

Ana María Arias González-Elipe

am.arias.ge@gmail.com

LA EXPRESIÓN DE LO INEFABLE

EL RECLAMO A LOS ORÍGENES

Tutor: Daniel Silvo González

daniel.silvo@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Grado en Bellas Artes



Convocatoria extraordinaria

2020-2021

RESUMEN

ABSTRACT

Lo inefable, que por propia definición «no se puede explicar con palabras», cobra vida en este proyecto, tratando de ser explicado en un lenguaje superior: el del arte. Se busca, de esta forma, representarlo de un modo tal que pueda ser comprendido y experimentado de la manera más completa posible (sensible, conceptual y holístico¹). Esto se tratará a través de la realización de una obra instalativa de *land art*, que replantea las relaciones entre la Tierra y el hombre mediante procesos introspectivos.

The ineffable, which by definition "cannot be explained in words," comes to life in this project, trying to be explained in a higher language: that of art. It is sought, in this way, to represent it in such a manner that it can be understood and experienced in the most complete way possible (sensitive, conceptual and holistic). This will be dealt with through the realization of an installation work of land art, which rethinks the relationships between the Earth and man through introspective processes.

PALABRAS CLAVE

KEYWORDS

#inefable #tierra #hombre #introspección #sublime

#ineffable #land #person #introspection #sublime

¹ Hace referencia a teoría de los tres niveles del conocimiento.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
2.1. Objetivos	5
2.2. Metodología	6
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
3.1. La proyección de las fuentes vitales, el <i>expresionismo abstracto americano</i>	9
3.2. La plasmación de la naturaleza, <i>color field</i>	13
3.3. El diálogo con la naturaleza, <i>land art</i>	15
3.4. Sobre lo inefable.....	19
3.5. Lo sublime	21
3.6. Estética relacional.....	23
3.7. Dispositivo	25
3.8. Artistas referentes	27
3.8.1. El valor de la tierra, Walter de Maria	27
3.8.2. La presencia de la figura, Richard Serra	29
3.8.3. Más allá de la obra, Mark Rothko	31
3.8.4. Un espacio para el cuerpo, Franz Erhard Walther .	33
3.8.5. El paisaje y el comportamiento, Rubén Martín de Lucas	35
4. DESARROLLO.....	37
4.1. Proceso.....	38
4.1.1. Moodboard.....	39
4.1.2. Desarrollo de bocetos	41
4.2. Localización	44
4.3. Obra, lugar y habitante	46
4.4. El espacio blanco.....	48
4.5. Proceso de trabajo y montaje	50
5. ANÁLISIS DE RESULTADOS	53
5.1. Mockups	57
6. CONCLUSIÓN.....	57

7. BIBLIOGRAFÍA.....	60
8. WEBGRAFÍA.....	62

1. INTRODUCCIÓN

La palabra inefable se define como «aquello que no puede ser dicho, explicado o descrito con palabras». Recalco el término *palabras*, pues la imposibilidad de su uso no niega ningún otro medio; es aquí donde entra la figura del arte. Este arranca allí donde las palabras se tornan escasas y el decir se vuelve imposible.

Sería erróneo intentar entender y hacer un análisis objetivo de un término que, en sí mismo, se defiende y se distancia del raciocinio. Cada cosa merece ser interpretada con el código correcto.

«El filósofo romántico Friedrich Schlegel considera que hay realidades a las que no es posible acceder por otro camino que no sea el artístico, que se convierte, de esta manera, en un recurso fundamental para la expresión de lo inefable»².

Entonces, aquí surge una duda: si no se puede describir mediante palabras, ¿cómo puede llegar a entender el espectador aquello inefable sin que el artista haya descrito su intención en la obra? La única forma es que esta, y únicamente esta, hable y se exprese de forma individual y única para lograr transmitir al observador aquel sentimiento inexplicable.

Llegados a este punto, se nos plantea la disyuntiva sobre si los sentimientos experimentados por el espectador deben de haber sido originados previamente por el artista o no. Una buena obra de arte suele ser por lo general tan rica y completa que sus significados y sentidos se le escapan a su autor, por lo que podemos asegurar que el espectador puede llegar a percibir lo inefable aun cuando el artista no lo tenía en su mente al crearla.

Esto recuerda el trabajo de Mark Rothko, que explicaba el llanto de los espectadores ante su pintura como una experiencia religiosa que él mismo había vivido anteriormente al ejecutarla. En este caso, su obra recoge estos sentimientos y se convierte en la encargada de transmitirlos.

Lo *inefable* está plenamente relacionado con el concepto de lo *sublime* —esa confrontación entre el deseo de eternidad frente al carácter efímero de la realidad y el intento de preservar aquello ya extinguido, con la intención de revivir lo pasado— y con una sobreabundancia del sentido; de ahí que se exprese con mucha frecuencia a través de un lenguaje transracional, capaz de llevar a paroxismos incontrolables y pérdidas de control. Todos estos términos comparten una serie de características, como son el acto de inmersión contemplativa y

² SCHLEGEL, Friedrich (1800). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos. P. 48.

emocional que implican y la dificultad de ser explicados mediante un lenguaje racional.

Se crea entonces una unión entre la sensibilidad estética, la expresión artística, la naturaleza, el tiempo y el conjunto de realidades que constituyen el entorno; este arte conceptual resultante se entiende como la manifestación del subconsciente, como la expresión de la esencia del hombre. El arte funciona, en definitiva, como una puerta de acceso a aquello que sobrepasa el nivel terrenal, es decir, a lo inefable.

La poeta y activista feminista uruguaya de finales del XIX Delmira Agustini se refiere así a este concepto en su obra *Lo inefable*³:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida.
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba fulgor...?

[...]

³ Agustini, D. (2018). *Cantos de la mañana*. Cervantes Digital.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

Crear un proyecto de arte en el que se exprese y evidencie lo inefable, mediante su materialización a través de un código artístico, con el fin de generar en el espectador una actitud introspectiva y reflexiva.

Establecer el estudio de diferentes corrientes artísticas que desarrollen la importancia de las conexiones más esenciales entre *hombre-arte-tierra* y sus distintas formas de expresión.

Investigar el trabajo de artistas relacionados con la intención de mudar la percepción del espacio, a través de los distintos componentes ambientales o con la propuesta de nuevas dimensiones, para comprender así sus formas de trabajo con el fin de establecer una base sólida para el desarrollo de la obra.

Proponer una etapa intermedia entre el hombre y lo inefable, denominada *punto original*, como camino para llegar a esta experiencia.

Estudiar ciertos conceptos que han replanteado el mecanismo de las relaciones entre la obra y el artista.

Establecer el medio artístico de la instalación como dispositivo propio para la experimentación de lo inefable y proporcionar así un medio de acceder a este estado para el espectador.

Documentar el proceso a través de medios audiovisuales para así hacerla llegar al observador.

Transformar la óptica del espacio y establecer diálogos con el lugar donde se levanta la obra, involucrando al espectador en la reinterpretación de este, haciéndole tomar consciencia del poder de los volúmenes y la naturaleza en contraste con su persona.

Conseguir llevar a la práctica el estudio y crear un espacio reflexivo, mediante materiales, técnicas y lugares específicos, que demuestren las uniones con aquello más primordial, como es la tierra y la naturaleza, para así representar el *punto original* y lograr la reconexión del observador con un origen remoto, el suyo propio.

2.2. Metodología

Para abordar la complejidad de este proyecto artístico será preciso dividir la metodología en dos partes. La primera, se centrará en el campo de la investigación teórica, siendo necesario un estudio previo para asentar las bases de las diversas áreas de conocimiento que se abordarán. La segunda, constará de una metodología práctica, donde se desarrollarán de forma experimental distintas pruebas hasta llegar a construir la obra física definitiva.

Se llevará a cabo un estudio documentado en distintas fuentes bibliográficas especializadas en cada materia a tratar, así como en ensayos y tesis doctorales. Para complementarlo se recurrirá a distintos artículos de prestigiosas revistas de investigación artística.

Comenzaremos con la exploración de la pintura *expresionista abstracta* americana, hablando de sus límites y las fuentes vitales a las que apela. Se observará cómo, a través del *color field*, la pintura establece una conexión con la tierra y la materia pura y cómo, a través de Rothko y estas formas expansivas, se llega a recurrir a otras realidades que traspasan los límites de la obra.

Demostraremos las conexiones del ser humano con la naturaleza a través del *land art* y del trabajo de Walter de Maria, escogido como mayor referente de este *movimiento*.

Expondremos el concepto de *inefable* desde distintos puntos de vista, mostrando las múltiples percepciones de este término por parte de varios referentes y de qué manera cada uno lo establece de una forma determinada como punto de partida hacia su actividad práctica.

Analizaremos las distintas posibilidades de interacción y encuentro del espectador con la obra a través del concepto de *dispositivo* y de la *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud, que aportan una nueva perspectiva a las prácticas artísticas contemporáneas.

Haremos varias propuestas para analizar y escoger cuál es la forma más adecuada de materializar la idea de *lo inefable*, partiendo y tomando como referencia los estudios hechos en la investigación.

Se analizará alguna obra realizada anteriormente sobre el mismo terreno, con el propósito de que sirva de ayuda para la propuesta final, tras haberla estudiado y descubierto los puntos fuertes y posibles mejoras de cada una.

Haremos un estudio profundo del terreno y del espacio, pues la obra será creada específicamente para ese lugar. Posteriormente, se ejecutarán distintas pruebas de formas, estructuras, materiales y colores, con el propósito de asegurar que la obra final se adecúe a la parte teórica de la manera más visual posible.

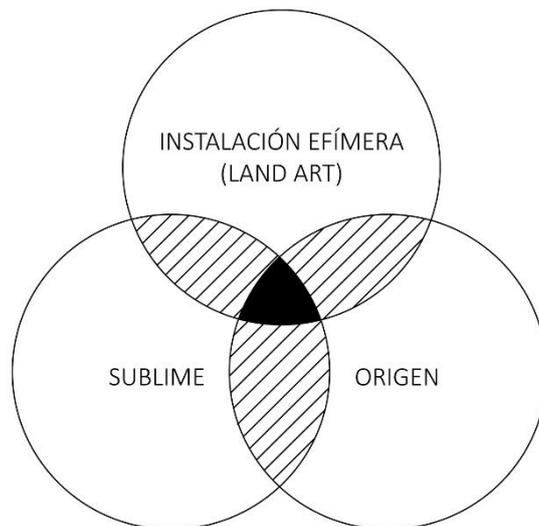
Para lograr que la obra incite al espectador a la reflexión, que esta comunique la idea de la forma más directa y que cada elemento de la instalación favorezca el ambiente introspectivo, el proceso experimental será crítico.

