

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

IN - BETWEEN

Un proceso creativo interdisciplinar para explorar lo visible, lo sensible y las ideas

tipología 4

Alumna: Rosana Sánchez Rufete

Tutor: Elias M. Pérez García

Valencia, Julio de 2014



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Resumen

In-Between, intenta aunar al espectador con una serie de elementos que proceden del proceso creativo, involucrándolo a partir de unas propuestas en donde uno pueda situarse en relación con el objeto artístico, su espacio y el otro. Creando así obras que buscan la implicación directa con el público, dejando abiertas las posibilidades de creación con el propósito de probar los límites físicos e imaginativos de estos mecanismos artísticos. A partir de un interés sobre el cuerpo, el espacio y el objeto, se produce un procedimiento de prueba/error para acercarse al otro y experimentar con la distribución de lo sensible y lo visible. Es una investigación centrada en la práctica donde la presencia y la co-presencia durante el proceso de creación permite compartir experiencias y establecer un aprendizaje recíproco (público-autor) en un ambiente interdisciplinar.

Abstract

In-Between, aims to connect with the viewer, a series of elements that comes from the creative process. Involving the public in some proposals where someone can be situated in regard to the artistic object, his space and the others. Creating works that look forward to a direct implication of the public, maintain open the possibilities of creation with the purpose to experiment with the physical and imaginary limits of their artistic mechanisms. Starting from an interest based on the body, the space and the object, the proposal's method of test/error helps to approach the other in order to live the experience of the distribution of the sensible and the visible. Finally this is a research focused on the artistic practice where the presence and the co-presence during the work allows us to share experiences and establish a reciprocal learning (public-author) in many interdisciplinary situations.

Palabras clave

Site specific; escultura hinchable; experiencias compartidas; propuestas abiertas; participación; proceso continuo; co-presencia.

Key words

Site specific; inflatable sculptures; shared experiences; open projects; participation; continuously process; co-presence.

ÍNDICE

Introducción	11
Justificación/motivación	11
Objetivos	13
Metodología y estructura	13
Recomendaciones de lectura.....	16
Bloque I (las obras)	
I.1. s/t silla-escalera	23
I.2. La Silla Entera	25
I.3. Encuentros II.....	27
I.4. Eternal Transparency of the Continuously Air	29
I.5. Lo Insignificante	31
I.6. Cerrada para Mirar	33
I.7. Monkey see, Monkey do	35
I.8. Blow up	37
Bloque II (las ideas)	
II.1. El Intervalo	43
II.2. Lo Cotidiano	45
II.3. Performance sin Performance	49
II.4. Site specific/Ancho por Largo por Alto	51
II.5. Site specific/Una Obra un Documento	53
II.6. El Límite	55
II.7. Nada se Crea, Nada se Pierde, Todo se Transforma.....	59
II.8. Sujeto- Objeto- Situación	61
II.9. Objetualizar el Espacio	63
II.10. Montar para Desmontar.....	65
II.11. Instrucciones de Uso.....	69
II.12. Experiencia Suprasensorial.....	73

II.13.	Situaciones Contratadas	75
II.14.	Las Relaciones Espaciales	77
II.15.	La Precariedad Transparente	79
II.16.	Continuosly Air.....	83
II.17.	¿Culo o Codo?.....	85
II.18.	Solo para la Foto	87

Conclusiones	93
Bibliografía	97
Listado de Imágenes	101
Anexo dvd	

Introducción

El Trabajo Final de Máster que se presenta a lo largo de estas páginas, recoge una serie de conceptos, ideas y experiencias, producidas durante los dos últimos años, generadas a raíz de la búsqueda de un lenguaje personal, debido a una necesidad y cuestionamiento acerca de la situación del cuerpo en el espacio, un intentar situarme (comparándome y tomando proporciones desde las dimensiones específicas de los lugares y objetos), en torno a los demás, bajo unas relaciones de tiempo y espacio determinadas.

Esta búsqueda se ha ido materializando a través de diversas propuestas, las cuales mantienen un núcleo común de relaciones entre espacio-objeto-cuerpo. Mi cuerpo, el espacio que me rodea y los objetos que constituyen este espacio. Utilizando estos tres conceptos como medio e incorporando a éstos un material específico, el polietileno, empleándolo como generador de ideas debido a sus características, siguiendo el concepto de Robert Filliou cuando *proponía acercarse a la idea a partir de la apreciación perceptiva de un material cualquiera*¹. El medio “cualquiera” en este caso, empleado como material y herramienta a la vez en la gran mayoría de la obra que se presenta es el polietileno transparente.

Gracias al polietileno que adquiere unas condiciones determinadas para cada pieza, se ha utilizado éste como hilo conductor entre los tres conceptos nombrados anteriormente, creando estructuras hinchables que unen de forma visual, no el espacio o el objeto en sí, sino el vacío, el hueco, el espacio que no se ve, que nos rodea y que nos envuelve, que es matérico pero a la vez impalpable.

El modo de trabajo y el uso de este nuevo material dentro de mi práctica artística, surgió durante una estancia de un año de duración (2011-2012) en *Concordia University*, Montreal, Canadá, en donde fui invitada para realizar un proyecto de investigación titulado *From the city to the body, through sculpture and another media*. Bajo la tutela de Andy Dutckwich, en los talleres de escultura de dicha Universidad.

1 Filliou, R. *Catálogo de la exposición celebrada en el centro Georges Pompidou entre el 10 de julio y el 15 de septiembre de 1991*. Edit. Du centre Pompidou, Paris, p.65. Citado en: Ferrando, B. *El arte de la performance elementos de creación*. Alzira, Mahali, 2009. p. 55.

Partiendo de una nueva situación, de un contexto cotidiano, pero desconocido al mismo tiempo, de una ciudad, sus habitantes, sus espacios, para idear y crear una serie de piezas que pudieran relacionar el cuerpo con su entorno más cercano. *s/t silla–escalera (2012)*, *Bathroom (2012)* y *Can you take your food? (2012)*, fueron los trabajos que surgieron como fruto de esta investigación. En éstos se reclamaba un acercamiento físico, corporal, del público, generando un discurso en donde el espectador ganaba importancia, un conjunto de obras participativas, que como dice Paul Ardenne, *activan la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, el todo vivido bajo los auspicios del contacto.*²

Reuniendo la experiencia y el trabajo realizado en Montreal como punto de partida, se decidió enfocar las asignaturas del Máster en ésta línea, valiéndome de referentes tanto formales como conceptuales, los cuales han ayudado a esclarecer los puntos clave para el desarrollo de éste Trabajo Final de Máster, cuyo objetivo fundamental ha sido crear una serie de propuestas, centradas en una investigación de carácter práctico de tipología 4.

Las piezas que se presentan han sido y son parte de un proceso de investigación abierto. Para el presente trabajo se ha realizado una selección de ocho de los proyectos realizados, respondiendo a una necesidad de ordenar y definir estos determinados trabajos, ya que entre dichas propuestas, cuatro de ellas, nacen a partir de las asignaturas del Máster, *La Silla Entera*, *Encuentros II*, *Eternal Transparency of The Continuously Air* y *Lo Insignificante*. El resto, exceptuando *s/t silla-escalera*, han surgido desde las diferentes derivaciones de los trabajos previos, en donde algunos de éstos últimos han sido ideados y formalizados con la colaboración de Aris Spentsas.

En ellos se ha centrado nuestra atención, en generar una serie de propuestas *abiertas* como las define Hélio Oiticica, *obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir*,³ *compartir situaciones, en donde el acto de presencia, de nuevo, es un acto de apropiación del espacio real, el de la vida cotidiana.*⁴

2 Ardenne, P. *Un arte contextual*. Murcia, CENCEAC, 2006. p. 121

3 Ibíd

4 Ibíd. p. 53

OBJETIVOS:

Aunando estas ideas, se señalan a continuación los objetivos marcados durante esta investigación.

1. Recoger los conceptos y materiales generados en *Concordia University*, Montreal, para continuar con el proceso creativo, centrándonos en la producción y así encontrar un lenguaje artístico propio.
2. Ampliar los conocimientos de manera práctica y teórica, para contextualizar y analizar el proceso creativo mediante referentes conceptuales y formales.
3. Enfocar la producción desde los tres puntos de interés, espacio-objeto –cuerpo, además de analizar y trabajar con otros puntos o conceptos generados durante el proceso.
4. Realizar un trabajo de observación, recopilación y análisis de la obra personal como forma del propio proceso para la realización de futuros proyectos.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA:

La metodología del trabajo está íntimamente vinculada al proceso creativo, basada en la prueba/error, en un proceso abierto en donde la equivocación, en algunos casos, ha jugado un punto a favor, no viéndola como un error, sino como un acierto, puesto que estas experiencias han dado lugar a la aparición de nuevos materiales que han servido o servirán para futuras obras.

Durante el proceso creativo, se ha ido construyendo a partir de lo cotidiano, de lo que me rodea, basándose en un crecimiento no lineal, horizontal, centrado en un continuo ir y venir de ideas, en donde todo se empieza pero nada se acaba, para permanecer así, en un proceso permanente.

El acto de hacer deviene a partir de los lugares, los objetos o los cuerpos, que son utilizados como material, como proceso de ideación. Sin un conocimiento previo de éstos, no hay ideas, no hay material, no hay proceso. Este modo de trabajar es lo que provoca unas obras de carácter específico, creadas con y desde los espacios, con y desde los objetos y los cuerpos.

Una metodología basada en la retroalimentación del mismo proceso creativo, en donde ninguna parte es más importante que el todo ni el todo más importante que ninguna parte, generada desde lo específico para ir ampliándola hasta abarcar lo general, en donde todo está interrelacionado.

Del mismo modo y en relación con la metodología del presente trabajo, nos ha parecido coherente con el propio proceso de producción de obra, traducirlo al lenguaje escrito para hacer partícipe al lector de esta metodología. Así que, en estrecha relación con el proceso creativo se presentan las ideas desde una horizontalidad donde no existe un tema más importante que el otro y tampoco un orden de lectura. Al contrario, proponemos una lectura dinámica utilizando el **véase** como herramienta, dentro de algunos conceptos, para potenciar los saltos de capítulos y la mezcla de ideas, para así poder fundar una opinión, personal, individual, pero también general a partir de los movimientos sobre los conceptos.

En lo referente a la estructura del trabajo este se ha dividido en dos bloques generales que funcionan paralelamente: el Bloque I recoge la producción artística, donde están referenciadas las ocho propuestas que se presentan para este Trabajo Fin de Máster. Acompañadas de una ficha técnica y analizándolas brevemente e individualmente, en estas páginas se responde a las siguientes preguntas: ¿ dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿por qué?

En el Bloque II, la lectura se centra en los procesos mentales y los procesos materiales que han desembocado en dichas propuestas. Está compuesto por una serie de conceptos y experiencias relevantes, los cuales se exponen a lo largo de todo este bloque de modo individual. Cada uno de los temas es un análisis breve y diverso (heterogéneo) de una característica particular a la hora de hacer, de unas ideas o materiales, de referencias artísticas o conceptos teóricos, pero cuando se realiza una lectura global se crea una red compleja en donde se interrelacionan unos con otros dejando una pluralidad de posibilidades a la hora de hacer.

Por no obedecer a un orden lineal, en donde no existe jerarquía las ideas fluyen, se entrelazan unas con otras, se yuxtaponen y se produce una retroalimentación. Ideas y conceptos abiertos, breves y concisos que pretenden una lectura ágil y dinámica, para poder así intercalar e invitar a tomar decisiones dentro del propio texto, en donde cualquier combinación de lectura es posible y oportuna. *Un sentido que alcanza su mayor interés no tanto cuando el texto se realiza con la finalidad*

*de reescribir o traducir la obra de arte a otro lenguaje, sino cuando el mismo genera como un habla independiente y, a la par, paradójicamente dependiente.*⁵ No me propongo traducir el resultado de las obras, pero me gustaría volver a producir esa sensación por medio de las palabras.

Los contenidos como ya hemos hablado anteriormente, se han formado alrededor de los tres puntos de interés en que se mueve nuestro proceso artístico. Estos núcleos no son aislados entre ellos, sino que tienen puntos de unión. La importancia es la relación entre éstos, la conjunción en donde se encuentra cada obra y se produce el diálogo.

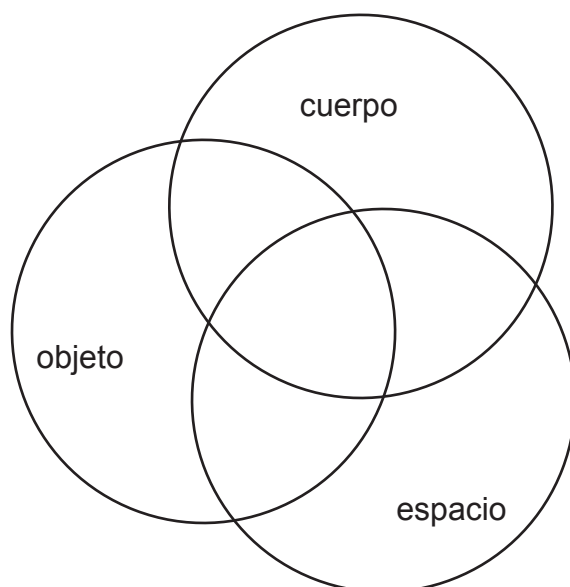


Fig.1. Esquema de los tres núcleos centrales, objeto-espacio-cuerpo.

Por un lado el bloque I casi en su mayoría, se refiere a la conjunción de estos tres núcleos, donde se produce el *estar juntos*. Por otro lado cada tema dentro del bloque II puede responder a uno de los conjuntos individualmente o a dos de ellos e incluso a los tres, facilitando la posibilidad de destacar características específicas de cada punto (además de la posible interacción de solo dos de los puntos) y que también son particularidades del propio proceso creativo.

⁵ Pérez, D. *Dicho y Hecho: Textos de artista y teoría del arte*. Vitoria, Artium. p. 70

De manera similar, estos tres núcleos han regido la búsqueda de los referentes. Desde el cuerpo, se hace un especial hincapié en la *experiencia suprasensorial* propuesta por Hélio Oiticica y las proposiciones de Lygia Clark, adentrándonos hasta llegar al tipo de participación propuesta por Paul Ardenne en su libro un Arte Contextual. El espacio entre otros se ve reflejado desde el trabajo de artistas como Rachel Whiteread o referentes textuales como Nik Kane que aparece en su libro acerca del *site specific*. En los escritos de Michel Fried, Donald Judd y Robert Morris el objeto tiene especial importancia y cada uno aporta cualidades distintas de éste.

La totalidad de las ideas expuestas en el bloque II sostienen el proceso creativo que comparten las obras presentadas en el bloque I. Igual que en estas obras no se impone ningún discurso, pero, la disposición de las ideas refleja una necesidad de dejar las herramientas para evidenciar la creación de varios discursos.

Por último, hemos querido plantear una serie de recomendaciones para la lectura del presente trabajo escrito, para así poder experimentar de modo individual y directo la yuxtaposición de ideas, experiencias y procesos que se engloban en él.

RECOMENDACIONES para una lectura fácil y distinta:

- 1- Leer el bloque I y el bloque II paralelamente.
- 2- El bloque II se puede empezar desde cualquier punto que resulte interesante y seguir su lectura a partir de éste.
- 3- No es necesario mantener un orden lineal de los conceptos.
- 4- Se recomienda continuar el **véase** para saltar o ampliar conceptos.
- 5- Al perseguir el **véase**, la lectura no será circular.
- 6- Disfrutar la lectura.

