceconsejería de Cultura y deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1990.
- A.A.V.V.
Ubi Fluxus Ibi Motus 1962-1990, XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale de Venezia, Nuove Edizioni, Gabriel Mazzota, 1990.
- A.A.V.V.
Exposición Marcel Duchamp, Sala de Exposiciones, caja de Pensiones, Madrid, 1984.
- A.A.V.V.
A l'entorn de neon suro, Col·lecció Rafael Tous (Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca), 1975-1982.
- A.A.V.V.
Ana Mendieta, Centro Gallego de arte Contemporánea, España, Jul-Oct.

- A.A.V.V.
Ana Mendieta : cuerpo autónomo, KUSPIT, Donald ; MOURE, Gloria, entre otros..., CGAC, Santiago de Compostela, España, 1996.
- A.A.V.V.
Àngels Ribé: Escultures Espai 10, Fundació Joan Miró, 1983-1984.
- A.A.V.V.
Àngels Ribé: El viatge Primera Part, Sabadell, Nov-Dic 1977.
- A.A.V.V.
Àngels Ribé, Fundació Joan Miró, May- Jul 1978.
- A.A.V.V.
ÀNGELS RIBÉ 1997, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, Ene-Feb 1998.
- A.A.V.V.
Arte Póvera: works and documents of the Goetz Collection from 1958 until today, Nuremberg: Kunstshalle Nurnberg, Oct- Dic 1997.
- A.A.V.V.
Bajo el...ÀNGELS RIBÉ, Sala de la Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, España, Abril 1980.

- A.A.V.V.
De la acción al objeto y viceversa, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea Donostia 1997.
- A.A.V.V.
De la forma, Àngels Ribé -instal·lació, Universitat Autònoma de Barcelona, Enero 1979.
- A.A.V.V.
El Cami de dotze artistes Catalans 1960-1980, Barcelona, Paris, Nueva York., Palau Robert, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Dic 1985- Ene 1986.
- A.A.V.V.
España, XLVIII Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.
- A.A.V.V.
Fragments Proposta per a una col·lecció d'art actual III, Palau de la Virreina, Barcelona. España, Nov. 1993- Feb. 1994.
- A.A.V.V.
Fuera de Formato, Trayectoria de una propuesta, Ed. Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
- A.A.V.V.
Gabriel/Carles Pujol/ Àngels Ribé. Museo Morera Lleida, Feb-Mar 1984.

- A.A.V.V.
Grup de Treball, MACBA 1999.
- A.A.V.V.
Giuseppe Penone, Castello di Rivoli, Turin Italy,
Johannes Cladders: Ricordi di Soggiono di G.P.
Monchengladbach, Nov-Feb 1992.
- A.A.V.V.
Giuseppe Penone: Digging the memory out of the mind
exercise in sculpture, Charleroi Belgium: Palais des Beaux
Arts, Octobre 1986.
- A.A.V.V.
Hands to the Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-
1990, Edited by Terry Friedman and Andy Goldsworthy.
- A.A.V.V.
Idees i Actituds entorn de l'Art Conceptual a Catalunya
1964-1980, Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona,
Ene-Mar 1992.
- A.A.V.V.
L'acció contra l'acció teoria i pràctica d'un llenguatge
artístic sens codi, la Virreina, España, Noviembre 1996.
- A.A.V.V.
L' Art au Corp: Le Corp. exposée de Man Ray a nous
jours, Musées de Marseille, Réunion des Musées
Nationaux, 1996.

- A.A.V.V.
Fina Miralles: De les idees a la vida, comisariada por Agustí Hurtado Giner, Museo de Arte de Sabadell, Feb-Jul 2001.
- A.A.V.V.
Nature into Art: The Renaissance Society, Octubre 1973.
- A.A.V.V.
Nuevas Tencencias en el arte, Instituto Alemán, Barcelona, May-Jun1974.
- A.A.V.V.
Penone, Bologna Italy: Galleria Comunale d'Arte Moderna, Nov 1989-Ene 1990.
- A.A.V.V.
Sand leaves, Catalogue Chicago: Arts Club of Chicago, Noviembre 1991.
- A.A.V.V.
Vint anys d'EINA, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1987.
- ARTEAGA, Agustín.
Nuevas cadenas, Catálogo de exposición de Yolanda Gutiérrez, México s/f.
- BLAU, Herbert.
Body and the East Modern Galenja, Ljubilana, Curador: Zdenka Badovinac, MTI Press, Cambridge, Jul-Sept 1998.

- BONET, Pilar.
Las urgencias del presente, El MACBA a Mataró.
- CHARLES, Daniel.
Zaj, Tao y Postmodernidad en el catálogo de la exposición: Fuera de Formato, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983.

ZAJ: Una poética de la litote, Exposición Milanopoesía, VII festival Internazionali de: poesía, música, video, performance, danza e teatro; Milano, 1989.
- DE LA MORA, Laura; IÑIGO, Javier.
Dos ejemplos de arte conceptual español: Esther Ferrer y Bartolomé Ferrando, VII edición de la Bienal de La Habana Evento teórico paralelo: Teoría y Crítica, 2000.
- DESTREZ, Chantal.
Penone. 1968-1998, CGAC, Ene-Abr 1999.
- EACC
El instante eterno, Gina Pane: Treball de l'acciò, Ene-Mar 2001.
- EXPORT, Valiè.
Woman's Art, 1972, reprinted in Split: Reality, New York, Vienna, Primavera-Verano 1997.
- GANADO, Edgardo.
Transgresiones al cuerpo, en Tótem y tabú en los tiempos de desencanto, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México 2001..