Concluida la ejecución de la obra definitiva, se utilizará el vídeo y la fotografía para documentar tanto el proceso como el resultado final, de cara a hacerlo llegar al espectador.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Respecto a los pilares en los que se sustenta esta investigación, y que engloban la idea de *la expresión de lo inefable*, se comienza tratando el *expresionismo abstracto americano* como un ejemplo de ruptura con lo establecido anteriormente y un medio de expresión de un arte puramente intenso y visceral. El *color field* muestra las conexiones con las grandes llanuras americanas y hace de nexo entre la pintura y la naturaleza. Entonces, se trata el *land art* como muestra de los orígenes y arraigo del arte y las personas a algo tan potente como es la tierra, abordando lo inefable desde su punto más teórico para, después, partir hacia la práctica artística y mostrar, como colofón, los conceptos de *estética relacional* de Nicolas Bourriaud y *dispositivo* como propuesta de abandono de los estereotipos clásicos de aquello que compone una obra y su forma de ser experimentada.

Se analizan los recorridos y trabajos de múltiples artistas, como Franz Erhard Walther, Walter de Maria, Mark Rothko, Richard Serra y Rubén Martín de Lucas, que sustentan y ejemplifican las ideas anteriormente citadas.



ÓPTICA DEL ESPACIO
(TRANSFORMACIÓN)

CONCIENCIA
ESPACIO-TEMPORAL

PROYECCIÓN PERSONAL

3.1. La proyección de las fuentes vitales, el *expresionismo abstracto americano*

En 1941, Estados Unidos se involucró en la II Guerra Mundial; una vez finalizada esta se desarrolló allí una intensísima experimentación pictórica gracias, en gran medida, a la migración de artistas europeos que habían ido llegando a ese país durante los años precedentes. El arte en Estados Unidos entre los años 1940 a 1950 puede clasificarse en dos etapas: un periodo surrealista (1942 a 1945) y cuatro años posteriores muy intensos (1946 a 1950), donde estalla una revolución expresionista abstracta.

Esta revolución implica el repudio sistemático de lo que estaba asentado, para permitir adentrarse en un terreno virgen donde destacan fuerzas —que aún no han roto su forma— más que estructuras definidas. El arte se rinde ante una energía que comienza a surgir pujante alrededor de él: la intensidad.

«Sucedió un arte que se volvía hacia el interior, buscaba fuentes vitales, horadaba profundamente para conseguirlas y hacerlas brotar en una irrupción violenta en el mundo exterior. Esta potencia vital, en su dinamismo puro, que no se encarna en ninguna imagen, que no se liga a ninguna asociación mental, surge brutalmente por mediación del gesto que ella misma suscita y sostiene. El arte no es ya producto de una reflexión o de una asimilación; se ha convertido en proyección pura»⁴.

El *expresionismo abstracto americano* se ha ido conformando a través de varios movimientos predecesores que le han ido dotando de ciertos valores, como el *simbolismo*, los *nabis*, los *fauvistas franceses*, los *expresionismos alemanes*, el *dadaísmo*. Todo eso, junto al *surrealismo*, influye en el expresionismo abstracto americano. Sin embargo, es del *Sturm und Drang*⁵ de donde recoge el característico impulso de fuerzas penetrantes e irreflexivas.

El expresionismo americano aspira a rescatar lo que se considera la *autenticidad original* del arte; para ello, elimina todo lo adoptado para volver a encontrar un supuesto estado llamado *punto original*. Lo fundamental era el regreso a lo elemental, a lo primordial, prevenido contra toda regulación de la inteligencia, que se consideraba esterilizante. Cuando el hombre declara el desmorone de su pasado, e inclusive de su presente, la única forma de regenerarse es volviendo al origen de lo que existe.

⁴ HUYGHE, René (1977a). *El arte y el mundo moderno* (4.a ed., Vol. 2). Barcelona: Planeta. P. 214.

⁵ Del alemán: tormenta e ímpetu.



Clyfford Still, *PW-16*, 1952.

Al igual que el *futurismo* italiano o el *suprematismo* ruso, este arte plantea la idea del *punto cero*, que se establece como un lugar de partida, la única base segura para un nuevo empuje. Crear el vacío es el primer objetivo, pues este es positivo al contener el germen de lo absolutamente nuevo, desde donde comenzar la etapa hacia una ascensión. Así, la abolición —por parte de los artistas— de toda configuración organizada, la voluntad de asepsia mental, se ha asociado a la búsqueda de las energías primordiales.

El artista expresionista alemán, del que el americano recoge sus bases, se presenta como un loco empujado hasta el sufrimiento por la violencia disparatada y detonante de lo que lleva y arde en él. Necesita desterrar esos sentimientos insostenibles para descargarse de ellos. En este punto, el artista no se expresaba ya para un público, sino para sí mismo, para proyectar y liberarse de sus obsesiones.⁶

Karel Appel afirma: «La pintura, como la pasión, es una emoción llena de verdad y hace resonar un ruido vivo semejante al rugido que sube del pecho de un león»⁷.

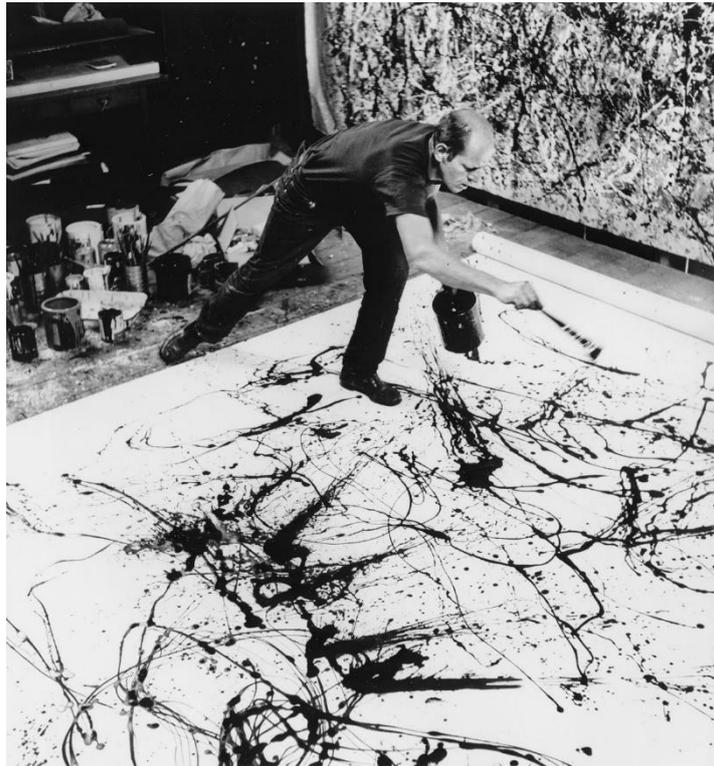
⁶ HUYGHE, René. (1976). *El arte y el mundo moderno* (3.a ed., Vol. 1). Barcelona: Planeta. P. 63.

⁷ HUYGHE, René (1977a). *El arte y el mundo moderno* (4.a ed., Vol. 2). Barcelona: Planeta. P. 210.

La creación meticulosa y las formas definidas desaparecen y la materia prima es escogida de sus más miserables estados. El fin era que la idea tradicional por la que se entendía la estructura del lienzo acabase por desaparecer.

Esta pasión de volver a un hipotético punto original hace cambiar de las materias puristas a asaltos intencionados de los elementos de la obra mediante corrosión, roturas, arañazos, etc. Se expresaban de una forma completamente subjetiva, dolorosa, convulsiva, estridente y casi insostenible. Eran muy pocos los que habían superado la angustia de haber renunciado a todo para ser desbordados y sumergidos por el paroxismo. El resultado son marañas de líneas, agitaciones de materia y derramamientos de colores. Sin embargo, todo es bueno siempre que cada artista pueda expresar sus sensaciones sin impedimento.⁸

El autor se expresa mucho más por las representaciones y las figuras que hace espontáneamente que por el estudio lúcido de sus teorías y pensamientos. Las teorías señalan las inquietudes que cree dirigir, pero se equivoca, pues las imágenes son la verdadera forma por la que emanan inconscientemente las preocupaciones de su vida.



Jackson Pollock pintando,1950, fotografía de Hans Namuth.

⁸ HUYGHE, René. (1977b). *El arte y el hombre* (9.a ed., Vol. 3). Barcelona: Planeta. P. 422.

Surgieron el *dripping*⁹ y el *action painting*¹⁰, donde la obra misma se convertía en un medio registrador de la energía y dinámica del movimiento en su desarrollo, su velocidad, su intensidad y su azar. Sostenían la idea del acto apenas voluntario, en algunos casos extremo.

«Hay un abandono sistemático a lo inorganizado, una llamada al azar y al accidente [...] Pollock ha logrado un arte de sensaciones pictóricas inmediatas y concretas. Sir Herber Read añade que el arte penetraba así más lejos dentro del inconsciente; superaba esa capa relativamente superficial de lo inconsciente [...] que Freud ha llamado lo preconscious y donde todavía actúan las asociaciones inmediatas que participan de la percepción y del mundo exterior; revelaba ahora una imagen de forma indeterminada y de colores imprecisos que proviene quizá de un nivel más profundo de lo inconsciente, donde se percibe la palpación misma, la pulsación del principio vital»¹¹.

Este movimiento resulta de gran importancia para el trabajo desarrollado; se toman como referencias las ideas planteadas sobre la pretensión de vuelta a los orígenes, en este caso, con la creación de un proyecto artístico que promueva el restablecimiento de las conexiones de las personas con la Tierra, implantando así una nueva visión. En la obra, se busca una asepsia mental como forma de conseguir alcanzar el paroxismo y, por tanto, lo inefable.

⁹ Procedimiento pictórico que consiste en dejar chorrear la pintura sobre el lienzo, utilizando pinceles y brochas, o en chorros que gotean desde un recipiente agujereado.

