

TFG

CUERPO Y MATERIA

DIÁLOGO A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA

Presentado por Mónica López Dolz

Tutora: Pilar Crespo Ricart

Cotutor: Antonio Cucala Félix

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN:

El presente proyecto propone indagar el camino en el que confluyen cuerpo y materia, descubriendo una manera personal de conectarse con el entorno natural.

Envuelta en un mundo de excesos artificiales y la falta de identificación con los objetos cotidianos, me llevan a retomar un contacto con fuentes de vida vegetal, sensibilizando al cuerpo a establecer vínculos afectivos con lo aparentemente insignificante. Esto se acomete a través de las propias limitaciones del material, definiendo el discurso de la acción, tanto en un sentido plástico como de significado.

Así pues, este proyecto se basa en la experiencia concreta y única en la que se encuentran cuerpo y materia.

PALABRAS CLAVE:

Experiencia; acción; diálogo; entorno; intuición; insignificancia

ABSTRACT:

This project proposes to investigate the way in which converge body and matter, finding a personal way to connect with the natural environment.

Wrapped in a world of artificial excesses and lack of identification with everyday objects, lead me to resume contact with sources of plant life, sensitizing the body to bond with the seemingly insignificant. This is undertaken through the limitations of the material, defining the discourse of action, both in a plastic sense of meaning.

Thus, this project is based on the specific and unique experience in which body and matter meet.

KEYWORDS:

Experience; permormance; dialogue; environment; intuition; insignificance

A todas las personas que se han cruzado en mi camino
para poder llegar a lo que soy ahora.

Y gracias a Antonio Cucala y Pilar Crespo,
por acompañarme desde el primer día hasta el último.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p.5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	p.8
3. DESARROLLO CONCEPTUAL Y REFERENTES.....	p.11
3.1 La importancia de la materia.....	p.11
3.2 Intuición-improvisación-repetición.....	p.14
3.3 La búsqueda de la experiencia.....	p.19
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	p.24
4.1 Elegir.....	p.24
4.1.1 <i>Escultura</i>	p.25
<i>Hebra</i>	p.26
<i>Manto</i>	p.26
<i>Bulbo</i>	p.27
4.2 Dialogar.....	p.29
4.3 Transformar.....	p.31
4.3.1 <i>Espacio</i>	p.32
<i>Solanácea</i>	p.32
<i>Néctar</i>	p.34
4.3.2 <i>Cuerpo</i>	p.36
<i>Macerar</i>	p.37
<i>Ser-tierra</i>	p.38
<i>Relación</i>	p.39
5. CONCLUSIONES.....	p.41
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p.42
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	p.44

1. INTRODUCCIÓN

La falta de identificación con los objetos cotidianos en un mundo de excesos materiales, genera una necesidad de retomar el contacto con fuentes de vida vegetal. A través de la búsqueda de estímulos y materiales situados entre la naturaleza y la civilización, se lleva a cabo el desarrollo de una acción propiciada por las características del material, la intuición y la improvisación. Todo ello desemboca en la conformación de un estado de conciencia que siento como una transformación tanto mía como del entorno.

A lo largo del desarrollo de este trabajo de Fin de Grado, reflexionaremos sobre cómo el ser humano crea nuevos diálogos con el entorno, en contacto directo con la propia experiencia natural, siendo capaz de recuperar el vínculo que indiscutiblemente nos une.

La motivación personal que me ha llevado a desarrollar este trabajo, tiene sus raíces en mi niñez, donde el contacto con la naturaleza estaba muy presente al viajar a menudo con mi familia en autocaravana. Conforme iba creciendo, comprendí que se estaba generando una estrecha relación de cuidado por los animales, las plantas y el mundo de la naturaleza, resultando esencial llevar a cabo un estilo de vida que comprendiera una ética biocentrista¹. Comprender el lugar de la naturaleza y los animales en la ética, influenció mi actitud personal hacia la vida y por tanto, hacia mi producción artística.

Este proyecto recoge los trabajos realizados durante los últimos dos años, desarrollando la importancia del material y de la experiencia adquirida en el proceso de creación, mediante la enseñanza recibida en la asignaturas de grado. Especialmente, destacaré por un lado *Taller interdisciplinar de materiales*, donde Leo Gómez, Sara Vilar y Ximo Ortega, despertaron en mí el interés de investigar nuevos materiales plásticos de origen vegetal, así como la realización de esculturas que originaron el planteamiento de este trabajo.

¹ Biocentrismo se opone al antropocentrismo y según los mismos autores (Frank de Roose y Philippe Van Parijs) es la “teoría moral que afirma que todo ser vivo merece respeto moral”. RIECHMANN, J. *Todos los animales somos hermanos : ensayos sobre el lugar de los animales en las sociedades industrializadas*, p. 96.

Por otro lado, la asignatura de *Performance*, impartida por Bartolomé Ferrando, reforzó mi percepción personal con respecto al arte y la vida, valorando el poder de la escucha y la improvisación en el acto de creación. Las conversaciones mantenidas en las clases y la lectura de sus libros², han resultado esenciales para abordar la relación entre cuerpo y materia.

En cuanto a las referencias teóricas que se han utilizado, encontramos el origen del planteamiento biocentrista en *Todos los animales somos hermanos* de Jorge Riechmann, descubierto en 2014, a través de unas jornadas en la Universitat Politècnica sobre Arte y Naturaleza, tituladas *La mística del cuerpo consciente: Arte, naturaleza y contemplación* coordinada por José Albelda, Chiara Sgaramella y Estela de Frutos. La asistencia a seminarios impartidos por el filósofo naturalista en el Máster de Agroecología de la UPV y la muestra de jornadas *ECOFRAMES-Conciencia ambiental y relatos fílmicos*, a través del proyecto Inner Nature presentada en el IVAM a principios de este año, propiciaron el seguimiento de una práctica artística vinculada a una ética medioambiental. Pero no me centraré aquí en hablar de la naturaleza, me basaré en la utilización de mi cuerpo para generar un diálogo con ella a partir del arte de acción, recuperando la intuición de la imaginación en el arte.

Asimismo, la lectura de *Naturaleza y arte* escrita por Gillo Dorfles, me dio las claves por las que cuestionarme la manera en la que podemos actuar contra la excesiva mecanización, encontrando parte de su solución en el uso de materiales naturales, evitando los de origen sintético.

Por otra parte, el descubrimiento de *Diálogos arte naturaleza* de John K. Grande, fue fundamental para asentar un método de trabajo propio, a través de las entrevistas a distintos artistas como Bruni y Babarit, David Nash y Marco Reis entre otros, se ha podido profundizar de cerca la relación establecida con materiales naturales. Además, la metodología escogida para abordar el texto mediante el diálogo, nos remite directamente la influencia de este libro para abordar el siguiente proyecto.

Pero no podría faltar *El arte como experiencia* de John Dewey, pues gracias a su lectura comprendí la importancia de vivenciar los procesos creativos y sumergirme de lleno en la relación arte y vida.

² FERRANDO, Bartolomé, *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte*. 1951- Madrid: Ardora, 2012. y FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de la creación*. Valencia: Ediciones Mahali, D.L. 2009.

Por último, se han consultado diversas monografías de artistas como Ana Mendieta y Joseph Beuys, así como el catálogo del CDAN sobre la exposición de Christiane Löhr, descubriendo la sensibilidad con la que trabaja los materiales.

Bajo el título *Cuerpo y materia: Diálogo a través de la experiencia*, se ofrece un análisis de los conocimientos aprendidos en el grado, con respecto a las estrategias creativas, desarrolladas alrededor de la experiencia del hecho escultórico y performativo. Dentro de este campo me centraré en el desarrollo de un estudio que organice los distintos objetivos: mantener un diálogo con los elementos del entorno posibilitando un cambio de conciencia, priorizar el empirismo como método de conocimiento mediante la intuición, la improvisación y, sensibilizar al cuerpo con lo insignificante, reflexionando sobre las relaciones que establecemos con el mundo.

La metodología utilizada para la elaboración del contenido de este trabajo, responde a la idea de que el conocimiento se basa en la experiencia personal, la observación y el estudio, que mediante un carácter intuitivo pueda acercarnos a criterios metodológicos primigenios³ y, así acercarnos a la naturaleza de nuestro ser, descubriéndonos a través del contacto con lo externo.

Se mostrará la producción artística realizada en los últimos años y relacionada intrínsecamente con los conceptos desarrollados en los objetivos, incluyendo trabajos de ámbito escultórico, de instalación, y performativo.

La intención es vivenciar una experiencia que desemboque en una transformación personal y del entorno.

³ TALENS, Anna. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. el nomadismo y lo efímero*, p.16.

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVOS GENERALES

Vivenciar una experiencia artística que desemboque en una transformación personal.

Reflexionar acerca del diálogo como metodología para establecer múltiples relaciones con el espectador y el entorno.

Partir de un carácter empírico-intuitivo que enfatice el papel de la experiencia, ligada a la percepción sensorial en la formación de ideas.

Realizar obra artística vinculada con el desarrollo de una acción propiciada por las características del material, atendiendo a los estímulos que estas generen en relación al cuerpo.

2.1.1 Objetivos específicos

Retomar la sensibilidad que aflora mediante la intuición y la improvisación, descubriendo algo interno y desconocido.

Experimentar las posibilidades plásticas de los materiales vegetales de acuerdo a su procedencia, simbología, disponibilidad, impacto medioambiental y propiedades; destacando de estas últimas el color, la textura, la dureza, la fragilidad, la flexibilidad y la resistencia entre otras.

Priorizar el proceso de creación por el que vivenciar un estado de conciencia distinto, logrando una transformación tanto personal como del entorno mediante:

- Una escucha externa
- Una mirada interna
- La repetición

Acercarse a la naturaleza de las cosas mediante el uso de materiales insignificantes, sensibilizando al cuerpo frente a lo mínimo.

2.2. METODOLOGÍA

Resulta esencial entender este proyecto desde la experiencia obtenida en el diálogo con los materiales. Pero ¿Cómo logramos un diálogo con algo inerte? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de diálogo?

La respuesta la obtenemos más allá del lenguaje, se basa en una relación afectiva donde el yo no está por encima del objeto. Una comunicación sensorial que a través de las cualidades del material, tanto plásticas como de significado, nos generen ideas que podamos materializar en acciones concretas.

En el siguiente trabajo desarrollaremos la obtención del conocimiento a través de la experiencia personal, la observación analítica y la constante prueba-error en contacto con el material. Propondremos acercarnos a criterios metodológicos primigenios basados en el empirismo y la intuición.

Así, entendido este apartado como recorrido por donde confluyen cuerpo y materia, cabría destacar tres vías fundamentales: La elección, el diálogo y la transformación.

La primera viene dada por la elección del material vegetal, encontrado entre la naturaleza y la civilización, a través de una mirada atenta frente al entorno. La elección no se somete a ninguna idea predeterminada, sino que más bien, es fruto de un proceso natural que ha ido fluyendo a modo de comunicación con el objeto o material

De esta manera se inicia un diálogo por el que afloran estímulos o ideas a través de la intuición y la improvisación. Se trata de una especie de juego, una comunicación fluida donde las propias limitaciones del material definen el discurso de la acción.

Cabría destacar aquí el papel que ofrece el diálogo como método para profundizar en la introspección, permitiendo que exista una simbiosis entre lo que el entorno ofrece y lo que habita en el interior del que contempla. Un trayecto entendido como el encuentro exterior e interior de un mismo espacio, esencial para sensibilizar al cuerpo y crear conexiones con los elementos de nuestro entorno. A través de caminos desconocidos que son guiados por la intuición y la improvisación, lo interno y lo externo llegan a confundirse, trasladándonos a un estado fluido por donde aflorar nuestro verdadero ser, oculto hasta entonces.

