



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El cuerno petrificado. La práctica artística como exploración de la psique humana en relación con su entorno natural.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Beckmann , Sesame Bel

Tutor/a: Rodríguez Mattalia, María Lorena

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN:

Este Trabajo Final de Grado investiga la relación entre la práctica artística y el entorno natural del ser humano. Explora el poder del inconsciente en dicha creación y su unión, y a la vez disociación, con la naturaleza.

Se trata de una serie de cuatro obras escultóricas que exploran las cualidades de nuestro entorno en relación a las de nuestro interior. Inspeccionan las distintas escalas de percepción que se producen en los seres vivos, donde podemos observar fuertes vínculos con la teoría de la Gaia Orgánica de Carlos de Castro. Son obras que se comunican con las propiedades efímeras de la naturaleza y experimentan con la materialidad de los componentes de la misma. El contacto que esta práctica artística permite forma un acercamiento entre el ser humano y su "cognición terrenal", un concepto importante en los ensayos de Monika Wagner, a la vez que investiga la "recolección oculta" que se produce en la psique, siguiendo la teoría de Carl Jung. Es decir, los símbolos, las formas y el uso de materiales específicos que reflejan la experiencia personal "no presente".

Cada una de las obras creadas se comunica de manera distinta con el entorno, pero todas parten de una base en común. No buscan manipular el espacio natural de manera dominante, sino que su intención es crear una interacción o conversación con lo que nos rodea. Esta serie de obras tiene el título común de *Cuerno Petrificado*.

PALABRAS CLAVE:

Arte y Naturaleza; Instalación Artística; Percepción; Exploración sensorial; Entorno.

ABSTRACT:

This Final Degree Project investigates the relation between human artistic practice and natural environments. It explores the power of the unconscious in said practice and its connection, as well as dissociation, with nature.

It consists of a series of sculptural pieces that explore the qualities of our environment in relation to those of our inner self. They inspect the different scales of perception that occur in living beings, where strong links can be observed with Carlos de Castro's Organic Gaia theory. These works communicate with the ephemeral properties of nature and experiment with the

materiality of its components. The contact that this artistic practice allows forms an approach between the human being and their “earthly cognition”, an important concept in Monika Wagner’s essays, while also investigating the “concealed recollection” that occurs in the psyche, following Carl Jung’s theory. In other words, the symbols, forms, and use of specific materials reflect the “non-present” personal experience.

Each of the created pieces communicates with the environment in a different way, but they share a common foundation. They do not seek to manipulate the natural space in a dominant way, but rather their intention is to create an interaction or conversation with our surroundings. This series of work forms what is titled *Petrified Horn*.

KEYWORDS:

Art and Nature; Artistic Installation; Perception; Sensory Exploration; Environment.

A las personas que conocí en Islandia, por abrirme a un mundo nuevo.

A Lorena, por su tiempo y ayuda a lo largo de este proceso.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
2.1. OBJETIVOS.....	7
2.1.1. Objetivo general.....	7
2.1.2. Objetivos específicos.....	7
2.2. METODOLOGÍA.....	8
3. MARCO TEÓRICO.....	10
3.1. EL INCONSCIENTE.....	10
3.1.1. La relación humano-entorno.....	10
3.1.2. La recolección oculta.....	11
3.1.3. El estado pre-reflexivo y su influencia en la práctica artística.....	13
3.1.4. Referente: el inconsciente en Joseph Beuys.....	14
3.2. ESCALAS DE PERCEPCIÓN.....	14
3.2.1. La teoría de la Gaia orgánica y las <i>ecologías fantasmales</i>	15
3.2.2. La colaboración inter-especie en la práctica artística.....	17
3.2.3. Referente: Semâ Bekirović y sus co-autores animales.....	18
3.3. POST-NATURALEZA, DISOCIACIÓN Y COGNICIÓN TERRENAL.....	19
3.3.1. La disociación humano-entorno.....	19

3.3.2. La experiencia háptica en la creación artística.....	21
3.3.3. Referente: Giuseppe Penone, la materialidad y la eterna mutabilidad del entorno.....	22
3.3.4. Referente: Esther Merinero y los ciclos de vida y muerte en la relación humano-entorno.....	23
4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	25
4.1. <i>CUERNO PETRIFICADO</i>	25
4.1.1. <i>To follow an Insect, 2022</i>	25
4.1.2. <i>Earth and Saltwater Trails, 2022</i>	28
4.1.3. <i>To grasp; study, 2023</i>	30
4.1.4. <i>Todo el material orgánico es reemplazado por minerales, 2023</i>	35
5. CONCLUSIONES.....	40
6. BIBLIOGRAFÍA.....	41
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	44
8. ANEXO.....	45

1. INTRODUCCIÓN

Cuerno Petrificado, 2023, es una serie artística compuesta por cuatro obras escultóricas que exploran la relación del ser humano con su entorno, mediante la integración de conceptos provenientes de la psicología, la ecología y el arte. A medida que me sumergí en estos campos previamente al proyecto en cuestión, me di cuenta de que mi fascinación por cada uno de ellos surgía de una necesidad de comprender cómo interactuamos, influimos y nos vemos afectados por nuestro entorno. Estas dinámicas de retroalimentación y circularidad constituyen el núcleo de mi investigación.

En este proyecto, la relación humano-entorno es abarcada a través de la percepción humana como base para ahondar en el papel del inconsciente, la relación simbiótica inter-especie en el contexto del entorno natural, y la práctica artística como medio para explorar estas relaciones. Tras encontrar la convergencia entre estos enfoques, la disociación humano-entorno es un aspecto que es necesario considerar profundamente, entendiendo que es a partir de allí que nace la necesidad de sumergirme en la forma en la que yo misma me relaciono con el entorno en términos materiales e intangibles.

Tiene un enfoque hacia el mundo natural, siendo un entorno muy presente en mi vida desde la infancia por haber vivido en un espacio natural llamado Parque Natural Sierra María Los Vélez (Almería, España), donde la estratigrafía, los restos fósiles y otros procesos geológicos están muy presentes; a su vez, esto me ha permitido estar rodeada por una fauna muy diversa, variando desde ciervos y águilas hasta ciempiés y escorpiones. Es un entorno que ha tenido gran impacto en mí a nivel artístico, el haber crecido en un entorno natural despertó en mí la identificación con los espacios naturales, lugares donde me siento encontrada. Además, parte de este proyecto fue creado y deriva de las experiencias vividas durante mi estancia Erasmus en Islandia, un lugar donde pude explorar un entorno natural inmenso y vivo, donde la destrucción y los movimientos de la tierra están presentes y activos siempre.

Al entender el contexto de la cual he desarrollado este trabajo teórico-práctico, se llega a entender los filtros por los que la relación humano-entorno es tratado a lo largo de este trabajo. Los vínculos con el entorno natural y los organismos que lo componen es hacia donde inclino mi trabajo de forma inconsciente. Y es este mismo proceso de creación que este proyecto pretende analizar.

Los elementos naturales, por lo tanto, son recurrentes en mi obra por ser no solo muy cercanos a mi propia identidad, sino también a la condición humana en general. De esta idea se plantea la relación entre la naturaleza y la cultura,

así como la disociación que se produce entre ambas en la cultura occidental desde la Modernidad.

La práctica artística es la forma en la que exploro y encuentro vínculos entre estas ideas. Las obras e instalaciones creadas en base a esta investigación teórico-conceptual son planteadas desde la experimentación, buscando una experiencia háptica a través de la materialidad que permiten los procesos escultóricos. A continuación, expondremos los objetivos más importantes de este trabajo, así como la metodología empleada.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Este apartado está dedicado a la presentación de los objetivos propuestos para la realización de este Trabajo Final de Grado, tanto los generales como los específicos.

2.1.1. Objetivo general:

- Crear una serie de cuatro obras escultóricas interrelacionadas donde se trabaje y se reflexione sobre la relación entre los seres humanos y los entornos naturales.

2.1.2. Objetivos específicos:

- Realizar una investigación teórica-conceptual interdisciplinar tomando referencias de la psicología, el arte y la ecología.
- Investigar la relación humano-entorno a través del inconsciente, la interdependencia de organismos y la disociación en la época de post-naturaleza.
- Recoger y analizar referentes de artistas que hayan trabajado esa relación humano-entorno.
- Marcar una línea artística personal relacionando conceptos de interés y usando los medios de la escultura e instalación.
- Encontrar una alquimia de materiales personal.

- Crear en base a la experimentación y la materialidad de lo orgánico, usando materiales que no sean dañinos para el medio ambiente además de lo que sea recogido directamente de la naturaleza.

2.2. METODOLOGÍA

Desde el planteamiento de este Trabajo Final de Grado, tuve claro que quería unificar conceptos de interés previo de los campos de la psicología, la ecología y el arte. Al inicio del desarrollo y la concreción de *Cuerno Petrificado*, encontré vínculos estrechos entre los conceptos de interés, y entendí que lo que estaba tratando a través de cada tema era la relación que el ser humano tiene con su entorno, a la vez que la desvinculación que es experimentada en dicha relación.

Por lo tanto, con la influencia de las teorías y los conceptos de autores y artistas multidisciplinares, desarrollé una estructura teórica-conceptual que explora la relación humano-entorno y la disociación humano-entorno. Es un marco teórico interdisciplinar que nos introduce con las teorías del inconsciente de Carl Jung (1964) y la dimensión pre-reflexiva de Claire Petitmengin (2007), para luego describir nuestra relación con los organismos con los que compartimos entorno y el concepto de las *ecologías fantasmales* de Marianne Hoffmeister (2022). Siguiendo estas teorías que relacionan el humano con el entorno, se abarca la disociación de dicho entorno y la pérdida de nuestra “cognición terrenal”, descrito por Monika Wagner (2015). Además, este desarrollo presenta un enfoque hacia la práctica artística, explicado primeramente de forma teórica para luego ser reflejada a nivel material.