¹⁰ Traducido del inglés: pintura de acción.

¹¹ HUYGHE, René (1977a). El arte y el mundo moderno (4.a ed., Vol. 2). Barcelona: Planeta. P. 214.

3.2. La plasmación de la naturaleza, *color field*

Este movimiento, también ligado al expresionismo abstracto americano, se separa del *action painting* en la forma de entender y aplicar el color. En este caso, se distancia de la gestualidad y el azar y se presenta visualmente más reposado y controlado. Se emplea en grandes planos, estudiando sus vibraciones y persiguiendo la representación de dimensiones inabarcables, que sobrepasan las limitadas por el lienzo. Buscan plasmar el color, no como una materia que compone la obra, sino como el propio sujeto de esta.

El cuadro se transforma en un paisaje de color cuyas texturas se asemejan a la tierra vista desde el aire, de esa forma el arte llegó al *punto original* a través de la naturaleza. El empleo de ciertos materiales y técnicas, como el *impasto*, en que se generan surcos que separan los campos de color, dan a muchos de sus cuadros una superficie rugosa, similar a un relieve.

Estos artistas parecen obsesionados por los grandes tamaños y lo han denominado *overall composition*¹² —algo fundamental para lograr el efecto—. Ese juego de densidades y volúmenes evoca una atmósfera más que una forma, un espacio desértico donde el hombre mengua y desaparece. El espectador, situado frente a esas zonas del color, se sumerge y es envuelto por las emociones que esas formas expansivas de pigmento provocan. En estas obras, el color no es un elemento más: deja de estar atado a un lienzo que colorea y se libera, es independiente y expresa algo en sí mismo. Mark Rothko fue el pintor más simbólico de esta técnica; defendía que se trataba de una «vivencia espiritual», la comparaba con una «experiencia religiosa».

«El artista excava en la pintura como si fuera a abrir la corteza terrestre para descubrir lo que la herida en la materia quiere sacar a la luz»¹³.

La elaboración de la obra es un constante proceso de comunicación con la materia y el lienzo, un tira y afloja donde es preciso una implicación tanto mental como física por parte del artista para conseguir llegar a sus *entrañas* y plasmarlas. Alude a la idea del paisaje del hombre interior; en este diálogo, el creador excava en la sustancia de la obra y en sí mismo. Cuando este habla de la profundidad de la pintura, realmente es la suya, el arte es un catalizador de las emociones del autor.

Este complejo proceso se asemeja al trabajo sobre la tierra, el duro esfuerzo para conseguir fruto y las innumerables riquezas que puede llegar a proporcionar, física o espiritualmente, si se le dedica tiempo y atención.

¹² Omnipresente, ocupando toda la superficie pintada.

¹³ RUHRBERG, Karl (2005). *Arte del siglo XX* (Ingo F. Walther ed., Vol. 1). Colonia: Taschen. P. 263.

Mediante esta asociación entre el arte y el paisaje, el *color field painting* respalda la obra ejecutada: refuerza la importancia de las grandes superficies de terreno natural y su simbología, alude a la representación de atmósferas y evoca emociones partiendo de su contemplación. Sus dimensiones promueven la introspección de la persona.



Mark Rothko, *Untitled*, 1968.

3.3. El diálogo con la naturaleza, *land art*

*Land art*¹⁴ es un término que fue acuñado por Walter de Maria para definir la obra que empezaba a caracterizarle, sus primeras intervenciones en la naturaleza. Aunque muchos otros artistas han sido catalogados en esta actividad —Richard Long, Christo y Jeanne-Claude, Michael Heizer, etc.—, no es en sí un movimiento ni un estilo —al no tener programas ni manifiestos estéticos—, por lo que cada uno ha optado por denominarlo de una forma: arte ambiental, arte ecológico, etc.

La sociedad norteamericana experimentó grandes cambios desde el inicio de los años sesenta: en el campo de la ciencia, la NASA llega a la Luna; en la política, la guerra de Vietnam y la elección de Richard Nixon como presidente de Estados Unidos —con promesas que, finalmente, resultaron ser un restablecimiento de la ley y el orden sumamente conservador— y a nivel social, surgen movimientos de ruptura con los valores tradicionales, como el *hippy*.

El *land art* fue un movimiento que, según las clases burguesas, amenazaba la estabilidad social; acusaban a estos artistas de corromper la mente y los valores tradicionales. Se presentaba de manera rupturista ante la ley y el orden instaurados por el Gobierno, a veces de forma demasiado crítica, lo que provocaba muchas polémicas.



Ant Farm, *Rancho Cadillac*, Texas, 1974.

¹⁴ Término americano, se podría traducir como: arte de la tierra.

Para estos artistas, la importancia de la obra no reside en el resultado, en el objeto artístico creado, sino en el proceso del hacer, en su elaboración y las conexiones que se producen del contacto entre la obra y la persona que lo experimenta. Este proceso reclama una participación activa: ya no vale únicamente con una mirada para entender la obra, ni con un punto fijo para abarcarla; hay que recorrerla y en ese recorrido se le pide que transforme su realidad y sus ideas, que tenga la capacidad de verse a sí mismo y entender que no todo lo que perciben sus sentidos es la realidad, sino que hay mucho más.

El *land art* se enfrentaba a una sociedad consumista, que ya empezaba a criticarse con el *pop art* —tratado de manera irónica, aunque también crítica—. Sin embargo, el *land art* lo hacía de dos formas muy distintas: por una parte, resultaba inaccesible al consumo físico, tanto por su localización en parajes completamente ajenos y aislados de la sociedad, como por su carácter efímero y perecedero; por otra parte, a diferencia de los objetos artísticos propios de galerías a los cuales se les fija un precio para el mercado, no se puede comercializar ni vender la experiencia ni las sensaciones propias de los trabajos de *land art*, aunque sí es cierto que algunos artistas, como Robert Smithson, hace versiones o traslados de sus obras a la galería, donde sí se venden.



Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence*, California, 1972-76.

También se pueden ver esas obras mediante vídeo y fotografía, en despliegues documentales totalmente profesionales y serios, orientados a su *consumo*. Sin embargo, esta forma está muy alejada de la propia realidad y naturaleza de la obra, pues esta experiencia, por muy completos y profesionales que sean estos recursos, no se puede vivir a través de una pantalla u otro medio en 2D, pues estas creaciones obligan a situarse en un estado de inmersión tanto física como mental; apelan a la psicología de las profundidades. Solo en este punto —punto original— se podrá alcanzar la obra. Incluso sin tener a esta como un objeto de colección, el espectador puede apropiarse de ella. Por tanto, el proceso de adquisición pierde todo su sentido.

Aquí se observa una clara relación con el expresionismo abstracto desarrollado anteriormente, donde en este punto el artista se aleja de los propósitos originales del arte —el público y el mercado artístico— y se centra en una visión más subjetiva.

Para conseguir manifestar ciertos tipos de sentimientos, como son lo sublime o lo inefable, el artista debe haberlos vivido previamente para lograr representarlos. Este se encuentra en un estado de verdadera necesidad de exploración y experimentación: busca constantemente sentir en sus propias carnes aquel éxtasis más allá de la racionalidad que defiende lo sublime, que no es más que un instante, una realidad que sucede aquí y ahora, no mira al pasado; «el instante produce el acontecimiento»¹⁵.

El *land art* recrea la idea de lo sublime a través de ciertos aspectos: «el afán de inmensidad por superar los límites físicos de la obra a través de la escala del territorio; el carácter modular que insinúa una progresión de la obra hasta el infinito; la limpieza de las abstractas cajas minimalistas, herméticas como cristales, que sugieren un recogimiento solitario y silencioso; el pulso del poder o el respeto, según los casos, por las fuerzas de la naturaleza»¹⁶.

Los artistas parecen mostrar una preferencia por sitios relacionados con las antiguas culturas desaparecidas; muchas de las obras del *land art* parecen corresponderse con las realizadas antiguamente por los antepasados primitivos, principalmente de los indios americanos, como si ambos partiesen de la misma idea original. Y es que estos artistas posan la mirada en el pasado para recoger ciertos simbolismos y modelos estéticos. Es de ellos de quienes recogen la idea de un lenguaje abstracto, basado en figuras primarias, como representación de la presencia de lo primordial. El lenguaje del *land art* demuestra, mejor que cualquier otro arte, las conexiones entre el hombre y la

¹⁵ RAQUEJO, Tonia (2001). *Land art (Arte hoy)* (2.a ed.). Donostia: Nerea. P. 15.

¹⁶ MADERUELO, Javier (1995). *Arte y Naturaleza* (Vol. 1). Huesca: Diputación Provincial de Huesca. P. 101.

naturaleza; a través de él, la persona es capaz de reconectarse con un origen remoto..., el suyo propio.

El diálogo que se establece entre el artista y el terreno, al plantear su obra, y la interdependencia entre el arte (obra) y el entorno (naturaleza) es tan intenso, que los límites entre un entorno y otro se diluyen, de tal forma que la imagen que el artista levanta en el paisaje se convierte en la propia naturaleza.

El artista del *land art* mira al pasado para recordar de dónde venimos y a qué pertenecemos. Es decir, no niega el progreso, pero reconoce la necesidad de un conocimiento más profundo de los orígenes para entender nuestro futuro. De esta forma, se superpone el pasado y el presente.

«Más que innovar —declara Heizer— deseo que mi obra vaya hacia atrás hasta fundirse con el pasado»¹⁷.

El *land art* es un arte procesual. Está estrechamente ligado a la experiencia del tiempo, tanto por sus apelaciones a los orígenes primigenios —explicadas anteriormente—, como por una función propia: la de narrar el tiempo a través del movimiento. La obra resultante de un proceso de trabajo, queda como huella materializada del tiempo utilizado, de la misma forma que la destrucción de la misma por los elementos meteorológicos marcará constancia del paso del tiempo. Este está asociado intrínsecamente al movimiento.



Swinside, ca. 2600-2100 a.C.



Richard Long, *Muir pass stones*, California, 1995.

La obra se encasillaría en este género, que establece la conexión entre el hombre y su origen. Se ha buscado enraizar el desarrollo del proyecto en aquel medio capaz de expresar, partiendo desde lo más básico (la tierra), la inmensidad de lo sublime. La naturaleza responde a estas exigencias y sirve de vehículo a una metáfora, a una idea, a aquello que no puede ser plasmado y de lo que no puede ser hablado: lo inefable.