Esa confusión, esa unión entre lo interno y lo externo, debe aparecer

porque me aporta equilibrio, debe convivir dentro y fuera, ya que me ayuda a entender las relaciones con el mundo y conmigo misma. Como dice Aurora García: “La mirada interior se corresponde con la exterior, y ambas son inseparables mientras dura el proceso de percepción(...) no se puede aprender nada de la naturaleza sin recurrir a la propia esencia.”⁴

Finalmente, la tercera vía desemboca en la transformación artística de la experiencia natural, abarcando en un sentido más amplio lo que implica la experiencia misma. Se trata de una vivencia en primera persona, que pasa por activar todos y cada uno de los sentidos de nuestro cuerpo y, no tan sólo la vista como tan acostumbrados estamos.

Además, se utiliza la repetición como método por el que alterar el tiempo y la conciencia. Un movimiento constante que tiene el poder de transportarnos a otro estado tanto mental como físico. Un estado que saca lo más interno del cuerpo, siendo en sí mismo la experiencia artística que se pretende conseguir. Una acción de la que desconocemos el resultado, precisamente por su continua circulación.

En cuanto a la relación con los elementos insignificantes, se tiende a lo efímero y a la desmaterialización característica del arte procesual, como contraposición al universo objetual y artificial en el que vivimos. La apreciación de lo mínimo se encuentra en la esfera de lo desconocido, porque está alejada de nuestro incansable sistema de producción masivo. Por lo tanto, interpretar un material vegetal de gran valor artístico es optar por crear al margen de la industria.

En resumen, la comunicación entre el individuo y lo vegetal exterioriza en primer lugar lo que el cuerpo es y, a la vez, lo que el material le remite. Un diálogo continuo que abre las puertas a una experiencia única con respecto a las infinitas posibilidades de los materiales. Al fin y al cabo, la razón por la que se realiza cada proyecto es para mantener un diálogo muy personal con el mundo.

“La mente y la tierra se encuentran en un estado constante de erosión, los ríos mentales desgastan las orillas abstractas, las olas del cerebro sacaban los acantilados del pensamiento, las ideas se descomponen en piedras del inconsciente.”⁵

Robert Smithson

4 Ibíd, pag 58.

5 SMITHSON, Robert. *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects in Artforum* en GRANDE, J.K. *Diálogos arte naturaleza*, p. 22,

3. DESARROLLO CONCEPTUAL Y REFERENTES

El desarrollo de la investigación conceptual se organiza en tres capítulos, pero a pesar de estar divididos para conseguir una mayor claridad estructural, están realmente vinculados al mismo proceso. Elegir el material, dialogar a través de su relación con el cuerpo y llegar a la transformación mediante la experiencia adquirida, son los caminos que recorreremos.

Además, este corpus teórico se completa con la descripción y el análisis de obras concretas que han servido como referencia en la práctica artística, generando un recorrido visual coherente que sirve a su vez como complemento del texto.

3.1 LA IMPORTANCIA DEL MATERIAL

“La materia es el poema mismo.”⁶

Dewey

Del entorno percibimos una increíble variedad de materiales y combinaciones de materia, suficientes para generar diversos lenguajes a través del arte. El material al encontrarse entre la naturaleza y la civilización, fija elementos de la vida cotidiana en nuestra memoria, deteniendo su transitoriedad y ganando en presencia. De esta manera extraigo la poética que me encamina hacia un diálogo personal con el entorno. Y es que para mí, elegir el material con el que trabajar no es tarea fácil. Necesito establecer algún tipo de vínculo más allá de su entendimiento cultural o funcional, pero para conseguirlo, se precisa de una mirada atenta que se detenga en lo más mínimo, apreciando lo aparentemente insignificante de nuestras vidas. Personalmente, se ha prestado tanto valor a este capítulo porque elegir un material, consiste precisamente en elegir un compañero de acción.

Como Gisela Hochuli dice, “similar a un músico y su instrumento, ensayo con el objeto con el fin de familiarizarme con él, entendiendo el material como un socio.”⁷

6 DEWEY, J. *El arte como experiencia*, p. 33.

7 Página web de la artista: <http://www.giselahochuli.com/biography.html>

Pero llegados a este punto, después de haber utilizado la palabra *materia* durante todo el escrito, es lógico que nos preguntemos a qué nos referimos cuando usamos este término. Pues bien, materia es la sustancia con la que están hechas las cosas, aunque a menudo se haya usado para definir aquello que no es forma o que está desprovisto de espíritu. Leer a Joseph Beuys me ha dado las claves por las que recapacitar sobre la interrelación entre ser humano y materia. Una relación espiritual donde se utiliza la alquimia, no para el estudio de la materia, sino para liberar el alma de la misma. Y eso hace cuestionarnos si el alma existe o si de ella disponen las cosas tangibles.

Pero no vamos a centrarnos aquí en hablar de estas cuestiones, nos centraremos por otra parte, en la potencia que adquieren las cualidades expresivas de los materiales, pudiendo despertar intensos estímulos al ser humano y potenciar su capacidad creativa. Además, trabajando con elementos naturales, hace inevitable enfrentarnos a su cualidad efímera. Aunque manipulemos el material con una forma concreta, su transformación seguirá el indefinido curso del tiempo, enriqueciendo a nivel poético su relación con la vida. John Dewey explica que cuando la forma se libera de una finalidad, sirve además como experiencia inmediata y vital, donde la forma se vuelve estética y no meramente útil.⁸

La fuerte influencia recibida de la artista Christiane Löhr, cuya sensibilidad en la creación recae directamente en la elección y combinación de los materiales, resulta fundamental comentarla para apoyar los conceptos presentados. Y es que tras adquirir el catálogo de exposición en el CDAN y poder leer de sus propias palabras cómo realiza su trabajo, me di cuenta de que se había convertido en un ejemplo a seguir.

La identificación con los elementos que utiliza resulta clave para entender a esta artista como una de mis referentes. Hierbas, tallos de plantas, semillas y pelo de animales entre otros, son materiales a los que hace referencia cuando dice “desde el punto de vista material, no hay mucho, pero lo poco que hay parece tomar posesión del espacio y llenarlo de una tensión vibrante. Las pequeñas bolas de semillas mutan y se convierten de repente en algo distinto, extraño, secreto, como si fueran de otro planeta; de la mano del artista evoluciona a otro nivel.”⁹



Fig. 1- Löhr, Christiane. *Klettenfächer burr fan*, 2003. Burrs, 16 x 28 x 25 cm.



Fig. 2- Löhr, Christiane. *Durchlässiges Flies permeable fleece*, 2010. Plant seeds, dog hair, 17 x 17 x 1 cm.

8 DEWEY, J. Op. Cit. p.109..

9 FUNDACIÓN BEULAS, Christiane Löhr: esculturas, dibujos e instalaciones, p. 9.

Visualizando las esculturas, fig. 1 y 2, podemos intuir el proceso de construcción que se ha llevado a cabo, debido a la fuerte presencia que cobran los elementos cuando son materia y estructura a la vez. Todo ello encaminó en gran medida, la metodología mostrada en este trabajo a partir del diálogo con los materiales. La misma artista comenta en su catálogo: “Fundamentalmente es el diálogo con los materiales lo que me interesa, llegar a conocer sus características para utilizarlos en la búsqueda de formas.”¹⁰

Y es que, como señalaba Anna Talens en su tesis, en las obras hechas con elementos de la naturaleza “la forma está determinada por las cualidades de la materia, siendo esta la que impone su propia forma a la forma.”¹¹

Con estas dos citas seguidas, vinculo ambas artistas al buscar la propia forma del material, sin imponer ideas externas, basándose en los elementos mismos para construir. Concretamente, Christiane Löhr manipula el material sin el uso de estructuras o pegamentos, pues entiende que este puede a la vez, sustentarse y ser sustentado. Lo que me fascinó fue precisamente, cómo logra una apariencia tan orgánica y natural en sus estructuras. Es como si lo hubiera creado la propia naturaleza y no hubiera manipulación alguna. Al mantener los materiales en su estado natural, conservan su frescura y la transmiten al espectador.

Por otra parte y de la misma manera que para Dewey “la materia prima, a través de la interacción con el yo, se elabora para hacer placentera la experiencia”¹², considero esencial imprimir a través de la sensibilidad y la belleza del gesto, ideas o formas en la materia que tras haber sido generadas en relación a ella, me hagan portadora de una experiencia concreta. Además, tras las clases de Bartolomé, propongo dialogar con los materiales sin imponerles nada, una comunicación entre iguales, entrando en un estado que el hecho de experimentarlo es en sí mismo el valor artístico.

Un artista que también trabaja a través de la poética del material es Giuseppe Penone, cuya mirada sensible frente al entorno, también identificada en Löhr, me sugirió iniciar una búsqueda hacia lo pequeño o aparentemente insignificante que podemos encontrar fácilmente a nuestro alrededor. Su procedimiento, en contraposición con lo anterior, sí impone un orden humano al caos natural mediante

10 Ibíd, p. 19.

11 Focillon, H. op. cit, p. 37. en TALENS, A. Op. Cit, p.173

12 DEWEY, J. Op. Cit, p. 114.



Fig. 3- Penone, Giuseppe. *Breath Leaves*, 1979-1991.



Fig. 4- Penone, Giuseppe. *Soffio I*, 1978. Terra-cotta, 147.5 x 71 x 76.5 cm.

descortezamientos, incisiones, presiones y deformaciones.¹³

Pero se han seleccionado dos de sus obras donde tras sumergirse en el material, la relación de su cuerpo con respecto a él adopta tanta fuerza que se vincula perfectamente con la idea de entregarse a una experiencia. Así lo recalca el propio Penone cuando escribe la sensación vivida en *Breath Leaves*, Fig. 3, donde el cuerpo del artista acostado sobre una cama de hojas secas, genera un registro a través de su exhalación:

“Para hacer escultura el escultor primero debe acostarse, aplanarse él mismo sobre la tierra, dejando caer su cuerpo, hundiéndose él mismo sin prisa, con cuidado, poco a poco, y finalmente habiendo alcanzado una posición horizontal, concentrando su atención y sus esfuerzos sobre su cuerpo, embutido contra el suelo le es permitido ver y sentir las cosas de la tierra; él entonces podrá abrir sus brazos para disfrutar totalmente de la frescura de la tierra y conseguir el grado necesario de paz para el logro de la escultura.”¹⁴

La mínima intervención y la fuerte conexión que se crea entre los dos elementos, cuerpo y hojas, hace que la podamos relacionar con la figura 4, pues la impresión del cuerpo sobre la materia vuelve a producirse. En este caso, una masa de arcilla roja que ha ido colocando a su alrededor, desde la boca hasta los pies, para hacer un negativo de su cuerpo. Otra vez más, cuerpo y materia se fusionan como un material integral, potenciando su relación y creando un diálogo.

3.2 INTUICIÓN-IMPROVISACIÓN-REPETICIÓN

“La intuición brota de un acuerdo rápido que se produce entre el corazón y el cerebro.”¹⁵

Vicente Huidobro

Intercambiar ideas o afectos, intentando lograr un acercamiento es precisamente lo que se pretende lograr en relación al material. Vincular cuerpo y materia a través de una comunicación que sobrepase el lenguaje y me aproxime a sacar la intuición que por naturaleza, llevamos dentro.

13 INFORMADERA. *Giuseppe Penone y el arte povera*. p. 52.

14 TALENS, A. Op. Cit., p. 57.

15 HUIDOBRO, Vicente. *La creación pura*. En Hugo Verani, *La Vanguardia literaria en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p.211

Dejarse influir por el material es fundamental, pues de ahí derivarán las ideas que hacen posible el desarrollo artístico posterior. Esta manera de trabajar, improvisando con los elementos sin ideas preestablecidas y dejándose llevar por lo que puedan transmitirnos, surge al anteponer la experiencia al resultado. Una poética de comunicación que no sería posible si no mantenemos nuestro cuerpo al mismo nivel que el material.

Aunque en el diálogo podamos encontrar infinitas posibilidades de acción, en este trabajo se exponen tres caminos por los que llevar a cabo un diálogo, generando un estado que va más allá de la conciencia a través de la intuición, la improvisación y la repetición.