- GRANTY & Grace.
The changing conditions of sculpture, Haward Gallery,
Londres, Ene-Mayo 1993.
- NEUHAUSS, Carmen.
Declaración de la artista para la exposición colectiva:
Enredos Plásticos Oaxaqueños, presentada en la Galería
Arte de Oaxaca, comisariada por Laura de la Mora, México
2003.
- MERCADER, Antoni; PARCERISAS Pilar.
Grup de Treball, Museo d'Art Contemporani de
Barcelona, Barcelona, 1999.
- PARCERISAS, Pilar.
Idees i actituds a l'entorn conceptual catalán, 1964-1980,
Centro de Arte de Santa Mónica.
- PLAZZOLO, Daniela.
ZAJ, 25 Anni_Exposición Milano poesía, VII Festival
Internzionale di poesía Milano, 1989.
- PEREZ, David.
Bienal de Venecia: Esther Ferrer y Manolo Valdés, 1999.
- PICAZO, Gloria.
Estudios sobre performance, Centro Andaluz de teatro,
Productora Andaluza de programas, Sevilla, 1993.
- POI i Rigau, Marta.
Las cosas- Girona, Fundación Barcelona, enero 1995.

- S/A
Nature into art, The renaissance society, Octubre 1973.
- SCHIMMEL, Paul.
Entre la performance i l'objecte 1949-1979, Art i acció,
MACBA 1998.
- ULTRILLA, Luis.
Croniques de l'era conceptual, Serie Ara y Anui, Ediciones
Robrenyo, España, 1980.
- VÉLEZ, Gonzálo.
Tótem y Tabú en los tiempo del desencanto, Museo de
Arte Carrillo Gil, INBA, México, 2001.

REVISTAS:

- A.A.V.V.
Informació d'Art Concepte 1973 a Banyotes, Grup de Treball, texto reproducido como documento de grupo en la revista Questions d'Art nº 28, Barcelona, 1974.
- A.A.V.V.
Gina Pane, Lápiz nº 58, Madrid, 1992.
- A.A.V.V.
N Paradoka, nº 1, Inglaterra, 1998.
- AGUILAR, Vicente; GLUSBERG, Jorge.
Revista CIMAL nº 1.
- ALIAGA, Juan Vicente.
El cuerpo enfermo, Revista trimestral del Centro de Arte Reina Sofía nº 2, Otoño 1989.
- ALLOWAY, Lawrence.
Public Sculpture for the Post Heroic Age Art in America, Octubre 1979.
- BABIAS, Marius.
The institution find themselves under intellectual house arrest, Kunstforum International Germany 1951, Jul-Sept 2000.

Private museum with a public brief, Kunstforum International Germany nº 145, May- Jun 1999.

- BARKER, Barry.
From halifax to Glasgow, Art Monthly (UK) n° 186, Mayo 1995.
- BERTRAND, Valere.
Entrevista- Harald Szeeman: the other or reign without dividing, Caise France n° 247 vol.44, Verano 1997.
- CARINTHIA
Entrevista- From genesis to box Modern painter, vol 5, Inglaterra, Invierno 1992.
- CIRICI, Alexandre.
Superficialitat y gat per liebre, Serra d'Or n°3, Barcelona, Junio 1972.
- COMBALIA, Victoria.
Àngels Ribé: un nuevo sentido de lo ornamental, Bátik n°54, Barcelona, Marzo-Abril de 1980.

Primavera conceptual en Cataluña, Bátik n° 8, Barcelona.
- CROSS, Andrew.
Penone, Art Monthly n° 171, Noviembre 1993.
- DANTO, Arthur.
Public Art and the Public Interest, Art News, Septiembre 1980.

- DAVAL, Jean Luc.
L'espace de la nature Art Actuel, Skira annuel, Ginebra 1980.
- DAVES, Peter; KNIPES, Tony.
A cense of place sculpture in landscape, Ceolfrih Press, Sunderland 1984.
- DAVIS, Douglas.
Public Art The Taming of the Vision, Art in America, May - Jun 1974.
- DREHER, Thomas.
Valiè Export/ Peter Weibel: Multimedial Feminist Art, Artefactum n° 46 vol 10, Bélgica, Febrero 1993.
- EGGLER GEROZISSIS, Marianne.
Public Art Democratic Impulse, Art & Architecture, Abr-May 1994.
- FALKSTEIN, Michelle.
What's so good about being bad, ARTnews, vol. 98, U.S.A., Noviembre 1999.
- FERRER, Esther.
Conversación Con Gina Pane, Revista Lápiz n° 58.
- FREEMAN, Doris.
Ten Years of Public Art, Umar Gallery, New York, 1982.

- FRIEDMAN, Ferry.
Cronología. TIME: Andy Goldsworthy, Thames & Hudson, 1999.
- GARCIA, Aurora.
Fina Miralles, ideario y técnica, Batik n° 54 año VIII, Mar-Abr 1986.
- GINTZ, Claude.
Entrevista: Richard Long, Junio 1986.
- GROUT, Catherine.
Entrevista: Andy Goldsworthy: A pragmatic aesthetic, Art Press n° 192, Francia, Junio 1994.
- HAASE, AMINE. (interviewer)
Siegfried Zilinski: ivory tower with many openings, Kunstforum International Germany n°143, Ene-Feb 1999.
- HAC MOR, Carles.
La introducció del subjecte a la practica d'Àngels Ribé, Visual n° 2, Mayo 1978.
- HAC MOR, Carles; XARGAY, Esther.
L' acció com a lenguatge artistic, Universitat de Lleida, Papers d' Art n° 62, Ene-Mar 1995.
- HAPKE, Barry.
Body as sign: performance and film works of Valiè Export, High Performance vol. 12, U.S.A., Primavera 1989.