El proyecto desarrollado fue abarcado tanto durante mi estancia Erasmus en Reykjavík, Islandia, como en Valencia. La naturaleza inmensa de Islandia dejó una profunda huella en mi reflexión y posterior expresión artística. Fue un lugar donde pude aprovechar los talleres de la universidad como espacio de experimentación y dedicar el semestre a la práctica artística en dimensiones espaciales. Tuve asignaturas como Estudio del Espacio, Hipótesis del Espacio y Seminario sobre los Sueños¹, donde tuve tiempo para experimentar de forma intuitiva. A la vuelta a Valencia, pude procesar todo lo aprendido y experimentado en este país nórdico y materializarlo en asignaturas como Técnicas de reproducción escultórica².

¹ Asignaturas del grado de Bellas Artes en Listaháskoli Íslands (Islandia), 2022-2023.

² Asignatura del grado de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia (España), 2022-2023.

La estructura que sigue este TFG es la siguiente:

En la primera parte, se presenta el marco teórico que es dividido en tres capítulos: “El inconsciente”, donde se contextualiza la relación humano-entorno como algo experimentado a través de la percepción, además de fundamentar el papel del inconsciente en la práctica artística; “Las escalas de percepción”, dedicada a la relación entre especies y su reflexión a través de la práctica artística; Y “Post-naturaleza, disociación y cognición terrenal”, dedicada a la desvinculación entre el humano y el entorno natural en el mundo occidental. Dentro de cada uno de estos apartados existe un desarrollo de los referentes artísticos más influyentes para el proyecto, es decir, los que se acercan de forma más adecuada al desarrollo conceptual a la vez que a nivel práctico.

La segunda parte está dedicada al proyecto práctico, donde se presenta la serie artística *Cuerno Petrificado*, compuesta por cuatro obras escultóricas que giran en torno a la misma línea de intereses. La última, titulada *Todo el material orgánico es reemplazado por minerales, 2023*, es la más recientemente creada y la que pretendo desarrollar y expandir a partir de este TFG.

Seguidamente, comenzamos con el desarrollo del marco teórico.

3. MARCO TEÓRICO

Este Trabajo Final de Grado, en su esencia, se trata de un estudio que cuestiona y analiza el proceso artístico en sí mismo, con el objetivo de comprender el origen de las inquietudes y las inclinaciones conceptuales y estéticas en la propia práctica artística. Por esta razón, el análisis del inconsciente constituye el punto de partida para el resto del trabajo.

3.1. EL INCONSCIENTE

Para poder tratar la relación humano-entorno, es importante establecer una base que analice lo que nos vincula con dicho entorno, es decir, la percepción. A partir de aquí es cuando podemos especificar el papel fundamental del inconsciente en la construcción de la realidad propia que cada ser experimenta, y su expresión en la práctica artística.

3.1.1 *La relación humano-entorno*

A lo largo de la historia, la percepción y la realidad han sido temas profundamente investigados y cuestionados por la filosofía y, como disciplina más reciente, por la psicología. Los primeros apartados de este Trabajo Final de Grado se enfocan en autores y ensayistas específicos de estos dos campos que establecerán una base para más tarde poder analizar la relación simbiótica inter-especie, la disociación humano-entorno, y la materialidad en la creación artística como medio para reestablecer la relación humano-entorno de la que hablamos en este primer apartado. El primer autor que podemos destacar es Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, 1908-1961), un filósofo y profesor de psicología pedagógica en Francia que ejerció docencia en varias instituciones como la Universidad de Lyon y la École Normale.

Cuando consideramos la relación humano-entorno, cuestionamos el cómo percibimos lo que nos rodea y cómo esa percepción se ve afectada y transformada por nuestra experiencia en el entorno. Podemos decir que existe una constante retroalimentación y circularidad entre humano y entorno, una “relación dialéctica” y conversacional, según Maurice Merleau-Ponty (1994).

Este filósofo pretende superar el dualismo tradicional entre el cuerpo y la mente, lo tangible y lo intangible, y propone el concepto de “cuerpo-sujeto” tras establecer que: “... las relaciones del sujeto y el mundo no son rigurosamente bilaterales” (Merleau-Ponty, 1994, p.9). A partir de la teoría de la Fenomenología de Husserl³, Merleau-Ponty propone que el mundo objetivo y

³ La fenomenología es definida por Husserl (1913) como “el estudio de los fenómenos tal como los experimenta el individuo, con el acento en la manera exacta que un fenómeno revela en sí a

nuestra subjetividad están interconectados y se influyen mutuamente. Afirma que el cuerpo humano es material y espiritual al mismo tiempo, no es simplemente un instrumento para experimentar el entorno, sino que está intrínsecamente ligado a nuestra subjetividad. Nuestra experiencia del mundo es corporizada, nuestros sentidos son subjetivos y afectados por nuestra circunstancia.

Tras el estudio de los escritos de este autor, establecemos que el organismo cuerpo-sujeto se halla en un entorno ya existente. El “sujeto” es lo que liga este entorno o mundo con el “cuerpo”. El sujeto es lo percibido de una realidad ya establecida y objetiva. Es decir, no estamos en contacto con el mundo, estamos en contacto con el sujeto, nuestra percepción e interpretación de él. Esta interpretación manifiesta una subjetividad que nace del nivel pre-consciente del ser humano, algo que desarrollaremos en el siguiente apartado. Dada la conexión del pensamiento de Merleau-Ponty con el psicoanálisis, lo podemos ligar con el concepto de “recolección oculta” de Carl Jung, otro autor de la primera mitad del siglo XX.

3.1.2 La recolección oculta

“El país que habita es a la vez la topografía de su inconsciente” - Carl Jung

Carl Gustav Jung (Kesswil 1875 – Küsnacht 1961) fue un psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo reconocido por sus contribuciones significativas en el progreso de los estudios de la mente humana y la teoría del inconsciente. Tras estudiar medicina y trabajar en varias clínicas psiquiátricas distintas, conoció a Sigmund Freud, fundador del psicoanálisis. Colaboraron en varias obras analíticas y escritas hasta 1913 cuando se separan y Jung denomina su propia doctrina, la “psicología analítica” y más tarde la “psicología compleja”. La obra más central y fructífera de Jung para este Trabajo Final de Grado fue *El Hombre y sus Símbolos* (1964).

Para dar contexto antes de desarrollar esta obra de Jung, hemos de saber que este autor divide la psique humana en el “ego”, el “inconsciente individual” y el “inconsciente colectivo”. El ego se refiere al conjunto de percepciones que tenemos de forma consciente, mientras que el inconsciente engloba todo lo que percibimos y sentimos de manera no-presente, algo que Jung explica con el concepto “*concealed recollection*” (1964, p.23), traducido al español como “recolección oculta”⁴.

la persona que lo está experimentando, en toda su especificidad y concreción” (citado por Brennan 1999, p.295).

⁴ Traducción propia.

Esta “recolección oculta” se refiere a todos los sentimientos, las ideas y las percepciones que un ser humano experimenta a partir de sus experiencias de la realidad y que quedan en el olvido. Se sumergen en la parte inconsciente de la mente. Sin embargo, aunque no seamos conscientes de ellos afectan a nuestro día a día, y transforman nuestra visión personal y subjetiva del entorno (en este sentido lo relacionamos con la “relación dialéctica” de la que hablaba Merleau-Ponty, establecida en el bloque anterior). Jung dice: “...even what we retain in our conscious mind and can reproduce at will has acquired an unconscious undertone that will color the idea each time it is recalled”⁵ (1964, p.27). Es decir, todo el material que conforma nuestro inconsciente afecta a nuestra visión consciente de forma activa; es esto lo que forma nuestra subjetividad. Cada impresión asume un rol inconsciente que es físicamente significativa para el individuo (Jung, 1964, p.27).

Al comprender esta base del funcionamiento de la psique humana y sus necesidades inherentes e instintivas de catalogar el entorno, podemos hablar de sus formas de expresar estas sensaciones e impresiones intrínsecas. A lo largo de *El Hombre y sus Símbolos*, Jung habla de los sueños como portales a los lados oscurecidos y no-presentes de la mente. Los sueños reflejan la realidad del individuo mediante símbolos específicos, que acaban siendo representaciones de los arquetipos. Estos arquetipos son tratados por Jung como situaciones y categorizaciones colectivas, pero también establece que es importante no separar el símbolo del individuo que lo ha expresado. Esto es, existe un peligro si no se tiene en cuenta la circunstancia del individuo analizado al identificar en él los arquetipos. Si disociamos el símbolo de la circunstancia acabamos interpretando los significados y perdemos lo que realmente quiere mostrar la mente. Jung define estos arquetipos generalizados para clasificar y aclarar el material que el psicólogo colecciona tras estudiar a una serie de individuos. Las teorías de la psicología se desarrollan a partir de observar patrones repetidos entre los casos separados. Además, dice: “Each word means something slightly different to each person, even among those who share the same cultural background”⁶ (1964, p.28).

Es importante entender la teoría de Jung que trata el estudio de los sueños como puertas al inconsciente para poder pasar al rol de la práctica artística como medio para esa misma expresión. Incluso el propio Jung dice que el arte es una forma de traducir el inconsciente (1964).

⁵ “...incluso lo que retenemos en nuestra mente consciente y que puede ser reproducido a voluntad propia ha adquirido un matiz que coloreará la idea cada vez que es recordada.” (Traducción propia).

⁶ “Cada palabra significa algo ligeramente distinto para cada persona, incluso entre los que comparten un mismo entorno cultural.” (Traducción propia).

3.1.3 El estado pre-reflexivo y su influencia en la práctica artística

Las estructuras mentales que el ser humano tiene para expresar el inconsciente tanto en los sueños como en la creación artística son similares, pero para profundizar en ésta última vamos a hablar del “estado pre-reflexivo” que teoriza la autora Claire Petitmengin (2007), ya que en la práctica artística también interviene el consciente, o “ego”.

“Towards the source of thought: The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience” (2007) es un ensayo de Claire Petitmengin (autora y ensayista contemporánea) que busca estudiar la dimensión pre-reflexiva de nuestra experiencia subjetiva. También entendido como “pre-conceptual” o “pre-discursivo”, Petitmengin lo trata como la dimensión de la mente que no es ni consciente ni inconsciente. Existe en la raíz del pensamiento, es un lugar que podemos acceder de forma voluntaria. Lo describe como:

*“[...] before the emergence of images, sounds and emotions which are precise and identifiable, we are overwhelmed by a feeling which does not belong to a specific sensorial register, but which is nevertheless specific and intense, full of carnal and living density”*⁷ (2007).