Advertencias:

No queremos finalizar esta introducción sin realizar una serie de advertencias previas que corresponden al trabajo escrito.

- Durante el bloque II se nombran determinadas obras, las cuales no aparecen en el Bloque I:

Proceso de experimentación de un intervalo cuerpo-cuerpo para performance (Fig.10), es un ensayo para performance como indica su título, en donde se realizaron una serie de pruebas para ver el comportamiento del dispositivo y del material en relación a los cuerpos.

Bathroom y *Can You take your food?* (Fig. 12), ambas obras se realizaron en Montreal, y fueron el fruto de una serie de experimentaciones realizadas alrededor de los diferentes espacios cotidianos, incorporándoles un material ajeno a ellos, como es el polietileno.

Video-acción silla (Fig. 18), experimentación con el cuerpo, a partir de la intervención en un objeto cotidiano, en donde se realizan una serie de pruebas previas a la participación del público con la obra.

-Por último, se ha utilizado tanto la primera persona del singular como la del plural, para destacar en algunas ocasiones el momento de la producción y la experiencia personal vivida tras ésta.

BLOQUE I

(las obras)





Fig.2. Producción propia, *s/t silla-escalera*, 2012.

s/t silla-escalera

instalación escultórica

medidas variables

Concordia University, Montreal, 2012

Silla, escalera, polietileno transparente,
ventiladores

I.1. s/t silla-escalera

Esta instalación escultórica fue expuesta en *Concordia University*, Montreal como resultado de una investigación llevada a cabo en dicha Universidad. Construida a partir de dos objetos específicos dentro de este ámbito universitario, por un lado la silla fue un diseño realizado en los años setenta para la facultad, era como un elemento ya emblemático dentro de ésta, por otro la escalera había sido construida por un alumno del departamento de escultura, y había sido muy utilizada por todos sus compañeros. A estos objetos se les aplicaron las ideas y procesos artísticos investigados hasta el momento, alrededor de los espacios en negativo, tomando como referentes a Rachel Whiteread y sus relaciones en contraposición con los cuerpos.

De este modo se construyó a partir de sus huecos, de los espacios “vacíos”, incorporándoles a estos unas estructuras hinchables hechas a medida que prolongaban dichos espacios en negativo. A ambas estructuras se les proporcionaba aire continuo gracias a unos pequeños ventiladores, consiguiendo así mantener una forma rígida en primera instancia pero que con la relación de los cuerpos sobre ésta, se podía ir modulando. Los espectadores tenían la libertad de tocarlas o manipular su forma.

Previamente a la exposición, se realizaron varias sesiones fotográficas para documentar las posibilidades de relación con estos nuevos objetos. A raíz de esto, se produjeron unas video animaciones que reflejaban los intentos, absurdos e inacabados, de utilizar de forma inusual las obras escultóricas.



Fig.3. Producción propia, La Silla Entera, 2013.

La Silla Entera

intervención, instalación escultórica

Carmen Teatre, Jamon a 4 Patas,

Valencia, 2013

polietileno transparente (medidas:

570x50x50 cm), ventilador

2 sillas del patio de butacas

2 personas del público

duración: 2h

I.2. La Silla Entera

Desde la asignatura del Máster “Nuevos Espacios Escenográficos”, se realizó una propuesta conjunta con Aris Spentsas, para intervenir en el *Carmen Teatre*.

Con *La Silla entera* (2013), se pretendía conectar al espectador con la escena, remarcando el “vacío” de debajo de una de las sillas, situada en la segunda fila del patio de butacas y extender este espacio con una pieza hinchable. De este modo el espacio se hacía visible; por un lado se molestaba a uno de los espectadores que estaba sentado en esa silla, con el plástico entre sus piernas y por otro lado se “obligaba” a un espectador de la primera fila a tener que sentarse en la silla desplazada y situada en la escena, desplazada gracias a la pieza hinchable que empujaba al objeto y lo introducía en el escenario junto con los *performers*.

Dos espectadores fueron elegidos aleatoriamente y guiados a su silla al inicio de la actuación, cuando todos los demás buscaban su asiento, sin que supieran realmente lo que iba a suceder. La instalación de la silla entera duró toda la función, no se marcó por un principio o por un final, de este modo se convirtió en parte del teatro, no sólo del escenario sino también del espacio de las butacas. La idea de devolver la visibilidad a un cierto espacio de la sala, centrándonos en las partes que la componen, condujo a introducir un cambio funcional, dirigido al espectador.



Fig.4. Producción propia, *Encuentros II*, 2013

Encuentros II

Instalación site specific

Universidad politécnica de Valencia,
2013

Projectroom A.2.7

polietileno de color naranja (440
x230x150 cm), ventilador

Instrucciones de uso (23x15 cm)

3 personas

1.3. Encuentros II

La instalación *Encuentros II* (2013), realizada en la sala A.2.7, se presentó para la asignatura del Máster, Instalaciones, espacios e intervenciones. Esta pieza, dividía el espacio de la sala horizontalmente con un hinchable naranja hecho a medida. La instalación estaba ideada para que participaran en el interior de ésta tres individuos cada vez, esto se explicaba por medio de unas instrucciones colocadas en el exterior de dicho espacio.

Como usuario de la obra, había tres posiciones básicas, la primera desde fuera de ésta, donde se veía una apertura, una especie de entrada, en la parte inferior de la estructura, la cual invitaba a entrar. Además no se podía distinguir claramente lo que sucedía en el interior del hinchable, pero algo se intuía, por otro lado, el público que estaba fuera de la sala, si que podía observar las cabezas de los que estaban en el interior del plástico, ya que éstas salían a través de la estructura por unos orificios que había en la parte interior/superior del inflable.

La siguiente posición era desde dentro, uno se podía quedar ahí sin que el resto de la gente lo viera, ni supiera que hacía, era una opción para la intimidad. Por último, una vez en el interior, había tres orificios por los cuales se podían sacar las cabezas, y así interactuar con el resto de la gente que estaba en el exterior de la sala, o entre los otros dos que estaban en el interior, se proponía una relación fragmentada, en donde podían jugar con la visibilidad de los cuerpos.



Fig.5. Producción propia, *Lo Insignificante*, 2013

Lo Insignificante

intervención, instalación *site specific*
C/ Sanchis Royo, 1, Manises, 2013
Salón, baño, 3 sillas, bronce (medidas
variables)

I.4. Lo Insignificante

Lo insignificante (2013) es un proyecto realizado a partir de la asignatura de fundición. Una serie de intervenciones realizadas en una casa particular, en donde se exponen unas piezas en bronce, las cuales son el positivo de una pieza real desgastada, rota, taladrada y “restaurada” (a partir de su espacio en negativo) en un material inadecuado para esto, el bronce, el cual añade un valor adicional al objeto o espacio.

Las piezas en bronce son unos fragmentos, que no pueden funcionar individualmente como obra, debido a que se construyen en su totalidad con la unión a ese objeto o lugar familiar. Éstas contienen una doble imagen (recuerdan a los icebergs), ya que cuando están instaladas en los orificios de los objetos y espacios solo se puede ver su parte superficial, la cual no corresponde a la realidad, ya que no se llega a ver la totalidad del elemento, por esta razón se puede decir que contienen más de una lectura. Todos los detalles, sus recovecos, las texturas, las formas, están colocados en la parte no expuesta siendo, visible únicamente cuando se observa el elemento de bronce descontextualizado fuera de la instalación.

Finalmente nos encontramos ante diferentes espacios y objetos, los cuales han sido intervenidos con gran delicadeza, gracias a la cual muchos de ellos siguen pasando desapercibidos ante los ojos de los habitantes del lugar. Lo insignificante sigue siéndolo, pero ahora contiene un valor añadido ya que ha sido transformado tras un proceso de construcción tradicional dentro de un ambiente cotidiano.



Fig.6. Producción propia, *Eternal Transparency of the Continuously Air*, 2013

**Eternal Transparency of the
Continuously Air**

video-acción

mono-canal

4m 30s

Valencia, 2013

1.5. Eternal Transparency of the Continuously Air

Video-acción presentada junto con Aris Spentsas para la asignatura de videodanza, en donde se planteó la elaboración de un documento audio-visual para transmitir las ideas que habían florecido durante una performance realizada para la misma asignatura y sus ensayos previos.

La performance consistía en una acción de soplar, intentando hinchar una estructura rectangular inflable (600x50x50cm), teniendo la cabeza situada en el interior de éste. Acción absurda, porque resultaba imposible, ya que no se podía hinchar inhalando y expulsando el mismo aire continuamente, sin introducir aire desde el exterior del plástico. Al mismo tiempo se probaban los límites de las dos personas que dialogaban soplando hasta no poder más. Esta realidad contrastaba con el hecho de que la estructura finalmente se estaba rellenoando poco a poco de aire, desde un ventilador visible a los ojos del espectador.

El video de cuatro minutos y quince segundos, producido a partir de la experiencia de la performance, representa la perspectiva desde el interior, de cada uno de los artistas. Se introdujo en una sola visión horizontal (16 / 9) la vista de las dos extremidades del hinchable. El esfuerzo realizado durante la acción, parece interminable en el video, que muestra una serie de secuencias repetidas dos veces dejando el final abierto a las posibles lecturas. En éste el sonido mantiene una presencia continua, transmitiendo el esfuerzo recreando este diálogo de soplos que caracterizó la performance.



Fig.7. Producción propia, *Cerrada para Mirar*, 2013

Cerrada para Mirar

intervención, instalación *site specific*
Portal Valldigna, Valencia, 2013
Polietileno transparente (370x 230x580
cm), ventilador
duración: 5h

I.6. Cerrada para Mirar

Durante el festival de *Ciutat Vella Oberta* realizado en el casco antiguo de la ciudad de Valencia, se invitaba a una serie de artistas a intervenir en el espacio público, a exponer en varios lugares e implicar al ciudadano en un recorrido artístico. Para esta ocasión, se planteó una propuesta *site specific* en el Portal Valldigna. Formalmente la pieza mimetiza el espacio en negativo que marca el mismo Portal, construida a partir de las medidas del espacio, y situada en su mismo lugar.

La pieza es hinchable, rellena de aire gracias a un ventilador conectado a una casa colindante al Portal, y parecía capturar el aire que el espacio contenía. El objeto tridimensional ejercía una fuerza considerable en los laterales del espacio debido a la presión que supone el aire continuo del ventilador, y esto permitía que la forma se adaptase perfectamente a las medidas del portal, a su espacio negativo. Además ésta estaba planteada desde su posición “geopolítica” siendo el Portal Valldigna el paso habitual de grupos de turistas y de usuarios diarios, especialmente un domingo por la mañana. Durante cinco horas el portal permaneció cerrado al paso de los viandantes y automóviles: la calle estaba “cerrada para mirar”.



Fig.8. Producción propia, *Monkey see, Monkey do*, 2014

Monkey see, Monkey do
instalación escultórica e interactiva, *site specific*
Triple Mortal, (UB-Massana-Llotja), La Capella, Barcelona, 2014
polietileno transparente (medidas variables max: 4x4x0,50m) ,ventilador
2 impresión digital en papel fotográfico (110x86cm)
2instrucciones (11x11 cm y 8x11cm)

1.7. Monkey see, Monkey do

Monkey see, monkey do (2014), es una instalación escultórica interactiva realizada junto con Aris Spenstas, para la exposición *Triple Mortal*, organizada por la Universidad de Barcelona, la Escuela Massana y la Escola Superior de Arte y Diseño Llotja.

La instalación constaba de una pieza hinchable, construida a partir de las medidas del arco de una de las salas de la Capilla, dos fotografías y unas instrucciones. La estructura inflable mantenía su forma arqueada con la ayuda de un ventilador que estaba siempre conectado a la corriente y le suministraba aire continuamente. Cuando ésta alcanza su máximo volumen, se adaptaba perfectamente al espacio del arco. Para poder colocarla en “su lugar” era necesario utilizar los cuerpos de dos personas, las cuales tenían que introducir sus cabezas respectivamente en cada uno de los extremos del arco y completar con sus cuerpos la forma arquitectónica.

Dentro del espacio el espectador se encontraba con la instalación escultórica hinchada, puesta en el suelo y ocupando casi la totalidad del espacio, de modo que para entrar en la pequeña sala se debía maniobrar o tocar el hinchable. En las dos paredes laterales, estaban colocadas unas fotografías que aludían a distintas posibilidades de interactuar con el objeto. Por último antes de entrar en la sala pequeña, en la columna izquierda, se encontraban unas instrucciones para llevar.

El día de la inauguración de la exposición se llevó acabo la “activación” de la pieza. Así que se realizó una acción donde se podía ver el proceso de hinchado del objeto escultórico y el modo de colocarlo en “su lugar”. Una vez presentada la acción la pieza se dejó en su posición principal, en el suelo y siempre conectada al ventilador, “abierta” a la participación de los espectadores. Finalmente el proceso de documentación de la obra continuó durante el mes de su exposición, realizando varias sesiones fotográficas a partir de las interacciones del público con la pieza.

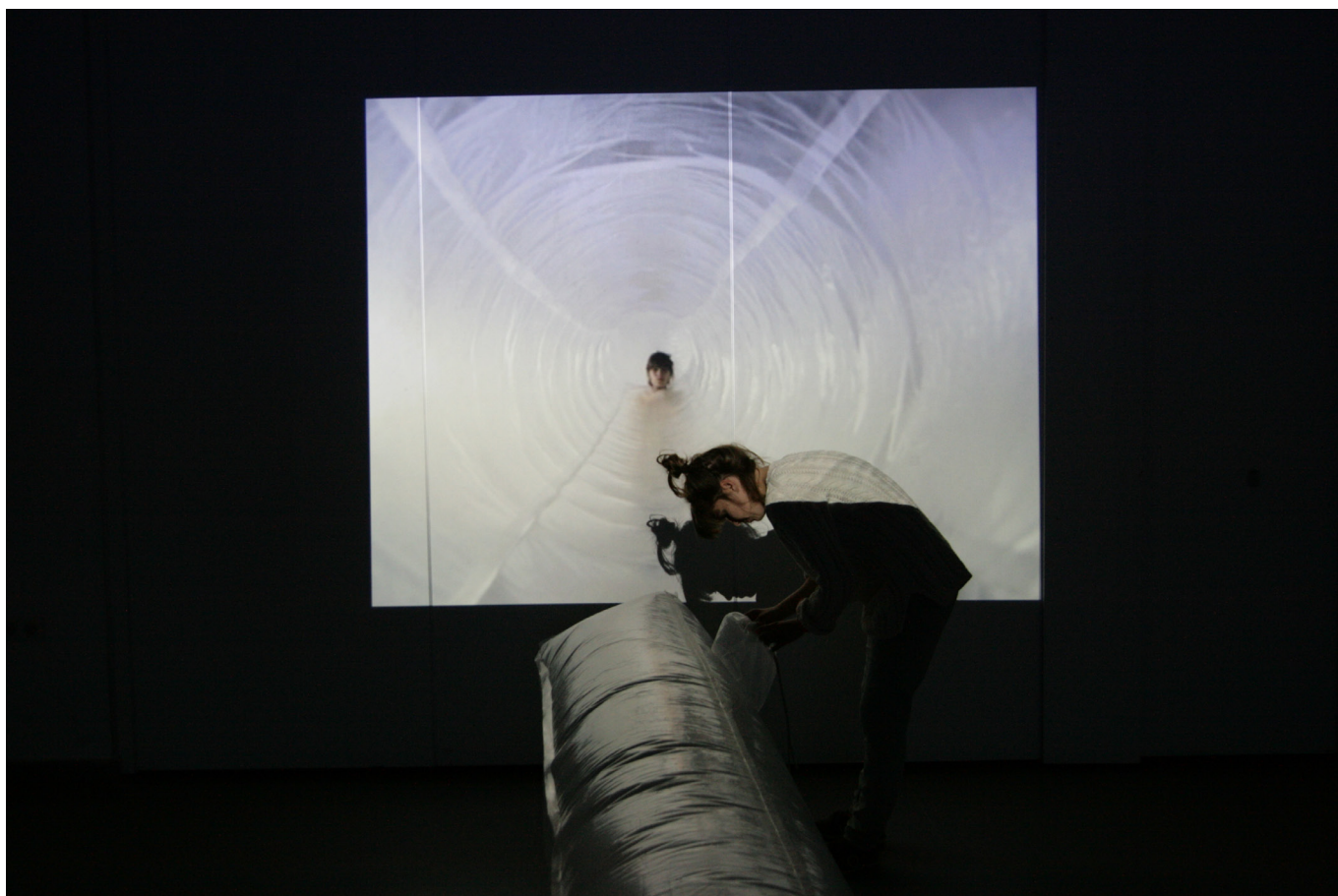


Fig.9. Producción propia, *Blow up*, 2014.