- HANS, Jane.
Valiè Export, Fran Export, Art Text n° 70, Agost-Oct 2000.
- HARNEY, Andy Leon.
The Proliferating One Percent Program for the Use of Art in Public Buildings, AIA Journal, Octubre 1976.
- HOFLEITNER, Johana.
Entrevista: Valiè Export, reality, Block notes, France n° 12, Primavera 1991.
- KRAVAGNA, Christian.
I would like to function, not perfectly and yet, Texte zur Kunst, n° 22 vol 6, Alemania, Mayo 1996.
- LAMARCHE, Vadel.
La marche dans le Paysage Anglais, Artiste n° 2, París, 1979.
- LISCHKA, Gerard Johann.
Entrevista: Valiè Export, Kunstforum International n° 108, Alemania, Jun-Jul 1990.
- MARETTA, Jaukkuri.
Lugares de comunicación. Artscape Norland.
- MOURE, Gloria.
Humidité: 24 de noviembre de 1977, París, Primavera 1978.

- NEWSEDA, Peter.
In her own image: Valiè Export-artist and feminist, Art Magazine vol. 5, U.S.A., Mayo 1991.
- O'BRYAN, Jill.
Saint Orlan: faces reincarnation, Art Journal vol 5, U.S.A., Invierno 1997.
- PEREZ, David.
La mirada contra la Historia, en torno a la disolución temporal del Arte, Valencia : Cimal, 1995.

El tiempo, Revista Lápiz nº 91, Febrero 1993.
- PHILLIPS, Patricia.
Public Art: The Point in Between, Sculpture, Mayo 1992.
- PORTELLO, Susanna.
Àngels Ribé: Paisatgees imaginats, Tema Imatges Fi de secle. 11-9, centre d'Art Contemporani Santa Mònica, Oct-Nov 1992.
- REDACCIÓN
Numerosos artistas utilizaron la práctica artística como purgante, Lápiz nº 58.
- REDACCIÓN
Ana Mendieta, Block notes nº 14, Francia, Ene -Feb 1997.

- REDACCIÓN
The conected body? An interdisciplinary approach to the body and performance, Edited by Allsup, Ric & Scott; Amsterdam School of Art, 1996.
- REDACCIÓN
Endurance art, Performing Arts Journal vol. 18, U.S.A., Septiembre 1996.
- REDACCIÓN
Promoters text, Zur Kunst n° 22, Alemania.
- REDACCIÓN
Everybody's Art Long term Supporters of Temporary Public Art, Public Art Review Issue #10, vol. 5 n° 2, Primavera-Verano1994.
- REDACCIÓN
Site Inspection, Artforum, Octubre 1975.
- REDACCIÓN
The Public Sculpture Problem, Studio International, Octubre 1972.
- ROGENHOFER, Sara; ROTZER, Florian.
Entrevista: Medial Anagrams, G.F.R. n° 97, Nov-Dic 1988.
- RUSH, Michael.
Body Image Art in America, vol. 88, U.S.A., Abril 2000.

- SAUSSET, Damien.
Collectionneur: Yvon Lambert s'installe a Avignon, The collector: Yvon Lambert, Avignon Oeil France n° 518, Jul-Ago 2000.
- SENIE, Harriet.
Contemporary Public Sculpture Tradition Transformation and Controversy, Oxford University Press, New York, 1992.
- SIDNEY, Tillim.
Earthworks and the new Picturesque, Art Forum n° 7, New York, Diciembre 1968.
- SPERO, Nancy.
Tracing Ana Mendieta, Art forum vol. 30, U.S.A., Abril 1992.
- STERCKX, Pierre.
Bringing out the primitive, Art Press n° 257, Francia, Mayo 2000.
- SCHUTZ, Heinz.
Die Verletzte Diva, Kunstforum International, Germany n° 151, Jul-Sept 2000.
- TROMBLE, Meredith. (interviewer)
A conversation with Andy Goldsworthy, Artweek (U.S.A) vol. XXIII, Julio 1992.
- UMAR GALLERY
Ten Years of Public Art, New York, 1982.

ANEXOS

Fina Miralles. 28 de noviembre del 2004.

¿Fina tenías conocimiento del land art en los años 70?

Aquí, España estaba bajo la Dictadura del Generalísimo Franco, quién murió en el 75, land art no existía ni la palabra, ni la idea. Aquí hasta entonces no había ningún tipo de información de nada de nada, terminé la escuela en el 73 en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, que era una academia, academia, academia... y lo único que había en la biblioteca era una revista llamada *Art International* y la información que había como lo más moderno era quizás Jackson Pollock, la pintura norteamericana y ¡nada más!, aquí nos lo inventamos todo.

¿Cómo decidiste trabajar el cuerpo con la naturaleza?

Todo empezó de otra manera: Yo estaba pintando Traslaciones: un árbol dentro del mar, una hierba que flotaba y lo que detecté es que quedaba la imagen como surrealista, en vez de trasladar los elementos dentro de la naturaleza, que era lo que yo tenía pensado y entonces me dije: Porqué no lo haces en real y haces las fotos como documentación, no como arte, porque eso es importante aclararlo, hay acciones y una documentación sobre ellas y nada más, la gente lo que quiera después que lo nombre como quiera.

Respecto al cuerpo y que no estoy desnuda es porque no es mi cuerpo, el de Fina Miralles, sino el del ser humano que se relaciona con la naturaleza, sea hombre o sea mujer, sino la persona con los diversos elementos de la naturaleza y eso se llamaba: Relacions del cos human (Relaciones del cuerpo humano) todos los cuerpos humanos con las piedras, con la hierba, las brancas, etc.

Las fotos me las hacía un pariente, un amigo que pasaba por allí, uno es mi cuñado, otro es mi vecino, son documento, no son fotos artísticas, ahora es distinto, ahora sí que sería así, pero antes no era así.

Las cajas u obras a las que ya le integrabas elementos orgánicos, estaba en esa misma etapa o eran antecesoras.

Creo que era antes, todo eso está tan junto, porque comienzo en el 73,74 y 75 y se va haciendo de una cosa a la otra. Las cajas son paisajes con la idea de poner “ en crítica” a los pintores que cuando pintan retratos son retratistas, cuando pintan animales en Francia se llaman *animalie*, que sólo hacen animales, los paisajistas, los retratistas y ésta era una manera de ridiculizar estas clasificaciones de la pintura, y eran paisajes de una casa que yo tenía llamada Serrallonga, y era un paisaje vivo ya que incluía el sonido del lugar en un casete con el sonido del lugar y por eso se podía ir renovando siempre que se quisiera: al cabo de 10 años, al cabo de 20, el sonido cambiaba, la casa cambiaba, etc.