Es en este nivel que la terapia se realiza, enseñando y permitiendo al paciente acceder a sus sensaciones crudas. De forma análoga, durante el proceso artístico, la decisión de usar ciertos materiales, formas y figuras y no otras es en parte inconsciente, y es desarrollada mediante el acceso personal a la zona pre-reflexiva, algo que podemos asemejar con la intuición.

La dimensión pre-reflexiva la encontramos en el proceso de la emergencia de una idea, y en el desarrollo de una “alquimia de materiales”⁸ propia. La selección de unos materiales y objetos específicos que permitan una proyección emocional adecuada y relacionada con el artista de manera intrínseca es el resultado de la experimentación, concreción y la búsqueda a través de la capa pre-reflexiva de la psique.

⁷ “[...] previo a la emergencia de las imágenes, los sonidos y las emociones que son precisos e identificables, somos abrumados por la sensación que no pertenece a ningún registro sensorial específico, pero que es sin embargo intensa, llena de densidad carnal y viva.” (Traducción propia).

⁸ Concepto tratado en el catálogo para la exposición de Joseph Beuys titulado *Bits and Pieces*, 1989 (Galería Ronald Feldman).

3.1.4 Referente: el inconsciente en Joseph Beuys

Joseph Beuys es un ejemplo perfecto de un artista que emplea una alquimia de materiales propia y derivada de sus experiencias vividas para dar forma a su obra. Su práctica artística se caracteriza por el uso de una amplia gama de materiales y medios, desde grasa, fieltro y azufre hasta objetos cotidianos, como sillas y cajas. A través de la combinación de estos materiales crea una simbología personal que también reflexiona sobre la naturaleza humana y la sociedad.

En su trabajo, el rol del inconsciente es evidente y desempeña un papel fundamental. Sus experiencias personales, su historia como piloto de combate durante la Segunda Guerra Mundial y su posterior rescate por una tribu nómada en Crimea, influyeron profundamente en su arte. Y, aunque este pasado haya sido cuestionado por su veracidad, aunque no fuese rescatado por esta tribu nómada, sí que fue muy influenciado por su experiencia en la guerra. Su obra presenta características muy corporales, anatómicas y carnales a la vez que animalistas (Tisdall, 1989).

Beuys tiene una serie de obras titulada *Bits and Pieces* (1989) que fue construyendo desde los setenta hasta su muerte en 1986. Es una serie de obras de pequeñas dimensiones, pero de gran cantidad, presentadas en vitrinas como resultados de investigaciones personales, recolecciones y transformaciones de material. *Fat Corner* (1979), es una pieza compuesta por dos cajas de cartón, una llena de mantequilla en una de sus esquinas y otra completamente mojada en aceite de oliva. Es una obra que se convierte en metáfora visual para un cuerpo humano, la caja siendo el cuerpo y los aceites lo que les da vida, muerte y transformación. *Butter Pots* (1983), es otra obra similar en la que ha posicionado a dos cráneos de ciervo llenos de mantequilla de forma paralela, creando cierta simetría.

Wall Street Journal (1974) también forma parte de la misma serie, y está compuesta por dos copias del Wall Street Journal con pelo y excrementos de coyote a la vez que trozos de fieltro. Son los restos de su performance *Coyote: I like America and America likes me* (1974), en la que convive con un coyote a lo largo de una semana en una única sala.

Beuys es uno de los referentes que se relacionan más directamente con el proyecto práctico realizado para este TFG, inspirando no solo la búsqueda de una alquimia de materiales propia sino también por el lado conceptual en el que busca reflejar las transformaciones y transiciones de la vida y la muerte, algo que desarrollaremos más en los apartados teóricos a continuación.

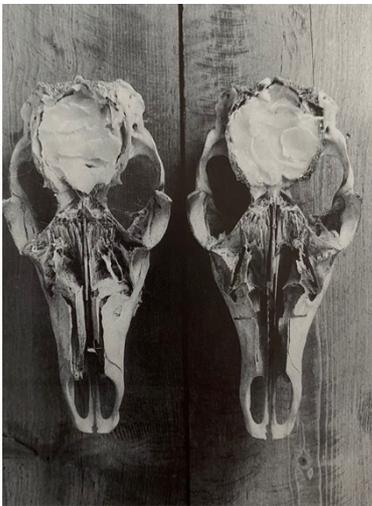


Fig. 1: Joseph Beuys. *Fat Corner*, 1979.

Fig. 2: Joseph Beuys. *Butter Pots*, 1983.

Fig. 3: Joseph Beuys. *Wall Street Journal*, 1974.

3.2 ESCALAS DE PERCEPCIÓN

Al tratar la relación humano-entorno, hemos de tener en cuenta la existencia de los millones de otras especies que coexisten con nosotros en el mismo planeta, compartiendo el mismo suelo y el mismo espacio vital. Este bloque está dedicado a esta relación del *yo* con el *otro*, en el contexto del entorno natural.

Merleau-Ponty sostiene que la percepción no es una experiencia puramente individual, sino que implica una relación fundamental con el “otro”. Argumenta que nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos está influida por la presencia del otro, y la relación con este otro es crucial para la comprensión de nuestro lugar en el mundo.

Se da ahí un ser a dos, y el otro no es para mí un simple comportamiento en mi campo trascendental, ni tampoco yo en el suyo; somos, el uno para el otro, colaboradores en una reciprocidad perfecta, nuestras perspectivas se deslizan una dentro de la otra, coexistimos a través de un mismo mundo (1994, p.366).

Las perspectivas entre individuos se entrelazan y se influyen mutuamente, coexistiendo en un mismo mundo compartido. Esto implica que la relación entre el yo y el otro no es de separación o distinción absoluta, sino que se complementan en una interdependencia significativa. Desde este punto de partida podemos empezar a hablar de la Teoría de Gaia Orgánica de Carlos de Castro, a partir de la cual explicaremos las *ecologías fantasmales* de Marianne Hoffmeister y la idea de la colaboración artística inter-especie.

3.2.1 La teoría de la Gaia Orgánica y las ecologías fantasmales

“Todo es animado y todo está lleno de dioses”⁹

- Tales de Mileto

La hipótesis de Gaia de James Lovelock propone que la Tierra es un sistema autorregulado en el que la vida y el entorno físico interactúan para mantener las condiciones adecuadas para el mantenimiento de la vida en el planeta. Según esta perspectiva, la Tierra funciona como un organismo vivo, con componentes interconectados como la atmósfera, los océanos y la biosfera que se regulan mutuamente. Existe una homeostasis en la que la vida y el entorno se adaptan constantemente para mantener las condiciones óptimas. Esta

⁹ Tales de Mileto citado en *Teoría de la Gaia orgánica: una introducción* (2020) de Carlos de Castro.

hipótesis nos invita a considerar la interdependencia entre los seres vivos y el entorno, viendo la Tierra como un sistema complejo y dinámico.

Esta teoría fue altamente criticada por los darwinistas, quienes creen que la selección natural y la competencia dentro de la naturaleza es el motor más relevante que regula la vida natural. Carlos de Castro, un profesor de física en la Universidad de Valladolid, busca ampliar la hipótesis de Gaia con su Teoría de Gaia Orgánica. En sus escritos busca demostrar la hipótesis Gaia deconstruyendo las creencias darwinistas, hablando de los organismos como seres en coordinación, no en competencia. Según la Teoría de Gaia Orgánica, “existe una integración de sistemas complejos y orgánicos desde la bacteria hasta la misma Gaia” (Castro, 2020, p. 58). Todos los organismos están en contacto y, mediante la simbiosis y la transformación, se van haciendo más complejos: “Tus células coordinadas en una maravillosa simbiosis forman tus órganos que juntos te forman a ti. Simbiosis dentro de simbiosis que no paran en ti, sino que siguen ascendiendo hasta llegar a Gaia” (Castro, 2020, p.57).

Esta interacción retroalimentaria entre organismos desde lo más pequeño a lo más grande es a lo que nos referimos con “escalas de percepción”. Entender el efecto que tenemos dentro de un mismo entorno, la relación inter-especie y el papel y funcionamiento de la percepción, la consciencia y la inconsciencia dentro de él.

Una artista y autora que trata la comunicación entre organismos y “los mundos dentro de mundos” es Marianne Hoffmeister (2022, p.57). Su investigación propone una examinación crítica sobre la representación de la naturaleza y lo animalista en el mundo occidental y el arte contemporáneo. Su obra escrita titulada *Ghostly Ecologies: Towards an Ecology of Intimacies* formó parte del libro *Compost Reader* (VV.AA., 2022), publicado por el Institute for Postnatural Studies de Madrid. Consiste en un conjunto de cuentos y poemas que están enraizados en las relaciones dentro de los mundos “no humanos”.

Al igual que James Lovelock y Carlos de Castro, Hoffmeister trata la influencia entre seres vivos. Los organismos existen en reinos interconectados, donde sus identidades son moldeadas por sus interacciones con otros, y donde las dinámicas del mundo natural se entrelazan y fusionan continuamente entre sí.

Hoffmeister nos habla de “ghostly ecologies” (2022, p.57) o “ecologías fantasmales”, hablando de las interacciones y transformaciones que ocurren en los espacios que existen más allá de nuestra percepción humana y directa. No es en el sentido de un espectro antropomórfico, sino que se dirige hacia una exploración poética de intimidades e invisibilidades, busca ofrecer un homenaje a las interacciones insondables que dan forma a nuestra existencia.

3.2.2 La colaboración inter-especie en la creación artística

Marianne Hoffmeister es un ejemplo destacado de una artista que aborda en su obra la deconstrucción de la visión antropocéntrica y antropomórfica de la naturaleza. Su trabajo forma gran parte de dos libros publicados por el Institute for Postnatural Studies, que son *Compost Reader* (2022), mencionado anteriormente, y *Making Kin: Animal Series* (2023).