En primer lugar, la intuición es una percepción íntima basada en los sentidos y sobrepasando el umbral del razonamiento, por donde se emana una naturaleza propia pero desconocida, manifestada mediante una relación directa e instantánea con el material. Esto tiene algo de primitivo y salvaje, que como dice Herman de Vries¹⁶, es la base de todo trabajo¹⁷ equilibrando el sentimiento y el intelecto. Y es que retomar el valor de la intuición en una sociedad cada vez más ensimismada en la mecanización, resulta clave para desarrollar la propia condición de animales que somos.

Es inevitable nombrar a Joseph Beuys en cuando a su relación con el instinto animal en su primera performance *I Like America and America Likes Me*, Fig. 5. La acción consistió en viajar a Nueva York para encerrarse durante siete días en una habitación con un coyote salvaje. En este momento Beuys tuvo que ocultar su apariencia y establecer una serie de rituales diarios que incluían conversaciones con el animal y el ofrecimiento de diversos objetos. El uso de la repetición aparece como método para establecer vínculos afectivos, pues con el tiempo se observa cómo llegan a convivir juntos.

Precisamente, lo interesante es este proceso de comunicación entre animal humano y no humano, entre lo cultural y lo salvaje, entre la razón y el instinto, entre lo conocido y lo desconocido.

Todo ello conllevando una transformación personal para poder entrar en el diálogo del que hablábamos con el coyote. Alterar el cuerpo hacia algo irreconocible para el animal y poder así acercarse a él.

Para el artista alemán Joseph Beuys, la naturaleza es sustancia y protagonista desde temprana edad, manifestando una sensibilidad



Fig. 5- Beuys, Joseph. *I Like America and America Likes Me*, 1974, EEUU.

¹⁶ Escrito su nombre en minúsculas debido a la posición ética y política que adopta para evitar la jerarquía.

¹⁷ TALENS, A. Op. Cit., p.126.

característica por el retorno del arte tanto hacia los procesos como al medio natural. En sus reflexiones defendía la idea de armonizar el hombre con su espíritu y con su origen y procedencia. Así lo expresa el propio artista en una conversación que mantuvo con Hagen Lieberknecht en 1970 cuando decía que “El ser humano debe volver a entrar en relación, hacia abajo con los animales, los vegetales, la naturaleza, y hacia arriba con los ángeles y los espíritus.”¹⁸

El vínculo que establezco con Beuys se origina en la falta de identificación con los procesos industrializados de un sistema de producción masivo, que entumece la comunicación entre los propios individuos y entre estos con su entorno, por lo que aproximarse a la naturaleza mediante el arte parece ser una solución, contribuyendo así, a una comunicación creativa entre los seres humanos que se aleje de las tecnologías de nuestro tiempo.

En segundo lugar, nos encontramos con la improvisación a la hora de establecer un diálogo entre cuerpo y materia.

Bartolomé Ferrando dijo una vez en la asignatura de *Performance* que deberíamos indagar en aquello que se nos escapa, salir del yo, entendiendo el cuerpo como un ente perforado y no como un recipiente cerrado, dejando atravesar su contexto y las relaciones con el otro.

John Cage quería escapar al control del yo hacia una dirección que desconocía¹⁹; Ana Mendieta utilizaba la pérdida del yo para obtener poder²⁰. Ambos recurren a la improvisación como un nivel de conciencia alejado de lo racional, y esto supone meterse de lleno en un mundo que no conocemos aunque forme parte de nosotros.

“La improvisación es un descenso al interior de sí mismo. Es una pasión investida de gran cantidad de afectividad.”²¹

Breaud

Improvisar significa construir a tiempo real²², dejarse fluir en un hacer continuo de relación con el material. De acuerdo a diversos factores como el espacio, tiempo, cuerpo y energía, la comunicación con el objeto será distinta. Como no es algo que se pueda controlar, a veces va bien y otras no fluye en absoluto. El improvisador no

18 STACHELHAUS, HEINER. *Joseph Beuys*. Ed. Parsifal. Barcelona, 1990. p. 79.

19 CAGE, John en KOSTELANETZ, Richard. *Conversations avec John Cage*, Ed. des Syrtes, 2000, p. 297,300,303,

19 RUIDO, María. *Ana Mendieta*. p.34.

21 KOSTELANETZ,R. Op. Cit., p. 300.

22 GALIANA GALLACH, Josep LLuis. *Quartet de la deriva*, Obrapropia, S.L. València, 2012. p. 150.

quiere que le impongan un papel, ni tampoco hacerlo a los demás. Por eso, mi poética no consiste en someter al material a una idea, consiste en vincularme a él, identificarme, y poder extraer las ideas que él mismo me transmita. No existe una jerarquía, cuerpo y materia tienen la misma importancia.

La improvisación está abierta a uno mismo y al otro. Se basa en la actitud de escucha y es un diálogo abierto donde las percepciones se muestran interactivas. La escucha es fundamental para un resultado efectivo, pues tiene una cualidad sensible que interrelaciona al cuerpo con el espacio o con otros cuerpos. Forma parte de la metodología de todos los trabajos expuestos y es en sí misma una práctica en continuo desarrollo, descubierta principalmente a raíz de cursar *Performance* pero que ya venía arrastrando de años atrás.

Por último, cabría destacar que cuando hablo de improvisación me refiero al proceso creativo y por tanto, a la experimentación, pero no al resultado en sí mismo. Mis acciones, por ejemplo, no son una improvisación total, sino que gracias a este modo de hacer he podido crear una estructura de acuerdo a mis experiencias. La estructura organiza los pasos llevados a cabo en la improvisación de acuerdo a las energías y crean un ritmo concreto que conforme la performance.

Finalmente, llegamos a la repetición, que hace de puente entre el diálogo y la transformación para encaminar al cuerpo hacia una experiencia única.

“Si algo es complejo, la repetición le da a la gente más tiempo para pensar en ello y digerirlo.”²³
Yvonne Rainer

La repetición es un proceso de reforzamiento y resistencia que alarga la percepción del tiempo, entrando en un bucle y volviéndose circular. Merz decía que somos nosotros y nuestra conciencia los que creamos el tiempo²⁴, es decir, constituye un sentido íntimo.

Trabajar con la repetición se acerca a la práctica del ritual, una costumbre reiterada de manera invariable. Mendieta lo utilizaba para potenciar la estructura de actuación, entendida como estrategia de

23 RUIDO, M. Op. Cit., p. 91,

24 MERZ, M. *Catálogo Fundación Antoni Tàpies*, p14.



Fig. 6- Alÿs, Francis. *Sometimes making something leads to nothing (algunas veces el hacer algo no lleva a nada)*, 9h aprox., Mexico City, 1997.

concienciación política.²⁵ Pero personalmente, lo que me interesa de la repetición es la capacidad de llevar al cuerpo a un estado de conciencia distinto. De algún modo, al redundar en un mismo movimiento siento que estoy dando vida a la materia, que parte de mi energía se transfiere en ella y adopta su forma. Y es que, como decía Beuys, “el tiempo consume y exige energía.”²⁶

Sin embargo, el tiempo no es sólo interior, también forma parte de la recepción y adopta un sentido comunal. Cuando alguien presencia una repetición, entra en el círculo. Esta tiene algo que engancha, que centra la atención y nos hace partícipes. En *Los escritos sobre Ana Mendieta*, María Ruido comenta que cuando un ritual funciona se vuelve inclusivo, dejando al espectador con la necesidad de practicar de nuevo²⁷. Este sentido del ritual es el que me interesa, conllevando un desarrollo personal, y no la solemnidad ceremonial característica.

Francis Alÿs, en su acción *Algunas veces hacer algo no lleva a nada* es un claro ejemplo de desarrollo personal, trabajando el límite del cuerpo en una acción continua. Es un artista que pone en juego la espiritualidad del ser humano, valorando su potencial y mostrándolo a través del esfuerzo físico.

Como podemos observar en la figura 6, Alÿs estuvo durante más de nueve horas empujando un bloque de hielo hasta que lo derritió por completo. Así, hora tras hora, lucha con el bloque rectangular hasta que finalmente se reduce a no más de un cubito²⁸. Una acción simple y significativa, donde el objeto y el cuerpo se encuentran dependientes del tiempo, del proceso natural de las cosas. Además, trabaja sobre la decadencia de un cuerpo agotado y de una materia en continuo cambio, lo cual podemos relacionar con Hochulí, una de las artistas que veremos en el siguiente apartado.

En resumen, comprometerse a llevar el cuerpo al límite, integrarse hasta el fondo para lograr una transformación interna, y conseguir así un estado que nos conecte con lo más mínimo son los pasos en los que se desarrolla su acción. Alÿs, suele trabajar en procesos que requieran un gran esfuerzo y con los que se acaban consiguiendo muy pocos resultados. De nuevo, hablamos sobre sensibilizar al cuerpo mediante el diálogo con el material.

25 RUIDO, M. Op. Cit., p. 37

26 JOSEPH, Beuys, *Manresa - Hauptbahnhof*, Barcelona: : Fundació Caixa de Manresa, 1995. p.63.

27 RUIDO, M. Op. Cit. p. 90.

28 FERGUSON, R. *Del catálogo de Exposición: Francis Alÿs, “Política del ensayo”*, p.8.

Y es que, como dilatar el tiempo es un medio para ampliar el canal de percepción y de comunicación, la repetición se conecta directamente con la transformación del cuerpo en busca de una experiencia.

3.3 LA BÚSQUEDA DE LA EXPERIENCIA

“La experiencia directa proviene de la naturaleza y del hombre actuando recíprocamente.”²⁹

Dewey

Cuando adquirimos una fuerte intensidad y unificación en torno a un objeto o acontecimiento, nos da la impresión de vivir intensamente dejando un recuerdo imborrable. Sin embargo, esto no sucede habitualmente debido a que nuestra relación con los objetos se adapta a un fin particular percibido por el pensamiento y no por la percepción sensible. Cedemos a unas condiciones de vida que obligan a los sentidos a mantenerse como excitaciones superficiales³⁰ en vez de profundizar en las razones y las causas. Necesitamos sensibilizar al cuerpo para poder recibir experiencias intensas y completas, y una manera de hacerlo es mediante la vivencia del entorno.

La experiencia debe ser entendida como la exposición del cuerpo frente a un hecho externo por el que se ve afectado. La mirada interior se corresponde con la exterior, como si una transferencia de personalidad entre ambas condujesen a una interiorización o identificación profunda con los elementos del ambiente. Así lo expresa Javier Maderuelo, aludiendo a la obra de Alberto Carneiro: “El artista, para revelar los misterios del universo sólo dispone de su cuerpo físico y de su experiencia intelectual. De la energía de su cuerpo administrada por la inteligencia de la experiencia. No me refiero aquí de la experiencia de la transformación de la materia, del proceso técnico que es mero producto de adiestramiento, sino de la experiencia vital, de ese saberse parte del mundo, de conocer el mundo.”³¹

Es decir, el artista pasa de representar el mundo, tal y como venía haciendo a lo largo de la historia del arte, a vivenciarlo. Se aleja del objeto artístico y centra su atención en la intervención activa y creativa con el mundo, considerada ella misma como hecho artísti-

29 DEWEY, J. Op. Cit., p. 16.

30 *Ibíd.*, p. 21.

31 TALENS, A. Op. Cit., p. 61.

co. Para que la naturaleza del propio cuerpo pueda expresarse por medio de la obra es necesario que el artista realice un proceso de introspección, conduciéndole a una experiencia improvisada, emotiva, visceral e intuitiva.

Y es que la misma manera que empezamos hablando de la intuición, destacando la relación hombre-animal que establece Beuys en su acción *I like America and America likes me*, ahora podemos volver a retomar precisamente, por la interrelación de los tres capítulos expuestos en este marco teórico, la importancia que adquiere la vivencia en el reino animal, pues al estar plenamente en todas sus acciones, experimentan el instante como único. Dewey señala en *El arte como experiencia*, que si contemplamos a un animal podremos apreciar cómo el movimiento se convierte en sensibilidad y la sensibilidad en movimiento³². Es un observador del mundo que le rodea y por tanto su presencia adopta más fuerza.