Blow Up

instalación audio-visual e interactiva,

site specific

PAM14, UPV, Valencia, 2014

dos canales 2m 15s (loop)

polietileno transparente (medidas

variables max: 10x0,5x0,5 m),

ventilador, 2 personas

1.8. Blow up

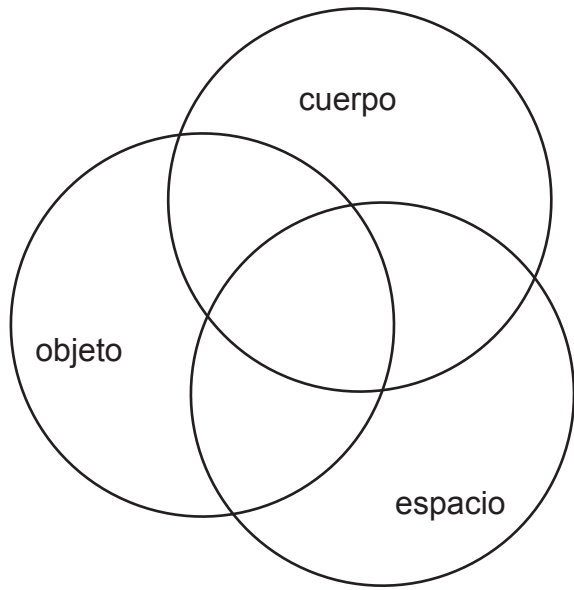
Dentro del marco del PAM! 2014, junto con Aris Spentsas, se presentó la instalación audio-visual *Blow Up (2014)*, que proponía volver a recoger el material y las ideas que se habían producido a partir de la performance *Eternal Transparency of the Continuously Air*, pretendía unir la experiencia previa, presentando en esta ocasión un video de dos canales, con el objeto de la acción, situado en la mitad de la sala, uniendo de este modo las *projectrooms* A.2.10 y A.2.11.

Una vez dentro de la sala, el espectador se encontraba con un rectángulo de polietileno transparente hinchable que unía las dos paredes enfrentadas a lo largo del espacio, la estructura inflable tenía dos orificios, uno en cada extremo, en donde se podía introducir la cabeza. Este objeto se mantenía siempre hinchado gracias a un ventilador que le proporcionaba aire continuamente, permitiendo mantener hinchado el dispositivo, incluso cuando el público introducía la cabeza en éste. Las dimensiones del rectángulo se relacionaban con el espacio expositivo (misma longitud) para poder situar así, en cada uno de sus extremos a los dos participantes, enfrentados en los límites de la sala a una distancia de diez metros.

En cada una de las dos paredes opuestas, había unas proyecciones sincronizadas y en *loop*, en estas se podía ver las imágenes desde el interior del mismo hinchable (grabadas previamente), reflejando el esfuerzo de los autores, los cuales soplaban continuamente para rellenar el plástico de aire pero desde su propio interior, realizando así la misma acción absurda que en la performance.

BLOQUE II

(las ideas)



II.1. El Intervalo

Entre cuerpo y cuerpo distancia y espacio y el espacio tiempo.

Entre la silla y el cuerpo aire.

Aire que envuelve que genera espacios. Espacios en negativo, el hueco, el momento, la pausa el silencio, el vacío. Bartolomé Ferrando nombra el concepto de *intervalo como distancia. Como hendidura. Como intersticio dimensionable. Como espacio con límites precisos que lo separa de otro cuerpo, de otro objeto de otro ser vivo, de otro acontecimiento. Pero esa distancia hueca es paradójicamente matérica.*⁶



Fig.10. Producción propia, *Proceso de experimentación de un intervalo cuerpo-cuerpo para performance*, 2013

En gran parte de los proyectos personales que se presentan a lo largo de este trabajo, les une la búsqueda y la captura del intervalo, de hacer de ese volumen matérico pero invisible, algo visible en donde los cuerpos se relacionen a conciencia de ese espacio, que les limite, que les una.

Para “capturar” el intervalo y hacerlo presente, se realizan las estructuras hinchables, las cuales acotan y delimitan el lugar, a partir de unas ciertas dimensiones (véase ancho por largo por alto, p. 51). El volumen matérico es el mismo que el que ya había, el aire, pero de este modo se hace visible, se hace físico y palpable.

⁶ Ferrando, B. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, Madrid, Árdora, 2012. p. 141

Estos espacios se crean a partir de los volúmenes de aire, que funcionan independientemente o uniendo las cosas entre ellas, formando relaciones de cuerpo-cuerpo, de objeto-cuerpo o más ampliamente de espacio-cuerpo, *espacios convertidos en esculturas tridimensionales*⁷ (véase objetualizar el espacio, p.63).

Estas distancias son variables debido a la maleabilidad del volumen de aire acotado, ya que el espacio capturado se rellena gracias a unos ventiladores, que generan aire continuamente, y permiten modulaciones de entrada y salida de la materia.

En *proceso de experimentación de un intervalo cuerpo-cuerpo para performance*, se materializó un espacio interválico entre dos personas. Para éste se utilizó una pieza hinchable y aire continuo aportado por un ventilador. Durante la experimentación se introdujeron las cabezas y se probaron varios movimientos y acciones cotidianas como correr, saltar, besar, abrazarse, tumbarse, y así observar cómo reaccionaba el dispositivo y los cuerpos con él.

Mediante este proceso se hizo visible la relación de dos cuerpos a partir de un objeto que recogía el espacio ya existente, pero en este caso marcando una distancia, la cual permitía interrelacionarse de un modo inusual. Esto desembocó finalmente en una performance conjunta para la asignatura de videodanza del máster de producción artística.

El intervalo objetualizado, resalta la potencia de cada acción cotidiana además de visibilizar sus proporciones con respecto al cuerpo, el espacio-objeto y tiempo.

7 Ferrando, B. Op. Cit. p. 23

II.2. Lo Cotidiano

Encontrarse ante la situación de llegar a un lugar nuevo en donde planteas realizar un proyecto empezando desde la nada, sin ningún material específico, sin ninguna idea preconcebida. ¿Qué hacer? ¿qué proponer? ¿cómo empezar?

En los conceptos que uno investiga alrededor de su proceso creativo, al no tener material, ni idea, ni ningún tipo de restricción al respecto, se puede hacer lo que sea y como sea, por lo tanto la nada se convierte en todo. Se abre el abanico de posibilidades y éstas son infinitas.



Fig.11. Adrienne Spier, *Waiting Rooms and Offices*, 2003

Personalmente para poder hacer, parto de lo que me rodea, de lo cercano en cada momento, del lugar en donde me sitúo, de aquello que conozco, de experiencias propias. Creo a partir de lo cotidiano, de los espacios y elementos conocidos que están a mi alcance.

La pieza *s/t silla-escalera* (2012), construida a partir de los dos objetos cotidianos, una silla y una escalera, fue realizada en *Concordia University*, y al igual que Adrienne Spier con su obra *Waiting Rooms and Offices* (2003)⁸, artista que estudió en dicha universidad, recurrí al mismo objeto-silla. Spier transforma estos objetos, los fragmenta, los desmiembra y los vuelve a unir con un sistema de poleas y, como si de marionetas se trataran, los deja en manos de los espectadores para que éstos los manipulen. Los transfiere, pasan de ser objetos a ser “cosas animadas”, los transfigura así en piezas escultóricas, del mismo modo que se

⁸ Allard, D. “From the object to animated thing: the disenchantment of the object”, *esse arts+opinions* 75. Montreal, 2012. p. 6

hizo con s/t silla-escalera (2012), pero en este caso a partir de su espacio en negativo (véase el intervalo, p. 43) y añadiéndole a éste la estructura hinchable.

Estos objetos fueron extraídos de su medio habitual y se expusieron en la esfera artística, cambiando así su valor y su significado como objetos cotidianos. Pero al mismo tiempo manteniendo su esencia ya que la referencia objetual no se perdió y esto es primordial, *porque los muebles son lo que permiten al cuerpo estar situado particularmente en relación con los otros y las cosas.*⁹ Así que, por un lado son cercanos a los espectadores les invitan a relacionarse con ellos, pero por otro, al ser sacados de su contexto y estar intervenidos, se convierten en algo nuevo, *obligando al espectador a navegar entre la memoria del objeto y lo que se está representando*¹⁰.



Fig.12. Producción propia, *Can you take your food?*, 2012

De un modo similar, pero a la inversa, se propuso introducir la práctica artística dentro del ámbito cotidiano desde dos proyectos personales. El primero de ellos fue *Bathroom* (20012) y *Can you take your food?* (2012), donde se realizaban unas intervenciones en el cuarto de baño de una casa particular en Montreal, y en la cocina comunitaria de los alumnos del Máster de *Concordia University*. Ambas consistían en un hinchable hecho a medida de cada uno de estos lugares: Éste

9 Comentario de Paul Holmquist, profesor de arquitectura de *McGill University*, durante la presentación del proyecto s/t silla-escalera (2012) realizado por Rosana Sánchez.

10 Allard, D. *Ibíd.* p. 8

se colocaba dentro de su propio espacio y se le proporcionaba aire continuo y así se convirtiera en un vaciado de su lugar pero a la inversa (véase ancho por largo por alto, p.51). En un lateral se situaba una apertura mediante la cual los usuarios podían entrar en el interior del espacio-cocina o espacio-baño y (re) producir un acto cotidiano de modo diferente ya que estos espacios perdían su uso natural y permitían a los espectadores/usuarios experimentarlos de un modo inusual y nuevo.

En el segundo proyecto, *Lo insignificante (2013)*, se realizaban una serie de intervenciones en bronce en una casa particular. Debido a los rasgos peculiares del proyecto se unió la vivienda con el taller de trabajo. En este caso, la vivienda del otro, del espectador, pasó a ser un taller de artista. Aquí la situación del día a día, se había transformado y no sólo durante el periodo de realización del proyecto sino incluso después de este, ya que la obra está hecha por y para la vivienda, formaba parte de ésta. Ha cambiado la situación del hogar, aunque solo sea de un modo inapreciable e insignificante.

Lo que se pretendía en ambos proyectos era alejarse de los espacios y circuitos convencionales del arte e introducir una práctica artística en un contexto familiar, en donde los espectadores fueran los usuarios del propio espacio y así cambiar el orden y la lógica de los valores establecidos, tanto a nivel del habitante-espectador como del objeto-obra de arte en sí.



Fig.13. Tatshu Nishi, *sometimes extraordinary, sometimes less than comon*, 2006

Desde una situación contrapuesta el artista japonés Tatshu Nishi, transforma monumentos históricos en hoteles y espacios domésticos, tras rodearlos y construir sobre ellos grandes instalaciones. En su obra *sometimes extraordinary, sometimes less than comon (2006)*, Nishi crea una instalación para el *Aichi Prefectural Museum of Art*, en donde rodea la obra más cara de dicho museo, un Picasso del periodo azul, con una estructura como si de un ambiente hogareño se tratase. El artista incorpora dentro de un espacio museístico un espacio cotidiano como es una cocina, convirtiendo al museo en un lugar doméstico y en donde la obra de arte de Picasso pasa casi desapercibida dentro del espacio creado. Nishi juega con lo doméstico, creando situaciones nuevas desde lo conocido, a partir de la construcción de obras *site specific* de duración determinada.

Lo que hemos podido observar a partir de la propia experiencia en nuestra práctica artística es que al realizar proyectos que incluyen elementos y espacios cotidianos, se produce un juego de contradicción con el espectador: Se crean dos momentos, por un lado al tener estos un valor común permiten un acercamiento por parte del público, sin embargo, por otro lado al ser manipulados y convertidos en obra artística cambian su función y esto produce un distanciamiento por parte de los espectadores.

II.3. Performance sin Performance

Mismo espacio, mismo tiempo, estamos juntos aquí y ahora.

Los primeros objetos eran inertes, tan sólo invitaban a la mirada, tras una necesidad personal, una necesidad de acercamiento hacia el objeto que se mira pero que no se toca, se comenzó a experimentar con nuevos materiales, el polietileno, uniéndolo con elementos y espacios cotidianos cercanos, una silla, una escalera, un baño, una cocina, el salón. Para producir un acercamiento en cierto modo del espectador, a partir de una experimentación háptica que involucrara al cuerpo, a partir de elementos cercanos a éste. *El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, de la intimidad y el afecto.*¹¹

Bajo estas premisas, se realizó la obra *s/t silla-escalera (2012)*, una obra para ser tocada, en donde incorporé mi cuerpo de forma inconsciente, a partir de una serie de pruebas previas a la participación de los espectadores, quería experimentar por mí misma las sensaciones que el nuevo objeto producía. Estas pruebas, desencadenaron en una videoacción, donde se mostraban las diferentes formas de relación entre el nuevo objeto-silla y el cuerpo (véase *sujeto-objeto-situación*, p. 61). Posteriormente esta fue empleada para la activación de la obra ante los espectadores, utilizándola en cierto modo como instrucciones de uso.

Posteriormente, en instalaciones como *Cerrada para Mirar (2013)* y *Encuentros II (2013)*, mi cuerpo seguía estando presente, ésto era en gran parte debido a las características determinadas de las piezas, pues eran efímeras y *site specific*, y estaban regidas por un aquí y ahora. Por lo tanto implicaban un estar ahí, *porque sólo a través del otro estando juntos en el tiempo, digamos se produciría un incremento de su experiencia presente.*¹² En un tiempo real, de proceso con los espectadores, al igual que el “otrismo” propiciado por Lygia Clark, eran obras hechas para el espectador y con el espectador. Implicando la *co-presencia*¹³ activa por parte del artista, el cual se convertía en un participante más.

11 Pallasmaa, J. *Los ojos de la piel*. Barcelona, Gustavo Gil, 2010. p. 47

12 Hurtado, J. “Montar para Desmontar”, *Concreta 03: Sobre la creación y teoría de la imagen*, Valencia, Concreta S.C., 2014.