El Institute for Postnatural Studies es un centro artístico con sede en Madrid que explora el concepto de la “Postnaturaleza” como marco de referencia para la creación artística contemporánea. Es un espacio que reúne a artistas de diversos trasfondos culturales con el propósito de dialogar y crear teniendo en cuenta el contexto actual de la Tierra. La “Postnaturaleza” es un término que describe la era en la que nos encontramos, reconociendo que el planeta y el entorno natural han sido permanentemente modificados por la influencia humana en la era que ha sido denominada Antropoceno¹⁰.

Este centro artístico organizó en abril de 2023 una charla titulada “Afectos y Coexistencia”, en la que invitaron a Filipa Ramos para compartir sus ideas. Ramos, una escritora, profesora y comisaria portuguesa, trató los peligros del antropomorfismo dentro de la búsqueda de la coexistencia entre especies, entre otros temas extensos.

Según esta autora, para realmente coexistir y respetar la naturaleza hemos de dejar de intentar domesticarla y personificarla. Es decir, a la hora de reconocer los derechos de, por ejemplo, un lago o un parque natural, el sistema de justicia suele buscar qué similitudes tiene con los humanos para poder protegerla y otorgarle derechos. Esta remodelación de lo “no-humano” es al final perjudicial, pues para ser verdaderamente conscientes de los seres vivos con los que compartimos el planeta, debemos trascender la perspectiva centrada en el ser humano y ampliar nuestra percepción más allá de la noción de la “persona”.

En el ámbito del arte, obras como las que se presentan en el libro *Making Kin: animal series* (2023), previamente mencionado, rompen barreras al

¹⁰ El Antropoceno, según la Real Academia de la lengua española, abarca desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, y está caracterizada por la modificación global de los sistemas naturales por la acción humana. RAE, disponible en: <https://dle.rae.es/antropoceno#:~:text=1.-,1.,naturales%20por%20la%20acción%20humana> [Consulta: 14 de junio de 2023].

intentar transmitir la percepción de otros seres animales reconociendo al mismo tiempo la imposibilidad de inhibir completamente la experiencia vital de esos seres. Sin embargo, a través de ciertas prácticas artísticas, podemos encontrar otros medios para expandir nuestra capacidad de simpatizar o empatizar con animales “no-humanos”. Lo importante es buscar una apreciación más profunda y respetuosa de la diversidad de la vida en el mundo.

Luca E. Lum es una de las artistas que forman parte del citado libro, con su obra *Memories of the Last Herd (The Herd Comes Down to Dream)*. Es un texto que considera la encarnación animal a través de los recuerdos colectivos de un rebaño de ciervos nativos de China (los *Elaphurus davidianus*). La encarnación es explorada a través de cuestiones como la transformación, la memoria (genética y ecológica), el duelo y la muerte, siguiendo un rebaño de una especie extinta localmente, cultivada externamente y reintroducida.

Otra artista que explora la colaboración inter-especie mediante el arte visual es Semâ Bekirović, otra de las referentes más influyentes a lo largo del desarrollo de este TFG.

3.2.3 Referente: Semâ Bekirović y sus co-autores animales

Semâ Berirović es una artista holandesa que se relaciona con seres vivos “no humanos” de forma activa en su obra. Su enfoque artístico implica la combinación de diversos materiales y medios con la actividad de distintos seres vivos, como caracoles o abejas, cuya presencia y acciones influyen directamente en la transformación de dichos materiales.

La obra de Bekirović se define por su carácter efímero y de constante cambio. A través de su enfoque experimental y colaborativo con otras especies, la artista deja espacio para la incertidumbre y la evolución, permitiendo que la obra adquiera una vida propia. Existe un conceptualismo lúdico, donde explora la construcción y los límites del lenguaje humano y la comunicación inter-especie. Es una obra que invita a cuestionar la jerarquía que tradicionalmente hemos establecido entre especies, dejando que los animales tomen el control y, en cierto sentido, la autoría de la obra (Kappert, s.f.).

All that is solid (2021), es una instalación efímera compuesta por una bola grande de azúcar posicionada en una reserva natural. Colaboró con una serie de ecologistas de dicha reserva para encontrar una fórmula compuesta por azúcar, glucosa y colorante que no sea dañino para los organismos que más tarde consumirán la obra. Al posicionar esta pieza en la naturaleza, poco a poco empezó a transformarse, siendo expuesta a la erosión de la lluvia, y el consumo

por parte de distintos insectos. Al erosionarse, las capas de distintos colores empezaron a ser visibles.

No solo es una obra que interactúa con los organismos de su entorno, sino que también es un homenaje a la forma y los patrones de nuestro planeta. La forma esférica nos presenta, por medio de las capas de múltiples colores, una referencia a la estratigrafía de la Tierra.



Fig. 4 y 5: Semâ Bekirović. *All that is Solid*, 2021.

3.3 POST-NATURALEZA, DISOCIACIÓN Y NUESTRA COGNICIÓN TERRENAL.

Para tratar la relación humano-entorno, como hemos estado haciendo hasta el momento, es importante contextualizar esta reflexión en la actual era de post-naturaleza en la que nos encontramos. En este apartado, explicaremos en más profundidad lo que es el concepto de post-naturaleza, su desarrollo a consecuencia de la disociación humano-entorno y la materialidad en la práctica artística como medio para reestablecer la experiencia háptica de ese entorno.

3.3.1 *Disociación humano-entorno*

La disociación es un fenómeno psicológico que implica una separación o desconexión de aspectos de la experiencia o la identidad. Es una forma de defensa psicológica que puede ocurrir en respuesta a situaciones de estrés intenso, trauma o abuso. Durante la disociación, una persona puede sentirse

desvinculada de su entorno, de sí misma o de sus propios pensamientos, emociones o recuerdos. Es un estado mental estudiado en profundidad por Carl Jung (1964) desde perspectivas distintas. Es decir, tanto a nivel individual como a nivel colectivo.

En *El Hombre y sus Símbolos* (1964) Jung explora la disociación en casos individuales y a nivel psicológico a causa de traumas, usando a los sueños de sus pacientes como puertas para comprenderlos y ayudarles a sanar, como vimos anteriormente al tratar el inconsciente. Por otro lado, también usa el término de disociación para referirse a la desvinculación entre el ser humano y el entorno natural, hecho que también puede causar una fragmentación interna en el individuo que lo experimenta. Esta realidad la trata en los escritos que forman parte del libro *The Earth has a Soul: C. G. Jung on Nature, Technology and Modern Life* (2002), donde examina cómo la vida moderna y el avance tecnológico han contribuido a la desconexión con la naturaleza.

Es esta disociación humano-entorno la que ha dado lugar a lo que se denomina la post-naturaleza, un concepto que se refiere a la condición actual del entorno natural en un mundo marcado por la influencia y la alteración humana. El término de la post-naturaleza no tiene un fundador específico, ya que es un concepto que ha surgido y evolucionado en diferentes campos y disciplinas a lo largo del tiempo, y que ha sido tratado por múltiples pensadores con perspectivas distintas. Sin embargo, en el contexto de este TFG, las charlas, los libros y las exposiciones, entre otras, del Institute for Postnatural Studies han sido una de las fuentes principales de información.

La post-naturaleza representa un enfoque más allá de la concepción tradicional de la naturaleza como algo separado e independiente de los seres humanos. En lugar de eso, reconoce que la humanidad está dejando una huella significativa en el planeta, comprendiendo que la naturaleza y la cultura están entrelazadas y se influyen mutuamente.

Es importante recordar que los seres humanos somos una parte intrínseca de la naturaleza y que nuestra cultura surge en ella. En lugar de ver la naturaleza y la cultura como opuestas, hemos de buscar una visión integrada que aprecie la influencia mutua entre ambas. Es en esta intersección donde se encuentra la riqueza y complejidad de nuestra existencia, y donde podemos buscar un re-equilibrio entre el ser humano y su entorno. Es esto lo que Monika Wagner describe como nuestra “cognición terrenal”, que explicaremos a continuación en relación a la experiencia material y tangible en la práctica artística, y su poder de sanar la disociación humano-entorno.

3.3.2 La experiencia háptica en la creación artística

El material es algo que ha formado parte de la creación artística desde sus orígenes, evolucionando a lo largo de la historia de la humanidad, tanto físicamente en el entorno como conceptualmente y simbólicamente para el ser humano. Monika Wagner, una historiadora del arte alemana, comenta a este respecto en su texto *Material*, de 2001: “[...] *material is understood as an information carrier; in this interpretation, material is a medium*”¹¹ (citado por Lange-Berndt 2015, p. 27).

A lo largo de los siglos, ha habido una evolución significativa en la forma en que se valora el material en la obra artística. Para dar más contexto, Wagner nos explica que hasta el siglo XIX, se buscaba manipular el material en el arte hasta hacer desaparecer sus cualidades tangibles y distintivas, diferenciándolo así de todo lo demás material con fines más funcionales. Dado que el arte estaba estrechamente vinculado a la religión, existía una jerarquía en cuanto a qué sentidos se dirigía una obra; la escritura y la música eran consideradas las artes más importantes por ser percibidas como más cercanas a la intangibilidad de Dios, mientras que el material (y, por lo tanto, la escultura) se asociaba con el sentido del tacto, que se aproximaba más a la condición humana y a la “cognición terrenal”.

Wagner, en su texto de 2001, establece que: “[...] *Material is the stuff which provides the parent substance for artistic creation. From this perspective, material – like matter – is part of a reciprocal relationship with form and idea, the bywords for creative invention*”¹² (citado en Lange-Berndt 2015, p. 26). Esta idea empezó a formar gran parte del arte en el siglo XIX, aunque más tarde con el avance tecnológico del siglo XX, llegaron grandes cambios de percepción sobre la materialidad de las cosas. Wagner dice que estas nuevas percepciones no están enraizadas en nuestra cognición terrenal, aunque con la llegada del Postmodernismo el material fue mucho más considerado en la práctica artística.