Encontrar a artistas contemporáneos que trabajen desde la intuición estableciendo relaciones entre cuerpo, objeto, espacio y espectador ha determinado el modo de entender la performance, mostrando la infinidad de caminos posibles dentro de esta disciplina. En el caso de Gisela Hochuli, nos muestra en *Being a Being*, Fig. 7, cómo se encuentra a sí misma a través de la relación con un charco. Aparentemente se queda observando su reflejo, pero al entrar en contacto el pelo con el agua, el cuerpo comienza a moverse aleatoriamente como en una especie de baile descontrolado. En ese momento se crea un paralelismo con el movimiento del pelo y las ondas del charco. Los gestos remiten a lo animal y es casualmente, tras escuchar los ladridos de un perro a lo lejos lo que pone fin a la acción.

Otro ejemplo cercano a este que refuerza la imagen comparativa entre identidad humana-animal, sería la figura 8 que da pie a Janine Antoni a vivir una experiencia en contacto con el animal, relacionando esta con la acción anterior de Beuys³³. En este momento, considero esencial describir la vivencia a través de las propias palabras de la artista, pues en ellas reside la fuerte impresión que obtenemos tras la experiencia: “Fue interesante cómo me fui destetado de mi madre en la vaca, llegándose a convertir ésta en una especie de nodriza, una madre de alquiler. Hacer la fotografía me permitió experimentar esta relación íntima con el animal. En cuanto al título, *2038*, corresponde a la etiqueta de oreja de la vaca, revelando su identidad como una máquina biológica.”³⁴



Fig. 7- Hochuli, Gisela. *Being a Being*, 10min, Luzern, 2010.



Fig. 8- Antoni, Janine. *2038*, 2000, C-print. Edition of 10 and 2 artist's proofs, 0.8 x 50.8 cm.

32 DEWEY, J. Op. Cit., p. 18-19

33 P. 15 del presente trabajo.

34 AYERZA, Josefina. *Janine Antoni*. num 29.

Personalmente, considero que iniciar una búsqueda en la práctica artística a través de la experiencia, requiere de una mirada contemplativa y sensible que podemos distinguir en el comportamiento animal, siendo de gran interés observar cómo éste relaciona con su entorno hasta fundirse en él. Esa unión tan potente que nos revela ciertos estímulos primarios o primitivos dentro de nosotras como animales que somos, pero tan alejada del mundo industrializado en el que vivimos, es lo que se pretende retomar a través de la intuición y la improvisación.

De nuevo, Hochuli aparece como ejemplo por la importancia que adquiere la espontaneidad en su proceso creativo, generando diversas lecturas con elementos naturales y cotidianos. Pero quizás sea lo que más me vincule a esta artista, su interés por hacer observable lo desconocido; por profundizar más allá de la superficie de las cosas.³⁵ Las performances de Hochuli abordan el tema de la transformación a través de la improvisación, y es precisamente esta manera de trabajar la que intento poner en práctica.

Otro de los trabajos de Hochuli que me parecen más significativos, y que relaciono con ese estado que induce el ritual del que hablábamos en el apartado de la repetición³⁶, consiste en encender tres velas a distintos tiempos acompañadas de acciones centradas en el cambio continuo y la transformación y disolución de materia. La performance comienza cuando Hochuli enciende una vela para quemar el hilo de algodón que va arrastrando por sus dedos. La llama tras recorrer el material va deshaciéndolo llegando al contacto de la piel con el fuego. Posteriormente, enciende la segunda vela tras quemar hojas de papel de seda y generando una lluvia de cenizas donde la artista se revuelca para conseguir pegarlas en su ropa, Fig. 9. Por último, Hochuli enciende una tercera vela y se posiciona con la espalda hacia el público, donde después de encontrar un ritmo interno comienza a bailar. Pronto se vuelve de nuevo y se entrega a la danza. Pasado un tiempo, se invita a los espectadores a participar.

Con todo lo expuesto, considero esencial la aportación de las obras de esta artista como apoyo en el desarrollo de conceptos empíricos intuitivos que posibiliten la transformación del cuerpo en la acción, despertando nuevas relaciones entre cuerpo y objeto.

Sin embargo, cabe retomar los conceptos que plantea Janine Antoni en su trabajo, extraídos a través del artículo de Josefina Ayerza publicado en *Lacanian Ink*:



Fig. 9- Hochuli, Gisela. *3xThe length of a candle- about nothing*, 30min aprox, 2008.

35 Página web de la artista: <http://www.giselahochuli.com/biography.html>.
36 P. 17 del presente trabajo.

“Yo trabajo diferente a una gran cantidad de artistas conceptuales que comienzan su proceso con una idea. Pues yo comienzo con la idea de que quiero entregarme a una experiencia. El significado me revela a mí a través de la experiencia, a través del proceso.”³⁷

Con estas palabras resulta clave entender porqué Antoni se sitúa en este apartado como una referencia indiscutible a la hora de abordar el proceso en la búsqueda de la experiencia. Y es que, aunque esta artista oculte el proceso creativo en sus resultados, la huella que deja en ellos impregnan al espectador de la energía y el esfuerzo empleado.

La metodología que plantea esta artista partiendo de que las vivencias son las ideas en sí mismas, es la que llevo desarrollando a lo largo del escrito. Además, la relación que establece entre su cuerpo y el material la encuentro muy cercana, transformando los rituales cotidianos, como comer, dormir o lavarse, en procesos esculturales.³⁸ Al tratarse de actividades presentes en nuestra vida diaria, el espectador puede imaginar fácilmente la acción, recreándola.



Fig. 10- Antoni, Janine. *Gnaw*, 1992.

Este es el caso de *Gnaw*, Fig. 10, donde como dice ella: “empecé con la idea de que quería esculpir con mi boca, y empecé a masticar chocolate. Quería crear una escultura sobre el comer porque es una actividad en la que todo el mundo se puede identificar.”³⁹

La acción consiste en deteriorar a mordiscos dos cubos de casi trescientos kilos: uno de chocolate y otro de manteca de cerdo, los cuales se exhiben sobre pedestales de mármol. Las huellas de su barbilla, nariz y boca así como la de sus dientes están visibles en los materiales, los cuales conforman el objeto artístico inseparable a la acción que lo ha creado. Así, destaco el trabajando de Antoni por situarse entre los límites de la presencia y la ausencia.

Erika Fischer describe en su libro *Estética de lo performativo* la presencia como un proceso de consciencia, que se experimenta físicamente y resultado la unidad entre cuerpo y mente.⁴⁰

Al tratarse el capítulo *sobre La búsqueda de la experiencia*, vamos a centrarnos a partir de ahora en explicar conceptos como presencia, instante y consciencia, los cuales van a determinar un proceso de transformación tanto del cuerpo que ejecuta como del que contempla una acción.

37 AYERZA, J. Op. Cit., num 29.

38 PINEDA, Ana. *La ausencia de audiencia en el arte performativo de Janine Antoni*, num 2.

39 *Ibíd.*

40 FISCHER, Erika. *Estética del performativo*. Abada, 2011, p. 203, 205, 334.

Partiremos tras las palabras de Fischer, pues para lograr el estado de presencia necesitamos de una escucha interna y atención externa propias de la concentración.

Bartolomé Ferrando comentó una vez en clase que al ser la presencia el presente mismo, se aleja de toda representación. Entendida esta última como un estado donde no se está en lo que se hace, sino en lo se quiere conseguir.

Como hemos podido observar tras analizar la obras de los referentes artísticos, todas ellos requieren de una atención singular por la presencia que conlleva el instante. Al fin y al cabo, presenciar es concentrar la energía en vivir, el momento en el que el artista es el objeto y su obra.⁴¹ De esta manera, podemos establecer un diálogo transformador, donde los elementos del entorno adopten la fuerza del cuerpo y este concentre la sensibilidad de lo vegetal en sí mismo. Todo ello sin olvidar la energía que recibimos del público y al contrario. Volvemos a nombrar a Erika cuando afirma que mediante la presencia, el público siente al actor como fuerza.⁴²

Sumergirse en el instante es introducirse en lo desconocido, está lleno de una vitalidad que lo hace único. Aunque hayamos comentado en otro apartado la influencia de la repetición, en este caso, como comentaba Cage en *Para los pájaros*, no nos oponemos a la vivencia del instante, pues el acto, aún ser repetido, es único.⁴³

Finalmente, concluyendo con todo lo anterior, llegamos hasta la conciencia. Un estado que define al propio ser, por el que se es consciente de sí mismo y de lo que le rodea.

Como señala Beuys, en la consciencia reside la verdadera transformación, cuando expone que, por medio del arte se produce una metamorfosis de la conciencia humana.⁴⁴

A través de la propia producción artística es a lo que se aspira, sensibilizando al cuerpo con lo externo, penetrando en nuestro interior para descubrir el lado más intuitivo y primario del ser humano. Volviendo a citar a Beuys, “la consciencia ampliada es lo que yo denomino intuición.”⁴⁵

41 SECO GOÑI, Javier, PÉREZ HERRERAS, Yolanda, *VVAA 10x10+1 acción! Performance en la Península Ibérica*, Sestao, LUPI, 2011, p.76.

42 FISCHER, E. Op. Cit., p. 201,202.

43 CAGE. *Para los pájaros*, p. 47.

44 BEUYS, J. *Par la presente, Je n'appartiens plus a l'art*. L'Arche, 1997, p. 25.

45 BEUYS, J. en FILLIOU, Robert. *Enseigner et apprendre, arts vivants, Paris, Belgique*, Archives Lebeer-Hossmann, 1998, p.191.

4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Elegir el material, dialogar con él y transformarlo a través de la experiencia serán las claves que guiarán mi trayectoria artística de los últimos años. A partir de este momento, se analizarán las obras presentadas atendiendo a una metodología centrada en la importancia del proceso encaminándome a intensas vivencias. Además, el texto se refuerza con reflexiones o citas de algunos autores contemporáneos que han ayudado al desarrollo del trabajo. La intención es proponer vías alternativas por las que enfrentarse a los elementos que nos rodean, generando vínculos afectivos que potencien la sensibilidad del cuerpo frente al entorno.

La producción consta de tres caminos interconectados que como hemos podido apreciar en el desarrollo conceptual: elegir, dialogar y transformar, se presentan en este apartado divididos y organizados para recoger de una manera más sencilla toda la producción artística.

Las imágenes que acompañan al texto corresponden a distintas disciplinas, incorporando investigaciones sobre nuevos materiales plásticos, encontraremos tanto esculturas e instalaciones como acciones performáticas entregándose a la experiencia a través del proceso.

“El arte es el modo en que miras la vida y que no tiene nada que ver con la producción de objetos. Las obras de arte interpretan experiencias.”⁴⁶

Hamish Fulton

4.1. ELEGIR

En este apartado se mostrarán los inicios del planteamiento artístico que se aborda en esta investigación, partiendo de una minuciosa elección de un material encontrado tanto en la naturaleza como en la civilización. Al principio, fue decisivo visualizar el documental de *Ríos y Mareas* de Andy Goldsworthy, así como leer *Diálogos Arte Naturaleza* de John k. Grande, y descubrir las obras de Christiane Löhr. Todo ello marcó un antes y un después en la manera de relacionarme con los materiales y fue cuando me encaminé a la realización de esculturas vegetales.

46 GRANDE, J.K. Op. Cit., p. 223,

4.1 Escultura

Sin embargo, aunque tenga que elegir el material, me gusta decir que ellos mismos se me presentan. No suelo salir a buscarlos, ellos mismos se cruzan en mi camino y me dan las ideas.

Esto explica porqué el material adopta en mi trabajo un fuerte posicionamiento. La elección es el primer paso, y de él derivarán sensaciones e ideas que desarrollaré a través de un diálogo poético y personal.

Retomando la construcción de las esculturas, cabe destacar que todas ellas huyen de cualquier cuerpo o armazón interno que les obligue a mantener una forma estática y rígida. El interés reside en las formas que el material genera por sí mismo a través de la acumulación móvil, posibilitando una infinita variedad de resultados.