13 Término utilizado por Paul Ardenne en su libro *un Arte Contextual*, refiriéndose a co-presencia como un acto en donde se obra sin intermediario.

En otras ocasiones, obras como *Monkey see, Monkey do (2014)*, en una primera instancia el estar ahí implicaba una activación de la instalación en forma de performance, con la que se mostraba de modo simple la utilización del dispositivo hinchable, para así dejarlo en manos de los espectadores. Como dice Paul Ardenne, *el acto de presencia se acompaña en la mayoría de los casos de una solicitud de implicación del público*.¹⁴ Una vez que se le invitaba al público a formar parte de la instalación, nosotros estábamos *co-presentes* y como dice Esther Ferrer en *De la acción al objeto y viceversa*,¹⁵ en donde el artista y los espectadores confunden sus papeles hasta tal punto que se hace invisible el espacio que delimita sus roles. Cuando el uno actúa el otro es el espectador, independientemente si éste otro cumple el rol de artista o público, los dos pueden actuar al mismo tiempo y retirándose unos metros de la situación, pueden adoptar el rol de espectadores. El estar presente puede conllevar a diversas situaciones, en una primera instancia se puede ser el espectador de los espectadores, se mira, se observa, estos se hacen.

La presencia de mi cuerpo en el espacio, simplemente el hecho de estar ahí, compartiendo el momento con el público, intercambiando experiencias, *en este sentido el trabajo persigue probar las ideas someramente en relación con la sociedad y, de manera preferente, en relación a su público más directo. Se trata de instalar la obra y permanecer allí, fuera de los espacios expositivos codificados y pensados para una exposición*.¹⁶ En el momento que estas con el público dentro o fuera, actuando u observando te permite formar parte de la obra.

Cada vez con mayor intensidad se introduce la performance dentro de mi práctica artística como una herramienta más del proceso creativo que permite realizar pruebas, experimentar y explorar las posibilidades de ciertas situaciones y materiales, del mismo modo que permite estar allí junto con el espectador donde se sitúa una obra o una intervención, o incluso cuando se introduce una obra al espectador en forma de activación del material o del espacio. Es esta acción que uno realiza cuando simplemente está presente que llamo *performance sin performance*.

14 Ardenne, P. Op. Cit. p. 35.

15 Gipuzloalo Foru Aldundia. *Esther Ferrer, De la acción al objeto y viceversa* [catálogo], Donostia, San Sebastián : Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997.

16 Spentsas, A. *Time specific Sculpture* [trabajo fin de máster]. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013. p. 13

II.4. Site Specific: Ancho por Largo por Alto

Voy al espacio y mido, vuelvo al espacio y vuelvo a medir, ancho por largo por alto.

Para Esther Ferrer el “material” son las formas básicas de la visión humana como el espacio y el tiempo¹⁷. Los proyectos que se presentan durante este trabajo nacen desde una localización específica ya sea de forma objetual o espacial. La construcción de las piezas está realizada a partir de la medida de los objetos o espacios reales, concretamente de su hueco en negativo.



Fig.14. Producción propia, proceso de construcción de *Monkey see, Monkey do*, 2014

Estas medidas bidimensionales sobre papel son trasladadas al plástico, polietileno (véase precariedad transparente, p.79), para la construcción de la pieza tridimensional. La cual una vez confeccionada, se vuelve a colocar en su espacio u objeto real. Como se puede ver en la obra *s/t silla-escalera* (2012) y en *Cerrada para Mirar* (2013), entre otras. Nos encontramos ante un espacio

17 Gipuzloalo Foru Aldundia. Op. Cit. p. 51

situado dentro de su espacio real, en donde la propia arquitectura sirve como soporte activo, como estructura, en lugar de un contenedor pasivo.



Fig. 15. Sheena Hoszko, Proceso construcción de *Floor area of Imperial Tobacco*, 2011

Sheena Hoszko, con su obra *Floor area of Imperial Tobacco* (2011),¹⁸ mide a pasos la superficie de un edificio emblemático de la ciudad de Montreal, estas medidas son trasladadas a papel continuo, soporte que utiliza en gran parte de sus trabajos, en donde recrea el tamaño exacto de las plantas de diversos edificios, los cuales son resituados y expuestos extendidos, en el interior de otros espacios (incluso en sus mismos espacios).

Los proyectos que se presentan en el bloque I, están contruidos a medida del mismo espacio al que van a representar, no sirve cualquier espacio interior o exterior, la importancia en sí reside en el espacio nuevo ficticio dentro de su espacio real. El cual transforma la realidad del propio lugar, ante los ojos de los usuarios.

¹⁸ <http://sheenahoszko.com/Floor-Area-of-Imperial-Tobacco>. Fecha de consulta: 01/07/2014.

II.5. Site Specific: Una Obra un Documento

*Significado de “Documento” que para mí, contiene varias posibilidades:*¹⁹

1. *Que coexistan las condiciones entre un espacio físico y un sentimiento actual en mi propia vida.*
2. *Que se termina o empieza el sentido de toda vivencia personal.*
3. *Que no se tiene la posibilidad de que se repita en cualquier otro tiempo o lugar.*
4. *La palabra “Documento” permite establecer el carácter abierto de una obra, cuya forma siempre está condicionada al espacio y a unas vivencias en ese espacio.*
5. *Es como una huella de mi vida.*

Wu Yu-Chien, explica en su DEA, *La intervención artística en el campo de la escultura contemporánea: definición y antecedentes*, que cada una de sus obras se identifica bajo el título de documento, con ello quiere indicar que estas contienen una serie de características similares entre ellas. Como se refleja en el punto 3, *las piezas acuñadas bajo el título de documento son únicas e irrepetibles dentro de cualquier otro lugar o tiempo*. Haciendo así referencia a la especificidad de cada obra-documento en el espacio o lugar de su representación.

Del mismo modo el escultor Richard Serra, tras la polémica creada por su obra *site specific* titulada *ARC* comisionada y diseñada para *Federal Plaza*, la cual pretendían recolocar tras las críticas y quejas de los viandantes, afirmó que *mover la obra es destruir la obra*.²⁰ Más adelante indicaría al respecto, que una obra de arte creada desde un principio para ser *site specific*, no es una obra para ser recolocada, ya que estos trabajos lidian con el entorno y los componentes del sitio dado. Además éstos están determinados por la topografía del lugar, ya sea un espacio urbano, un paisaje o una arquitectura interior. En donde la obra se convierte en parte del lugar, conceptualmente y estructuralmente.

¹⁹ Yu-Chien, W. *La intervención artística en el campo de la escultura contemporánea: definición y antecedentes* [DEA]. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999. p. 64

²⁰ Kwon, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. London, The Mit Press, 2002. p.12

Por lo tanto, caben dos opciones: o retirar la pieza y pasaría a ser una obra efímera con una duración determinada o descontextualizarla, transformándola, deconstruyéndola para que así se mantenga en una continua producción, en donde el *site specific* perdería su significado como tal, pero obtendría otro discurso dentro de su nueva situación, *mover un site specific es re-emplazarlo, hacerlo otra cosa*²¹. Una vez desacralizada la obra, sacada de su sitio, es libre de manipulación y se intenta adaptar a otras condiciones. La pieza objeto habla por sí sola, la obra se ha emancipado (véase objetualizar el espacio, p.63). Ambas opciones implicarían en la obra *site sepecific* un tiempo específico, un tiempo determinado, un tiempo real.

Cerrada para Mirar (2013), es una de estas propuestas efímeras, de corta duración, determinada por un tiempo real de cinco horas, debido a su situación en el espacio público. Emplazada dentro del lugar que representaba, su propio espacio, impedía en cierto modo el paso a los viandantes, un domingo por la mañana, de las calles que se unen en el portal. Esta especificidad del tiempo y del espacio determinó en un público específico (véase montar para desmontar, p. 65).

21 Kaye, N. *site-specific: art performance, place and documentation*. London and New York, Routledge, 2006. p.2

II.6. El Límite

Cerrada para mirar (2013), entre las **11:20h – 14:30** de la mañana:

- *una pareja en silla de ruedas quiere pasar, comienzan a ponerse nerviosos y preguntan por el responsable, me acerco, me preguntan que hasta cuándo va a estar eso ahí! Yo les respondo que una hora más. No les gusta la idea y el hombre amenaza con sacar una navaja y rajar el plástico. Yo les digo que es un espacio público y que pueden hacer lo que consideren oportuno, que están en su derecho. Se marchan sin hacer nada.*

¿Y si se rompe qué?

Para que se rompa es necesario un espectador *activo*, un espectador que no mire, sino que haga, como explica Jaques Ranciere en su texto *El espectador emancipado*.²² Un público que decida hacer, el cual se salte las normas o el comportamiento establecido, o en este caso las no establecidas, ya que en muchas de las obras, se propone, se informa sobre la utilización de los dispositivos (véase instrucciones de uso, p.69) pero nunca, se ponen limitaciones en cuanto a la interacción con estas, por lo tanto, ¿Y si se rompe qué?

Muy pocas veces alguien ha tenido la oportunidad de romper algo que se considera una obra. Así que durante el momento previo a que se sobrepase el límite, esa experiencia, cuando la implicación con la obra es tal que ni si quiera se es consciente de que se está cruzando el límite físico de la pieza, ya que uno se encuentra en un estado como dice Helio Oiticica en sus *Escritos*, de *percepción total*, alucinógeno, en donde el cuerpo y la obra se confunden, ese tiempo que transcurre hasta que se sobrepasa el límite y se rompe la obra, en ese periodo se produce el acto creativo. *Es de manera dinámica pues, como se requiere al espectador, elemento total del dispositivo creativo, materia viva correlativa a la materia simbólica, figura elevada a su vez al estatus de creador, modificando por su sola presencia tanto el proyecto artístico como el proceso de la obra.*²³

22 <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5066>. Fecha de consulta: 04/07/2014

23 Ardenne, P. Op. Cit. p. 121-122.

Dos características son las que influyeron, en este caso, a que la obra permaneciera totalmente abierta al “hacer” de los participantes. La primera, debida al material con el que la mayoría de éstas están construidas, el polietileno (véase precariedad transparente, p.79), de reparación rápida sencilla. Aunque esto implique un estar ahí continuo, como sucedió en *Monkey see, Monkey do* (2014), en donde la estructura hinchable se tuvo que “restaurar” seis veces durante el mes de exposición.

El momento de “restauración” de la pieza en el espacio expositivo, creó una situación que nos gustaría destacar, ya que ésta se realizó durante el horario de apertura de la sala, por lo tanto los espectadores podían estar presentes en una situación que generalmente es oculta a ellos, esto permitió en cierto modo el acercamiento de algunos curiosos, lo cual les propicio otro punto de vista en relación a la obra.



Fig.16. Producción propia, proceso de deconstrucción de *Cerrada para Mirar*, 2013

La segunda característica, es relativa a la duración de las obras, son piezas que se pensaron y se realizaron para un tiempo concreto, de duración determinada

ya que nacen a partir de situaciones específicas (véase una obra un documento, p. 53). Son construcciones efímeras, como sucedió en *Cerrada para Mirar* (2013), las cuales pueden ser reutilizadas o no. Ésta se dejó totalmente abierta al “hacer”, aunque en realidad en un principio nadie llegó a implicarse de un modo tan directo con la obra como para sobrepasar el límite físico de la misma. Hasta que vieron que la instalación se había dado por concluida y que como tal llegaba a su fin. En este caso, al cortar la corriente eléctrica y retirar la pieza de su espacio, la obra se descontextualizó inmediatamente, por lo tanto, en ese instante, a los ojos de los espectadores había perdido todo su valor artístico, ya no era una pieza escultórica, sino algo con lo que poder jugar sin reglas y sin límites.

En cierto modo se podría decir que el límite de la obra y el del participante van unidos, ya que dependiendo de la implicación de este último con el dispositivo, se pueden provocar situaciones no previstas, en donde el objeto o el espectador pueden desviarse (entendiéndose desviarse como salir de un comportamiento esperado para la situación en concreto).

II.7. Nada se Crea, Nada se Pierde, Todo se Transforma

Una idea proviene de otra idea y esta de la siguiente, y la siguiente, de la siguiente o de la anterior a la siguiente y la primera de la última.

Blow up (2014), es una de estas ideas hechas a partir de la anterior de la siguiente, la cual refleja un proceso de creación continuo, aunque resulte inapreciable a la mirada de los otros. Para percibir dicho proceso debemos apuntar que nos encontramos ante unas obras site specific, de duración determinada, por lo tanto la mayoría de éstas se pueden descontextualizar, reutilizar, mantenerse en una producción continua (véase una obra un documento, p. 53).

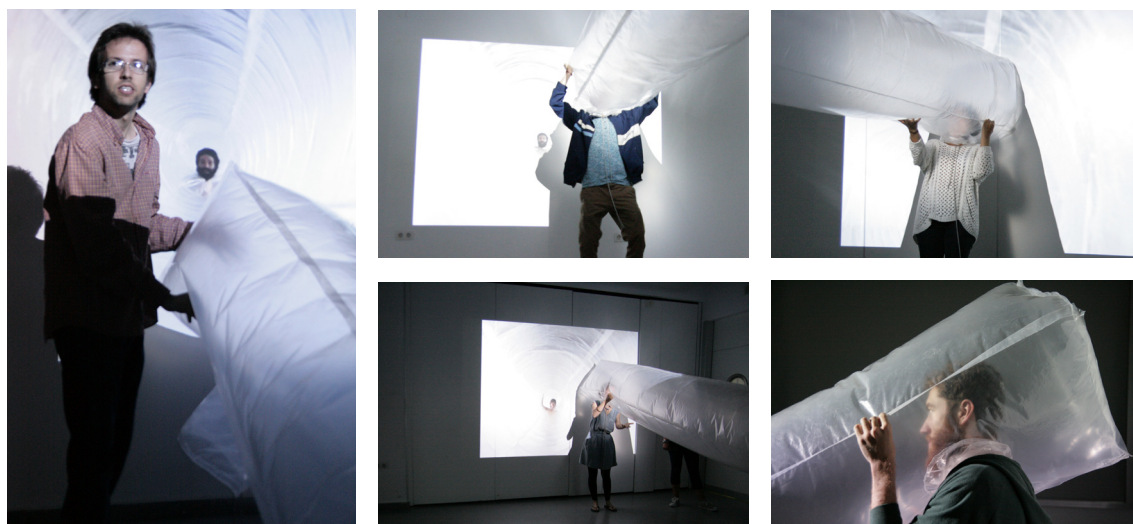


Fig. 17. Producción propia, *Blow up*, 2014.

En este caso, ha sido gracias a los hinchables realizados a partir de los espacios en negativo de los diferentes objetos, ya que la mayoría de estos coinciden en su forma geométrica y alargada, por lo tanto este proceso de adaptación y de regeneración es favorecido por la estructura en sí.

Esta instalación audio visual, proviene de *Eternal Transparency of the Continuously Air* (2013), una videodanza, que a su vez anteriormente fue una performance titulada de la misma forma. *Eternal Transparency of the continuously*

air performance (2013) a su vez, fue La Silla Entera (2013), instalación site specific realizada en el Carmen Teatre de Valencia y la cual derivó a partir de s/t silla escalera (2012), instalación realizada en Concordia University, Montreal.