¹⁷ RAQUEJO, Tonia *Opus cit.*, p. 38.

3.4. Sobre lo inefable

Cada artista encuentra y encarna lo inefable en un elemento tremendamente subjetivo, aunque hay ciertos parámetros que comparten entre sí. Francisco Umbral lo relaciona con el cuerpo humano; Le Corbusier, con el espacio; Rothko, con las masas de color; Walter de Maria, con la naturaleza; etc. Lo que comparten todos ellos son conceptos muy grandes, difícilmente abarcables tanto en el plano de lo físico como en el de lo mental, son ideas tremendamente abstractas, con una profundidad inconmensurable. Todas apelan al reclamo de los sentidos hacia una realidad inexplicable, casi inexistente y la apreciación de lo imperceptible.

Nada se contrapone más a lo inefable que la corporeidad: «nada más fácilmente perceptible por nuestros sentidos y comprensible por nuestra percepción más elemental»¹⁸. Estas realidades inefables se pueden entender entonces como aquello invisible o inmaterial, que no puede encarnarse de forma física, pero sí tratar de representarse a través de una metáfora o un señuelo que conduzca a su idea.

El escritor Miguel Ángel Hernández-Navarro cuestiona lo inefable respecto al silencio: «¿Cómo materializar entonces lo inefable? Quizá el silencio fuese una solución»¹⁹. Este se establece como base de la contemplación y se relaciona, en cierta forma, con el vacío: un lugar predispuesto a llenarse. «También el pensamiento necesita un silencio»²⁰. El silencio y el vacío generan posibilidades, pues dan lugar a ser completados, despiertan la actividad e invitan a la proyección personal.

La obra de arte que precise de la contemplación activa para que se produzca la experiencia estética dependerá fuertemente de estos aspectos. El espectador debe entrar en un estado de distanciamiento de factores externos, haciendo hueco al silencio y a la contemplación, porque la saturación de los sentidos imposibilita la mirada y el encuentro.

Tratando y estudiando la idea de *lo inefable* desde otros campos, como son la literatura y la filosofía —pues, al fin y al cabo, son las bases del pensamiento y el punto de partida hacia la actividad práctica—, «Francisco Umbral considera que lo que constituye *lo inefable* es aquello que materialmente no podemos cuantificar o racionalizar. Desde su punto de vista, aquello *inefable* tiene unos contornos que son los del cuerpo humano, es decir, se encarna y se corporiza, incorporándose al presente de nuestra humanidad más elemental. El

¹⁸ CANDAU, Antonio (2014). “Fisiologías de lo inefable”. En *CIEHL*, n.º 21. Puerto Rico: CIEHL. P. 114.

¹⁹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Infraleve. Lo que queda en el espejo antes de mirarte*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2004. P. 35.

²⁰ HAN, Byung-Chul. *Por favor, cierra los ojos*. Barcelona: Herder, 2016. P. 9.

cuerpo humano es perfectamente perceptible en su materialidad y, al mismo tiempo, profundamente hermético. Umbral consigue acercarse a los extremos y a las realidades más inefables de la persona humana y su existencia»²¹.

Le Corbusier razona en el artículo *El espacio inefable* la intrínseca necesidad del ser humano por habitar espacios; este espacio y aquello que lo habita provocan una sensación deslumbrante, fruto de la contemplación y la emoción. Todas las artes mayores, como la arquitectura, la escultura y la pintura, trabajan sobre el espacio, cada una de una forma distinta, pero todas dependen de la capacidad de gestión de este. Ello justificaría que la emoción estética es una función espacial. En esa amplitud y profundidad sin límites que disipa toda frontera aparece el milagro del espacio inefable.²²

«Creo que no existe ninguna obra de arte que no tenga una profundidad inaprensible, que no se desarraigue de su punto de apoyo. El arte es ciencia espacial por excelencia»²³. Para Le Corbusier, cada práctica artística, da igual escultura o pintura, tiene como último objetivo la conquista del espacio, y cada artista es el responsable de ello en su obra. En cierta forma, el espacio simboliza, al igual que el silencio, un lugar abierto a ser completado, un lienzo en blanco, un propulsor de ideas, un generador de arte.

En la siguiente tabla aclaratoria se muestran los distintos elementos en los que algunos de los artistas más relevantes, tratados durante este proyecto, encuentran representada la idea de lo inefable.

ARTISTA	ELEMENTO
Francisco Umbral	Límites del cuerpo humano
Franz Erhard Walther	Cuerpo humano como material
Le Corbusier	Espacio modulado
Mark Rothko	Masas de color
Richard Serra	Figura en el espacio
Rubén Martín de Lucas	Territorio
Walter de Maria	Naturaleza

²¹ *Íbidem*, pp. 114-121.

²² CORBUSIER, Le (1946). "El espacio inefable". En *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número extraordinario de abril. París: *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Pp. 6-7.

²³ *Íbidem*, p. 11.

3.5. Lo sublime

Lo sublime se entiende como aquella confrontación entre la pretensión de eternidad frente a la realidad efímera, así como la intención de recuperación de aquello pasado y su intento de revivirlo. Esto, al ser experimentado, provoca una fuerte impresión en la persona, apelando directamente a su sensibilidad y provocando una imposibilidad de asimilación de aquello que percibe. Esta belleza va más allá del raciocinio del espectador.

Como destaca Immanuel Kant en su ensayo *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, el carácter y nivel de estas respuestas hacia los estímulos que las suscitan no dependen del propio objeto, sino de la sensibilidad de cada espectador. De ahí que lo que para una persona significa una sensación fuera de lo común, para otro es irrelevante.²⁴

Continuando con la teoría de Kant, lo sublime se distingue de lo bello por su tendencia al terror: aquello hermoso que produce alegría y afabilidad, será bello y aquello que, además de la belleza produce terror, melancolía o magnificencia, encarnará lo sublime. «La noche es sublime, el día es bello»²⁵, ejemplifica.



Caspar David Friedrich, *Monje frente al mar*, 1810.

²⁴ KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [pdf]. Komgsbey, 1764.

²⁵ *Ibidem*, p.3.

Estas representaciones tan recurrentes en el Romanticismo, donde el término tuvo su punto álgido, suelen estar altamente ligadas a la naturaleza (tormentas, acantilados, cielos); es en estas imágenes donde demuestra su furia, su poder y estremece al espectador. Esto se relaciona con que lo sublime ha de ser siempre grande, recalcando la pequeñez y debilidad del hombre y su poder sobre este. En esta grandiosidad, la figura se achica y surgen las preguntas existenciales propias de la introspección y el encuentro con el verdadero arte; estas tienen que ver generalmente con su origen, destino y valor sobre la tierra.

Carlos Miguel-Pueyo expone, en su ensayo: *El romanticismo de Enrique Gil: un diálogo con lo sublime*, las respuestas de estas personas ante la contemplación de la grandiosidad de la naturaleza —ya fuera bosques o mares—, esperando encontrar en ella nuevos horizontes y perspectivas, y explica: «Estas imágenes provocaban indudablemente el bloqueo de la mente humana, siendo una característica crucial en la esencia de lo sublime, como una manera de redescubrirse a sí mismo, que algunos críticos como Neil Hertz han llamado “desintegración y reconstitución”»²⁶.

Esta experiencia de lo sublime consistía entonces en elevar el alma a un estado superior y trascender los límites de la razón, buscando así la experimentación de lo inefable y de lo intangible.

En todo lo sublime parece hallarse lo inefable; en la obra planteada se puede ver un guiño a lo entendido por los románticos y explicado anteriormente: la confrontación con la naturaleza en su estado puro donde el espectador se siente ínfimo y se cuestiona entonces su papel sobre esta. Lo sublime resulta, en este caso, el paso intermedio entre la obra y lo inefable.

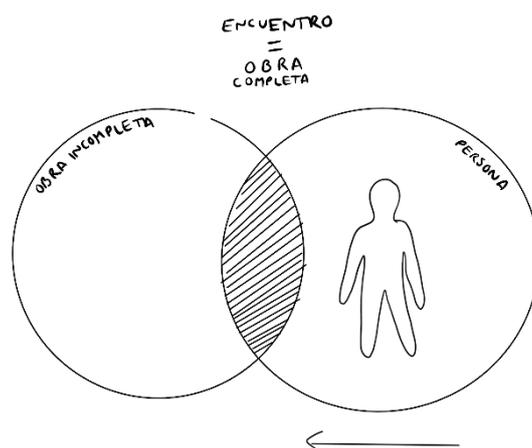
²⁶ MIGUEL-PUEYO, Carlos. *El romanticismo de Enrique Gil: un diálogo con lo sublime* [pdf]. Indiana: Valparaíso University.

3.6. Estética relacional

En su libro *Estética relacional*, Nicolás Bourriaud plantea lo que para él supone la problemática del arte actual, que cuestiona así: «¿Es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico —la historia del arte— tradicionalmente abocada a su representación?»²⁷. Este crítico pensamiento surge como reacción a un incremento del uso de los medios de comunicación masiva y, en consecuencia, un aumento del aislamiento individual observado a mediados del siglo XX.

Presenta entonces una nueva propuesta artística donde sostiene que el arte ha llegado a un punto en el que necesita de un público receptivo no solo para ser entendida, sino para propiamente existir. La obra carece de sentido si no es experimentada en un espacio de tiempo, es decir, la obra es la duración del encuentro que se produce. Defiende que «el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente»²⁸.

Bourriaud propone una forma de arte que se respalda en la idea de un estado de encuentro; su objetivo es la interrelación entre el espectador y la obra: esta conexión forma el sustrato de la misma. El planteamiento responde a la necesidad de recuperar los lazos sociales y la mentalidad colectiva, perdida a lo largo de los años y reducida a sujetos independientes, aislados y consumistas. Asimismo, plantea nuevos discursos teóricos para las prácticas artísticas, según él tremendamente necesarios para cambiar este tipo de mentalidades.



²⁷ BOURRIAUD, Nicolás (2015). *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo editora. P. 17.

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

«La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos [...] La obra se presenta ahora más bien como una *duración* que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada»²⁹. Las obras producen espacios-tiempos relacionales donde la conexión resultante entre la obra y el sujeto supone la encarnación de esta.