Qué increíble esto es una característica de los environments o de instalación sonora o que integra el sonido dentro de la obra.

No se llegó a cambiar, y la pieza de Mar de Hierba que es la que tiene el MACBA y que Vicky Combalía o cedió que es el paisaje de la pieza que flota en el mar.

Pensaba hacer personas, y ya no las hice, pero tenía las cassettes y en las que cada persona tenía la definición del arte en el 72, y en el 80...porque la definición que tu haces de arta y la definición de todo, va cambiando a lo largo de tu vida, , sólo era eso, pero yo ni lo llegué a hacer, no para que haya elementos naturales, sino trozos de ese paisaje.

¿Consideras qué tu obra tiene algo de Budismo Zen?, ¿Lo has estudiado o lo conoces en su filosofía?

Lo que pasa es que mi fuente es “la Source”-francés- es el manantial, de donde el agua vía que viene de lo más profundo, para mí es la naturaleza.

Es ella la que me ha ido abriendo las puertas emocionales y espirituales y por eso es que puedes decir que la obra es Zen o budista porque de ellos también su madre es la naturaleza, es nuestra misma fuente. Yo no sólo

uso la naturaleza para copiarla, sino, para ver cómo ella era, esa cosa tan simple, pero de estructura tan profunda y ésta red de todas las cosas.

Hay una frase del I Ching (Libro de Mutaciones), que alude a, creo que cuando ser refiere a la simiente, que lo inmensamente pequeño contiene lo inmensamente grande. Esto es el verdadero milagro de la vida.

Yo estoy con ello en esta manera de pensar y de observar la vida, no a la manera occidental de análisis y de que por la ciencia llegas pero por otros caminos, a comprender la estructura de la vida, la parte más profunda. El artista, el poeta, el músico, también llega, cuando el científico llega, el artista ya hace tiempo que ha llegado porque no necesita las comprobaciones, porque él lo siente, es el sentimiento y es la unión con la naturaleza. Es la mística.

Lo que tú dices de que mi obra tiene esa cosa Zen y de buscar la simplicidad, es una cosa no querida, ni buscada, es por la simplicidad que llegas a la estructura, no por la complejidad que te marea, te enreda, al contrario tienes que limpiar el camino hasta poderlo seguir. Cuánto más simple, cuanto más evidente es que ya no hay preguntas, cuando la respuesta es la vivencia. Esto es la naturaleza.

*¿A qué se debe una obra tan contrastante como la de **Enmascarats** que Yo lo entiendo como una denuncia de la condición de la mujer, distinta incluso casi asfixia, el estar sin ver, sin hablar, el que te fustigan?, ¿cómo es que llegas a ese tipo de obra?*

Yo te digo que mi proceso comienza y termina, cada exposición tiene un título. Soy como un escritor que comienza un libro y termina el otro. El mismo escritor te habla de otras cosas.

Entonces, ¿De cuándo a cuándo es la naturaleza?

La naturaleza es siempre, o sea que entra la naturaleza humana con el zoo: la manipulación de los animales, con Las Matanzas, forma parte de los bocetos que yo hago para hacer los dibujos de las Matanzas, es una pieza

que está dentro de Matanzas, y lo necesito para meter ahí dentro. La persona atada da lo mismo,

(continúa)

Aunque la naturaleza siempre está presente.

La gente entiende sólo un lago, una puesta de sol, un árbol, pero nosotros somos naturaleza, la enfermedad, la muerte, la manipulación.

Nunca he dejado obras en las galerías porque las he visto en el cuarto de baño, cubos y las fregonas, pero esto es una cuestión del artista, si tú la dejas y la regalas, entonces. Yo jamás, me aseguro de que está en un museo toda junta y bien cuidada.

¿A qué atribuyes que la crítica no estudiarás a las mujeres. El que no se atendiera, no se estudiara o no se refiriera.?

De esa época y de ninguna porque la mujer hace el trabajo pero pasa de todo lo demás: de tener que ir de estar, de venga, venga, venga. Este es un trabajo que a mí me sobrepasa. Yo tengo la obligación de hacer una obra que es la mía y esto es lo que me da la mayor alegría y por eso también me separé del conceptual. Yo ya no podía seguir en un grupo.

¿En cuál grupo estabas?

En los conceptuales. Éramos mucha gente, no un grupo exclusivo o específico. Podría ser un artista de Pamplona, de Andorra o no tenía que ser un grupo específico, hacías conceptual y ya está... Uno tenía la posibilidad de editar en una casa de ediciones... ¡Pues te lo decía! Éramos personas independientes, lo que pasa es que hacíamos una práctica que se englobaba dentro de lo que se llamaba conceptual.

Lo del Grup de Treball era un grupo marxista-leninista, que defendían unas tesis, unidas a la política. Yo no he estado nunca en este grupo.

¿ Con qué artistas catalanas, españolas o internacionales te relacionas o identificas?.

En una cena en París Yo pinto mi vida Yo he estado haciendo mi vida. Lo he hecho creyéndolo de una manera apasionada y dejé. Bellas Artes, porque me cagaba en bellas artes y en la Academia. Cuando dejé el

conceptual, lo dejé. Y me expulsaron de esa familia, porque es la ley de la oferta, la demanda y el mercado.