Desde un principio, desecho la posibilidad de usar pegamentos o adhesivos comerciales, ya que su uso impone una idea al material de la que no le es propia por naturaleza. Aunque por un lado, este planteamiento podría entenderse como limitación, no lo siento así. Para mí, cada material es único y por tanto debo de establecer un diálogo concreto por el que comprender su funcionamiento.

Para unir las acumulaciones suelo utilizar hilo y aguja, pero algunos casos excepcionales en los que necesito un fijador o protector, he aplicado almidón de arroz sustituyendo al látex convencional. Gracias a la práctica de hilar, se consigue un resultado visual muy natural, es decir, no aparenta haber sido manipulado. Como si la escultura naciese y creciese sola, adoptando un carácter mágico. Se intuye una manipulación pero se confunde por la ambigüedad que genera respecto a los procesos naturales. Una ambigüedad que cobra sentido cuando se integra en un espacio natural, fundiéndose con el entorno. Respecto a esto, Alfio Bonanno considera que:

“La forma de expresión mas fuerte esta ahí fuera, donde nace la obra, a donde pertenece, en la vida real. De ahí le viene su fuerza incluso más porque es vulnerable. En una galería las obras están protegidas y no viven.”⁴⁷

En resumen, elegir conlleva centrar la energía en identificar poéticamente las cualidades plásticas de los materiales. Requiere de una mirada abierta y de una actitud flexible para poder extraer sentimientos o ideas desde el objeto. Las esculturas se conciben

47 GRANDE, J.K. Op. Cit., p. 106.



Fig. 11 -López, Mónica. *Hebra*, 2014, Posidonia, hilo palomar y algodón. 1m x 30cm aprox.

como el resultado de un proceso natural que ha ido fluyendo hasta encontrar la forma por la que presentarlo. La importancia no reside tanto en la pieza final como en la experiencia obtenida a través del camino donde se encuentran cuerpo y materia. Una vez identificado el material, suelo ir recogiendo la máxima cantidad posible pero sin saber su finalidad. Es decir, voy recopilando lo que todavía no se cómo voy a utilizar:

Hebra

En la figura 11 se muestra una escultura realizada a partir de fibras vegetales, las cuales provienen de una planta submarina llamada posidonia oceánica. Ella enriquece el ecosistema marino, aportando un rico sistema biológico, muy significativo en las playas del Mediterráneo. Sin embargo, la obtención de estas fibras no supone ningún impacto para el entorno. La planta al irse renovando, desecha hojas, tallos y raíces, que se apilatan junto a la arena de la playa mediante el movimiento circular de las olas. De esta manera, podemos encontrar fácilmente en las costas valencianas estas bolitas que no son más que desechos vegetales.

El procedimiento se ha llevado a cabo recogiendo gran cantidad de material sin saber qué hacer, como hemos comentado anteriormente, pero intuyendo el potencial del mismo desarrollándolo a través de continuas pruebas. Este proceso es el que describo como diálogo, donde se empieza a jugar y a observar cómo se comporta el material si por ejemplo se agrupa.

La elección de estas fibras vino dada también por su característica textura, remitiéndome a las acumulaciones que hacen algunos pájaros compactando diversos residuos para crear sus nidos. Esta idea, de alguna manera me sensibilizó con esas construcciones por lo que recreé una multiplicidad de formas cóncavas que podrían servir perfectamente a modo de nido para algunas aves. Para ello, se ha unido una fibra tras otra mediante hilo de algodón, hasta cobrar vida con la repetición. Vivenciar el proceso desconociendo el resultado es trabajar sin tener ideas fijas, es fluir en lo que te sugiera cada material. Así voy construyendo, en un hacer continuo priorizando la experiencia al resultado.

Manto

Como podemos ver en las figuras 12, 13, 14 y 15, de nuevo, un trabajo realizado mediante la unión por repetición genera una



Fig. 12,13,14 y 15- López , Mónica.
Manto, 2015, Chufa e hilo de algodón.
Dimensiones variables.

escultura blanda que se adapta a cualquier superficie modificando su forma. Esta vez elegí un material comestible, que en seco es muy duro pero remojado, permite su perforación. Se trata de la chufa, un tubérculo que a diferencia de otros, se conserva muy bien al poseer cualidades similares a los frutos secos.

La elección del material vino a través de unas semillas carnosas y blandas me encontré debajo de un árbol por la calle. Recogí algunas y trabajé uniéndolas con hilo, pero estas al ser carnosas se rompían y caían. Lo que me fascinó de aquello fue la especie de red que construí con ellas y la relación que se creaba en contacto con el cuerpo.

Pero estos frutos eran demasiado inestables y se pudrían en poco tiempo, por lo que replantarme buscar otro material que me sugiriese lo mismo, fue complicado.

Este proceso se diferencia del resto porque llegados a este momento, ya tenía la idea y no el material. Así, descubrir otras formas de relacionarme con este alimento fue todo un descubrimiento, pudiendo “tejer” una especie de manto orgánico. Remojarla, coserla y secarla al sol fue clave para acelerar su endurecimiento, por lo que aún se conserva en buen estado.

El manto se iba transformando a medida que sumaba trozos donde no encajaban, creando espacios vacíos. Me gustaba trabajar sobre el positivo y el negativo. Pero técnicamente fue algo complicado de resolver. Las chufas son muy duras y las agujas se rompían. Aún así, la experiencia que destacaría sería sentir el manto sobre la piel, pudiendo ver cómo el cuerpo se funde con la tierra.

Finalmente, comentar que las fotografías son también una observación sobre la transformación de los procesos naturales y cómo el ser humano entra en relación con ellos. De esta forma, en este trabajo ya se introduce más directamente la conexión cuerpo-materia.

Bulbo

“No existen secretos en la construcción, no hay vigas o adhesivos escondidos, y en realidad se puede seguir y comprender el proceso si se observa en detalle.”⁴⁸

Christiane Löhr



Fig. 16,17 y 18- López, Mónica.
Bulbo. 2015, Raíces aéreas.
 Apox:150cmx70cmx50cm.

Este trabajo, a diferencia de los anteriores, está realizado únicamente con un material. Se eligieron las raíces aéreas o colgantes presentes en algunos *ficus* que veía de camino a la facultad. Trabajar con raíces me entusiasmaba, me remitía a algo profundamente terrenal y primigenio. De alguna manera me identificaba con ellas y eso posibilitó su desarrollo artístico. Precisamente, la característica forma de entrelazarse fue lo que me sugirió la creación de una escultura que no necesitase coser para unir, pues ella misma se cosería en el proceso. Encontrar este material me hizo reflexionar sobre la importancia de la cantidad, pues al emplear la repetición como forma y plantearse proyectos a gran escala es complicado reunir gran suma de material.

El procedimiento se ha llevado a cabo remojando las raíces en agua para ablandarlas y poder darles forma más fácilmente. Después se entrecruzaron para conseguir erigir un cuerpo hueco de tamaño humano que, a medida que avanzaba en su construcción, me percataba de la importancia del método, estudiando la composición del peso para poder mantenerla en equilibrio. Quería construir como lo hacía la naturaleza, y para ello tuve que descubrir lo que los pájaros, los castores y otros seres vivos que se construyen sus cobijos ya sabían de las ramas y los tallos: que tienen un método inherente de acoplarse.⁴⁹

Además, al no disponer de armazón interno, disminuye con el paso del tiempo. Va cambiando como el ser humano. Esta idea de cambio continuo en la obra, en vez de entenderse como fallo, lo identifico como una cualidad, pues lo relaciono con los procesos naturales de nuestra vida, vinculándonos a ella.

El hecho de enfrentarse al material sin ninguna idea ha posibilitado la creación de una forma irreconocible, resultando inevitable asomarse para ver qué esconde. Esta sensación se potencia con la oscuridad interna, ya que al ser hueca, invita a entrar en ella, Fig. 18. Y es aquí donde una vez asomada, te inunda el olor a tierra procedente de las raíces. En la oscuridad y con ese olor remite a la sensación de sentirse bajo tierra. Así, la relación cuerpo y materia se muestra en esta pieza escultórica a modo de canal energético y espiritual. A través de ella se altera la imagen del cuerpo, eliminando el rostro y prolongándolo hasta la tierra, Fig. 16 y 17; retomando la idea de Merleau-Ponty, las cosas son como una prolongación de mi cuerpo.⁵⁰

49 GRANDE, J.K. Op. Cit., p. 55,

50 PONTY, Merleau. *G. Anselmo*, CGAC, p. 38

4.2. DIALOGAR

La necesidad de encontrar elementos únicamente de origen vegetal deriva en una investigación sobre las posibilidades plásticas de los materiales encontrados entre la naturaleza y la civilización.

En este apartado, nos centraremos en los alimentos, renunciando a su finalidad impuesta y proponiendo otros modos de acercamiento. De esta manera, se utilizan como una herramienta a explorar, cuestionando nuestra relación con ellos a pesar de tratarse de materiales efímeros. La caducidad se presenta en las obras como un proceso natural alargándose en el tiempo, tardando años en degradarse debido a los procesos escogidos.

Como comentaba Beuys, “la obra de arte se transforma a sí misma. El artista busca alimentos como sustancias portadoras de propiedades y potenciales químicos reales para someterlas a observación analítica. Al incorporar alimentos al arte, lleva conciencia de la vida a través del arte”⁵¹. Me identifico con estas palabras porque considero que los alimentos tienen un gran potencial tanto plástico como espiritual, pero que al formar parte de nuestra vida con una función concreta, se nos escapan a toda percepción creativa.

Cuando los alimentos son consumidos, el cuerpo los transforman en energía; sin embargo, cuando los alimentos se ven transformados a través del arte, se desprende una energía capaz de experimentarla por varias personas en un espacio que va más allá del cuerpo.

Retomando la investigación realizada, lo primero con lo que experimenté fue azúcar, llegando a descubrir un material muy similar a las características de la cerámica, pero sin necesidad de cocción. El procedimiento consistió en mezclar azúcar glass, glucosa, agua y CMC. Este último proviene de un alga y se utiliza en repostería para solidificar. Al mezclar los ingredientes, se lograba una masa pegajosa a la que se podía dar cualquier forma, endureciéndose con el paso del tiempo.

Como se puede observar en la figura 19, el color resultante era un blanco mate, cuya forma se obtuvo tras utilizar un torno eléctrico. Lo interesante aquí, fue que la forma inicial iba transformándose a medida que avanzaba el secado, mermando hasta endurecerse. Esto sucedió al tener que aumentar la cantidad de agua para tornear, afectando al secado y por tanto, alterando la forma. Y precisamente,



Fig. 19- López, Mónica. Prueba realizada con un torno. 2015, Azúcar glass, agua, glucosa y CMC, 7 x 5cm aprox.

.51 STEINER, Rudolf, *El Arte y la Ciencia del Arte*, Buenos Aires: Epidauro Editora, 1986, p. 144.



Fig. 20,21 y 22- López, Mónica. Pruebas añadiendo tierra, 2015. Tierra, azúcar glass, agua, gelatina y CMC. Dimensiones variables.



Fig. 23 y 24- López, Mónica. Pruebas añadiendo pimentón, 2015. Pimentón, azúcar glass, agua, gelatina y CMC. 10 x 15cm aprox.

me gustaba sobre todo eso, el descontrol en el desarrollo natural. Cómo, aunque manipulase el material, siempre había algo que se me escapaba, que no estaba determinado por ninguna intención, sino que se daba mediante procesos naturales.

En las figuras 20 y 21, observamos pruebas realizadas de la misma manera que la anterior pero añadiendo tierra tamizada a la mezcla. Así, disminuyendo azúcar y reemplazándola por tierra se consigue el color ocre.

Sin embargo, no todos los tipos de tierra funcionan. Ésta en concreto se integraba muy bien por la textura y el color. De cerca, lo que son granitos de tierra se asemejan en distancia, a poros de la piel. Y eso fue lo que me sugirió la idea del cuerpo. Además, el material tiene una enorme capacidad para registrar texturas y al presionarlo sobre la piel se consiguen pliegues muy interesantes, Fig. 22, de los cuales derivaron las formas presentadas.