Estas transformaciones han ido siendo posibles no solo al carácter geométrico de las obras, sino también gracias a las características del material. El artista Andy Goldsworthy trabaja con los materiales a partir de un proceso de ensayo – error, nombra de “precariedad transparente” (véase precariedad transparente, p.79) a las cualidades físicas de éste, cuando el material es autónomo y te dice que puedes hacer con él. Cuando se trabaja con el “material real”, sin modificar y se presenta con sus propias cualidades, que son las que le dan carácter a la obra.

Gracias al análisis que hemos realizado tras la transformación progresiva de la obra Blow up (2014), nos hemos dado cuenta que durante el proceso de ideación y materialización de las obras, cualquier propuesta anterior realizada, es útil como idea y material para realizar la siguiente. Ya que éste proceso de creación tiene como una de sus características que es “retroalimentativo”, se basa en lo cercano, se construye a partir de lo hecho, de lo cotidiano, y llegados a este punto del proceso en donde nos encontramos, lo hecho y lo cotidiano son las propias obras, realizadas previamente. Por lo tanto, estas son ahora parte de los materiales e ideas.

II.8. Sujeto - Objeto - Situación

Encima, debajo, al lado, al lado izquierdo, enfrente, detrás, abrazando, ¿sentada?, empujando, de pie, ¿sentada?, tumbada.

En la pieza *s/t silla-escalera* (2012) al igual que en *Monkey see, Monkey do* (2014) y *Encuentros II* (2013), se crean objetos orientados a la acción, relacionados y contruidos a partir de dimensiones corporales y espaciales. Como dice Robert Morris en *Notes of Sculpture*,²⁴ la conciencia de las proporciones es una función de la comparación entre el cuerpo y el objeto, en donde el espacio entre ambos está implicado en esta y es lo que envuelve a una necesidad de la participación física.

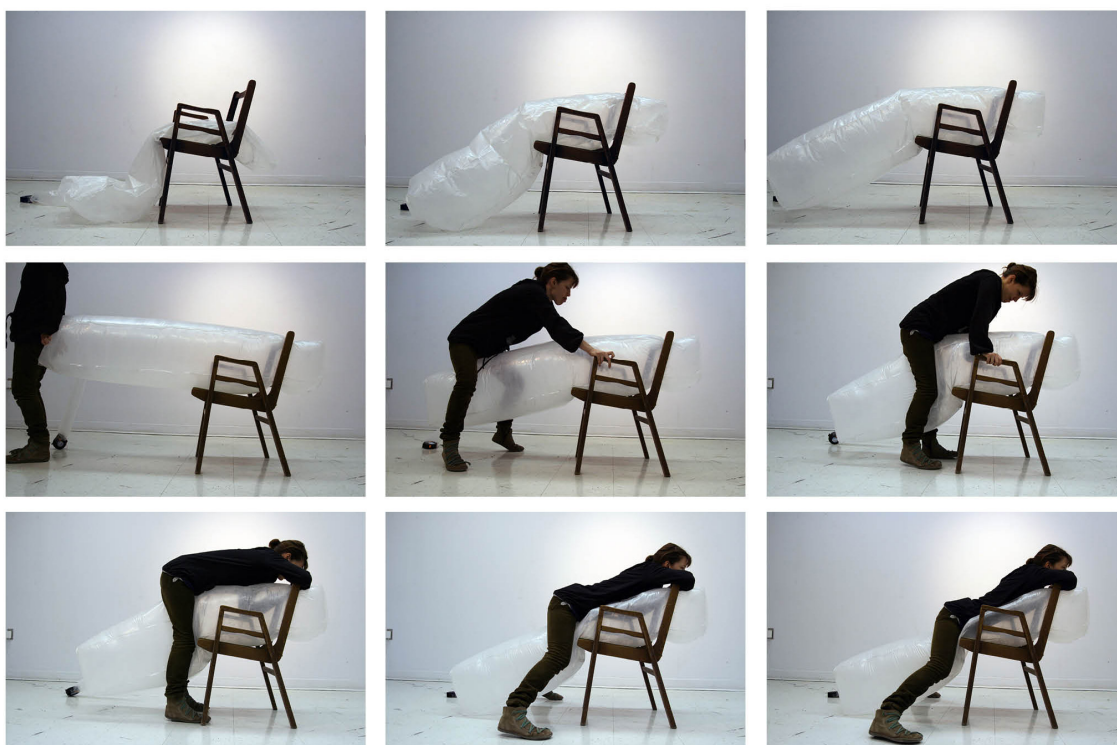


Fig. 18. Producción propia, *videoacción silla-escalera*, 2012.

24 <http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/Fundamentals11/lecture/Morris.pdf>. Fecha consulta: 15/06/2014.

Estas obras no están pensadas como trabajos autónomos, sino que *están creadas para la necesaria acción con los objetos*,²⁵ en donde uno o más espectadores tienen que participar en el proceso de creación, aportando sus ideas y experiencias. Estas en asociación con el objeto son las que nos llevarán a los objetivos del proceso.

Al situar el cuerpo sobre la *ausencia sólida* o el espacio-objeto (véase el intervalo, p. 43) creado a partir de un objeto real, cotidiano de uso común, como es una silla o una escalera, se crea una relación corporal inusual, en donde no hay distancia física ni psicológica y la *relación mimética entre silla y cuerpo permiten al cuerpo asumir las cualidades inanimadas y andróginas del objeto*,²⁶ momento en el que se pasa de lo humano al objeto corporal. En donde en este caso, el cuerpo-(espacio-objeto)-silla se convertiría en un cuerpo híbrido y se cuestionaría así la representación de ambos.

El objeto, con todas sus cualidades de material, textura, tamaño, proporciones, es sólo una parte del total de las situaciones, es el vehículo en donde el cuerpo entra en relación con este y provoca la experimentación, física y activa por parte del usuario-espectador que se convierte en *co-productor* de la situación. *El objeto, no el espectador, debe de continuar siendo el centro o el foco de la situación, si bien la situación misma pertenece al espectador –es su situación*²⁷. La situación total incluye al espectador, pero no sólo al espectador sino también al artista, el cual es el primero que se relaciona ante el objeto y el espacio (véase *performance sin performance*, p. 49), como si de un espectador cualquiera se tratase, para experimentar individualmente o conjuntamente las posibilidades del proceso cognitivo y de aprendizaje el cual siempre se inicia pero nunca acaba.

25 Adriani, G. *Franz Erhard Walther, Arbeiten 1969-1976* [catálogo], Sao Paulo International Biennial, 1977. p. preface

26 Sadler, C. "La construcción de la duda". *Cairon 12: Revista de Estudios de Danza*. Madrid, Artea, 2009. p. 120

27 Fried, M. *Arte y Objetualidad: Ensayos y Reseñas*. Madrid, Antonio Machado, 2004. p.180.

II.9. Objetualizar el Espacio

Y si el aire lo transformamos en materia, y si el hueco deja de ser hueco.

Rachel Whiteread escultora británica, solidifica el espacio, lo hace visible y palpable. Ésta *realiza réplicas exactas del “espacio interior” (como califica a sus vaciados)*²⁸ del vacío que envuelve a los objetos y lugares de uso cotidiano, del espacio en negativo, de la nada, de la pausa del espacio, del aire entre los objetos (véase el intervalo, p.43). Estas reproducciones las hace visibles a través de materiales como la escayola, el cemento, la resina o el caucho.

Solidifica el hueco de una escalera, el espacio de debajo de una silla, el hueco entre los libros y los estantes, de la cama, del interior de un colchón hinchable. Lo que quiere solidificar no es el lleno, sino el vacío. De este modo los elementos pierden su función y su uso. Estos espacios, los huecos, se objetualizan y es aquí en donde el objeto se emancipa de su espacio, en donde éste toma sus propias características y se transforma en objeto-obra en sí.



Fig.19. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990.

Fig. 20. Ana Esteve, *Learning How to Cruple*, 2010.

El su obra *Ghost* (1990) Whiteread, realiza un positivo de un negativo, un molde de escayola del interior de una habitación de un edificio abandonado en el 486 *Archway Road* de Londres, en donde ella pretendía “momificar el aire de la habitación”. El espacio de la estancia es positivado en bloques y reconstruido luego en el interior de la Galería Chisenhale de la misma ciudad. El espacio se ha solidificado.

28 <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rachel-whiteread>. Fecha de consulta: 02/06/ 2014

Por otro lado, el proyecto *Learning How to Crumple* (2010), presentado por Ana Esteve en la galería *Try-me* de *Rychmond*, es una propuesta en donde la artista trabajaba a partir de una intervención realizada en su estudio de *Virgia Commonwealth University*. Esteve pintó las paredes de dicho espacio en azul, luego las empapeló y una vez completado todo el perímetro del sitio en papel continuo blanco, lo fue desempapelando. Luego este espacio, su estudio, el tamaño de las paredes en papel, lo prensó y lo introdujo dentro de una caja de madera. Había transformado el perímetro del espacio de su estudio en un objeto. *Lo que al principio parecía ser un proceso activo, al final se había convertido de nuevo en un objeto escultórico.*²⁹

De este modo los espacios acogen otro aura, se descontextualizan y se transforman en objetos, en muchos casos inertes, los cuales quedan como residuo, como muestra o reliquia de lo que una vez contuvo aire. En donde se permitía un movimiento interno, ahora simplemente se ofrece a ser rodeado. Si a alguna de las piezas hinchables del bloque I, se le vaciara el aire, para intentar objetualizar ese espacio, “momificarlo”, ésta perdería su sentido actual y acogería otro totalmente distinto ya que ahora, al estar hinchadas dentro de su propio espacio, lo activan y hacen visible el aire que previamente ya existía.

29 Kwon, M. Op.Cit. p. 38.

II.10. Montar para Desmontar

Domingo 10 de noviembre 2013

09:15h Preparo el material, recojo el plástico, el ventilador, el alargo, alambre, unos alicates, una escalera, la cámara de fotos y el trípode.

10:00h Llego al Portal Valldigna con todo listo para el montaje.

10:30h toco el timbre del vecino que dará la corriente eléctrica para conectar el ventilador.

10:35h Ya hay corriente eléctrica se puede comenzar el montaje.

10:45h Empiezo a montar, no hay nadie de la organización del festival y hay que esperar para cortar la calle al tráfico.

10:55h Llamo a la organización y viene una persona para ayudar, con el permiso del ayuntamiento para cortar la calle, comienzo el montaje.

11:10h Subo al balcón para pasar el alargo, conectar el ventilador y el tubo de plástico a este, coloco la pieza en su sitio y comienza a hincharse.

11:20h Ya esta hinchada y encajada en su sitio.

11:20h – 14:30h

- Se acercan algunas personas no saben que ocurre, vienen otras dos totalmente ajenas a la situación, e intentan explicar a las demás lo que creen que está pasando.

- Yo estoy presente en todo momento, pero me mantengo al margen para ver que sucede.

- Un chico se acerca de prisa, no puede pasar y no lo intenta, va a llegar tarde a su trabajo.

- Se aproxima una persona, quiere que le explique el significado de la obra, le respondo preguntándole que a él qué le parece, me dice que le recuerda al techo de cristal que las mujeres llevan sobre su cabeza, el cual es invisible y no les permite progresar... (véase ¿culo o codo?, p. 85)

- Un grupo de unas 15 personas de la tercera edad, intentan manipular el hinchable, hay risas y comentarios, al ver que se mueve lo vuelven a recolocar.

- Una pareja pregunta hasta cuándo estará instalado porque quieren

pasar.

- Algunas personas piden que les enviemos las fotografías que estamos haciendo.

- Un vecino, quiere cruzar la calle, mira, no lo intenta, no puede, dice que ha llamado a la policía y que no tardarán en venir.

- Muchas más personas en pequeños grupos se acercan solo para mirar, lo que pasa y lo que no pasa al otro lado de la calle.

- Un grupo saca fotografías.

- Una pareja en silla de ruedas quiere pasar, comienzan a ponerse nerviosos y preguntan por el responsable, me acerco, me preguntan que hasta cuándo va a estar eso ahí! Yo les respondo que una hora más. No les gusta la idea y el hombre amenaza con sacar una navaja y rajar el plástico. Yo les digo que es un espacio público y pueden hacer lo que consideren oportuno, que están en su derecho. Se marchan sin hacer nada.

- Aparece una familia con dos niños pequeños, al principio se hacen fotos con la instalación, poco a poco empiezan a tocar y a mover el hinchable, pero no se atreven a más.

14:35h Corto la luz desconecto el ventilador, saco el tubo de plástico del ventilador.

14:36h Muevo un poco la pieza de su sitio, la familia me pregunta si necesito ayuda, digo que si y les dejo a ellos a ver que hacen. Más personas se unen al grupo y comienzan a jugar con la pieza moviéndola, intentando deshincharla, mientras tanto la gente empieza a pasar por el portal, un coche espera, otra gente para y hace fotos.

15:00h Recojo, la pieza deshinchada, el ventilador, el alargó, la escalera, la cámara de fotos y el trípode.

15:05h Me voy, la policía nunca llegó.

En *La Montaña Mágica*,³⁰ Lúa Cordech convierte en presente el acto expositivo creando una historia nueva para cada día de la exposición, setenta y dos. Cordech convierte en un proceso continuo la muestra, en donde como espectador es casi imposible ver la obra en su totalidad a no ser que se acuda a la exposición cada uno de los setenta y dos días. Lo convierte en un proceso abierto, inacabado lo

³⁰ Hurtado, J. "Montar para Desmontar", *Concreta 03: Sobre la creación y teoría de la imagen*, Valencia, Concreta S.C. 2014.

cual remarca la temporalidad de la muestra expositiva en sí. Por otro lado hace del hecho del montaje un acto del presente continuo, montando y desmontando setenta y dos veces la misma exposición.

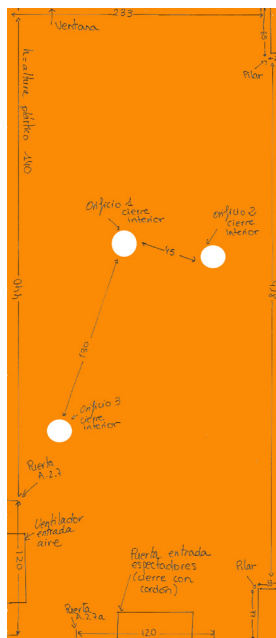
El hecho de que la instalación se ajuste a un tiempo limitado y determinado, tan sólo unas pocas horas, centra la experiencia en cada instante, en donde cada momento es importante, ya que el tiempo presente, es el que importa, el tiempo real, el de la acción y como dice Paul Ardenne en *un Arte Contextual*, no el de la contemplación.

De manera equivalente pero únicamente para una ocasión de corta duración, *Cerrada para Mirar* (2013), creó una historia desde el momento de su montaje hasta que fue desmontada. Una historia corta o larga pero seguramente distinta para cada uno, acontecimiento feliz o frustrado, artístico o no artístico.

II.11. Instrucciones de Uso

Advertencia! en caso de ahogo mantenga la calma y avísenos

Con esta frase finalizan las instrucciones que se presentaron junto a la pieza *Encuentros II (2013)*. Situadas en el exterior de la sala en donde se encontraba la instalación, eran dos hojas impresas a escala 1:10 del espacio real, en una de estas hojas, de color naranja, estaba dibujado el plano del espacio, en la otra, las instrucciones de uso del hinchable, en donde había una serie de recomendaciones, formuladas en imperativo.



encuentro II

¿Qué es?
Encuentro II es una instalación, que se presenta en la project-room A.2.7.a, forma parte de una serie de dispositivos los cuales permiten a los espectadores introducirse en ellos y experimentar nuevas visiones del cuerpo y del espacio.