En el 83 me fui a Sudamérica en Argentina, Bolivia y Perú pero sobre todo en el Ti ti ca ca y en el indígena. Me costó mucho volver, porque ésta es una sociedad materialista y muy vacía y aquella gente no tenía nada de nada, pero era una gente super auténtica, que están unidos a la naturaleza y que son naturales, ¡auténtico! y nosotros somos de plástico. No tenemos nada de naturaleza, estamos tan alejados, de ella, de nosotros mismos y por eso estoy en Cadaqués, porque hoy me desperté a las 6 y me fui a ver el sol delante del mar y me dije: ¡Fina es un privilegio que puedas ver como nace un día! A la gente no le interesa, ¡qué banalidad, que da esto!. El espíritu ¿cuánto da?..., no da nada, por eso me costó volver, porque allá estaba conectada totalmente, pero me dije: Estos de acá lo necesitan más que los otros que ya lo tienen, ya saben lo que es el sentimiento, lo que es la espiritualidad y esta unión que es comunión. Y bueno, por eso es que no estoy en la Ciudad y peleándome en estar en los catálogos, en las exposiciones, que estoy y que hay alguien que se interesa, pues aclaro lo que se tenga que aclarar, pero mi vida ya va por otros caminos. ¡Siempre ha ido por otros caminos!.

Cuéntame de tu regreso a la pintura.

Yo empecé a trabajar después de la Bienal de Venecia, en el 78 hice una exposición en la Fundación Miró que se llamaba Paisaje que era no hacer un paisaje, que era mostrar los elementos del paisaje o sea primer horizonte, segundo, las materias y allí comencé a darme cuenta de que podía trabajar el cuadro no como soporte para la pintura, sino que el cuadro, tenía un chasis- bastidos- una tela, la que podía desenganchar, hacerla bajar y empecé a trabajar el soporte como piezas, hasta llegar a la pieza en el aire que hice en el Metrónom en la que el solo hecho de coger una cosa plana, convertir lo plano en el espacio, esto hasta que terminé el estudio del soporte, del cuadro de la tela, con materias naturales... ¡una piedra en primer término!. Trabajé con papel secante, que chupaba al

tener una atracción por el agua que por su capilaridad descomponía todos los elementos, se llamaba Fragments, Fragmentos que dan un paisaje, dan una luz, y yo no hacía nada con la mano. Porque yo lo que tenía más miedo era el encontrarme conmigo misma, de verme y encontrarme con la Fina humana, no con la Fina artista.

Después de Sudamérica, en el 83 en la Joan Pratts que era sacar las formas sacarlas del plano, que se llamaba *En el Espacio*, ahí comencé a volver a la realidad a partir de la realidad.

Lo interesante del artista es no que copie la realidad, sino que se meta, que entre, que profundice en ella, la que te va abriendo puertas interiores, y que luego tú, ya recreas esta realidad y la necesitas. Necesitas la forma. Nadie se puede sustraer de la realidad, porque entonces vives en el sueño, vas para arriba y para abajo, nunca eres dueño de ti mismo.

La madurez no es otra cosa que la aceptación de la realidad.

El artista parte de la realidad y la va transformando porque esa realidad también te transforma a ti. No hay otra cosa más auténtica y más realidad que la realidad. Por mucho que quieras huir de ella, no podrás huir. Huye y verás como te destroza, te destroza el sentimiento.

Después de ese trabajo del cuadro conceptual, me fui a Sudamérica y volví a la relación mirada sentimiento y mano. Volví en el 84. También me fui a París y en el verano en Cadaqués, comencé a dibujar el viaje a Sudamérica. En el 84 comienzo a aceptar mi mano y a hacer una obra conectada con el sentimiento y con la vida, hasta el final, hasta ahora.

Las películas de mis obras no eran obras por sí mismas, sino que formaban parte de una exposición. Una de ellas se llamaba Naturalezas naturales que formaba parte de Fenomens atmosféricos y de una exposición en la Sala Vinçon de Naturalezas naturales, naturalezas artificiales y cuando la extraes de todo esto queda pobre.

Es una obra más de una exposición. Lo hice hace 30 años y ahora estamos muy lejos de ello.

Tengo un texto: Del Natural, que tiene esta doble versión. Cuando pintas del natural, tienes que salir afuera o tener un modelo en el estudio y pintar con luz natural, y pasarlo al plano a un cuadro a un dibujo. – esto ya no existe, ya no te lo enseña nadie, en las Escuelas de Bellas Artes se ha acabado y las consecuencias de ello son funestísimas porque pierde la intimidad del auto descubrimiento. Porque mientras tú estudias el mundo a través de una cámara o de un mecanismo y de una técnica, en contraste con el lápiz o tus ojos que son tu propio sentimiento delante de la tela blanca, hasta que lo ves dibujado, hay un dictado de la forma, solo tienes que verlo.

Esto es el inconsciente colectivo de la humanidad. Cuando dejas de ser tu mismo y el Ego y el Yo- que está muy bien, pero que no te lleva a ninguna parte- porque a lo único que te lleva es a luchar los unos con los otros y lo superas porque te liberas de esa porquería- Te abres, porque el EGO TE CIERRA, en ti mismo, te separa , te aísla de lo demás y del mundo.

Cuanto más te abres, menos eres tu, los otros y la vida, eres como un medio inspirado en lo que pasa a través de ti. Y tu mano va sola pintando. Y transmites todo esto que va saliendo. En el momento en que tienes que pensar que esta línea no tiene que ir, sino así, entonces sí ya está mal. Atrévete a dejarlo como estaba y no lo toques más. No lo ensucies y no lo quieras, porque pierdes la espontaneidad. Y sí que pierdes la espontaneidad, no el instinto. Lo importante es que a través de nosotros surja el inconsciente colectivo. Eso es lo interesante.

¿Y has hecho obra con otra artista?

Sí, pero cada quién ha hecho lo suyo. Por ejemplo, en una carpeta sobre Barcelona en que yo hice 5 litografías; una exposición que se llamada Terra, Pepa Arment hizo las fotos y yo hice los montajes, pero algo conjunto con alguien. ¡No!

Fina ¿conociste el land-art europeo o no?