El término “cognición terrenal” se refiere a las experiencias sensoriales y táctiles que tenemos con nuestro entorno. Tener procesos hápticamente comprensibles nutrirá esta parte de nuestra cognición que se ha perdido a consecuencia de la disociación con nuestro entorno previamente explicado. Comprender la importancia que ciertos materiales tienen para uno mismo como artista y para los espectadores es una parte clave del proceso artístico, algo

¹¹ “El material es considerado un portador de información; en esta interpretación, el material es un medio.” (Traducción propia).

¹² “[...] El material es lo que proporciona la sustancia madre para la creación artística. Desde esta perspectiva, el material – como la materia – es parte de una relación recíproca con la forma y la idea, las palabras clave de la invención creativa.” (Traducción propia).

logrado a través de la experimentación, y la búsqueda de un lenguaje visual propio y una alquimia de materiales intrínseca.

En este sentido, podemos recordar el primer bloque de este marco teórico en el que hablamos de la recolección oculta y el inconsciente. En estos apartados destacamos la realidad de que todo el material principal de una obra estará ligado a la percepción y la experiencia de su autor. El material no puede estar separado de su significado tanto individual como colectivo, no puede estar separado de la cultura, como dice Wagner en *Material* de 2001: “*Material needs no longer to be understood as a detachable carrier for form or idea, but can be regarded as indissolubly interwoven with it*”¹³ (citado en Lange-Berndt 2015, p. 27).

El material y nuestro contacto con él es lo que nos liga a nuestro entorno. En este sentido, la experimentación con él en la práctica artística es lo que refuerza la relación humano-entorno, y es en lo que se basa la mayor parte de este Trabajo Final de Grado, como veremos en el epígrafe donde explicamos las obras presentadas.

3.3.3 Referente: Giuseppe Penone, la materialidad y la eterna mutabilidad del entorno

La obra de Giuseppe Penone, un reconocido artista contemporáneo italiano, se centra en explorar la relación humano-naturaleza a través de una variedad de medios artísticos como la escultura, la instalación y el dibujo. Es conocido por su enfoque en la materialidad y el crecimiento orgánico y emplea materiales, tanto orgánicos como artificiales, como vehículos para explorar la relación entre la humanidad y la naturaleza, y para reflexionar sobre nuestro lugar en el entorno físico.



Fig. 6: Giuseppe Penone. *Continuerà a crescere tranne che in quell punto*, 1968-2003.

Continuerà a crescere tranne che in quell punto, 1968-2003, es una instalación situada en un espacio natural que nos presenta con una mano de bronce agarrando parte de un árbol. A lo largo de las décadas, el árbol ha seguido creciendo mientras que la mano se ha mantenido estático. El árbol ha crecido alrededor de esta figura de metal, se ha adaptado a su forma. Es una obra que no señala tanto el esfuerzo humano por controlar el mundo natural, sino la forma en que la naturaleza siempre consigue envolver a los humanos (Marks, 2015).

¹³ “Ya no hace falta que el material sea entendido como portador separable de la forma y la idea, sino que puede ser considerado como indisolublemente entrelazado con ellas.” (Traducción propia).

Un aspecto muy sensible en la obra de Penone es su continua búsqueda de la identidad propia a través del entorno y el contacto con él. El entender que formamos parte de los procesos geológicos y las transformaciones eternas de todo lo que compone nuestro planeta. Al igual que describe Jung en *The Earth has a Soul*: “At times I feel as if I’m spread out over the landscape and inside things, and am myself living in every tree, in the splashing of the waves, in the clouds and the animals that come and go, in the procession of the seasons”¹⁴ (Jung, 2002, p.35).

La obra de Penone se enfoca en la búsqueda constante de su lugar en el entorno natural, aceptando lo transitorio de la vida y del ser humano. Es mediante el tacto que Penone se acerca a estas realidades.

*To know every stone, each ravine, each small bed of sand of a stream, to revisit it each year probing its bed to record the changes produced by rain, by frost. No element, none of its forms are accidental. Hands turning white from staying in the water to be, at least once, part of the river*¹⁵ (Penone, 1995-96).

3.3.4 Referente: Esther Merinero y los ciclos de vida y muerte en la relación humano-entorno

Con respecto a esta última idea de la búsqueda de uno mismo en la forma de ser del entorno natural, podemos hablar de Esther Merinero, una artista española que también ha influido muy directamente en la materialización de este proyecto.

En *Making Kin: animal series* (2022), se presenta su obra escrita *matter no.02: to be remembered in x years time* (2022), acompañada de una escultura. La obra escrita describe la trayectoria transformativa de un cuerpo en descomposición que pasa a través de las distintas capas de la Tierra, algo que altera su composición y fuerza distintas mutaciones en él:

“An Ks Spiron’s original anatomy continued the journey further down into the Earth as it traveled and was absorbed through the different layers. It reached a seismically homogeneous area: the lower mantle, where the temperature was around 4000°C, and contradictory

¹⁴ “A veces siento como si estuviese repartido sobre el paisaje y dentro de cosas, y como si yo mismo estuviese viviendo en cada árbol, en cada ola, en las nubes y los animales que vienen y van, en la procesión de las estaciones” (Traducción propia).

¹⁵ “Conocer cada piedra, cada barranco, cada peueño banco de arena de un arroyo, revisitarlo cada año, explorando su fondo para registrar los cambios producidos por las lluvias y el hielo. Ningún elemento, ninguna de sus formas es accidental. Manos que se vuelven blancos por mantenerlas sumergidas en el agua para ser, al menos una vez, parte del río.” (Traducción propia).

to the normal decomposition of a body; this body was getting bigger and stronger as it passed through the layers. It had been able to incorporate into the original shell the various materialities that existed in the different layers it had moved through up to now: granite, silicon, and aluminum.”¹⁶ (2022, p.19).

Al llegar al núcleo del planeta, el cuerpo comienza de nuevo a ascender hacia la corteza terrestre, donde todos los materiales que fue recogiendo a lo largo de su recorrido se unifican y se presentan en la forma de una montaña dorada, cuyas características son reflejadas en la escultura que acompaña el texto.

Es una obra muy relevante en este TFG por la relación que crea entre un organismo y su entorno, uno expresado a través de la descomposición, los cambios de composición química y la fosilización, aspectos presentes en algunas de las instalaciones que se presentarán en el bloque del proyecto práctico, que describiremos a continuación.

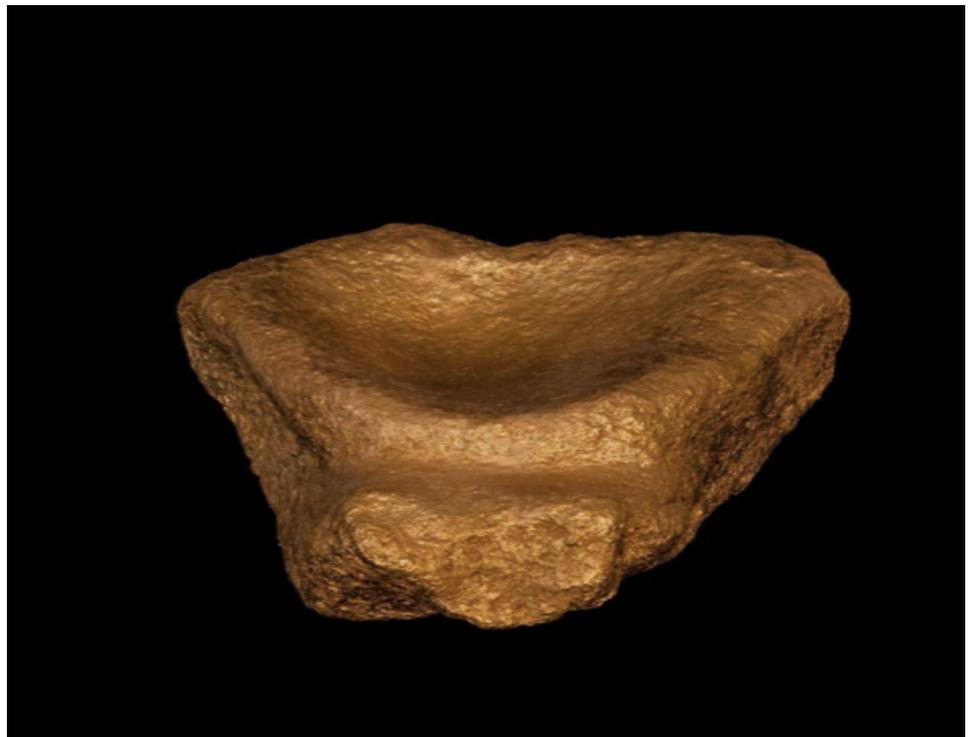


Fig. 7: Esther Merinero. *matter no.02: to be remembered in x years time*, 2022.

¹⁶ “La anatomía original de An Ks Spiron continuó su trayectoria descendiendo por la Tierra mientras viajaba y era absorbida a través de las distintas capas. Llegó a un área sísmicamente homogéneo: el manto inferior, donde la temperatura estaba alrededor de 4000°C, y contradictorio a la descomposición normal de un cuerpo; este cuerpo se estaba haciendo más grande y fuerte mientras atravesaba las capas. Pudo incorporar en la cáscara original la variedad de materialidades que existían en las distintas capas por las que había pasado hasta el momento: granito, silicona, y aluminio.” (Traducción propia).

4. PROYECTO PRÁCTICO

4.1. CUERNO PETRIFICADO.

Bajo el título *Cuerno Petrificado*, se encuentran cuatro obras escultóricas que emplean materiales, dimensiones y técnicas distintas, fundamentadas en la relación entre el ser humano y su entorno a través de los conceptos que hemos desarrollado en el marco teórico hasta el momento. Para cada una de las obras escultóricas, explicaremos su base conceptual específica además de su realización técnica.

A continuación, describiré las obras de forma secuencial, empezando por la que primero realicé y acabando por la más reciente. Es importante destacar que no las realicé con la idea de que fuese una serie desde el inicio, sino que al materializar mi base conceptual y al crear las obras, descubrí la relación que existía entre todas. Por esta razón, las he juntado bajo el título *Cuerno Petrificado*, haciendo referencia a lo animalista a la vez que a lo terrenal y geológico, dos fundamentos de este Trabajo Final de Grado.