En cambio, en las figuras 23 y 24, la tierra se ha sustituido por pimentón, actuando como colorante natural, aportando textura y olor. En este caso, se jugó con los pliegues como si se tratase de una tela, obteniendo formas orgánicas que remiten a lo corporal pero no partiendo del cuerpo directamente.

Continuando con la investigación, acercándome a un planteamiento pictórico, utilicé pigmento en polvo, alejándome del monocromo anterior. Para conseguir el negro, añadí grafito en polvo a la mezcla de azúcar hasta obtener una masa compacta. Pero el grafito no se unía bien, por lo que pasados un par de días, rompí un trozo. Gracias a eso, descubrí la textura interna, la cual me fascinó por semejarse a una piedra. De esta manera, fui combinando diferentes superficies de color con un mismo elemento, generando las combinaciones presentes en las figuras 25 y 26.

A partir de este momento, después de estudiar distintas posibilidades, me cuestioné el por qué de éste material. Y es que su elección estuvo relacionada en gran medida por ser un buen conservante. Sin embargo, aunque forme parte de nuestra alimentación no es un producto natural sino más bien, un producto muy procesado. Todo ello derivó en la búsqueda de otro material, más próximo a la naturaleza y con el que me sintiese más conectada.

Informarme sobre la conservación de los alimentos me llevó a una de las técnicas más antiguas, la deshidratación. Consiste en evaporar el agua de los mismos, evitando su descomposición y



Fig. 25- López, Mónica. *Serie Dressed Stone*, 2015. Pigmento y azúcar glass, agua, glusosa y CMC. 14x8x6cm aprox.
Fig. 26- López, Mónica. *Red Stone*, 2015. Aprox 8 x 6 x 4 cm.



permaneciendo estable. El proceso se basa en someter el alimento al calor constante pero a baja temperatura para no cocerlo. Y así, empecé a experimentar con las frutas, triturándolas y secándolas, obteniendo una piel flexible de cierta dureza.

Utilicé el horno para deshidratar las láminas a una temperatura de 75°C durante 8-12 horas o hasta que el agua se evaporase. La fructosa aglutinaba la pulpa dando lugar a una especie de piel, una lámina de fruta donde se concentraba todo el olor y sabor del alimento. Técnicamente, llegué a la conclusión de que si en vez de triturar toda fruta, utilizaba sólo la pulpa afectaba en la opacidad del resultado final; y si la cocinaba obtendría colores más intensos.

Además, estuve probando con diferentes frutas en distintas superficies. Pues se el resultado cambiaba si utilizaba en vez de una superficie rígida y lisa, Fig. 28, un papel vegetal por ejemplo. Este, al secarse con la humedad de la fruta, se arrugaba adoptando formas irregulares como observamos en la figura 29.

En el siguiente apartado se continuará explicando este proceso de trabajo, el cual desarrollé para la creación de una instalación.

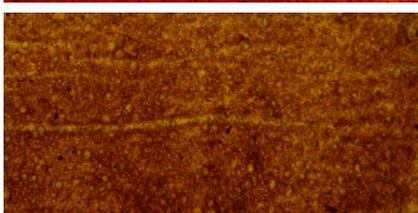
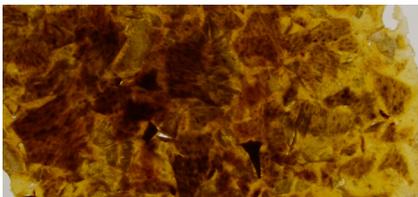


Fig. 27- Primera lámina: piel de manzana y mango secada al sol. 2016.
Fig. 28- Segunda lámina: manzana y remolacha deshidratada sobre superficie lisa. 2016.
Fig. 29- Tercera lámina: pera y manzana deshidratada sobre papel vegetal. 2016.

4.2. TRANSFORMAR

“En cada instante hay siempre una interiorización y exteriorización. Lo que está fuera está dentro, y lo que está dentro está fuera.”⁵²

Dürckheim

Este último apartado corresponde a la transformación que sufre el espacio y el cuerpo tras vivenciar una experiencia, recorriendo el camino de la instalación y de la acción como disciplinas a desarrollar. Y es que, aunque se dividan aquí en distintos apartados, espacio, cuerpo y materia están interrelacionados, conviven en un mismo tiempo.

La elección de materiales efímeros está relacionado con los procesos naturales, son cambiantes, tiene un tiempo predeterminado por la naturaleza. Además, aceptar ese carácter cambiante es importante porque nos vincula con la vida, entregando al cuerpo a vivir experiencias intensas.

52 DÜRCKHEIM, Karlfried-Graf, *Pratique de la Voie intérieure*, Editeur : Le courrier du livre, 2014, p. 23.

Pero una experiencia se completa cuando afecta al individuo, a la materia y al espectador. Debe de existir una relación tria donde el resultado artístico sirva de lazo que conecta al artista con su público. Esta interconexión es esencial porque agudiza nuestra sensibilidad, en palabras de Oteiza, “la consciencia tiene relación con la sensibilidad,”⁵³ y a través de ella es por la que podemos establecer vínculos afectivos con el entorno.

4.2.1 Espacio

Se mostrarán aquí dos proyectos expositivos que abordan la instalación como propuesta artística para vincular más directamente al espectador con una emoción. Ambos trabajos reflexionan sobre el lugar que ocupan los alimentos en nuestra vida, transformando su percepción y proponiendo distintos modos de acercamiento.

Solanácea

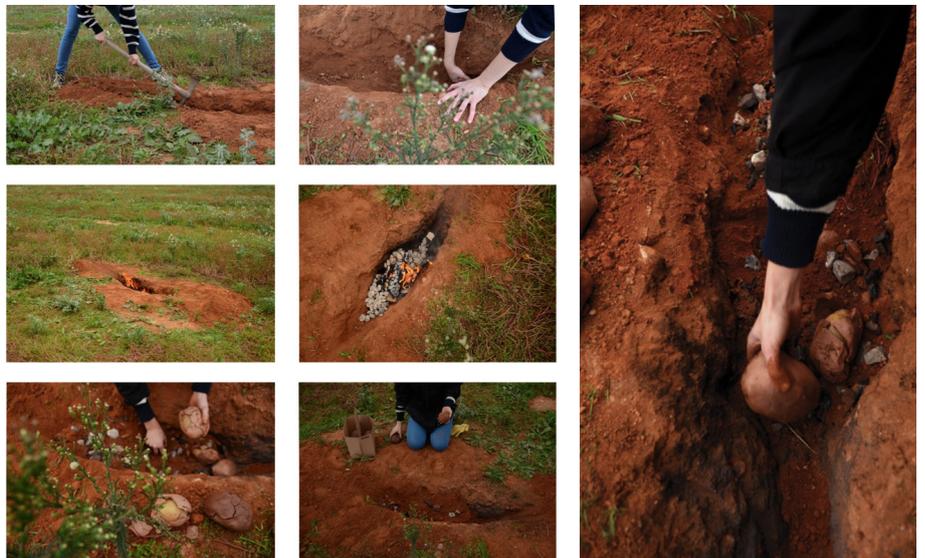


Fig. 30- López, Mónica. Documentación del proceso, Cocción en horno. 2015.

Esta instalación aborda la relación tierra y fuego como elementos de creación más primitivos usados por el ser humano para crear relaciones sociales. Se entiende la acción de comer como un acto revolucionario capaz de establecer vínculos entre nosotras mismas y la naturaleza.

53 OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem*. Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007, p. 151.



Fig. 31,32,33,34 y 35- López, Mónica.
Solanácea, 2015 Tierra, arcilla y patatas,
 Instalación, UPV.

Inspirada en las patatas de Penone y en los sistemas de cocción más antiguos, retomo este alimento por haber sido gestado bajo tierra, acompañando al ser humano a lo largo de la historia como sustento básico. Es curioso observar que hoy en día forma parte de los alimentos más procesados en la industria alimentaria pero antiguamente se relacionaba con la pobreza y la miseria. Este contraste me sugirió tener una experiencia con las patatas distinta, más conectada con el entorno, encontrando en ella un vínculo terrenal.

En las imágenes siguientes se observa dispuesta a un lado de la sala, una montaña de tierra por donde aparecen esparcidas unas piezas de barro agrietadas o medio escondidas. Estas piezas son las patatas cocidas envueltas de arcilla, y para ello, se elaboró un horno bajo tierra como vemos en la figura 30. Además, se realizaron varias pruebas debido a que, dependiendo de la humedad de la tierra y la arcilla, el tiempo de la cocción se prolongará o disminuirá.

Se entiende aquí la patata, como alimento que una vez sacado de la tierra se presenta aún dentro de ella, invitando al espectador a romper la cascara para comer su interior. De esta forma experiencial, podemos conectar el pasado con el presente, cuestionándonos todas las alteraciones que sufren los alimentos que compramos diariamente en los supermercados.

En cambio, en las imágenes anteriores podemos ver el proceso de creación. A nivel técnico, las grietas surgieron por error, pues al someter la arcilla aún húmeda a las brasas, ésta por la diferencia de temperatura recreaba surcos azarosos que resultaron potencian a nivel plástico cada pieza individualmente, Fig. 33 y 34.

En cuanto a la instalación, ésta requiere ser activada. Necesita de la participación del espectador. La propuesta invita a elegir qué patata comer, romper la pieza, comerse la patata interna y dejar allí los restos, como se observa en las figuras 32 y 35. La idea parte precisamente de establecer relaciones sociales mediante el acto de comer, por donde vincular las técnicas tradicionales alimentarias como el cultivo, la cocción bajo tierra y la artesanía, con un consumidor alejado de todo ello.

Como señalaba el artista Joseph Beuys, “en la cocina es donde comienza la discusión acerca del mundo. Nuestras decisiones cotidianas en esta materia lo configuran, para bien o para mal. Esto no quiere decir que cambiar el mundo sea algo que puede llevarse a cabo sólo a través de la comida, sino que no es posible mejorar el mundo si no mejoramos todas las cuestiones que giran en torno

a las realidades alimentarias, y que mejorando estas habremos contribuido notablemente a mejorar el mundo en su conjunto.”⁵⁴

Néctar

La siguiente instalación, como ya he comentado en el apartado anterior, corresponde a una experimentación con la fruta deshidratada, a través de la cual surge la idea de recubrir un espacio donde, al entrar, avivamos los sentidos.

Las láminas de fruta Fig. 27,28 y 29, desprenden un fuerte olor dulce, por lo que me sugirieron recrear la sensación de sumergirse en una fruta. Esta idea nace a través de la experimentación con la alimentación natural como material plástico por su capacidad para alterar los sentidos.

Pero el proceso era demasiado lento como para plantear un proyecto tan ambicioso.

En vez de recubrir un espacio, pensé en construir una forma cerrada donde el espectador tuviese que entrar y dejarse envolver. Sin embargo, no quería realizar una estructura que restase importancia al material, sino algo que pudiese mantener la cualidad translúcida y que no fuera del todo rígida. Quería que por fuera se pudiese ver como las láminas de fruta se conformaban de manera irregular, y por dentro, al ser una forma cerrada, dar la sensación de estar en otro espacio, dejándose envolver en ese ambiente.

En cuanto a la producción de las láminas, al principio iba construyendo limitada al formato de la bandeja del horno, teniendo todas del mismo formato cuadrado. Pero al sentir que esta forma me limitaba, desgarré las láminas para sugerir una más orgánica e irregular y trabajando a modo de collage. Por otra parte, para unir los trozos entre sí, necesitaba una estructura que sustentase el conjunto, pero como no quería algo rígido y opaco, decidí utilizar tela de tul. En ella, logré fijar las láminas con cola de arroz, la cual funcionó perfectamente para unir la fruta con la tela, al ser un pegamento transparente y libre de tóxicos evitando el uso del látex químico. Finalmente rematé con tela diez puntos alrededor de la superficie por la que se iba a suspender para reforzarla.