La forma en la que la obra de arte se relaciona con el público ha variado completamente. En este punto, el espectador entra y completa la creación, que toma significado en el acontecer aquí y ahora. Esta relación no puede analizarse como un acontecimiento de experiencia estética ordinaria, ya que lo efímero y único de esa dimensión sensitiva a la que apela lo hace imposible de vulgarizar y retratar.

La obra, analizada desde el punto de vista de las relaciones que establece, plantea un estado de encuentro del espectador con el espacio, respondiendo a la necesidad de falta de conexiones con el entorno. La persona se introduce literalmente en esta para completar el significado y voluntad de la obra. Sin este, la instalación no cumpliría su función, incluso se podría llegar a decir que ni siquiera existiría.

²⁹ *Ibidem*, p. 57.

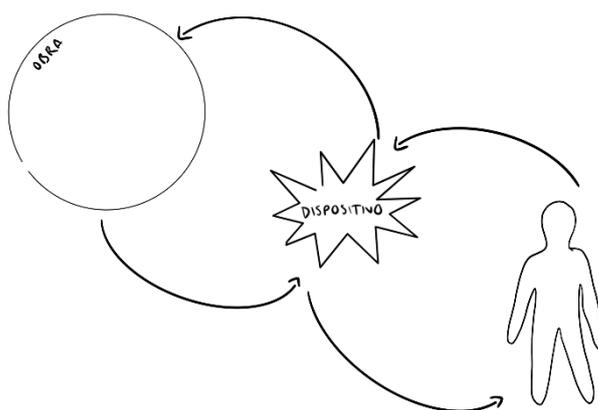
3.7. Dispositivo

«Dispositivo. Mecanismo o artificio para producir una acción prevista»³⁰.

El término *dispositivo* tiene muchas acepciones, pero en el ámbito del arte fue Jean Louis Baudry quien lo trató desde un punto de vista novedoso, a través de uno de sus artículos titulado *Le Dispositif* publicado en 1975. Aunque él orientaba sus estudios al mundo del cine, analizando las respuestas de los estímulos provocados por el dispositivo cinematográfico en el espectador, estas teorías se han aplicado también a otras áreas de las artes.

El concepto de *dispositivo* se entiende como todos aquellos elementos que regulan y hacen posible la interacción entre obra y espectador. Entre estos elementos se incluyen el lugar donde se presenta (accesibilidad) y cómo se presenta (soporte). «No se trata de un objeto único y materializado de contemplación estética, sino de un dispositivo artístico que induce una experiencia espacial para el espectador a través de la puesta en relación de objetos provenientes de campos muy variados»³¹.

Dentro de los efectos que provoca la obra en el espectador, el dispositivo es el encargado de gestionar la interacción entre estos dos: el contacto y las relaciones. Regula, como define Jacques Aumont, el espacio del espectador y el espacio plástico. «El espectador se incorpora al propio proceso de construcción representativa al integrarse en un espacio habitable, en el que no solo los objetos, sino también su propio cuerpo, son reconfigurados como obra»³².



³⁰ RAE

³¹ VALESINI, María Silvana. *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador* [pdf]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, diciembre 2014. [Consultado el: 20 de abril de 2021]

³² *Ibidem*, p. 72.

El dispositivo se entiende entonces como un paso intermedio entre la persona y el fin último de la creación, defiende que es preciso interactuar de manera activa con los elementos presentes para lograr comprender la obra en su totalidad. Es decir, la persona no es un mero espectador, ni la creación artística se comprende con simplemente observarla, esta precisa de un dispositivo (físico) que medie sus relaciones con el público. Este se presenta como un medio para llegar a algo *superior*.

El salto de su aplicación en el cine al arte se relaciona con la aparición de nuevos medios de expresión y materiales introducidos en las obras, ligados al abandono de los estereotipos clásicos de aquello que compone una obra. En este punto, los artistas comienzan a introducir en su proceso de materialización de la obra elementos poco usuales hasta la fecha: tierra, basura, el cuerpo del artista, etc.

Ignacio Villegas lo define así: «La estética de las ideas reemplaza a la estética de las imágenes»³³. Este tipo de obras emergentes y conceptos revolucionarios constataban que la idea cobraba una importancia fundamental en el planteamiento del arte.³⁴

La instalación realizada para este proyecto tiene función de dispositivo, tal y como se ha analizado anteriormente, ya que media las relaciones entre el espectador y aquello que lo rodea; sin la obra, el lugar no resultaría un espacio de encuentro, pues el observador no tendría un medio con el que interactuar, este precisa de una herramienta. El dispositivo (obra) se presenta como un recurso para llegar a algo más; gracias a este, se es capaz de entrar en estado de introspección, en el juego de descubrir.

³³ Autor no especificado. *Dispositivo* [en línea]. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, s.f.. Disponible en web:

http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo

³⁴ *Ibidem*.

3.8. Artistas referentes

3.8.1. El valor de la tierra, Walter de Maria

Walter de Maria tiene una sensibilidad extremadamente especial en lo relativo a la *tierra*. Se aleja de las expectativas comerciales y parece centrarse en escuchar a este elemento, destacando la desproporción del hombre ante su *madre* y mostrando su gran poder de influencia a pesar de haber sido un elemento infravalorado según explica él: «Dios nos ha dado la tierra y nosotros la hemos ignorado».

«Paracelso comentaba que todo cuerpo nace de la tierra, porque la tierra es la madre de todas las cosas corpóreas. El primer hombre fue hecho de tierra, y como él, todos los que vinieron después son de tierra y deben ser sostenidos por la tierra»³⁵.

En su obra *Campo de relámpagos* explica que el cielo es tan esencial como la tierra y que la conexión entre ambos da lugar a una de las más potentes fusiones que jamás hayan existido. Esas líneas que se superponen en el paisaje crean una especie de nexo entre el cielo y la Tierra, pues en esa tierra las líneas medían el tiempo. Y es que es necesario una espera ineludible para percibir el instante de lo sublime rompiendo en la obra, el relámpago.



Walter de Maria, *The Lightning Field*, Nuevo México, 1977.

³⁵ LUGONES BOTELL, Miguel, RAMÍREZ BERMÚDEZ, Marieta, MIYAR PIEIGA, Emilia (2013). *Paracelso* [pdf]. La Habana: Revista Cubana Medicina General Integral Vol. 29 n.º 1.

Llevó la naturaleza a las galerías con su exposición en la Galerie Heiner Friedrich, donde, en el cartel que sirvió de anuncio, plasmaba «Pure Dirt · Pure Earth · Pure Land». Walter de Maria defendía la pureza y el valor del material orgánico que él empleaba como artístico y constataba la ausencia de intervención humana en el trabajo.

Habla del aislamiento como esencia del *land art* y base de la experiencia estética. Sus obras ofrecen vivencias abrumadoras, cada elemento es meticulosamente calculado, todo está ideado para propiciar la intimidad necesaria para el encuentro con la obra: crea espacios propios para la experimentación. En todas sus instalaciones, el terreno está ahí no solo para ser contemplado, sino para que se medite sobre él.

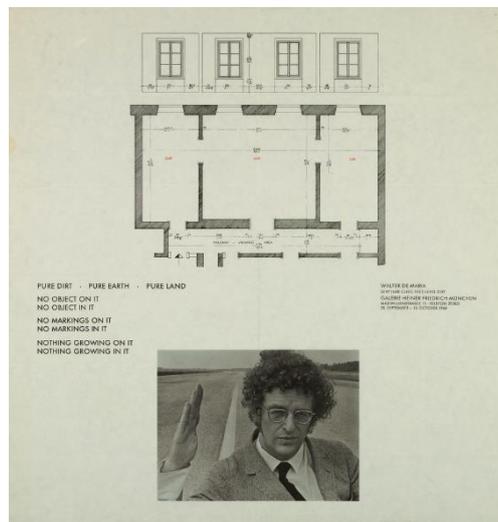
En estas obras planteadas se observa un paralelismo con la ejecutada, principalmente por el valor que Walter de Maria le da a la tierra, los grandes tamaños a los que alude y la importancia que le da al aislamiento y los procesos introspectivos; todos estos aspectos se encuentran también en *La expresión de lo inefable, el reclamo a los orígenes*.



Walter de Maria, *New York Earth Room*, 1977.



Detalle del montaje
New York Earth Room.



Poster, Walter De Maria, *Level Dirt*, Galerie Heiner Friedrich, Munich, Germany, 1968.

3.8.2. La presencia de la figura, Richard Serra

La obra de Richard Serra se sitúa en lugares donde es posible una interacción con las formas propias de estos, ya sean arquitectónicas o naturales. La presencia de sus obras transforma la óptica del espacio y establece diálogos con aquello que rompe y fragmenta, buscando su reconstrucción *girando* la perspectiva del lugar.

Estas formas rompen la percepción del espacio continuo y homogéneo, enfatizan sus características y crean nuevas posibilidades sobre él, pasando de ser un simple lugar de soporte a una materia visualmente maleable. El propósito de Serra es levantar espacios disyuntivos y discordantes respecto a aquello que le rodea.

Dota de mucha importancia a los estudios previos a la materialización de las obras, habla del poder de la imagen de los volúmenes y de la naturaleza del peso plenamente conectada con las formas. Así, un cuadrado y un trapecio conllevan más peso que un rectángulo o un rombo, respectivamente, es decir, «coincidiendo con Cézanne, los objetos poseen peso por el carácter de sus geometrías»³⁶.



Richard Serra, *Inside Out*, 2013.

³⁶ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles (2001). *Richard Serra (Arte hoy)*. Donostia: Nerea. P. 75.

Serra afirma: «yo no hago objetos transportables, yo no hago obras que pueden ser resituadas en otro lugar. Hago obras que tienen que ver con los componentes ambientales de los lugares concretos. La escala, la dimensión y el emplazamiento de mis obras específicas en relación al sitio están determinadas por la topografía del lugar, que puede ser un entorno urbano, paisajístico o arquitectónico»³⁷.

Defiende la idea de la obra creada para un lugar específico y un momento temporal, reniega del arte genérico y sin ningún tipo de raíces. Este pensamiento de obra concebida para su lugar de instalación se ejemplifica en *East-West / West-East*. La experiencia de la percepción del observador en el medio ambiente es la que da vida y cuerpo a las obras de Serra.