4.1.1. *To Follow an Insect, 2022.*

To Follow an Insect, 2022, es la primera obra realizada para este proyecto. Es compuesta por cuatro partes de madera encontradas y recicladas de distintas medidas provenientes un tronco de árbol, en las que intervine tallando patrones reminiscentes a los túneles y trayectorias que dejan los insectos en la madera.

La idea vino a la llegada a Islandia para mi estancia erasmus allí, al sentir la ausencia del sonido de los grillos e insectos que están tan presentes en todas partes de España. Comenzó como una investigación hacia las escalas de vida que existen en el planeta, y el reconocer que dentro de esas escalas existen realidades variadas. Los sentidos de cada especie permiten una experiencia única de la realidad.

A partir de este punto, mi objetivo era reflejar una escala de percepción distinta a la mía a través del tallado de las piezas de madera. Buscaba sumergirme en la percepción de otros seres y excavar como ellos lo harían. Fue al acabar las piezas que vi que lo que había creado era más una exploración de la forma de ser de otro, un intento de entender sus acciones y formas de expresarse, reconociendo a su vez la incapacidad de apartar por completo la percepción humana. Se convirtió en una interpretación personal del lenguaje de estos insectos.



Fig. 8: Sesame Bel Beckmann, *To Follow an Insect*. 2022.



Fig. 9: Sesame Bel Beckmann. *To Follow an Insect*, 2022.

El tallado de la madera lo realicé con una máquina X-Carve, que talla a partir de un diseño previamente realizado. En este sentido, la cincelada humana y potencialmente orgánica desaparece. Así, se convierte en una obra que investiga la relación entre lo orgánico y lo artificial. La decisión de colocar estas esculturas contra la pared fue con la intención de emular la forma de un árbol, evocando así el origen de las maderas halladas. Su exhibición en un espacio expositivo blanco destaca aún más la descontextualización que han experimentado estas piezas.

To Follow an Insect difumina las líneas a la vez que define los límites entre lo orgánico y lo mecánico, es una obra que abre paso a comprender cuánto y cómo nos parecemos de manera inter-especie. La idea que subyace es que todos los seres dejamos un rastro a nuestro paso en una escala propia, y todos compartimos el mismo suelo.



Fig. 10: Sesame Bel Beckmann. *To Follow an Insect*, 2022.

4.1.2 *Earth and Saltwater Trails, 2023.*



Fig. 11: Sesame Bel Beckmann.
Earth and saltwater trails, 2022.

Fig. 12: Sesame Bel Beckmann.
Earth and saltwater trails, 2022.

Earth and Saltwater Trails, 2022, es una intervención artística realizada en un entorno natural de Islandia. Tras encontrar el espacio deseado para realizar la obra, en este caso la superficie de cuatro rocas localizadas en frente del mar, recolecté tierra de debajo de las rocas y lo mezclé con agua salada del mar. Las características salinas del agua sirvieron de aglutinante para que la mezcla de estos dos componentes se convirtiera en una masa que sirve para pintar. Al tener la mezcla pude empezar la acción, en la que me moví entre las superficies de manera intuitiva pintando con las manos una línea casi continua que seguía las formas de las rocas.

Se trata de una conversación entre el humano y su entorno que, al definirlo de tal modo, se pone énfasis en la acción y el proceso de creación. Su carácter efímero y su sutileza en el espacio no reflejan la necesidad de intervenir (de manera dominante como muchas obras del movimiento occidental del Land Art han hecho en el pasado¹⁷), sino que acepta su efimeridad y la realidad de que unos días después de su realización desaparecerá.

¹⁷ Por ejemplo, James Turrell con sus construcciones dentro de un volcán (*Roden Crater, 1974* hasta la actualidad), o Christo y Jean-Claude con sus grandes láminas de tela rosa recubriendo la costa de distintas islas (*Surrounded Islands, 1983*). Son obras planteadas desde un punto de vista supuestamente medio ambiental, pero acaban siendo extremadamente invasivas en el paisaje.



Fig. 13: Sesame Bel Beckmann.
Earth and saltwater trails, 2022.

Fig. 14: Sesame Bel Beckmann.
Earth and saltwater trails, 2022.

Es una acción que se cierne entre la presencia y el uso de la consciencia y la inconsciencia. En la interacción con el medio que dio lugar a la obra, se trató de dejarse llevar por la forma natural de las rocas, pero a la vez la presencia de mi imaginario personal impactó en los movimientos y patrones realizados. Por esto, es una intervención que también recuerda a la obra previamente descrita y realizada, *To Follow an Insect* (2022).

Las dos obras (*Earth and Saltwater Trails* y *To Follow and Insect*) las realicé al principio de la estancia en Islandia cuando empecé a experimentar con las escalas de percepción inter-especies en mi obra. Sin embargo, aunque para mí fue importante la interacción con el entorno durante su proceso de creación, lo presenté cuando ya había terminado la acción. En este sentido, se convirtió en una obra efímera con características performativas, pero mostrada a través de la ausencia del creador. De esta manera, dejó espacio para el espectador para cuestionar qué es exactamente lo que creó estos patrones.

Es una obra en la que busco tener una experiencia háptica del entorno, en la que acepto que los elementos como la lluvia, el viento o la alta marea del océano erosionarán lo materializado. La tierra usada para la intervención acabará volviendo al suelo de donde fue recolectada.

Fue una experiencia muy enriquecedora el poder realizar esta obra en un entorno natural, usando los materiales crudos y orgánicos del espacio de forma no dañina. Es una obra que relaciona al humano con su entorno a través de la materialidad de la misma, donde además se experimenta con los límites entre lo consciente y lo inconsciente. En este sentido, es una obra que refleja claramente lo desarrollado en el marco teórico de este Trabajo Final de Grado.

Si se presentara la oportunidad de exponer *Earth and Saltwater Trails* junto con las demás obras de la serie en cuestión, repetiría la acción en el espacio expositivo. Además, si hubiera un espacio al aire libre, ya sea natural o simplemente expuesto a los elementos, realizaría la acción allí, buscando adaptarme a los materiales disponibles en la zona para adecuarla al nuevo lugar. De esta manera, se mantendría como una instalación *site-specific*.

4.1.3 *To grasp; study, 2023.*

To grasp; study, 2023, es una obra escultórica compuesta por siete grabados creados con planchas de linóleo, dispuestas de diversas formas en el espacio. Surgió a partir del descubrimiento de un tronco de madera cortada que exhibía innumerables trayectorias y túneles creados por las excavaciones de los insectos, generando un patrón repetitivo en toda la superficie de la madera. Fue al regresar a España que me encontré con esta madera, algo sorprendente ya que nunca había visto algo similar. Resultó ser una gran coincidencia después de haber explorado estas trayectorias mientras estaba en el extranjero. Por lo tanto, sentí la necesidad de crear algo a partir de ello.

Empecé realizando registros de los patrones con la técnica del *frottage*¹⁸. A partir de éstos, transferí estas formas a una plancha de linóleo, que utilicé para grabar sobre varias superficies. Para darle un aspecto semitransparente a las estampas, opté por utilizar papel poliéster. Los grabados los realicé con tinte negro, jugando con diferentes cantidades para lograr un espectro de tonalidades grisáceas en las piezas finales.

¹⁸ El *frottage* es una técnica que consiste en colocar un papel encima de una superficie u objeto con textura, y restregar un lápiz, por ejemplo, por encima. De esta forma, la textura se transfiere al papel.

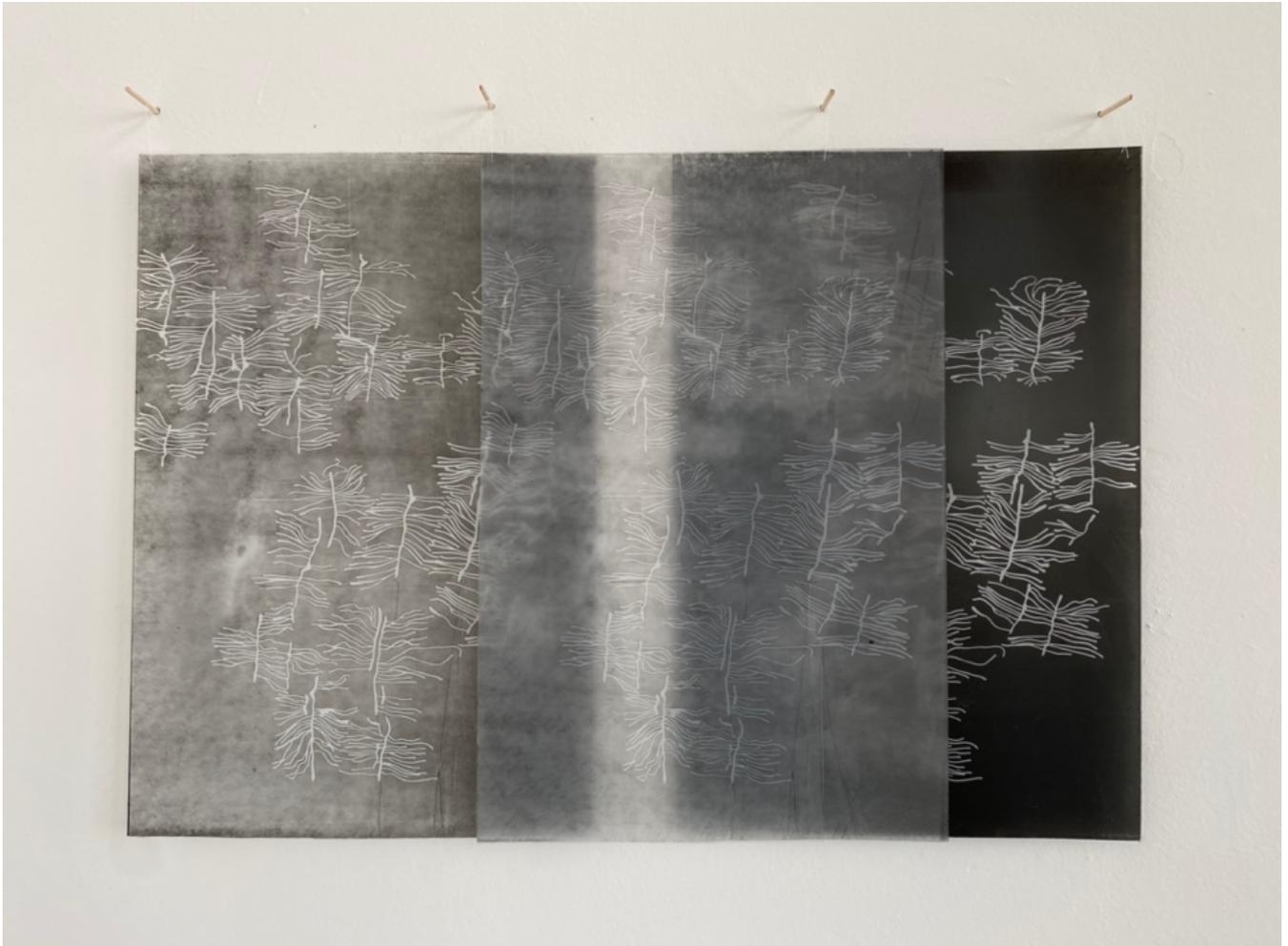


Fig. 15: Sesame Bel Beckmann. *To grasp; study*, 2023.