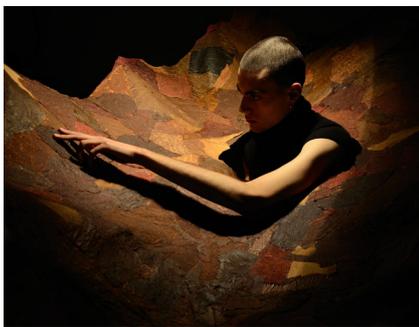


Fig. 36 y 37- López, Mónica. *Néctar*, 2016. Fruta deshidratada, almidón de arroz, hilo y tela de tul. 1,70x1,50cm aprox., UPV.

Fig. 38- López, Mónica, *Néctar*, 2016, Instalación, UPV.

54 LUIS ADURIZ, Andoni y INNERARITY, Daniel. *Cocinar, comer, convivir*, Destino, 2012.



Fig. 39,40 y 41- López, Mónica. *Néctar*. 2016. Fruta deshidratada y hojas de pino secas. 10x10cm aprox.

La instalación, que un principio se había planteado como recubrimiento de un espacio, inspirada en la *Habitación encerrada* de Wolfgang Laib, se convirtió más bien, en una pieza situada en el espacio.

La falta de tiempo y la necesidad de tener muchas láminas generaron un hacer continuo de pieles, unidas entre sí aleatoriamente, sin saber bien qué hacer con todo aquello. Por un lado, quería conseguir una forma cerrada para conseguir una sensación envolvente pero por otro lado, no tuve en cuenta la necesidad de una estructura firme por donde se apoyasen las pieles, ya que me centraba en la obtención de una forma blanda, propia del material.

En las figuras 36 y 37 se puede observar cómo al meter la cabeza por el agujero, podía verse el resto de la sala, lo cual distraía y alteraba la sensación recibida. No tenía ese efecto envolvente que era clave en la idea del proyecto, pero por otra parte, lo vinculo a otros trabajos donde el hacer continuo, sin saber a donde llegar, cobra gran importancia. Retomo en este momento el poder de la experiencia y el dejarse llevar a través de un proceso natural que a medida que avanza, construye y conforma la pieza.

Y aunque no haya sabido resolver la idea original, he dado con la solución para aumentar la resistencia y durabilidad del material mediante almidón de arroz y la tela, lo cual ha sido un gran descubrimiento.

Por otro lado, a la instalación se suman unas micro piezas y un audiovisual, inundando el espacio y creando una misma atmósfera. En cuanto a las micro piezas, fig. 39, 40 y 41, son restos de láminas grandes que se producían repentinamente a medida que iba jugando con ellos, dependiendo del tamaño y del color, hasta conseguir la forma que más me convencía. Posteriormente la fijaba usando hojas de pino, a modo de aguja, manteniendo la sensibilidad y sutileza característica del material. De nuevo, entender el diálogo como juego por el que explotar las posibilidades de los materiales propicia la experiencia misma.

Finalmente, la proyección Fig. 38, es una abstracción de las láminas, las cuales colocaba a contraluz sobre la lente e interactuaba con las manos creando un juego de luces y sombras. El recorte circular crea cohesión con la pieza central y aportaba mayor dinamismo a la imagen. Los sonidos corresponden a un conjunto de fluidos remitiendo a lo corporal, lo orgánico, la vida.

4.2.2 Cuerpo

Para llevar a cabo este apartado ha sido esencial la influencia recibida en la asignatura de *Performance*, trabajando la relación cuerpo-objeto y estableciendo un contacto con este último de manera inusual.

Los factores a tener en cuenta fueron el espacio, el tiempo, el cuerpo, la idea y la energía, desarrollando el efecto que produce en el público y en el mismo performer más que el valor estético del resultado.⁵⁵

Cabría destacar que es necesario sentir un vínculo con el objeto con el que se va a trabajar, pues esta conexión me activará frente al material y sacaré de mí algo primario, generando un diálogo personal entre mi cuerpo y el elemento, que se expande a lo público a través del arte de acción como disciplina.

También es importante aclarar que no partimos de ningún discurso o representación, sino que más bien se tiende a su alejamiento. Consideramos que el espectador, al observar una acción, puede generar sus propias ideas mediante los estímulos que recibe. De hecho, la intención es dejarse sentir más que la de querer informar sobre alguno en concreto.

Y es que, interpretar algo ambiguo te hace pensar, imaginar y por tanto, ser creativo. Exige un esfuerzo, un trabajado mental que sobrepasa la reflexión. Como comenta Bartolomé Ferrando, debemos desarrollar los mecanismos necesarios para captar un mensaje que se escapa de la norma⁵⁶, que va más allá del lenguaje, para cuestionarnos ciertos aspectos de la vida y poder enriquecerla.

El diálogo que se desarrolla en este proyecto propone ampliar la percepción sensible de uno mismo y del otro, exponiéndose a la sensibilidad, y propagar una energía que nos conecte emocionalmente. En muchos casos, se recurre a llevar el cuerpo al límite para potenciar la fragilidad del mismo. Este aspecto es de gran interés porque interviene en la transformación del cuerpo, el cual debilita y muta, haciéndose vulnerable. Walter de María en su texto *On the importance of natural disaster* reconoce que cuando el peligro y la belleza coinciden, el resultado es de una belleza superior.⁵⁷

Además, al presenciar el espectador tal fragilidad, le confiere una fuerza sin someterlo, haciéndole sentir actual en el instante y por tanto, vivenciar una intensa experiencia.

55 PERFORMANCELOGÍA: <http://performancelogia.blogspot.com.es/>

56 Ferrando, Bartolomé, *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte.*

57 TALENS, A. Op. Cit., p. 125.



Fig. 42- López, Mónica.
Macerar, 2014. Acción. 1h aprox., UPV.

Finalmente, mi forma de trabajar se basa primero en realizar un análisis de las improvisaciones generadas con el objeto, seleccionando y componiendo posteriormente, un ritmo para equilibrar los tiempos. Cabría destacar que aunque el proceso se desarrolle mediante la improvisación, me sirvo de esta como método y no como resultado. Es decir, mis performances no son improvisaciones totales, siguen una estructura abierta. De esta forma, ayudan a guiarme unas pautas que no son más que ideas flexibles.

La construcción de la acción se aleja por lo tanto, de un planteamiento cerrado e inmóvil, con unas instrucciones a seguir. Dependiendo de factores como el espacio, el tiempo y la energía por ejemplo, la estructura podrá alterarse y acomodarse a cada instante.

A partir de este momento, se mostrarán tres acciones de las que podremos analizar la evolución desarrollada, pues la primera se realizó antes de cursar *Performance*, la segunda se presentó como trabajo final en la asignatura de Bartolomé y la tercera la estoy trabajando en la actualidad.

Macerar

El planteamiento surgió como reacción a los efectos de la industrialización, de una producción masiva y constante, donde los recursos se consideran cada vez más limitados. En esta acción, como una máquina, se repite un mismo movimiento ingiriendo continuamente. Sin embargo, la posición es estática, concentrando la energía en un mismo punto y creando el acceso a una temporalidad diferente.

La primera parte de la acción consiste en extraer el jugo de las naranjas, donde antes de ofrecerlo yo bebía primero. Esta fase establece una mayor cooperación con el otro, invitándole a entrar, a participar en la acción. El espectador es consciente del tiempo y esfuerzo que conlleva llenar el vaso del que bebe.

Otro aspecto a destacar aquí es la cualidad sonora, ya que el uso del exprimidor eléctrico crea un ritmo que reincide en lo mecánico y repetitivo. Esto ayuda a entrar en la repetición, alterando la percepción del tiempo.

La segunda parte comienza con otra acción cotidiana y doméstica, pues se empiezan a coser una a una las cáscaras de naranja creando una red que posteriormente, se coloca en la cabeza ocultando el rostro.

Comprender las acciones como situaciones donde se ponga en juego la energía lo considero fundamental, pues a través de ella se inicia una transformación interior en la persona que ejecuta la acción.

Además, la energía abre un diálogo entre el público y el performer, sustituyendo el concepto de espectador pasivo por activo, llegando a transformarlo.

Entendiendo el líquido como canal de conexión, quien bebe del vaso de alguna manera bebe la carga energética que visualiza, se pone en su lugar, empatiza. La energía es por tanto, símbolo de sensibilidad.

Ser-tierra

Quiero que mi cuerpo se combine con la obra como un material integral⁵⁸, pues el cuerpo y la tierra son un mismo lugar.

El planteamiento surge porque quería tener una experiencia concreta en relación con la tierra. Este contacto me supuso una fuerte identificación, el cual mediante la improvisación, sacara algo interno y personal generando ideas a partir de sensaciones elementales.⁵⁹ Así, aparece la repetición, el agotamiento, la transformación y la energía como conceptos clave a desarrollar.

Sentirme vinculada a la naturaleza mediante una relación de protección y responsabilidad, fue lo que me planteó generar una acción con tierra y reflejar en ella la conexión con el entorno, la inmersión del cuerpo en la materia y la transformación de dentro a fuera.

En primer lugar, una vez situada la montaña de tierra en el espacio, me acerco a ella y la observo. Me siento a su lado y poco a poco voy introduciendo la cabeza mientras recojo aire, hasta quedar totalmente entumecida. Me relajo y dejo que el tiempo pase, aguantando la respiración. Tras esta pausa, salgo repentinamente para poder coger algo de aire. Así, una vez se saca la cabeza, se observa la transformación que ha sufrido con respecto a los posos de tierra. Esta imagen cobra mucha fuerza y por eso hay una pequeña pausa. A partir de aquí, se inicia la transformación cuerpo-tierra llevando a cabo un bucle de acciones, donde primero como una especie de lluvia de tierra, voy golpeándome el cuerpo hasta llegar al agotamiento.

58 RUSH, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales de siglo XX*, Destino, p. 38.

59 BRETON, Andrè. *Picabia*. Máquinas españolas, p. 168.



Tras finalizar, al estar toda la tierra esparcida en el espacio, voy recogiénndola cuidadosamente hasta trasladarla a la otra parte de la sala. Pero al tratarse de tierra, como si fuese polvo, es muy difícil coger gran cantidad y trasladarla únicamente con los brazos, sin ayuda de algún recipiente. Aquí es donde mi cuerpo se pone a prueba, repitiendo sucesivamente el mismo recorrido hasta trasladar buena parte del material, dejando todo un rastro del movimiento en el suelo. Una huella, que como Janine Antoni, que queda latente tras terminar la performance.



Por último, recojo un puñado de tierra y levanto el brazo con él, dejando abrir lentamente la mano para que la tierra caiga en mis ojos. Esta parte la encuentro necesaria para cerrar el ciclo, conectándola con la primera, metiendo la cabeza en la montaña de tierra. Ambas son estáticas pero conllevan momentos intensos a través del sufrimiento. De alguna manera, lo externo entra en nuestro cuerpo por la herida.



Cada acción termina cuando llego al agotamiento, utilizando la energía hasta su límite y transfiriéndola a las personas. Un constante diálogo interno-externo donde al movilizarse energía, pueda considerarse un método para activar al espectador.

En resumen, la energía se pone en juego recurriendo a la repetición para dilatar el tiempo y ampliar el canal de comunicación, como una especie de trance donde el cuerpo se encuentra a sí mismo por el ritual.⁶⁰

Relación

Es como la búsqueda de una cosa que no conozco y cuyo resultado final ignoro⁶¹.

Esta acción propone vivir una experiencia en relación con una piedra, teniendo en cuenta la transformación en la que se ve envuelto el cuerpo cuando se fusiona con la materia. En este momento tuvo gran influencia visualizar las obras de Xavier Le Roy en la asignatura de *Práctica escénica contemporánea*. Le Roy experimenta sobre los movimientos del cuerpo y rompe con la imagen que entendemos del mismo, alterando nuestra percepción.

Fig 43- López, Mónica. *Ser-tierra*. 2016, Acción. Duración: 30min. I Jornada arte de acción Diáleg Obert. Sporting Club Russafa, Valencia.