Cuando salí no estaba con el mundo del arte, sino con los del teatro. Estaba por otras historias, por mi vida, por mis relaciones amorosas, no iba a ver museos; de mayorcita he ido y cuando estaba haciendo un trabajo, del que me interesaba una cosa determinada, pero no en esa etapa.

No existía ni el land art, ni el body art o Robert Smithson. Y me dijeron: Ha hecho una espiral con la tierra y mis dimensiones las imaginé como una espiral ¡uy! Entonces vi una foto de su espiral y me quedé, de pasta de boniato, porque era inmensa, hecha con un camión. Y es que no tenía ningún tipo de relación ni con el espacio, ni con los estados Unidos, ellos que hagan lo que quieran, pero ¡es que su paisaje es enorme! Y tienen que hacer una intervención de dicho tamaño o escala. En un paisaje como América, tienes que atravesar todo el Colorado con una cortina roja o en el desierto cavar....-

No estamos de acuerdo con esa apreciación porque no hay que avasallar el entorno. Pero vas en América y al ser otro tipo de paisaje, tiene que haber otro tipo de relación ¡seguro!

¿Cuántas de tus obras consideras que son land art?

No lo sé, yo no he puesto título a mi trabajo, sino al conjunto de piezas podrían, ser land art: Translaciones, Naturalezas naturales y Naturalezas artificiales; porque siempre hay tierra en ellas.

¿Conociste la obra o a Ana Mendieta?

Yo sólo he visto de Ana Mendieta un árbol y una tía en pelotas, alrededor de ella, pero yo no estaba delante del árbol, sino colgada, atada, colgada, representando al ser humano, a un árbol con personalidad humana. Encontré muchas más relaciones con el trabajo de valores actuales del “Costumari catalán en las artes plásticas”. Esto era Joan Amades que está muerto, en el que recogió todas las tradiciones de

nuestros ancestros, que son también de toda la Europa meridional , porque cuanto más primitivo, más se acerca el círculo. La greca En todos lados está o trenzar. Cuando te vas a lo elemental, hay un idioma universal, en de los símbolos que está en todas las culturas. Yo precisamente de esto, no de Ana Mendieta me dije: ¿qué pasa? esta gente hacía cosas que yo estoy haciendo, ellos por ejemplo hacían un fuego al lado de un árbol, para que viniera la lluvia. Yo lo hacía para transformar las sombras en luz. Son cosas distintas, pero ellos estaban haciendo cosas, y utilizando el mismo lenguaje, lo que era además simpático, utilizando a la naturaleza en un sentido muy elemental y yo estaba haciendo acciones muy elementales: recolectar piedras y colgarlas de un árbol.

En mi obra de Traslaciones en que cuelgo de las ramas de los árboles piedras y coloco en el suelo manzanas con la intención de transformar la piedra en fruto y las piedras hacían de fruto y no es por otra intención.
(...)

Los demonios de Arta es una tradición en que se cubren el cuerpo de paja, para proteger el cuerpo, o sea que se hacen más cosas parecidas, para cosas diferentes y ¿porqué paseaba esto? Porque el lenguaje es elemental, el lenguaje de la persona en relación con los elementos naturales y por eso, los pueblos lo han hecho siempre. Se han frotado una piedra por aquí o por allá, unas hojas en la boca , unas ramas aquí y allá y es que las han hecho todas las culturas, aunque con intenciones distintas. El porqué no importa, pero en el lenguaje sí que habría similitudes. Ahora en relación a los artistas no me interesaba tal o cual; es que hubo un momento en que yo me liberé de todo esto y me dije: Fina No importa si haces arte, ¡si es interesante o no lo es!, ¡si lo tuyo es mejor o peor!, en una vocecita que escuchaba desde mi interior sino ¡haz lo que te de la gana , que eso es tu obligación, que es lo tuyo, ¡lo hecho, hecho está!

Yo he pintado una manzana, ¿Qué Cezanne no había hecho manzanas? ¡has tu obra! La Fina no la había hecho y aquella es la mía y ¡ya está! Y no me importa si lo han hecho antes, primero o asá. Yo lo estoy haciendo en este momento y es mi vida, mi propia experiencia y a mí, me tiene que servir. Todo esto lo he hecho más y más y para que además me sirva

Háblame de Relaciones

Es el cuerpo humano relacionándonos con elementos naturales, nada más que eso. Yo había mostrado primero elementos naturales fuera de la naturaleza. En Naturalezas naturales- Naturalezas artificiales, en Vinçon en el 73. Esto era coger elementos naturales y colocarlos en uno no natural. Mostrar elementos naturales sin manipulación: unas piedras, unas patateras, elementos naturales cambiados de contexto dentro de la naturaleza misma. Después cambiar el contexto de los elementos naturales dentro de la naturaleza, eso mismo,! sin más pretensiones!

Otras son Translaciones de elementos naturales en objetos cotidianos: una silla con el asiento de hierba, una cama con el árbol durmiendo, haciendo de persona; la persona que está haciendo de árbol, forma parte de esta pieza. No va suelta, sino que está en la pared junto a la cama y un armario lleno de piedras.

Y en Relaciones, es el cuerpo humano y la persona relacionándose con elementos naturales: árboles, agua, que la lluvia lo moja, ahora bebe, ahora fuma y ¡no hay más complicación que esa!.

Es que todo mi trabajo ¡ es de una simpleza! Aplastante. Sólo se muestra lo que es y ¡nada más! Y no soy una artista intelectual, yo soy una artista de la calle. Cuando una cosa es muy rica, o la describes mucho, mucho o sólo es aquello. Cuando lo simplificas, aquello lo abres y entonces dices: es el lenguaje del símbolo, que tiene muchas lecturas y es que ¡cuánto más simple, más abarcas! Tú pones 4 líneas y se ve toda la cara y ¿por qué? ... Porque el vacío está lleno. Sólo tienes que marcar las 4 líneas que

corresponden, para que aparezca. Ese cubrirse primitivamente. Esas cosas tan elementales ¿por qué son tan potentes?