Conceptualmente, las obras de Serra mantienen una gran relación con la abordada en este proyecto, donde el plano levantado corta el espacio proporcionando otra perspectiva de este, mudando la óptica del lugar y cambiando su significado, proponiendo así otras realidades. Siendo el conjunto de esta una obra realizada única y exclusivamente para el lugar seleccionado, al igual que las de Richard Serra.



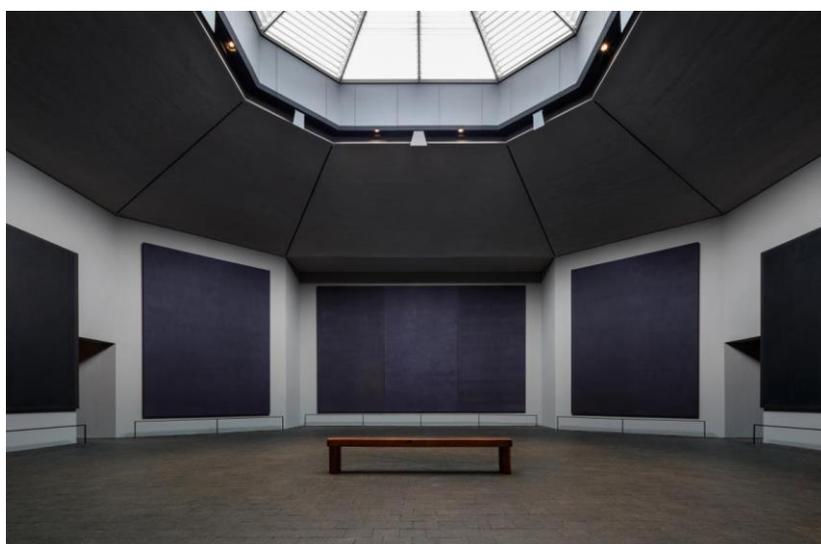
Richard Serra, *East-West / West-East*, Qatar, 2014.

³⁷ SERRA, Richard (1994). *Writings / Interviews*. Chicago: University of Chicago Press. P. 202.

3.8.3. Más allá de la obra, Mark Rothko

«No soy un pintor abstracto [...] No me interesan las relaciones entre colores y formas [...] Solo estoy interesado en expresar las emociones básicas del ser humano (tragedia, éxtasis, fatalidad...) y el hecho de que mucha gente se descomponga y lllore ante mis cuadros demuestra que he conseguido comunicar esas emociones básicas. Cuando la gente llora ante mis cuadros están teniendo la misma experiencia religiosa que yo mismo tuve cuando los pintaba. Y si usted, como dice, solo se emociona por la relación entre los colores, es que no lo ha entendido»³⁸, explicó en una conversación que tuvo con Selden Rodman en 1957.

Rothko trataba de hacer visible la atmósfera del espacio por medio del color. Esta búsqueda de la expresión encontraba su lugar en las grandes extensiones de los campos americanos, en esos espacios inmensurables donde el artista se perdía tanto física como espiritualmente en su infinito; igual que sus cuadros, que continúan psicológicamente más allá del límite de la tela, consiguiendo crear una experiencia trascendental. Ese *vacío que atrapa*, proyectado en las obras de Rothko, se llena con lo que uno siente y lleva dentro.



Mark Rothko, *Chapel*, Texas, 1970-71.

³⁸ RODMAN, Selder (1957). *Conversations with artists*. Nueva York: Devin-Adair Co. P. 27.

En esta pintura espacial, la materia es únicamente importante como medio para alcanzar otra dimensión del espacio, su sentido es el de transformar la concepción de este, en el caso de Rothko, a través del color. Juega con los grandes tamaños y desdibuja los contornos de las formas que representa, consiguiendo así una obra palpante y, al plasmar los límites de forma irregular y difusa, amplía las dimensiones de su trabajo, logrando no solo crear un cuadro, sino un ambiente.

Joseph Beuys, uno de los artistas más transgresores y controvertidos de la posguerra alemana (II Guerra Mundial) y referente mundial de obras que llevan a la reflexión, explicaba que los hombres deben tratar de trascender su realidad, encontrar un medio espiritual que les permita conseguir un punto de vista completamente diferente al actual; y eso es exactamente lo que consigue Rothko con sus formas suspendidas, que demuestran que el infinito y el vacío están estrechamente unidos.³⁹

Rothko, aunque trabaja principalmente con la pintura, tiene algo que lo distingue del resto de pintores expresionistas abstractos y que consigue identificarlo con el trabajo propuesto a pesar de ser este principalmente *land art*. Con un medio bidimensional logra evocar atmósferas que traspasan las del lienzo y crear espacios inconmensurables con un simple plano. Esa atmósfera envolvente, el reclamo a la contemplación y la expresión de realidades más allá de las percibidas, son lo que lo caracteriza y se relaciona con el proyecto.

³⁹ RUHRBERG, K. (2005). *Arte del siglo XX* (Ingo F. Walther ed., Vol. 1). Köln: Taschen. P.293.

3.8.4. Un espacio para el cuerpo, Franz Erhard Walther

Franz Erhard Walther es un artista alemán que destacó por ser uno de los pioneros en considerar el cuerpo y el textil como materiales escultóricos, define su obra como *acciones* donde se desarrollan procesos mentales a lo largo de su actividad; entiende el arte como un medio donde liberar el cuerpo, un espacio donde la obra y el artista se unen en una dependencia tanto física como mental, donde ambos cambian sus apariencias en función del otro. Sus obras redefinen la idea del objeto artístico y de la instalación, toma tremenda importancia la figura humana, siendo este un punto clave para su obra, junto con el espacio y el tiempo, sobre los que trabaja como si fueran materiales escultóricos.⁴⁰

Redefinió las funciones del material textil, introduciéndolo en la configuración de sus obras. Funcionan como base para establecer las relaciones entre los espectadores que interactúan en las acciones. Según explica Walther, él no da ninguna premisa que sirva de base para la interacción, el espectador es el que decide qué tipo de relación mantendrá con la obra al activarla, no pretende que empiecen con una idea preconcebida de lo que esta les va a producir, pues la acción es imprevisible, fluirá a lo largo del encuentro y cada uno saldrá con una percepción totalmente distinta.

De esta forma redefine la idea del lugar expositivo y sus posibilidades de relacionarse con él. Su obra apela directamente al espacio, la escala y el espectador, haciéndolo reflexionar sobre sus capacidades.

Al igual que en la obra planteada, Franz Erhard Walther emplea la tela como un medio para crear las relaciones entre el arte y el espectador; esta contribuye en las percepciones que cada uno va a componer en el resultado de su inmersión. De la misma forma, plantea un momento imprevisible —al dotar de libertad a cada uno para hacer lo que sienta— donde la interacción y su resultado son completamente desconocidos.

⁴⁰ VERHAGEN, Erik, BOIS, Yve-Alain, ERHARD WALTHER, Franz, FERNANDES, João, RICHARDT, Susanne (2017). *Franz Erhard Walther Diálogos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



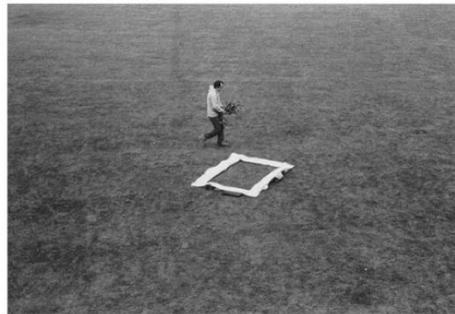
1.



2.



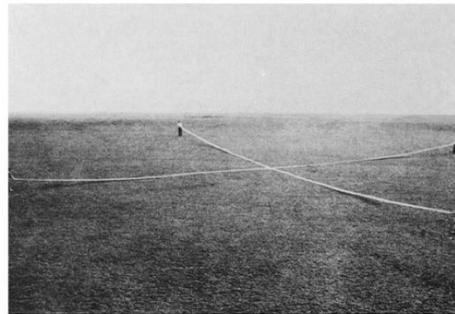
3.



4.



5.



6.



7.



8.

1. *28 Standstellen Zeichnung*, 1967.
2. *Ort Zeit Innen Aussen*, 1967.
3. *Kreuz Bewegungsraum*, 1967.
4. *Rahmen Wege*, 1967.
5. *Proportionen und Zeit*, 1967.
6. *Ort Feld*, 1967.
7. *Strecke Gewicht Form*, 1968.
8. *Auge modelliert*, 1968.

3.8.5. El paisaje y el comportamiento, Rubén Martín de Lucas

Se define como un artista visual, parte de una idea y busca el mejor medio para desarrollarla, puede ser pintura, vídeo, fotografía, acciones, etc. Habla sobre las relaciones entre las personas y aquello que habitan, el territorio, y reflexiona sobre el carácter de propiedad, pertenencia y ocupación que estas desarrollan ante algo tan inmensamente superior y ajeno a ellos como es la Tierra, buscando un replanteamiento de los cimientos de los comportamientos y la relación.⁴¹

Busca paralelismos muy potentes, muchas veces exagerados, para representar las cosas incoherentes y tremendamente dañinas que los hombres hacen a la Tierra, con la intención de que, expuestos de esta forma, apelen de forma más directa en la conciencia de las personas.

Su trabajo lo desarrolla a través de proyectos, que nacen bajo un mismo discurso, que consiste en analizar las relaciones entre el hombre y todo aquello que lo rodea, como es el entorno, el territorio y el resto de seres. Actualmente, la mayoría de sus intervenciones en el paisaje se desarrollan mediante procesos performáticos, fotográficos y audiovisuales, y emplea de apoyo la documentación resultante de sus investigaciones.

Estas imágenes, visualmente muy potentes y atractivas, sirven como señuelo para captar la atención de aquellas personas pertenecientes a esta sociedad tan sobresaturada por la velocidad de las imágenes, que posteriormente quieran profundizar un poco y puedan ver el discurso que hay detrás.

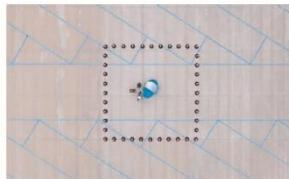


Rubén Martín de Lucas, *Iceberg Nations*, 2019.