60 GUASH, Ana María. *Arte último siglo XX*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 105.

61 Grande, J.K Op. Cit., p. 304., Cap.16.

Nuestras vidas, al igual que las piedras, son un proceso de la naturaleza que con el tiempo sufren transformaciones. Unir ambos en un mismo cuerpo construye una relación que refuerza nuestro vínculo terrenal. Conceptos como naturaleza interior y exterior conviven, pero para que surjan es necesario un ejercicio de interioridad.

De hecho, cuando me enfrento a la piedra no pienso en nada, intento conectar con el inconsciente pues se considera este de gran potencial creativo. Me muevo en relación al objeto, tanteo sus posibilidades y me aventuro a utilizarlo como nunca antes. Voy estableciendo un diálogo para poder sacar de mí algo primigenio y oculto, algo desconocido.

A medida que experimentaba con la piedra, me daba cuenta de que la mayoría de las acciones se realizaban cerca del suelo mediante un movimiento descendente. Así, podía aproximarme a la naturaleza del cuerpo, transformándolo en algo más animal.

Algunas de las improvisaciones con piedras, dependiendo de la forma y el peso, derivaron en acciones de similitud, de carga y de equilibrio. Pero no se ha estructurado todavía el ritmo de los mismos y por tanto, esta acción la considero en proceso.

5. Conclusiones

Una de las intenciones con las que empecé a escribir este trabajo fue reflexionar el modo en el que me relaciono con los elementos de origen vegetal, situados entre la naturaleza y la civilización. Pero esta no ha sido mi única tarea, a través de este estudio he ido analizando los conceptos por los que llevar a cabo una práctica artística partiendo del contacto directo con el material y considerando imprescindible la experiencia para la creación.

Me pregunto si sería posible establecer nuevos vínculos con el entorno, deshacernos de nuestra carga social, y reencontrarnos con nuestro yo más intuitivo y primario, que se ha visto solapado por un mundo de excesos materiales. Me pregunto también, si sería posible revalorizar lo mínimo e insignificante, reduciendo nuestro protagonismo en el mundo, aproximándose a vivir desprovistos de tantos artificios. Por otro lado, quería saber si era posible partir de estos planteamientos para abordarlos a través de la experiencia que conlleva el arte de acción. Además, el acercamiento a lo orgánico y efímero me ha encaminado a una poética rica en materia de elementos expresivos que puedan transmitirme los estímulos suficientes para la creación artística.

Durante todo el trabajo hemos visto que este planteamiento no sería posible sin una actitud contemplativa y sensible frente al mundo. Los materiales siempre están ahí fuera, los he descubierto y manipularlo de acuerdo a un instinto primario semejante a trabajar como lo hacen los animales en su hábitat. La experiencia directa del propio cuerpo con los materiales respetando sus cualidades naturales ha resultado esencial. Como si se tratara de otro cuerpo, se ha llegado a establecer un verdadero diálogo.

Por último, este modo de expresión podría considerarlo como un regreso al origen de nuestras relaciones con el mundo, permitiéndome reconstruir lazos con lo natural y recuperar ese diálogo que se perdió hace tanto tiempo debido al constante “progreso”. La postura a la que me enfrento sería a reencontrarme, a través de lo externo, en una experiencia total. Y es total precisamente, porque conlleva un desarrollo personal hacia lo desconocido. Descubrir otras vías por las que vincularse con el entorno enriquece nuestra vida, nos acerca a apreciar lo aparentemente insignificante. Nos sensibiliza.

6. Bibliografía

DEWEY, John, *El arte como experiencia*. México: Fondo de cultura económica, 1949.

DORFLES, Gillo, *Naturaleza y arteificio*. Barcelona : Lumen, cop. 1972

FERRANDO, Bartolomé, *Arte y cotidianidad : hacia la transformación de la vida en arte*. 1951- Madrid: Ardora, 2012.

FERRRANDE, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de la creación*. Valencia: Ediciones Mahali, D.L. 2009.

K. GRANDE, John. *Diálogos arte naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.

POLANCO FERNÁNDEZ, Aurora, *Arte povera*. Editorial NEREA, 1999.

RIECHMANN, Jorge, *Todos los animales somos hermanos : ensayos sobre el lugar de los animales en las sociedades industrializadas*. Ed. La Catarata, Madrid: 2005.

Monografías de artistas:

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. *Joseph Beuys*. Madrid, Ed. Nerea, 1998.

BEUYS, Joseph. *Aprovechar a las ánimas. Fer profit a les animes*. Granada: diputación, 1993.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Madrid: Ed. Nerea D.L, 2002.

Catálogos:

BEUYS, Joshep, *operació difesa della natura* [Exposición] : Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona: 29 d'octubre de 1993 al 28 de febrer, 1994. Catalunya Departament de Cultura | Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, D.L. 1993.

FUNDACIÓN BEULAS, *Christiane Löhr: esculturas, dibujos e instalaciones*, [catálogo], Huesca: CDAN Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, 2007.

Seminarios, ponencias, cursos y talleres:

ALBELDA, Jose (Dir.); *La mística del cuerpo consciente. Jornadas de arte, naturaleza y contemplación*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València, Del 23-25/10/14.

ALBELDA, Jose (Dir.); *ECO-FRAMES: Conciencia ambiental y relatos filmicos / Jorge Riechmann conversa con José Albelda y David Perez*, Institut Valencià d'Art Modern, 27 Noviembre 2015.

Trabajos de Investigación y Tesis Doctoral:

RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada hacia la Naturaleza a través del arte: Microecosistemas y micropaisajes empáticos* [tesina fin de máster, dirigida por José Luis Albelda]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013. [consulta: 2016-02-29]. Disponible en:

<<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/39433/TFM%20%20Marco%20Ranieri.pdf?sequence=1>>

SANCHEZ JAREÑO, Rosa. *Hilando Natura* [Trabajo final de grado, dirigida por José Luis Albelda]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014-15. [consulta: 2016-03-09]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/61807/SÁNCHEZ%20-%20Hilando%20Natura.pdf?sequence=2>>

TALENS PARDO, Anna. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. el nomadismo y lo efímero* [tesis doctoral], dirigida por Maribel Domènech y Javier Maderuelo. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.

Textos electrónicos:

AYERZA, Josefina. Janine Antoni. En: Lacanian Ink. 2007, num29 [consulta: 2016-03-11]. Disponible en: <<http://www.lacan.com/lacinkXXIX9.htm>>.

FERGUSON, Russell. *Del catálogo de Exposición: Francis Alÿs, "Política del ensayo"*, Colombia, 2009. [consulta: 2016-04-17]. Disponible en: <<https://es.scribd.com/doc/55904525/Francis-Alys-Politica-Del-Ensayo>>.

INFORMADERA. Giuseppe Penone y el arte povera. En: *Boletín de Información técnica*. Madrid: Ed, AltIm, 2006, num 244, [consulta: 2016-06-03]. Disponible en: <http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_5138_23625.pdf>.

PINEDA, Ana. La ausencia de audiencia en el arte performático de Janine Antoni. En: *Revista de historia y crítica de las artes*. Barcelona: Ed, Situaciones, 2 de Febrero 2013, num 2, SSN: 2013-6781. [consulta: 2016-05-22]. Disponible en: <<http://situaciones.info/revista/la-ausencia-de-audiencia-en-el-arte-performativo-de-janine-antoni/>>.

Documentos audiovisuales:

RIEDELSEIMER, Thomas, "*Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with time*" [documental] Alemania: 2008.

ALÿS, Francis, "*When Faith Moves Mountains*" [documental] Lima, Perú: 2002.

Otras referencias electrónicas:

HOCHULI, Gisela, [consulta: 2016-01-06]. Disponible en: <http://www.giselahochuli.com/biography.html>.

LÖHR, Christiane, [consulta: 2015-01-28]. Disponible en: <http://www.christianoelohr.de/>.

PERFORMANCELOGÍA. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas, [consulta: 2016-06-19]. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.com.es/>>.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1-	Löhr, Christiane. <i>Klettenfächer burr fan</i> , 2003. burrs, 16 x 28 x 25 cm.	p.12
Fig. 2-	Löhr, Christiane. <i>Durchlässiges Flies permeable fleece</i> , 2010. Plant seeds, dog hair, 17 x 17 x 1 cm.	p.12
Fig. 3-	Penone, Giuseppe. <i>Breath Leaves</i> , 1979-1991.	p.14
Fig. 4-	Penone, Giuseppe, <i>Soffio I</i> , 1978. Terra-cotta, 147.5 x 71 x 76.5 cm.	p.14
Fig. 5-	Beuys Joshep, <i>I like America and America likes me</i> , 1974, EEUU.	p.15
Fig. 6-	Alÿs, Francis. <i>Sometimes making something leads to nothing (algunas veces el hacer algo no lleva a nada)</i> , 9h aprox, Mexico City, 1997.	p.18
Fig. 7-	Hochuli, Gisela. <i>Being a Being</i> , 10min, Luzern, 2010.	p.20
Fig. 8-	Antoni, Janine. <i>2038</i> , 2000, C-print Edition of 10 and 2 artist's proofs, 0.8 x 50.8 cm.	p.20
Fig. 9-	Hochuli, Gisela. <i>3xThe length of a candle- about nothing</i> , 30min aprox, 2008.	p.21
Fig. 10-	Antoni, Janine. <i>Gnaw</i> , 1992.	p.22
Fig. 11-	López, Mónica. <i>Hebra</i> , 2014, Posidonia, hilo palomar y algodón. 1m x 30cm aprox.	p.26
Fig. 12,13,14,15-	López, Mónica. <i>Manto</i> , 2015, Chufa e hilo de algodón. Dimensiones variables.	p.27
Fig. 16,17,18-	López, Mónica. <i>Bulbo</i> . 2015, Raíces aéreas. Apox:150cmx70cmx50cm. 2015.	p.28
Fig. 19-	López, Mónica. Prueba realizada con un torno. 2015, Azúcar glass, agua, glusosa y CMC, 7 x 5cm aprox.	p.29
Fig. 20,21,22-	López, Mónica. Pruebas añadiendo tierra, 2015. Tierra, azúcar glass, agua, glusosa y CMC. Dimensiones variables.	p.30
Fig. 23,24-	López, Mónica. Pruebas añadiendo pimentón, 2015. Pimentón, azúcar glass, agua, glusosa y CMC. 10 x 15cm aprox.	p.30

- Fig. 25- López, Mónica. *Serie Dressed Stone*, 2015. Pigmen- p.31
to y azúcar glass, agua, glusosa y CMC. 14x8x6cm
aprox.
- Fig. 26- López, Mónica. *Red Stone*, 2015. Aprox 8 x 6 x 4 cm p.31
- Fig. 27,28,29- Primera lámina, piel de manzana y mango secada p.31
al sol. 2016.
Segunda lámina, manzana y remolacha deshidra-
tada sobre superficie lisa. 2016.
Tercera lámina, pera y manzana deshidratada
sobre papel vegetal. 2016.
- Fig. 30- López, Mónica. Documentación del proceso, Coc- p.32
ción en horno. 2015.
- Fig. 33-35- López, Mónica. *Solanácea*, 2015 Tierra, arcilla y p.33
patatas, Instalación, UPV.
- Fig. 36,37- López, Mónica. *Néctar*, 2016. Fruta deshidratada, p.34
almidón de arroz, hilo y tela de tul. 1,70x1,50cm
aprox., UPV.
- Fig. 38- López, Mónica, *Néctar*, 2016, Instalación, UPV. p.34
- Fig. 39,40,41- López, Mónica. *Néctar*. 2016. Fruta deshidratada y p.35
hojas de pino secas. 10x10cm aprox.
- Fig. 42- López, Mónica. *Macerar*. Acción. Tiempo aprox. p.37
1hora. UPV, 2014.
- Fig 43- López, Mónica. *Ser-tierra*. 2016, Acción. Duración: p.39
30min. I Jornada arte de acción Diáleg Obert. Spor-
ting Club Russafa, Valencia.