Porque cuando ves rituales, las brujas o una persona que se transforma a través de las máscaras ¿por qué? Porque es auténtico y es sentido

Si le introduces lo intelectual, lo has estropeado, consideramos que lo boicoteas. *Sí, le quitas la fuerza, la potencia, la espontaneidad.* Se tiene que vaciar, porque a través de ella se transmiten los espíritus, en este caso el artista es un médium. Cuando deja el ego ya no es un transmisor de cultura, de sus pensamientos, de sus sentimientos; es el paisaje del inconsciente colectivo universal, que quiere decir sin tiempo y sin espacio, de todas las culturas y de todos los tiempos, que es tuyo y es mío.

¿Respecto al conceptual?

Yo no digo arte conceptual porque ha empezado a partir de que el conceptual se ha expuesto en los museos, nosotros decíamos que éramos conceptuales ¡uy! que hacíamos conceptual. La palabra arte, no se ponía, porque era una práctica, una manera de concebir precisamente contra las galerías, el arte conceptual, los museos, el “establishment” preestablecido, por los teóricos, los críticos, hasta las instituciones etc, etc.

El conceptual al no exponerse, al no venderse en galerías, ni museos, sino que en prisiones iglesias o fuera, en el campo, y al no potenciar el ego, sino el tipo de lenguaje que se hacía, ¡era lo interesante! Que se universalizó, no solamente pintando, sino lo que puedes hacer con un trozo de piedra y de lo que creas, porque lo interesante es la propuesta, la intención implícita.

¿Me puedes comentar algunas de tus piezas?

Dona Arbre: (Mujer árbol), no existe. Es una foto de una persona enterrada en la tierra, que está encima de la cabecera de las translaciones Llit-arbre (cama-árbol) que está dentro de Trnaslacions (Traslaciones). En

esta pieza hay un árbol que está dormido y hay una foto en la que la persona está haciendo de árbol. El cuerpo funge como cuerpo vivo, enterrado. Dona-arbre, (Mujer árbol) no es una pieza, sino que es parte de la obra Llit-arbre (Cama-árbol).

Palomas que volaban todas, a excepción de 3 muertas formalmente naturales, que fueron mensajeras...si le hubiera cortado las alas, pero entonces hubieran dejado de ser un pájaro

En la obra Zoo, lineal, perimetral de los animales que están enjaulados, pero los enjaulados en su estricta condición de animal, nunca habían estado enjaulados: un cordero, una rana, un gato, un perro y una persona que quería que fuera un bebé en un corral, y como nadie me lo dejó, me puse yo. Era el contraste de los que están enjaulados y de los que debían de no estar nunca enjaulados, lo están. Es una crítica del Zoo, hacia los animales. Este fue el primer trabajo en el que sin dejar la naturaleza, comienza ya una intención sociológica.

Otra de las obras es la de Relaciones del cuerpo humano con elementos cotidianos: una persona comiendo, una persona respirando, subiendo una escalera, o que tiene la mano apoyando la naturaleza. Lo que hay de hecho orgánico natural en las cuestiones cotidianas.

En la croqueta, juego infantil te pones en la arena y te quedas lleno de ella.

El colgado es una persona que se quita la vida; la relación con la muerte. Es una translación. Las piedras son fruto. Arriba hay una cabaña, todos los troncos alrededor. En la cabaña no se ve la persona, pero estás tú.

Árbol virado al revés: las ramas son las raíces y las raíces son las ramas. En las ramas habíamos puesto barro-tierra. Las ramas están como ahora:

peladas en invierno del que se ha caído, un árbol en el que las ramas son las raíces, parece que esté vuelto al revés.

Elementos naturales: piedras, plumas, tierra. Elementos naturales con el árbol. Hay uno que interactúa con fuego, el cual es luz, antes que sombra.

Petjades (Pisadas) Propuesta que se hace de hacer una película entre Madrid y Barcelona, sobre la ciudad.

A cada artista le dan un rollo de película de súper 8 de 3 mins de duración. Mi propuesta era marcar el énfasis de la propiedad privada, porque la persona cuando se casa es de...los hijos de.... El coche, la casa, el despacho de.... Llevándolo a un extremo un poco exagerado, lo que yo piso, lo llevo con mi nombre, ya que incluso la ropa interior, cartera y llavero llevan las iniciales :personifican.

Lo que yo piso también es mío, es de mi propiedad. Esto de la sociedad te lo potencia y te lo acepta. Es una crítica sobre la propiedad en la sociedad. En el jardín cada uno hacía algo. Yo empapelé un árbol con papel de decoración de madera y cuando te contaba era la relación de Naturaleza natural- Naturaleza artificial.

El Enmascarat (Enmascarado) refleja la persona humana manipulada en su totalidad. Hay persona que lo enmascara, el violador, el que viola, el torturador, y el torturado

La muerte y los dos van enmascarados. (El verdugo ve, el que le mata no ve nada nada). Es la manipulación en el poder. La manipulación del ser humano por el ser humano y los animales.

La cruz como símbolo de poder, de muerte. Hay una cruz del Valle de los Caídos, hay un niño con los brazos en cruz. La niña de primera comunión que tiene los brazos en cruz....siempre es la cruz.

Grup de Treball. Yo no digo arte conceptual porque ha empezado a partir de que el conceptual se ha expuesto en los museos, nosotros decíamos que éramos conceptuales y que hacíamos conceptual. La palabra arte no

se ponía porque era una práctica, una manera de concebir precisamente contra las galerías, el arte conceptual, los museos, el “establishment” desde los teóricos, los críticos, hasta las instituciones, etc, etc.

RESÚMENES

RESUMEN

La presente investigación enmarca dentro del contexto cultural de la España de la década de los años 70, al arte conceptual que engloba al cuerpo como soporte artístico en la intervención de la naturaleza: body-nature-work, concretamente a través de las performances y de las intervenciones bien sea como escultura o como instalación.