Al tener ya las estampas, instalé la obra compuesta por tres partes distintas. En la primera parte, utilicé hilo y palos de madera para colgar tres de las estampas. Durante este proceso, experimenté superponiendo las superficies de distintas formas para jugar con la transparencia y la repetición del patrón. La segunda parte consiste en recortes de estampas, en las cuales destaqué tres de las formas dejadas por los insectos. Estas formas fueron enmarcadas con los mismos palos de madera utilizados en la primera parte y fueron instaladas de forma que sobresalgan de la pared. En la tercera y última parte, realicé otro recorte de una de las formas de túnel presente en las estampas, que instalé de forma que fuese más singularizado del resto.

Esta obra es una muestra de la búsqueda e intento interminable de entender al otro, algo que se refleja en la cantidad de veces que registré y estampé los mismos patrones. Es una exploración de la razón por la que una misma trayectoria es realizada por una especie de insecto repetidas veces. Me

interesó explorar hasta qué punto es una acción inconsciente e intuitivo y dónde empieza a ser algo más allá de eso, es decir, un tipo de comunicación.

Es un patrón que recuerda a las Líneas de Nazca de Perú, que fueron creadas estimativamente entre los años 100 y 600 d.C (Fischer, 2022). Se especula, incluso hoy en día, sobre la intención original de estas formas en la tierra, algunas de estas especulaciones proponen que son imágenes sagradas, una forma que los humanos tenían de comunicarse con los dioses.

Ambas formas en la superficie se asemejan por el hecho de que las trayectorias creadas presentan dimensiones mucho más grandes que el tamaño de sus creadores. Es un aspecto que cuestiona hasta qué punto el creador percibe del todo lo que está creando.

La forma y los materiales utilizados para instalar esta obra fueron elegidos con la intención de reflejar los aspectos físicos de las excavaciones arqueológicas. Entendiendo que la arqueología es un estudio del entorno que busca entender la historia del planeta, de la humanidad y el significado de las acciones del pasado. Me inspiré en el uso del hilo blanco y palos de madera que se emplean en dichas excavaciones para delimitar y destacar un espacio de interés. Por esta razón también decidí singularizar algunos patrones separándolos del resto. El soporte, el medio y la base conceptual en este sentido se unifican, los elementos empleados para instalar esta obra se comunican directamente con las ideas que busca reflejar.

Fig. 16: Tronco de madera con excavaciones de insectos encontrado.

Fig. 17: Líneas de Nazca de Perú, 100-600. d.C.



To Grasp; study es una obra escultórica que indaga en las necesidades humanas de estudiar, catalogar y entender el entorno, comprendiendo a su vez la existencia de lenguajes variantes entre las distintas especies del planeta.

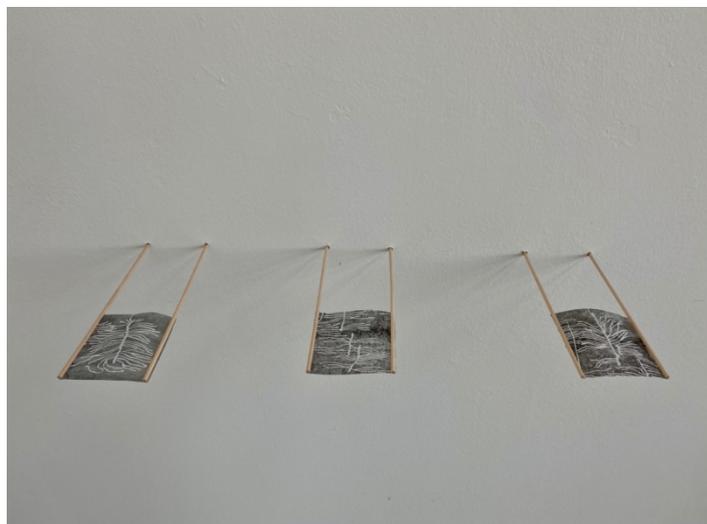


Fig. 18: Sesame Bel Beckmann. *To grasp; study*, 2023.

Fig. 19: Sesame Bel Beckmann. *To grasp; study*, 2023.



Fig. 20: Sesame Bel Beckmann. *To grasp; study*, 2023.

4.1.4. ***Todo el material orgánico es reemplazado por minerales, 2023.***

Todo el material orgánico es reemplazado por minerales, 2023, es una instalación compuesta por una serie de seis piezas hechas con ceniza y escayola, las cuales fueron creadas mediante la realización de moldes de cuatro elementos naturales distintos: un cuerno de cabra montesa ibérica, una pelvis de animal desconocido, una roca con un agujero y una columna vertebral de oveja. Todos son objetos naturales encontrados en el bosque que rodea la casa donde he crecido desde la infancia, en el Parque Natural Sierra María Los Vélez, mencionado en la introducción de este TFG.

Esta instalación refleja el proceso de la permineralización, una forma de fosilización. A partir de la idea de los materiales en fricción, la fricción siendo una muestra del paso del tiempo, una figura es rellenada de vida en sus distintas fases y materiales. Este reemplazo de material genera y a la vez es generado por la fricción. Es un proceso de retroalimentación y circularidad. Las piezas se relacionan con la descomposición no como pérdida de vida sino como cambio de fase y estado de material. Una misma figura experimenta partículas distintas pero complementarias, se necesitan entre ellas. El uso de ceniza en las piezas fue también para reflejar esta descomposición y cambio de estado.

En esta obra existe una reflexión sobre lo anatómico y animalista, a partir de los mencionados elementos orgánicos encontrados en el bosque. El interés por descubrir la forma, el movimiento y el material que conforman los seres vivos con los que compartimos entorno, sus procesos de muda, de pérdida de miembros, es lo que generó la idea y materialización de esta obra.

Todas las piezas mantienen la figura original del elemento encontrado de la que ha sido reproducida, excepto la columna vertebral. En el caso de ésta, ha sido de alguna forma reconstruida, o recreada. Jugando con la curvatura natural que presentaba la columna, la pieza de ceniza realizada es una reconstrucción de lo que podría haber sido, experimentando con la descontextualización que ha sufrido el hueso original al separarse del resto del cuerpo a lo largo de su proceso de descomposición.

Para juntar a los seis objetos en una instalación, los coloqué en el suelo y los unifiqué visualmente repartiendo la ceniza natural de la que fueron creadas debajo de cada uno. Esto creaba cierto tipo de paisaje, o algo reminiscente a una excavación arqueológica. Por otra

parte, es importante destacar que cada elemento que reproduce sigue en su estado natural. Es decir, procuré usar moldes no dañinos a la composición natural de cada hueso y roca, para que en algún momento puedan volver al lugar de donde fueron recolectadas.

Todo el material orgánico es reemplazado por minerales acaba siendo una relación entre lo orgánico y lo mineral, lo animal y lo terrenal. Un reflejo de los ciclos de descomposición y recomposición que experimenta todo lo que existe. El fundamento de esta obra es el reflejo de esta descomposición mediante la idea del reemplazo de materiales que una misma figura experimenta. El contorno de un objeto permanece mientras experimenta este cambio de partículas. Todo esto se produce, como he explicado, a causa de la fricción, algo que muestra la existencia del tiempo y su paso.



Fig. 21: Sesame Bel Beckmann. *Todo el material orgánico es reemplazado por minerales*, 2023.



Fig. 22, 23, 24 y 25: Sesame Bel Beckmann. *Todo el material orgánico es reemplazado por minerales, 2023.*



Fig. 26 y 27: Sesame Bel Beckmann.
*Todo el material orgánico es
reemplazado por minerales, 2023.*

Para concluir este bloque del proyecto práctico, aunque la serie *Cuerno Petrificado* surja de mis experiencias personales en el entorno, tanto natural como no natural, es un proyecto que acaba reflejando una relación con el entorno que va más allá de lo individual. Aborda la interrelación entre organismos a la vez que busca reestablecer los vínculos perdidos, presenta medios y cualidades materiales con características conceptuales que hablan profundamente de lo que busco expresar, como se aprecia con el uso de ceniza en *Todo el material orgánico es reemplazado por minerales*.

Los procesos técnicos empleados han dado lugar a la creación de obras escultóricas que adoptan diversas formas. En una misma serie, se combinan dos obras compuestas por objetos escultóricos, una intervención artística y una instalación, logrando así una unificación entre la obra en su conjunto y el espacio circundante, si se tratara de exponer la serie completa en cuestión. La integración de estas obras en un espacio expositivo único, resultaría en un uso del espacio interno y externo de una sala de exposiciones. Es decir, se usaría las paredes y el suelo del interior para disponer las obras, además de una posible zona al exterior que esté expuesta a los elementos, como se describe en el apartado que explica la intervención artística *Earth and Saltwater Trails* (2022).

5. CONCLUSIONES

Todo lo materializado a lo largo de este Trabajo Final de Grado, tanto a nivel teórico-conceptual como a nivel práctico ha sido muy nutritivo para mi visión y reflexión artística. Me ha permitido analizar con mayor profundidad las razones que existen detrás de mis intereses e inclinaciones en la investigación de la percepción y el inconsciente, estableciendo conexiones con el entorno natural y explorando nuestra relación con los demás organismos que lo habitan.