⁴¹ MARTÍ DE LUCAS, Rubén (2019). *Dossier* [pdf]. Madrid.

En uno de sus proyectos más influyentes, *Repúblicas mínimas*, secciona y acota espacios habitables, creando microestados, a los cuales cambia el concepto de propiedad y evidencia, con un toque de ironía, la naturaleza artificial y efímera de toda frontera y esa construcción imaginaria de nación que no existe de forma física. De esta manera recalca la incapacidad de las personas de controlar sus relaciones, de forma coherente y sana, con el territorio sin destruirlo y esto, por tanto, afecta también a su existencia.

En la obra que se va a desarrollar a partir de esta investigación, la ocupación del espacio natural también está muy presente, ya que lo que formalmente se observa es una acotación blanca de un terreno, que trata así de provocar un replanteamiento de nuestras relaciones con este. Se podría considerar entonces que, tanto formal como conceptualmente, se asemejan mucho ambos planteamientos.



República Mínima 1, 2015.

República Mínima 2, 2015.

República Mínima 5, 2016.

República Mínima 7, 2016.

República Mínima 8, 2017.

4. DESARROLLO

Este proyecto nace de la idea de tratar de entender ciertas cuestiones que rodean al término *inefable*. Este produce gran atracción al presentarse en sí como algo no expresable, distante de cualquier razonamiento o análisis que podamos intentar hacer. La atracción acabó convirtiéndose en una obsesión, una especie de provocación: ¿cómo hablar de lo que no se puede hablar? Para ello es preciso recurrir a un lenguaje superior, dejar atrás los límites de la palabra e iniciar desde uno nuevo, el del arte.

La experimentación de este sentimiento nace de una parte mucho más interna que el resto —aquellos que sí encuentran palabras—, se abre camino desde las profundidades de la persona y hace enmudecer, no se queda en lo superficial, sino que ahonda, afecta al origen y a la base de nuestro ser.

La expresión de lo inefable recalca la importancia de los procesos introspectivos y recoge las preocupaciones de una situación crítica: el desarraigo de las personas hacia aquello a lo que debemos la vida, la tierra. En una instalación creada para ello, la persona se introduce en una dinámica que invita al espectador a reflexionar sobre sus relaciones con la obra y el espacio. En esta inmersión, llena de simbología y referencias, se procura un proceso de asociaciones conscientes e involuntarias que conduzcan a la experimentación de un sentimiento más allá del raciocinio: lo inefable.

Entre toda la información, libros y otros que se leyeron para formar esta idea, uno de los fragmentos que más inspiradores resultaron fue el siguiente:

Con el sudor de tu rostro
comerás el pan
hasta que vuelvas a la tierra,
porque de ella fuiste tomado;
pues polvo eres,
y al polvo volverás.

Génesis 3:19 Biblia Vulgata

En este fragmento de la Biblia se recuerda que venimos de la tierra y a la tierra volveremos, que no somos más que aquello que habitamos, destaca nuestro carácter efímero. Esto supone un gran pilar en la obra. En cierta forma, lo que pretendo con ella es que el espectador llegue a esta conclusión en su introspección.

4.1. Proceso

En el planteamiento de la idea del proyecto siempre ha estado presente la voluntad de tratar de ahondar en aquellas conexiones que se establecen entre el hombre y la naturaleza, que nos conducen a la reconexión con el origen y lo primordial.

Partiendo de esta premisa, la primera propuesta de obra giraba en torno a su representación, mediante fotografías, empleando como base los cuatro elementos de la naturaleza —agua, tierra, fuego y aire—, al ser estos considerados los fundamentos originarios de la materia. Finalmente, esta idea se desechó por falta de fundamento.

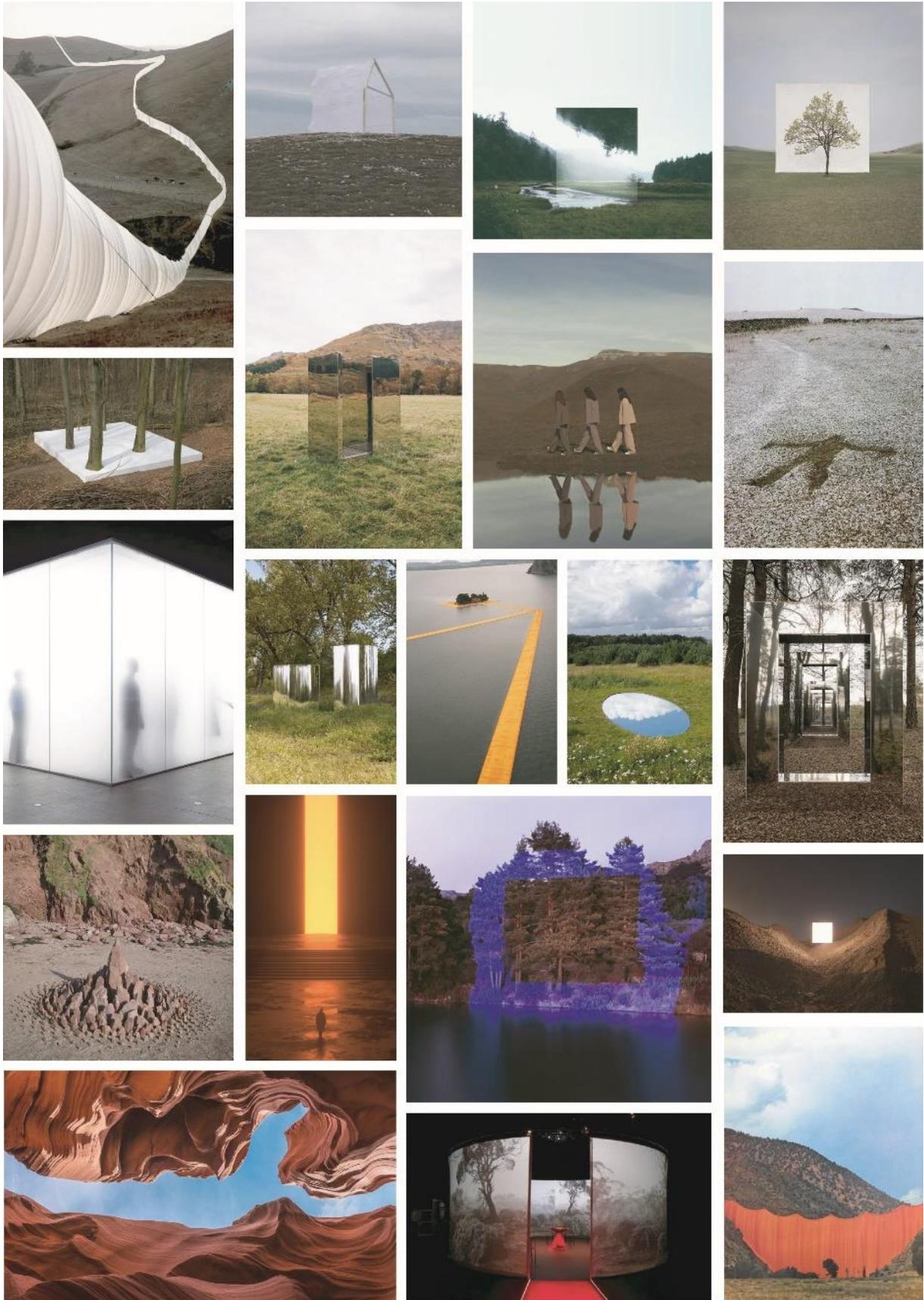
Posteriormente, estuve haciendo pruebas con bocetos y diversas técnicas y medios, como la performance. La idea original estaba asentada, pero no conseguía dar con la forma de representarlo. Experimenté con juegos de luz y distintos materiales, como plástico y tela, formas abstractas, figuras geométricas, etc. Lo que tuve claro es que la obra debía tener algo con lo que el espectador interactuase de forma física. Llegué a la conclusión de que el mejor medio que se adecuaba a estas características que reclamaba el concepto era la instalación artística.

Volví a retomar la idea de la tela porque me interesaba mucho el concepto de crear una veladura sobre un paisaje, ocultar algo, crear volúmenes y espacios allí donde no los había y levantar fronteras ficticias. Poco a poco se fueron asentando elementos e ideas que iban a primar en la obra.

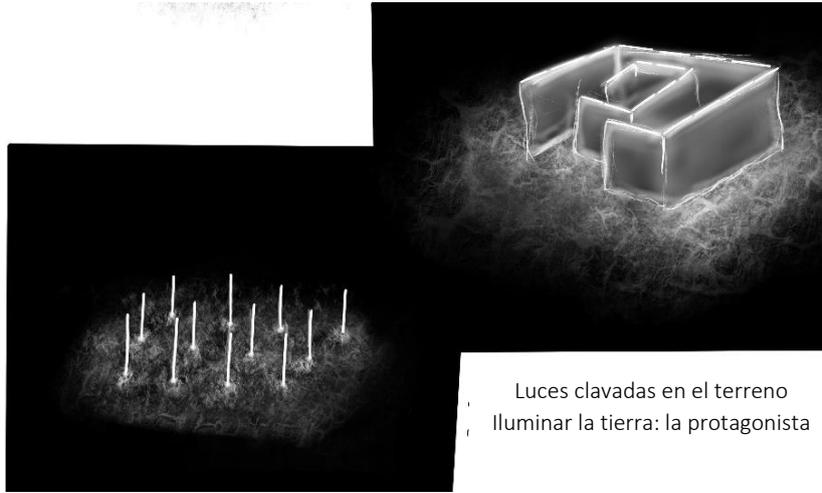
Las formas geométricas estuvieron muy presentes en los bocetos llevados a cabo con la tela, pues contrastan con las formas abstractas del paisaje y rompen su estabilidad. Estas crean un espacio retenedor, un lugar habitable en medio de un campo desértico.

Esta forma se presenta como una aparición en medio de ninguna parte y crea una ilusión óptica discordante, parece casi un fotomontaje, como si la estructura hubiese sido levantada de otro lugar completamente ajeno y situada allí dando la impresión de ser un objeto no identificado, abandonado y casi fantasmal.

Aunque el propósito de la obra fuera contrastar con el espacio, traté de que esta fuera de materiales que no rompiesen del todo su unión visual con la naturaleza, es decir, no usé plásticos ni colores que fueran extremadamente fluorescentes, consiguiendo así que la instalación y el paisaje se equilibraran y destacasen ambas, aportándose la una a la otra.