Dos son las artistas tema que nos ocupan: Àngels Ribé, quién ya en el 69 realiza obras con características que la ubican en el land art europeo, y Fina Miralles, quién es la pionera del Cos –Natura o Body- Nature- Works y que por la cronología de dichas obras las colocan contemporáneas de Ana Mendieta, a la que se le adjudica el ser pionera.

Nuestro objetivo central será destacar la omisión que la historia del arte en cuanto al land art europeo y específicamente español, ha efectuado en relación a dos land artists catalanas, orientado a que sean incluidas en ediciones revisadas de textos alusivos o en los que a partir de dicha fecha se generen tanto en el tema del land art, como en los performances catalán y español.

También, referimos obras de distintos tratamientos del cuerpo y profundizamos en las realizaciones de Gina Pane, Ana Mendieta y Valiè Export, por ser creadoras que coinciden en visiones y planteamientos con los de Àngels Ribé y Fina Miralles.

Del mismo modo, trataremos las características que definen al land art europeo, destacaremos aquellas que lo diferencian del americano, y que las colocan dentro de aquel género del arte, refiriendo en específico las obras de Andy Goldsworthy, Richard Long, Giuseppe Penone y en contraste por algunas de sus apreciaciones al estadounidense Robert Smithson. Y de

RESÚMENES

todos ellos, y otros como: Vanessa Beecroft y de los mexicanos Carmen Neuhauss Arvizu, Yolanda Gutiérrez, Omar González y Reto Morder, que también cuentan con puntos de encuentro temáticos, formales o de propuesta en sus obras con la de Fina Miralles y Àngels Ribé.

Analizaremos las obras más representativas de Àngels Ribé y de Fina Miralles de la década de los 70, en la que especialmente trabajaron arte conceptual en distintos soportes y en especial Cos- Natura: Body-nature-work. y que confirmarán su notoriedad y cómo se anticiparon a su tiempo.

SUMMARY

The present investigation frames the conceptual art that includes the body as an artistic support in the intervention of nature: body-nature-work, within the cultural context of the Spain of the decade of years 70. Concretely through the performances and of the interventions as sculptures or installations.

Two are the artists subject that occupies to us: Àngels Ribé, who in the 69 makes works with characteristics that located her in European land art, and Fina Miralles, who is the pioneer of the Cos - Natura or Body-Nature- Works and that because of the chronology of these works they are contemporaries of Ana Mendieta, who is adjudge as being the pioneer.

Our central objective will be to emphasize the omission that the art history talking about the European land art and specifically Spanish, has done in relation to two Catalans land artists, searching that they could be include in allusive text editions or does that from this date are generated in the subject of land art and in Catalans' performances and Spanish too.

Also, we referred works of different body treatments and deepened in the accomplishments of Gina Pane, Ana Mendieta and Valiè Export, being creatives that agree with the visions and expositions from Àngels Ribé and Fina Miralles.

In the same way, we will treat the characteristics that define The European land art, we will emphasize those that differentiate it from the American, and that places them within that sort of the art, referring in specific works of Andy Goldsworthy, Richard Long, Giuseppe Penone and in resistance by some of its appreciations to the American Robert Smithson. And of all of them, and others like: Vanessa Mexican Beecroft and of the Carmen Neuhauss Arvizu, Yolanda Gutiérrez, Omar González

RESÚMENES

and Reto Morger, that also count on thematic, formal points of contact or of proposal in their works with the ones of Fine Miralles and Àngels Ribé.

We will analyze the most representative works of Àngels Ribé and Fine Miralles of the decade of the 70's, in which specially they worked conceptual art in different supports and special Cos- Natura: Body-nature-work. And that will confirm their notoriety and how they were anticipated for this period of time.

RESUM

La present investigació emmarca dins del context cultural de l'Espanya de la dècada dels anys 70, a l'art conceptual que engloba al cos com a suport artístic en la intervenció en la naturalesa: body-nature-work, concretament a través de les performances i de les intervencions bé siga com a escultura o com a instal·lació.

Dos són les artistes tema que ens ocupen: Àngels Ribé, qui ja en el 69 realitza obres amb característiques que la ubiquen en el land art europeu, i Fina Miralles, qui és la pionera del Cos –Natura o Body- Nature- Works i que per la cronologia de les dites obres les col·loquen contemporànies d'Ana Mendieta, a la que se li adjudica el ser pionera.

El nostre objectiu central serà destacar l'omissió que la història de l'art quant al land art europeu i específicament espanyol, ha efectuat en relació a dos land artists catalanes, orientat que siguen incloses en edicions revisades de textos al·lusius o en els que a partir de la dita data es generen tant en el tema del land art, com en els performances català i espanyol.

També, referim obres de distints tractaments del cos i aprofundim en les realitzacions de Gina Pane, Ana Mendieta i Valiè Export, per ser creadores que coincidixen en visions i plantejaments amb els d'Àngels Ribé i Fina Miralles.

De la mateixa manera, tractarem les característiques que definixen al land art europeu, destacarem aquelles que ho diferencien de l'americà, i que les col·loquen dins d'aquell gènere de l'art, referint en específic les obres d'Andy Goldsworthy, Richard Long, Giuseppe Penone i en contrast per algunes de les seues apreciacions al nord-americà Robert Smithson. I de tots ells, i altres com: Vanessa Beecroft i dels mexicans Carmen Neuhaus Arvizu, Violant Gutiérrez, Omar González i Repte Mossegar, que també

RESÚMENES

compten amb punts de trobada temàtica, formals o de proposta en les seues obres amb la de Fina Miralles i Àngels Ribé.

Analitzarem les obres més representatives d'Àngels Ribé i de Fina Miralles de la dècada dels 70, en la que especialment van treballar art conceptual en distints suports i en especial Cos- Natura: Body-nature-work. i que confirmaran la seua notorietat i com es van anticipar al seu temps.