A medida que iba investigando los conceptos de interés, entendí que todos trataban directamente la relación humano-entorno. Y que esa necesidad de comprender, explorar y experimentar esta relación surgía de la disociación propiamente experimentada. Un término que, aunque no sea tratado a nivel del individuo en este TFG, su contextualización a nivel humano-naturaleza ha enriquecido el fundamento del proyecto, aportando una nueva dimensión sobre la forma de interactuar con el entorno, o más bien, sobre la pérdida de interacción.

Es un trabajo académico que me ha servido para expandir y profundizar en mis ideas, pude crear argumentos con bases tomadas de teorías e investigaciones externas a mí, provenientes de campos como la filosofía, la psicología y la ecología, y enlazarlas a la obra de distintos referentes artísticos. El unir ideas relacionadas con la percepción y el inconsciente, la relación inter-especie en un planeta compartido, y la desvinculación de un entorno propio a través de la instalación y la práctica artística en términos espaciales ha sido de gran valor personal. A pesar de que estos temas abarcan campos muy distintos y amplios, he tratado de destacar las conexiones que encuentro entre ellos dentro de los límites de este Trabajo Final de Grado. En términos prácticos, el desarrollo conceptual me ha permitido desarrollar mejor una alquimia de materiales propia, y experimentar más con materiales orgánicos. Al destacar estos resultados, puedo decir que los objetivos fueron abarcados de forma adecuada a lo planteado. Sin embargo, son objetivos que seguirán formando parte de mi proceso artístico a partir de este proyecto fundacional.

Este trabajo me ha permitido ver que la relación humano-entorno es el fundamento de mi obra, y que los filtros a través de los cuales analizo esa relación son muy propios y derivados de mi experiencia personal. Las eternas mutaciones del mundo orgánico, sus fases de descomposición, de reemplazo de materiales, constituyen lo más destacado en mi práctica artística tras el desarrollo de este proyecto, son conceptos en los que me siento, por decirlo de alguna forma, muy *encontrada*, y que pretendo investigar en más profundidad a partir de aquí.

6. BIBLIOGRAFÍA

Libros, artículos y catálogos:

BENEDIKTSSON, Karl & LUND, Katrín (2016). *Conversations with landscape*. Oxfordshire: Routledge, Taylor and Francis Group.

BRENNAN, James F. (1999). *Historia y sistemas de la psicología*. Naucalpan de Juárez: Prentice Hall Hispanoamericana, S. A.

BROWN, Andrew (2014). *Art & Ecology Now*. Londres: Thames & Hudson Ltd.

DE CASTRO, Carlos (2020). *Teoría de la Gaia Orgánica: una introducción*. <http://tratarde.org/wp-content/uploads/2022/01/teor%C3%ADa-gaia-org%C3%A1nica-Carlos-de-Castro-intro-2020.pdf> [Consulta en: 20-03-2023]

FISCHER, Andrea (2022). “Así son las Líneas de Nazca: los misteriosos glifos que quedaron impresos en el desierto peruano hace 1700 años” en *National Geographic*, en diciembre de 2022. Washington: National Geographic Society. <https://www.ngenespanol.com/historia/que-significan-las-lineas-de-nazca-en-peru/> [Consulta en: 18-06-2023]

INGOLD, Tim (2022). *The perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Oxfordshire: Routledge, Taylor and Francis Group.

INGOLD, Tim, & VERGUNST, Jo (2016). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Oxfordshire: Routledge, Taylor and Francis Group.

JUNG, Carl G. (1964). *Man and His Symbols*. New York: Dell Publishing.

JUNG, Carl J., & SABINI, Meredith (2002). *The Earth has a soul: C. G. Jung on Nature, Technology and Modern Life*. California: North Atlantic Books.

LANGE-BERNDT, Petra (2015). *Materiality*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press.

MARKS, Thomas (2015). “Force of nature: Interview with Giuseppe Penone” en *Apollo Magazine*, vol. 2015. Londres: Apollo Magazines, Ltd. <https://www.apollo-magazine.com/force-of-nature-interview-with-giuseppe-penone/> [Consulta en: 07-06-2023]

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS, S. A.

NEUMANN, Erich (1959). *Art and the Creative Unconscious: Four Essays*. Oxfordshire: Routledge, Taylor and Francis Group.

Real Academia Española (2014). Antropoceno. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/antropoceno#:~:text=1.-,1.,naturales%20por%20la%20acción%20humana> [Consulta en: 14-06-2023]

LOVELOCK, James E. (1979). *Gaia. A New look at life on earth*. Oxford: Oxford University Press.

TISDALL, Caroline (1989). "Bits and Pieces by Joseph Beuys" en *Ronald Feldman Gallery*. <https://feldmangallery.com/exhibition/136-bits-pieces-beuys-11-18-12-23-1989> [Consulta en: 18-06-2023]

VV. AA. (2022). *Compost Reader*. Madrid: Cthulhu books.

VV. AA. (2023). *Making Kin: animal series*. Madrid: Cthulhu books.

VERA TORRES, Juan A. (1994). *Estratigrafía. Principios y métodos*. Madrid: Editorial Rueda, S. L.

Páginas web y blogs:

BEKIROVIĆ, Semâ (s.f.). Sema Bekirovic. <https://www.semabekirovic.nl> [Consulta en: 03-06-2023]

HOFFMEISTER, Marianne (s.f.). Marianne Hoffmeister. <https://mariannehoffmeister.com> [Consulta en: 03-06-2023]

PETITMENGIN, Claire (2007). "Towards the source of thought: The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience". <https://clairepetitmengin.fr/AArticles%20versions%20finales/JCS%20-%20Source.pdf> [Consulta en: 06-05-2023]

PENONE, Giuseppe (s.f.). Giuseppe Penone. <https://giuseppepenone.com/en> [Consulta en: 03-06-2023]

KAPPERT, Maarten (s.f.). "Semâ Bekirović" en *Maarten Kappert*. <https://maartenkappert.nl/sema-bekirovic/> [Consulta en: 18-06-2023]

Audiovisuales:

A Metamorfose dos Pássaros (Metamorfosis de los pájaros. Dir. Catarina Vasconcelos). Primeira Idade. 2020.

Mononoke-Hime (Princesa Mononoke. Dir. Hayao Miyazaki). Estudio Ghibli. 1997.

Kaze no Tani no Naushika (Nausicaä del Valle del Viento. Dir. Hayao Miyazaki). Estudio Ghibli. 1984.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1: Joseph Beuys. *Fat Corner*, 1979.

Fig.2: Joseph Beuys. *Butter Pots*, 1983.

Fig. 3: Joseph Beuys. *Wall Street Journal*, 1974.

Fig. 4: Semâ Bekirović. *All that is Solid*, 2021.

Fig. 5: Semâ Bekirović. *All that is Solid*, 2021.

Fig. 6: Giuseppe Penone. *Continuerà a crescere tranne che in quell punto*, 1968-2003.

Fig. 7: Esther Merinero. *Matter no.02: to be remembered in x years time*, 2022.

Fig. 8, 9 y 10: Sesame Beckmann. *To Follow an Insect*, 2022.

Fig. 11, 12, 13 y 14: Sesame Beckmann. *Earth and Saltwater Trails*, 2022.

Fig. 15: Sesame Beckmann. *To grasp; study*, 2023.

Fig. 16: Tronco de madera con excavaciones de insectos encontrado.

Fig. 17: Líneas de Nazca de Perú, 100-600. d.C.

Fig. 18, 19 y 20: Sesame Beckmann. *To Grasp; study*, 2023.

Fig. 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27: Sesame Beckmann. *Todo el material orgánico es reemplazado por minerales*, 2023.

8. ANEXO

Antecedentes de obras propias previas a la materialización del presente Trabajo Final de Grado:

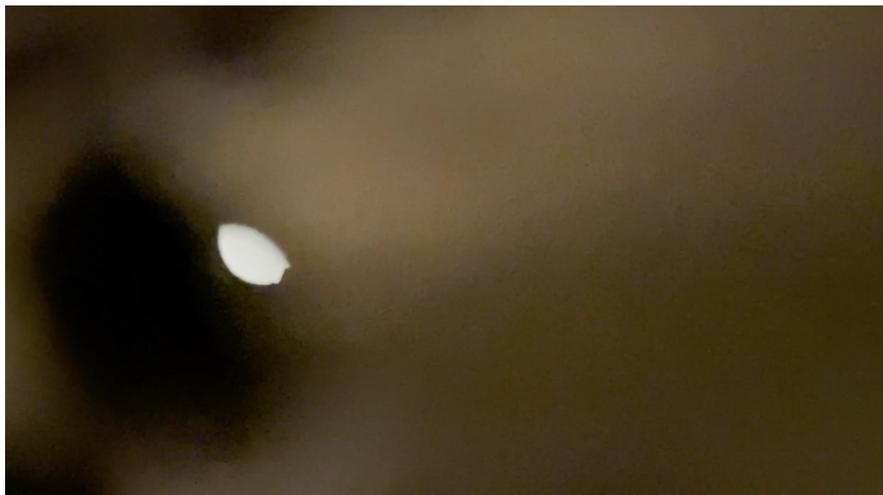


Sesame Bel Beckmann: *Estratos* (2021), instalación para la asignatura de Taller interdisciplinar de materiales¹⁹, compuesta por telas manipuladas con tierra de distintos pigmentos, tinte natural de romero, nogalina y cúrcuma.

¹⁹ Asignatura del grado de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia (España), 2021-2022.



Sesame Bel Beckmann: *Cuerpo en Descanso* (2022), intervención en un espacio natural compuesta por telas manipuladas con tierra de distintos pigmentos, ceniza, tinte natural de romero y tinte extraído de hierro oxidado.



Sesame Bel Beckmann: *The Human Burrower* (2023), fotogramas de un vídeo monocanal presentado formando parte de una videointalación que investiga los túneles dejados por insectos en un trozo de madera encontrada.