¿Cómo está hecho?
Para la realización de esta instalación se ha utilizado polietileno color naranja, el cual ha sido construido a partir de las medidas de la sala A.2.7.a, reduciendo la altura de esta a 140cm, ya que lo que se pretende es que los espectadores puedan sacar sus cabezas por los orificios de la parte superior. La construcción de la pieza se ha realizado a partir del despiece de dicha sala y su unión tras el sellado a calor de las diferentes partes.

¿Qué se pretende?
Se quiere crear un lugar en donde los participantes puedan formar parte de él y ocurrir una serie de relaciones y conversaciones las cuales estén en manos de los propios espectadores. Encuentros es simplemente el dispositivo para estas interacciones en donde cuerpo y espacio se usen en un tiempo determinado. Por otro lado, se pretende crear una división del espacio interior-exterior dentro de una misma sala. El resto, como se actúa, depende de la imaginación de cada persona.

Instrucciones de Uso/ de dos a tres participantes cada vez.

1. Descálcense.
2. Abra la puerta y entre en el interior.
3. Decida que hacer.
4. Separe el cordón del orificio superior para sacar la cabeza.
5. Saque la cabeza al exterior.
6. Puede correr con el cordón el orificio si ve que el dispositivo pierde aire.

Recuerde!
Nadie más ve lo que sucede en el interior del dispositivo.
Advertencia!
En caso de ahogo mantenga la calma y avísenos.

rosana sánchez rufete

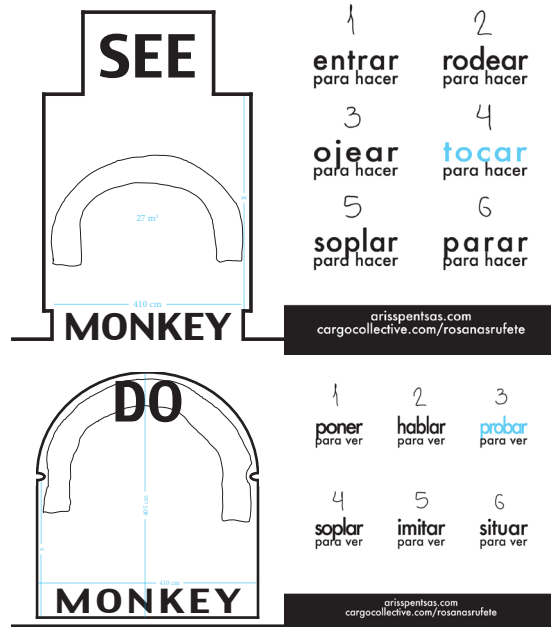


Fig. 21. Producción propia, instrucciones de uso , *Encuentros II*, 2013.

Fig. 22. Producción propia, instrucciones de uso, *Monkey see, Monkey do*, 2014.

Al situarse la instalación en un contexto familiar, universitario, se ideó crear un mecanismo de ayuda al espectador, para una “correcta” utilización de la estructura inflable. Las instrucciones pretendían ser abiertas y así facilitar sin intención de imponer ningún tipo de límite, pero sí avisar sobre el funcionamiento del dispositivo. Al desenvolverse la propuesta en dicho contexto en el cual los participantes eran los alumnos y profesores de la universidad, las instrucciones funcionaron de modo diferente. Estas fueron leídas tan solo por tres o cuatro personas que entraron en el espacio, interactuaron y una vez fuera de este

iban explicando, voluntariamente, al resto lo que debían hacer, estos se habían convertido en las nuevas instrucciones de uso (véase participación contratada, p. 75). Este tipo de instrucciones son muy similares a las utilizadas por la artista Mónica Alonso en sus obras *Centrífuga para Amor* y *Centrífuga para Fantasías*.

Más adelante, las instrucciones de uso de la instalación *Monkey see, Monkey do* (2014), más que mecanismos de ayuda al espectador estaban ideadas como una estrategia participativa, una insinuación a entrar en la obra. Estaban constituidas por dos folletos a doble cara, en donde en uno de ellos se incitaba a *poner, hablar, soplar, imitar, situar, para poder ver*; en el otro a *entrar, rodear, ojear, tocar, soplar, parar, para poder hacer*. Las instrucciones no estaban dadas en modo imperativo y eran un tanto ambiguas, simplificando y complicando a la vez la futura acción, por lo que prescribían de forma abierta las gestiones posibles para participar, incitando al hacer uso de la imaginación. En la zona de la capilla interior, había dos fotografías, y cada una de ellas representaba una serie de imágenes fragmentadas, de detalles, en donde se podía ver e intuir cómo utilizar la pieza hinchable. Éstas servían de modo similar que el plano en la instalación *Encuentros II* (2013), para poder situar la posible interacción en el espacio expositivo y en relación con el objeto.



Fig. 23. Producció propia, Fotografías en forma de proposiciones, *Monkey see, Monkey do*, 2014.

En diferentes ocasiones el objeto, sin necesidad de instrucciones, resulta ser una proposición. *Nosotros somos los propositores: nosotros no te proponemos el pasado ni el futuro, pero si el ahora.*³¹ En las proposiciones que realizaba

31 http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25. Fecha de Consulta: 09/07/2014.

Lygia Clark, al igual que ocurre en las obras *s/t silla-escalera (2012)* y *Blow Up (2014)*, el material sirve como estrategia para propiciar una posible interacción, al poderse tocar o introducir alguna parte del cuerpo en ellas, el espectador consigue una experiencia real, más directa.

Por otro lado en obras como *La Silla Entera (2013)*, nos encontramos ante una instalación marcada por un objeto-silla el cual únicamente está proporcionando una situación distinta a la habitual por estar desplazado de su lugar, de este modo el centro de atención, es esta situación. Dentro de este contexto se elige a un espectador y se le permite intervenir desde su propio rol.

Una vez que los jugadores están situados en el lugar y la situación está preparada, el artista da un paso a atrás; como observador desapasionado e inquieto, el permite la situación, con todas sus incertidumbres y variedades, para trabajar por sí solo como debería... El proporciona pocas proposiciones, no da guiones, ni horarios de las actividades, ni temas, ni conclusiones, ni documentación, y, una vez que está en posición, no guía a los participantes.³²

Siguiendo con el ejemplo de *La Silla Entera (2013)*, el espectador elegido situado en medio del escenario debía actuar como espectador y bajo los ojos del resto del público. Su experiencia “privilegiada” no cambió el rol de espectador a la persona sentada en el escenario (ni siquiera cuando sonó su móvil), pero cambió su mirada, colocándola cerca del esfuerzo del actor, compartiendo miedos y energías. Esa composición marcada, estableció cierta conexión entre dos espacios del teatro, entre dos personas elegidas, entre el espectador y el performer.

En esta instalación que funcionó (como las propuestas de Asher) dentro de su propio contexto específico, marcada por el objeto de intervención, causa una actitud que es el verdadero centro de atención. Es la situación finalmente más importante que el espectador o que el objeto que la proporciona. Como dice Jaques Ranciere, *el espectador se supone salvado (redeemed) cuando deja de ser un individuo, cuando es restablecido como miembro de una comunidad, cuando es llevado en la corriente de la energía colectiva o llevado a la posición del ciudadano que actúa como un miembro del colectivo.³³*

32 Peltomaki, K. *Situation Aesthetics: The work of Michael Asher*. London, MIT Press, 2010. p. 77

33 <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5066>. Fecha consulta: 24/06/2014

II.12. Experiencia Suprasensorial

Palpable Works, son obras que se dirigen a los sentidos, para que a través de ellos, de la “percepción total”, se lleve al individuo a una “suprasensación”³⁴.

Helio Oiticica hablaba de una búsqueda de lo *suprasensorial* a través de ejercicios creativos, a partir de proposiciones abiertas para abrir al *participador*, palabra utilizada por el artista para definir al participante-espectador. Obras que van directamente a los sentidos, para lograr una participación sensorial – corporal, la cual le aporte al sujeto esa *percepción total*, que produzca una expansión de sus capacidades sensoriales fuera de lo cotidiano, para que el participante entre en sí mismo y pueda conseguir el proceso creativo. En donde todo sería válido y se apelaría a los sentidos, se podría tocar, oler, oír, sentir.

Oiticica realiza propuestas abiertas, para que los espectadores se introduzcan en ellas y participen como quieran, creen sus propias sensaciones y busquen la libertad individual. *Para que la obra se abra a la participación emocional del observador, es necesaria una tensión entre las intenciones conscientes y los caminos no conscientes*,³⁵ el equilibrio entre el estado alucinógeno y el no-alucinógeno, lo que sería la *estabilidad suprasensorial*.

De un modo similar, su amiga y artista Lygia Clark, la cual se autodefinía como *propositora*, exploró a cerca de la percepción sensorial. En una primera fase titulada la “nostalgia del cuerpo” las personas iban encontrándose con su cuerpo a través de objetos con los que la artista iba proponiendo ejercicios de sensibilización. En una segunda fase, los objetos eran una excusa para un trabajo grupal, esa necesidad de compartir, de multiplicar las experiencias colectivas, en donde hay una relación estrecha con el otro, le permiten un conocimiento más profundo de sí misma.

Poco a poco estos objetos, iban degenerando en materiales simples como plásticos, hilos, telas, en donde las formas surgían a partir de la interacción con el grupo. Lygia experimentaba primero las acciones que luego proponía al grupo. Sus propuestas estaban creadas para el momento, eran imposibles de repetir ya

34 Oiticica, H. *Escritos Helio Oiticica. Compilados por Galerie Nationale du Jeu de Paume, Pojeto Helio Oiticica, Witte de With*. Mexico, Alias, 2009. p. 88

35 Pallasmaa, J. *Op.Cit.* p. 28

que estaban conferidas en espacios y tiempos compartidos con los participantes los cuales eran los que las activaban. *Estaban hechas para el espectador y con él.*³⁶



Fig. 24. Lygia Clark, *Máscaras Sensoriales-Abismo*, 1968 y *Eu e TU*, 1967

Paralelamente las instalaciones de Tomás Saraceno, arquitecto argentino que realiza un proyecto sobre ciudades utópicas volátiles, están creadas para usarse, disfrutar la experiencia y descubrir situaciones nuevas (idóneas) proporcionadas por el material y el artista, pero desarrolladas por sus espectadores. De este modo también en mis instalaciones pretendo captar y provocar interpretaciones, como experiencias únicas de un público que se encuentra con objetos particulares.

36 Ardenne, P. Op. Cit. p. 123

II.13. Situaciones Contratadas

Michael Asher, fue uno de los primeros en recurrir a la táctica de contratar a participantes, en sus proyectos para galerías. Por un lado, en la galería *Claire Copley* de Los Ángeles remodeló el espacio galerístico, retirando paredes y reestructurando el lugar, dejando simplemente a la vista la mesa administrativa, en donde se situaba la directora de la galería, centrando así la atención en ella y en su trabajo. En este caso se cambió la visión social entre el galerista y el visitante, ya que de este modo el galerista no veía a los visitantes como posibles compradores, porque se encontraban ante una situación en donde habían desaparecido, y lo único que se podía hacer en la galería como visitante, era verlo a este en su puesto de trabajo. Dentro de la situación que Asher había creado, *la galerista tenía que interpretar el rol profesional de galerista en su galería.*³⁷

En el otro lado, para el proyecto presentado en la galería *LAICA*, Asher contrató a cuatro participantes para que ocuparan el espacio de la galería durante las horas de apertura de esta. Los contratados, como indica Asher no debían de hacer nada más que estar allí con su presencia dentro del espacio galerístico. *La función social de los participantes contratados se dejó abierta hasta el punto de la ambigüedad: no habían trabajos definidos para hacer.*³⁸ La situación estaba planteada como un punto de encuentro en la galería en donde había unos muebles, sofás, sillas, dispuestos para los participantes contratados. Estas personas, eran profesionales del mundo del arte, estudiantes, comisarios, críticos, que Michael Asher había reunido y dejado bajo la situación construida, con un sueldo de cuatro dólares la hora. Durante su estancia en *LAICA*, fue tal la ambigüedad que llegaron a cuestionar si era el dinero que Asher les proporcionaba el que traía la responsabilidad.

Personalmente nunca pensé en contratar a espectadores para mis obras, pero después de leer el caso de las situaciones contratadas de Michael Asher, escrito por Kirsi Peltomaki, y pensando en determinadas ocasiones, en donde la participación y la implicación de algunas personas fue tal dentro de mis obras, que era como si lo estuvieran.

37 Peltomaki, K. Op. Cit. p. 79

38 Peltomaki, K. Op. Cit. p. 82

Poniendo un ejemplo, en la pieza *Monkey see, Monkey do* (2014), dos personas participaron activamente dentro de su rol (modificado)³⁹, el vigilante de seguridad de la sala y la responsable de taquilla. Ambas eran conscientes de que la pieza participativa, que los espectadores podían interactuar hasta el punto de que está se rompiera y una vez esto ocurriera, solo tenían que avisar para restaurarla.

Pero no sólo avisaron, sino que el vigilante de seguridad, dentro de su posición de vigilante, había dado un paso más y se encontraba haciendo fotografías a los participantes que interactuaban con la obra. Se había convertido en las nuevas instrucciones (véase instrucciones de uso, p. 69), ya que explicaba cómo debían utilizar el dispositivo y ejercía de reclamo para el público que no se atrevía a participar en la situación. A parte de informar a los visitantes, también se ocupaba de hacer un registro en donde me comunicaba todo lo que había sucedido durante mi ausencia en el espacio expositivo. Del mismo modo, la responsable de la taquilla, voluntariamente, iba informando al público que entraba en la sala que la pieza *Monkey see, Monkey do* (2014) estaba allí para ser utilizada como obra participativa.



Fig. 25. Fotografías tomadas por el vigilante de seguridad de la sala, *Monkey see, Monkey do*, 2014

Proponer una serie de obras “abiertas”, permite que nos encontremos ante actitudes muy dispares, entre ellas en este caso fueron las ocasionadas por el vigilante de seguridad y la chica de la taquilla, ya que éstos actuaron dentro de su rol (modificado) de un modo más participativo hacia la obra que muchos de los visitantes, adoptando una actitud inusual para ellos.

39 Nos referimos a rol (modificado), ya que se permiten ciertas actitudes, gracias a la situación, que en otras ocasiones no estarían bien vistas ni por ellos mismos. Así como que el propio vigilante de la sala, el que en muchas ocasiones no permite a los visitantes hacer fotos realice él mismo las fotografías al público cuando interactúan con el dispositivo hinchable.

II.14. Relaciones Espaciales

Juntos, separados, contrapuestos, en diálogo.

Ana Rewakowicz⁴⁰, artista multidisciplinar que vive y trabaja en Montreal, Canadá, centra sus proyectos en estructuras hinchables que contrastan con la arquitectura y las esculturas monumentales por su carácter móvil, por su necesidad de estar rellenas de aire y además de estar creadas a conciencia de los espacios y de los espectadores que las activan (véase sujeto-objeto-situación, p.61). Sin estos “visitantes” como Ana llama a los usuarios de sus piezas, éstas serían meros objetos inertes, incompletos de forma y significado. Rewakowicz, utiliza materiales tales como la goma de látex, el polietileno, ventiladores y paneles solares. En muchos de sus proyectos incorpora la tecnología a través de colaboraciones con diferentes arquitectos e ingenieros. A partir de estas colaboraciones, talleres abiertos y seminarios en donde expone sus experiencias y procesos además de sus obras, reivindica la exploración de la idea de “coming together”, de un estar juntos durante los procesos de creación de las obras.

En su obra *Conversation Bubble* (2008), proyecto *site specific* colaborativo, cinco personas debían estar de pie, en círculo e introducir sus cabezas en una estructura hinchable en forma de burbuja. La estructura se hinchaba gracias a un tubo conectado a un ventilador que emanaba aire continuo. Se requería del acuerdo unánime de los cinco “visitors”, ya que en el momento en que uno de estos participantes decidiera quitar la cabeza, finalizaría la acción. La *esfera pública* como la nombra su autora, puntualizaba el rol de cooperación entre individuos e invitaba a un intercambio y diálogo.

Con un concepto similar de diálogo se intentó jugar en las obras *Encuentros II* (2013) y *Monkey see, Monkey do*(2014). La primera era una pieza realizada para tres espectadores cada vez, en donde la estabilidad de la estructura no dependía de ellos, pero si el diálogo, ya que la obra se mantenía abierta a cualquier posibilidad de conversación, a manos de los usuarios. Los espectadores al extraer las cabezas del hinchable estaban visibles. Ellos decidían cuándo y que iban a enseñar a los demás que tenían su cabeza fuera, o incluso a los que les veían desde el exterior del espacio, a modo de una actuación teatral. En

40 <http://www.rewana.com/prototypes-more.html>, Fecha de consulta 23/05/2014

cambio en *Monkey see, Monkey do*, para que la estructura se completara y se mantuviera en pie, hacía falta la colaboración de dos espectadores los cuales al introducir la cabeza en el hinchable debían de llegar a algún tipo de acuerdo entre ellos, para poder levantarlo y que se mantuviera rígido y en posición. Además durante su acción, con las cabezas en el interior del plástico, aunque éste fuera transparente, se sentían aislados del exterior, en ocasiones era como si estuvieran actuando para ellos mismos.



Fig. 26. Franz Erhard Walther, *Keeping the canvas in shape*, 1969

Fig. 27. Franz Erhard Walther, *Connection Head*, 1967

Por otro lado, Franz Erhard Walther, también realizaba sus creaciones para ser objetos destinados a la acción, estos estaban contruidos a partir de las medidas corporales y se relacionaban directamente con la arquitectura, pero no con el paisaje envolvente. Walther decía que *todo se puede hacer con los objetos que están para ser usados*.⁴¹ Sus obras confeccionadas por Johanna Walther realizadas en telas, maderas, metales, tenían un carácter dimensional, se podían plegar, doblar, transportar. Debido a su dimensionalidad, el cuerpo del usuario les aportaba volumen, tridimensionalidad, se transformaba en escultura, se objetualizaba. En muchos de sus trabajos, Walther indicaba unas premisas para que los usuarios tuvieran algún tipo de orientación, pero eran entre éstos quienes deberían llegar a un acuerdo ante el objeto para crear la situación.

Tanto Ana Rewakowicz como Franz Walther apuestan por la *co-producción* en sus obras como base para la creación.

41 Adriani, G. Op.Cit. p. prefacy

II.15. La Precariedad Transparente

Polietileno, impermeable a la humedad, más ligero que el agua, resistente, flexible, excepcional a altas frecuencias dieléctricas, resistente a químicos.⁴²

Donald Judd en su escrito sobre *Specific Objects*,⁴³ 1965, habla de la incorporación de nuevos materiales industriales a la práctica artística del momento, gracias a la adaptación e incorporación paulatina de éstos en la vida cotidiana. Los nombra específicos, ya que crean nuevas formas de trabajar en el espacio físico.

Algunos de estos nuevos materiales fueron utilizados por grupos de arquitectos, entre ellos un colectivo llamado *Antfarm*, que realizaba arquitectura de *avant-garde* en los años 60 en Estados Unidos, mezclándola con video performance e instalaciones. Utilizaban el polietileno para la realización de estructuras inflables en donde proponían un estilo de vida nómada y comunal.

De modo muy similar en los años setenta se realizó en España *Instant City*,⁴⁴ proyecto que se inscribía en las investigaciones sobre las posibilidades que ofrecían nuevos materiales como el plástico y particularmente su uso en hinchables. Dicho proyecto proponía la participación de no expertos y reivindicaba un trabajo colectivo como modo de crear nuevas formas de convivencia, crear un estar juntos, basadas en la creatividad.

Actualmente el plástico, es uno de los materiales más comunes dentro de la vida cotidiana, en la ciudad de Montreal durante los seis meses de invierno el polietileno cambia el paisaje urbano, las calles se llenan de *Shetlers*, estructuras arquitectónicas de plástico las cuales permiten salvaguardar las entradas de las casas y vehículos de las intensas nevadas. Este material es visible y accesible dentro de la vida de la metrópoli, cubre, protege, crea espacios, estructuras efímeras artísticas o no, dentro de dicha ciudad. Ésto ha servido de referente e idea, voluntaria o involuntariamente, para algunos artistas de Montreal, como

42 <http://web.media.mit.edu/~bcroy/inflato-splitpages-small.pdf>. Fecha consulta: 17/06/2014

43 Judd, D. "Object Specific". en *Thomas Kellein. Donald Judd: Early Work, 1955-1968 181-189*. New York, D.A.P, 2002. p. 183

44 <http://www.macba.cat/es/expo-icsid/1/exposiciones-anteriores/expo>. Fecha de conslta: 02/05/2014.

The Flators o Ana Rewakowicz (véase relaciones espaciales, p. 77) y personalmente fue el principio del proceso artístico del trabajo que se presenta a lo largo de estas páginas.



Fig. 28. Producción propia, Shetler, 2012.

The Flators, colectivo artístico formado por Suzane Déry y Anthony Burnham centran sus creaciones a partir de estructuras y objetos hinchables, los cuales ocupan tanto el espacio público como el privado. Construyen sus esculturas-objetos inflables centrando la atención de sus obras en los espectadores. *Bathroom Action Kit* (2003), es el título de una de sus piezas realizadas en un principio para la universidad de Bellas Artes de Valencia. Específicamente esta obra estaba pensada para ser utilizada en los cuartos de baño públicos de dicha universidad. Constaba de un Kit, en donde su contenido era una construcción de plástico hinchable y unas instrucciones en forma de fotografías. Aquí, es donde entraban los espectadores como agentes activos, ya que tenían que hinchar estas estructuras con el aire proporcionado por los secadores de manos del cuarto de baño, de este modo Déry y Burnham invaden el espacio común incluyendo a los espectadores en él.

El plástico, ya sea polietileno, látex, vinilo, etc, tiene unas características determinadas las cuales aportan y definen la estructura de las obras que los contienen, *la forma de la obra y su material están estrechamente relacionados*⁴⁵.

45 Judd, D. Op. Cit. p. 182

Una de las particularidades de éste es que permite crear estructuras de diferentes tamaños, se puede adaptar a interior o exterior, es un material sencillo de encontrar, de bajo costo, que se encuentra en nuestros hogares y está al alcance de todos. Debido a estas particularidades, entre otras, las esculturas-objetos inflables permiten un mayor acercamiento del público-usuario, mayor facilidad de manipulación y un gran abanico de posibilidades para adaptar y adaptarse a su contexto.

Para la construcción de las diversas estructuras hinchables aquí presentadas, se ha seguido el manual *inflatablecookbook* de los Antfarm.⁴⁶

46 <http://web.media.mit.edu/~bcroy/inflato-splitpages-small.pdf>. Fecha consulta: 17/06/2014

II.16. Continuously Air

Eternal Transparency of the Continuously Air (2013) (performance), se convirtió en videodanza a partir de un proceso de experimentación, en donde surgió la intención de capturar el instante (la experiencia vivida) en imágenes, para que desde fuera se pudiera ver y entender lo que sucedía en el interior de la estructura sin necesidad de entrar en ella.

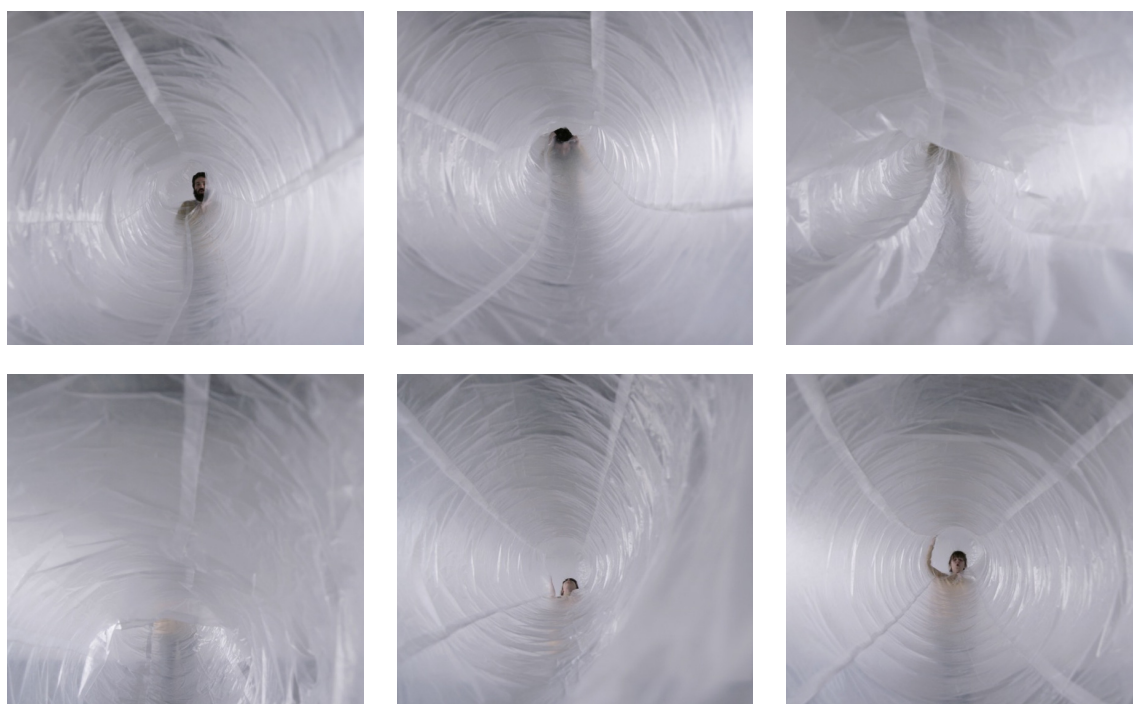


Fig. 29. Producción propia, fotogramas *Eternal Transparency of the continuously Air*, 2013

Se pretendía continuar con el proceso más allá de la propia acción situada en un espacio y tiempo real, *proyectar una realidad más allá de su tiempo*,⁴⁷ trasladarla a un formato dimensional en donde quien manda es la imagen y el sonido, y en esta situación la duración de la acción puede resultar indeterminada. A partir de dos presentes distintos, pasar del momento de la acción al momento del video, del 3d al 2d, en donde el presente es continuo, el momento se transforma en una acción permanente. La condición efímera de la acción ha dejado de serlo, ésta ha sido capturada y editada; así ésta se ha alargado, se ha modificado.

47 Cornago, O. "Encerrados. Entorno a la relaciones entre acción e imagen", *efímera 03: Imagen, cámara...Acción*. Madrid, 20012. p. 8.

Para el audio de esta videodanza se utilizó la grabación del soplar continuo de los cuerpos en el interior del tubo, para poder así mantener la continuidad, el ritmo y transmitir una sensación de presencia corporal y producir de esta manera un acercamiento del espectador a lo largo de la pieza audiovisual. Editar y proyectar en *loop* subraya todavía más esa continuidad interminable, la cual tiene sus raíces en la continuidad del aire que se está utilizando para dar volumen a la pieza.

Al igual que en el video, ese paso del 2d al 3d aparece también en las estructuras hinchables, sacadas a partir de las medidas bidimensionales del espacio físico, toman su forma tridimensional gracias a la continuidad del aire. Los dispositivos hinchables, son dependientes de este aire, su volumen, su forma viene dada gracias a esa materia impalpable, que cuando se introduce en las estructuras de forma continuada, permite que estas sean maleables y adaptables a los diferentes espacios. Al estar subordinadas a unos ventiladores, estas están conectadas literalmente a un espacio real.

II.17. ¿Culo o Codo?

Para algunas personas, las obras que presentamos en el Bloque I son culos, en cambio para otras son codo, pero lo más probable es que no sean ni culos ni codos.

Los espectadores deciden, toman conciencia de la obra y se involucran como agentes “activos” para completar la situación, ellos dan forma a la situación, como indica Jackes Ranciere en *El espectador emancipado*, observan, seleccionan, comparan, interpretan. Son los que controlan el momento, el tiempo está en sus manos. Estos “desafían” la autoría de la obra, ya que traducen ellos mismos su significado. Una obra *abierta*, la cual permite esa participación *activa*⁴⁸ por parte del espectador, *el individuo, a quien llega la obra, es solicitado para completar los significados propuestos en la misma.*⁴⁹

Cada individuo es diferente, de éste modo el número de interpretaciones es equivalente a las personas que interpretan *-la obra del artista, en lo que pueda tener de fija, sólo tiene sentido y se complementa ante la actitud de cada participador- es éste el que da los significados correspondientes- algo ha sido previsto por el artista, pero los significados que se le dan son posibilidades, suscitadas por la obra, no previstas, incluyendo también la no participación en sus innumerables posibilidades.*⁵⁰

El artista no crea el discurso, sólo proporciona las herramientas necesarias, para que cada espectador haga sus propias interpretaciones, a partir de una subjetividad individual, en donde cada uno crea su propio discurso, dentro de una situación en donde todos se encuentran juntos y confieren una imagen de subjetividad colectiva que es la que le da sentido a la obra. La obra, *exige espectadores que sean activos como interpretes, que intentan inventar su propia traducción para apropiarse de la historia por sí mismos y hacer de ello su propia historia.*⁵¹

48 Se utiliza en el sentido que este tipo de participación se señala en los escritos de Helio Oiticica, mencionados en este mismo capítulo.

49 Oiticica, H. Op. Cit. p. 75.

50 Oiticica, H. Op. Cit p. 59.

51 <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5066>. Fecha de consulta: 04/07/2014

Esther Ferrer, le proporciona al receptor una situación abierta, en donde éste puede hacer sus propias interpretaciones a partir de las acciones. Helga de la Motte, en el texto *Racionalidad e imprevisibilidad* comenta sobre Ferrer, *sus acciones son monotemáticas, reducidas al extremo, no son espectáculos, no son ficción, están siempre ancladas en la realidad y sin embargo artificiales y en un nuevo contexto. No representan nada. Su vacío y su absurdo convierten al receptor en un intérprete, lo introduce en un proceso de interpretación*⁵². La obra en su totalidad multiplica (en un sentido simple) las distintas interpretaciones, cada espectador compone un único discurso y contenido, con la cantidad de espectadores.

De modo paralelo, pero salvaguardando las distancias, mi trabajo gira alrededor de mi cotidianidad, intentando simplificar al máximo los elementos que me rodean, centro mi atención en determinados objetos-sillas, en espacios y en los cuerpos, intentando relacionarlos, partiendo de mi propio cuerpo para más adelante incorporar a los espectadores, generando ideas desde lo absurdo, lo insignificante y lo disfuncional. Es a partir de mi día a día que propongo piezas que se dejan abiertas a todo tipo de participación e interpretación, empezando desde lo personal y trabajando hacia lo general; para volverse personal y colectivo a la vez; y así sin fin.

A modo de ejemplo lo que sucedió en *PAM! 2014*, en donde se mostró la pieza *Blow Up (2014)*, ésta fue motivo de diversas interpretaciones que se realizaron alrededor de la instalación y la experiencia con la obra. Entre ellas, la pieza hinchable, situada de un lado al otro de la sala, que conectaba las dos proyecciones, fue definida como objeto orgánico, el cual relacionaba a dos personas, y se la calificó de intestino. Por otro lado y la interpretación que más suscitó la atención, fue la del organizador de la muestra, -hay que decir que ésta se realizó dentro de la universidad, en donde todos somos conocidos-. Éste interpretó la obra a partir de sus conocimientos previos sobre los autores, su relación entre ellos, la manera que desarrollan sus trabajos etc. fue más allá de lo que se podía leer sobre la pieza en sí. De este modo, al proporcionar las herramientas necesarias para que cada uno experimente y obtenga sus propias conclusiones, se dejan generar todos los argumentos posibles, entre ellos muy dispares, ya que dependen del propio espectador y todos a nuestro modo de entender son válidos, ya que dependen de la experiencia vivida.

52 Gipuzloalo Foru Aldundia. Op. Cit. p.49.

II.18. Solo para la Foto

Luces, cámara, acción!

La exposición *Triple Mortal*, realizada en la Capella, Barcelona en donde se expusor la obra *site specific Monkey see, Monkey do (2014)*, tenía una duración determinada (del 20/2/2014 al 20/3/2014). Durante este periodo de tiempo se acudió *solo para la foto* once veces.

Al ser *Monkey see, Monkey do (2014)* una obra *abierta*, participativa, en donde los espectadores debían relacionarse entre ellos y con el espacio expositivo a partir del dispositivo creado, se quería captar el momento, recoger un testimonio, el instante de la acción en donde los participantes, se abrían a sí mismos descubriendo el “proceso creador”.

El hecho de estar presente en el espacio, conllevaba por un lado a que podía ver el proceso de construcción-deconstrucción de la obra realizado por los participantes, era lo espectadora de los espectadores, en cierto modo me convertía en *voyeur*. Disfrutaba del acto creativo desde fuera y así podía comprobar hasta que punto el dispositivo cumplía con sus objetivos. Pero este hecho también contenía su parte negativa, ya que al estar en el mismo espacio y tiempo que el público apuntándolos con un objetivo, el acto creativo, ya no era el mismo. *Desde el momento en el que la cámara capta una acción o situación de un cuerpo esa acción es diferente de la que podríamos observar si la cámara no estuviera grabando (a no ser que se encuentre oculta y por lo tanto no visible).*⁵³

Por lo tanto nos encontramos ante un hecho confuso y contradictorio, ya que si queremos preservar el instante real de la acción debemos estar presentes con la cámara, pero si pretendemos que éste instante sea realmente real, nuestra presencia debe estar “*disfrazada*”.

Durante mi presencia en el espacio, pude comprobar que: por un lado muchos de los espectadores-participantes, aquellos que utilizan el dispositivo, estaban ahí, en posición, preparados para la cámara, pero en cambio muchos otros no at-

53 Saz, I. “Videoacción: autofilmaciones y filmaciones compartidas”, efimera 03: *Imagen, cámara...Acción*. Madrid, 20012. p. 8

endían a mi presencia ni a la de la cámara, se aislaban y entraban en acción sin importarles el resto del público-espectador, aquellos que únicamente miraban.

La no importancia hacia los que miran de algunos de los espectadores-participantes, tal vez se debía a que su cabeza estaba situada en el interior del arco hinchable, en cierto modo estaban semi-aislados visual y acústicamente del exterior. Por lo tanto la presencia externa era menos importante. Otro factor que se pudo apreciar es que cuando yo entraba en el dispositivo como espectador-participante junto con otra persona, ésta se olvidaba de la cámara, pero se veía influida por presencia como “artista” (véase *performance sin performance*, p. 49).

Lo contrario ocurre con la obra de John Wood y Paul Harrison, enfocan sus trabajos desde las autofilmaciones y filmaciones compartidas, sus trabajos están pesados solo para la foto, en donde experimentan diferentes espacios y situaciones. Basándose en acciones simples juegan con lo irónico y lo absurdo, en donde sus cuerpos son el centro de la experimentación de las situaciones. Para ellos el cuerpo es como una material más con el experimentar.

Tras realizar varias experiencias e intentos de fotografiar a los espectadores durante el acto de participación, se pudo comprobar la importancia del estar presentes con ellos en el mismo espacio, el estar ahí, y una menor importancia al hecho fotográfico en sí más allá de su utilización para una posterior documentación. Llegando así a la conclusión de que tal vez, para la documentación sería incluso preferible, realizar una serie de autofilmaciones o filmaciones compartidas, como ya había ocurrido en piezas anteriores, por ejemplo en *s/t silla-escalera (2012)*.



Fig.30. Producción propia, participantes de la obra *Monkey see, Monkey do*, 2014

Conclusiones

A raíz de la investigación realizada durante estos dos últimos años y que recoge este documento, se ha ido haciendo cada vez más relevante la existencia de un tiempo procesual que define mi modo de trabajo. Este tiempo se va desarrollando a partir de una situación dinámica, de un ir y venir de ideas, que conllevan e implican una coexistencia de experiencias, de las cuales ninguna es más importante que la anterior o la siguiente. Con “tiempo procesual” nos referimos a aquello que está en proceso, al tiempo de una acción no finalizada y que lo será en un tiempo futuro (indeterminado), algo cercano a lo que Robert Filliou menciona como *creación permanente*.⁵⁴

Por consiguiente la investigación se ha centrado en la creación de una serie de obras *abiertas*, aludiendo con este término al tipo de obras que así define Hélio Oiticica, en donde el espectador entra a formar parte del proceso creativo de éstas. Además, en nuestro caso hemos querido enfatizar la importancia de nuestra presencia en el mismo espacio y tiempo que los participantes. Se ha orientado a estar ahí, en el momento que se está dando la situación, que se produce realmente la obra y que seguirá en producción, para compartir y así permitir que la experiencia y el aprendizaje sea recíproco (público - autor).

Gracias a esa *co-presencia*, como indica Paul Ardenne, nos ha permitido analizar diversas situaciones y las correspondientes reacciones de su público, ante las heterogéneas propuestas planteadas en cada momento. Esto nos ha sido de gran utilidad ya que se ha transformado en una herramienta eficaz para nuestro trabajo. Debido a que de esta forma el desarrollo de la obra se ha realizado conjuntamente con el público. Es él quien aportó otra lectura de las piezas y así ayudó a lograr entender ciertas características de ellas, incluso cuando éste decidía no implicarse en el proceso, siendo también un tipo de respuesta válida ante la obra.

Por esto, hemos de decir, que durante el transcurso de materialización del Trabajo Final de Máster, mediante la interacción entre las propuestas artísticas y el texto escrito, nos ha permitido reforzar la idea de que lo que nos resulta interesante en sí es la experiencia del proceso creativo. Esto nos ha llevado a

54 Martel, R. *Robert Filliou, El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Quebec ,Inter Editeur, 2003. p. 30

trabajar durante todo este tiempo con materiales e ideas conducidos por nuestra necesidad de relacionar el cuerpo con el espacio y el objeto, realizando distintas combinaciones, probando con distintas metodologías y acercándonos desde varios medios que nos dejan experimentar con las ideas de la misma manera que estamos explorando el material, tratando finalmente el material y la idea por igual.

Seguiremos trabajando sobre lo visible, lo sensible y las ideas, pero permitiéndonos a partir de este momento introducir algunos cambios en el hacer, con lo que respecta al material además de incorporar de una manera más consciente la performance, el video y otras disciplinas. Las cuales nos permitan, como herramientas del proceso creativo, ampliar nuestro abanico de posibilidades a la hora de proponer determinadas situaciones.

Asimismo, a partir de la comparación y análisis de distintos referentes tanto visuales como textuales, se han señalado una serie de conceptos los cuales emergen en gran parte de las obras presentadas o de otros artistas referentes, estos se han mostrado aquí como pinceladas breves, sintéticas y abiertas, pero concisas siendo así ágiles permitiendo que el lector pueda generar varias interpretaciones. Estos mismos conceptos e ideas son el material para empezar una futura investigación, que pretende experimentar con ellos de modo que se puedan seguir transformando y ampliando.

Bibliografía

- ADRIANI, G. *Franz Erhard Walther, Arbeiten 1969-1976* [catálogo], Sao Paulo International Biennial, 1977.
- ALLARD, D. "From the object to animated thing: the disenchantment of the object", *esse arts+opinions* 75. Montreal, 2012.
- ARDENNE, P. *Un arte contextual*. Murcia, CENCEAC, 2006.
- CORNAGO, O. "Encerrados. Entorno a la relaciones entre acción e imagen", *efímera 03: Imagen, cámara...Acción*. Madrid, 2012.
- FERRANDO, B. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid, Andora, 2012.
- FERRANDO, B. *El arte de la performance elementos de creación*. Alzira, Mahali, 2009.
- FRIED, M. *Arte y Objetualidad: Ensayos y Reseñas*. Madrid, Antonio Machado, 2004.
- GIPUZLOALO FORU ALDUNDIA. *Esther Ferrer, De la acción al objeto y viceversa* [catálogo], Donostia, San Sebastián : Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997.
- HURTADO, J. "Montar para Desmontar", *Concreta 03: Sobre la creación y teoría de la imagen*, Valencia, Concreta S.C., 2014.
- JUDD, D. "Object Specific". en *Thomas Kellein. Donald Judd: Early Work, 1955-1968 181-189*. New York, D.A.P. 2002.
- KAYE, N. *Site-specific: art performance, place and documentation*. London and New York, Routledge, 2006
- KWON, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. London, The Mit Press, 2002
- MARTEL, R. *Robert Filliou, El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Inter Editeur. Quebec, 2003.
- OITICICA, H. *Escritos Helio Oiticica. Compilados por Galerie Nationale du Jeu de Paume, Pojeto Helio Oiticica, Witte de With*. Mexico, Alias. 2009.
- PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel*. Barcelona, Gustavo Gili. 2010.

PELTOMAKI, K. *Situation Aesthetics: The work of Michael Asher*. London , MIT Press, 2010.

PÉREZ, D. *Dicho y Hecho: Textos de artista y teoría del arte*. Vitoria, Artium, 2012.

SADLER, C. "La construcción de la duda", *Cairon 12: Revista de Estudios de Danza*, Madrid, Artea, 2009.

SÁNCHEZ, J. A. "Cuerpo y Arquitectura". *Cairon 12: Revista de Estudios de Danza*. Artea, 2009.

SAZ, I. " Videoacción: autofilmaciones y filmaciones compartidas", *efímera 03: Imagen, cámara...Acción*. Madrid, 20012.

SPENTSAS, A. *Time specific Sculpture* [trabajo fin de máster]. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

YU-CHIEN, W. *La intervención artística en el campo de la escultura contemporánea: definición y antecedentes* [DEA]. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

Recursos en línea:

<http://sheenahoszko.com/Floor-Area-of-Imperial-Tobacco>.

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=5066>

<http://xarts.usfca.edu/~rbegenhoefer/Fundamentals11/lecture/Morris.pdf>.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rachel-whiteread>.

http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25

<http://www.rewana.com/prototypes-more.html>

<http://web.media.mit.edu/~bcroy/inflato-splitpages-small.pdf>.

<http://www.macba.cat/es/expo-icsid/1/exposiciones-anteriores/expo>

Listado de imágenes

- Fig.1. Esquema de los tres núcleos centrales, objeto -espacio-cuerpo.
- Fig.2. Producción propia, *s/t silla-escalera*, 2012
- Fig.3. Producción propia, *La Silla Entera*, 2013.
- Fig.4. Producción propia, *Encuentros II*, 2013.
- Fig.5. Producción propia, *Lo insignificante*, 2013.
- Fig.6. Producción propia, *Eternal Transparency of the Continuously Air*, 2013.
- Fig.7. Producción propia, *Cerrada para Mirar*, 2013.
- Fig.8. Producción propia, *Monkey see, Monkey do*, 2014.
- Fig.9. Producción propia, *Blow up*, 2014.
- Fig.10. Producción propia, *Proceso de experimentación de un intervalo cuerpo-cuerpo para performance*, 2013.
- Fig.11. Adrienne Spier, *Waiting Rooms and Offices*, 2003.
- Fig.12. Producción propia, *Can you take your food?*, 2012.
- Fig.13. Tatshu Nishi, *sometimes extraordinary, sometimes less than comon*, 2006.
<http://www.spoon-tamago.com/2012/10/25/tatzu-nishi-at-the-nippon-club/> Fecha de consulta: 15/07/2014
- Fig.14. Producción propia, proceso de construcción de *Monkey see, Monkey do*, 2014.
- Fig.15. Sheena Hoszko, Proceso construcción de *Floor area of Imprial Tobacco*, 2011.
<http://sheenahoszko.com/Floor-Area-of-Imperial-Tobacco>. Fecha de consulta: 01/07/2014.
- Fig.16. Producción propia, proceso de deconstrucción de *Cerrada para Mirar*, 2013.
- Fig.17. Producción propia, *Blow up*, 2014.
- Fig.18. Producción propia, *videoacción silla*, 2012.
- Fig.19. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rachel-whiteread>. Fecha de consulta: 02/06/ 2014.
- Fig. 20. Ana Esteve, *Learning How to Cruple*, 2010. <http://www.anaestevellorens.com/project2.html>. Fecha de consulta: 02/06/ 2014.
- Fig. 21. Producción propia, instrucciones de uso , *Encuentros II*, 2013.
- Fig. 22. Producción propia, instrucciones de uso, *Monkey see, Monkey do*,2014.
- Fig. 23. Producción propia, Fotografías en forma de proposiciones, *Monkey see, Monkey do*, 2014.
- Fig. 24. Lygia Clark, *Máscaras Sensoriales-Abismo*,1968 y *Eu e TU*, 1967. http://www.panoramacritico.com/007/ensaios_05.php. Fecha de consulta: 03/05/2014.
- Fig. 25. Fotografías tomadas por el vigilante de seguridad de la sala, *Monkey see*,

Monkey do, 2014.

Fig. 26. Franz Erhard Walther, *Keeping the canvas in shape*, 1969. <http://www.ludlow38.org/index.php?/franz-erhard-walther-in-conversation/>. Fecha de consulta: 17/07/2014.

Fig. 27. Franz Erhard Walther, *Connection Head*, 1967. <http://www.ludlow38.org/index.php?/franz-erhard-walther-in-conversation/>. Fecha de consulta: 17/07/2014.

Fig. 28. Producción propia, Shetler, 2012.

Fig. 29. Producción propia, fotogramas *Eternal Transparency f the continuously Air*, 2013.

Fig.30. Producción propia, participantes de la obra, *Monkey see, Monkey do*, 2014