4.1.2. Desarrollo de bocetos

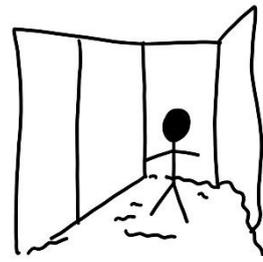


Luces clavadas en el terreno
Iluminar la tierra: la protagonista

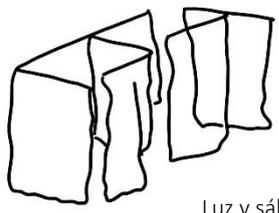


Como un paso a otro lado
Un portal visual
Hay que cruzar

Idea de espacio efímero:
se transforma



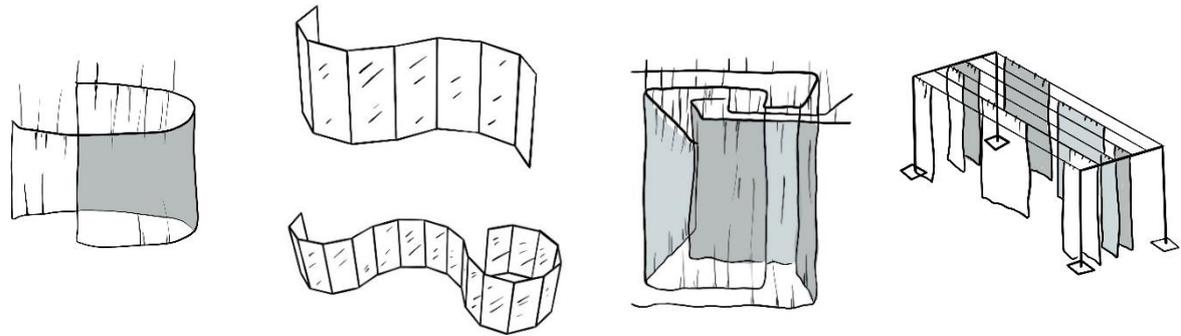
Sombras



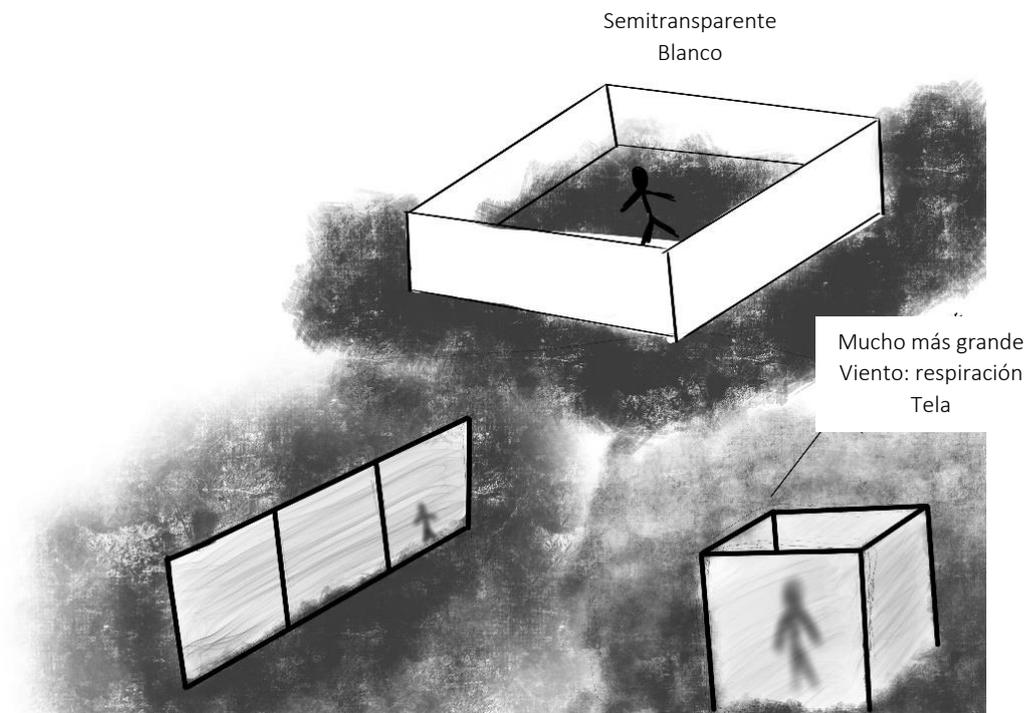
Luz y sábanas blancas



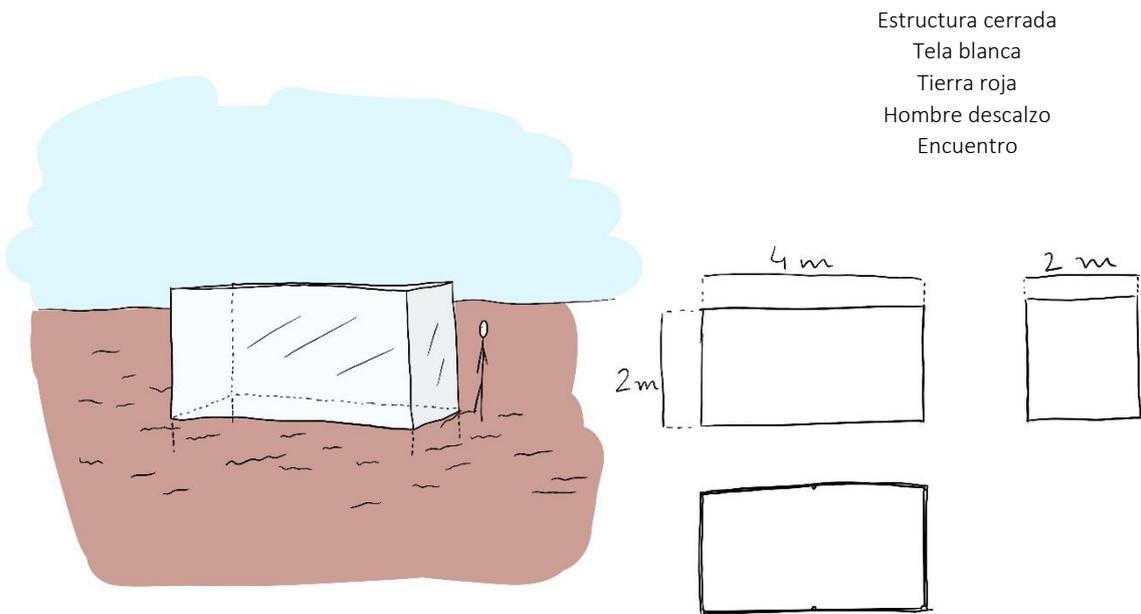
Tierra + descalzo= vuelta a los orígenes

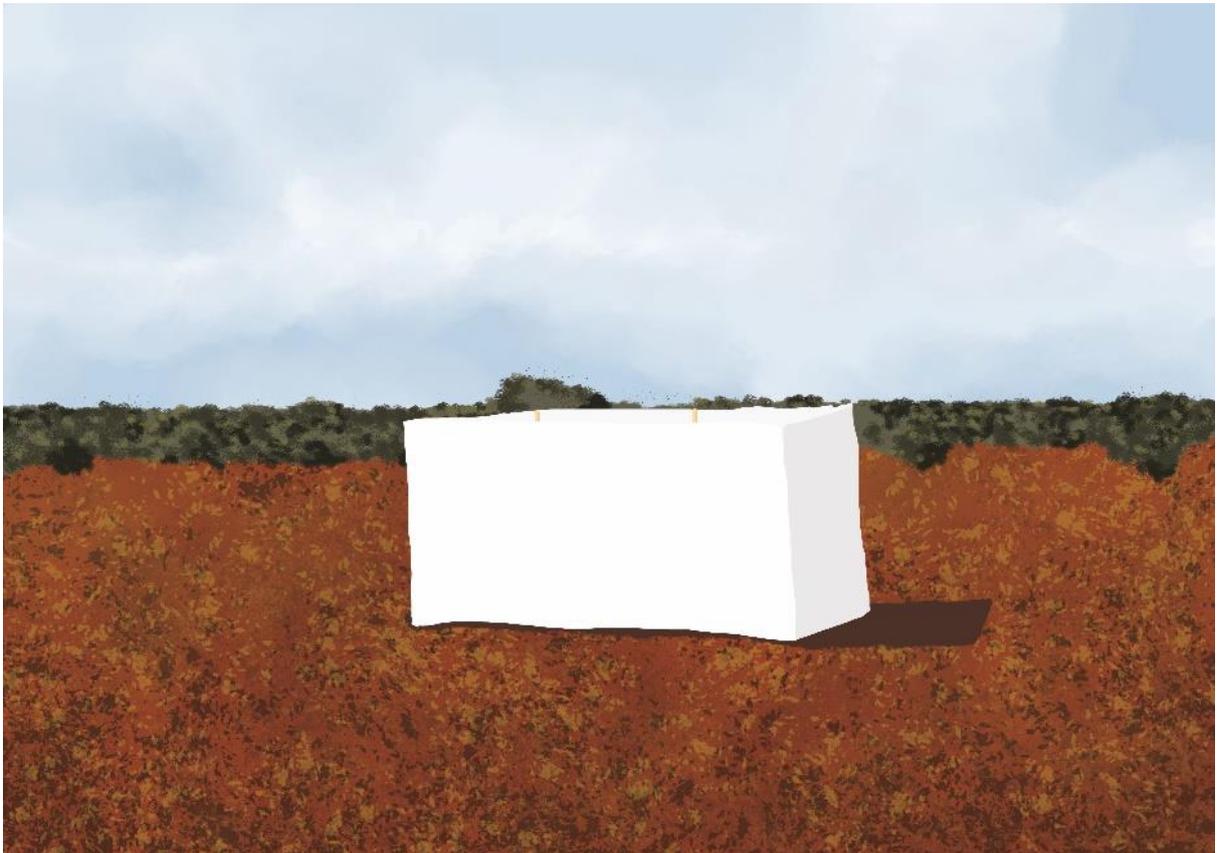


Distintas estructuras



Boceto final





4.2. Localización

Siles es un paraje natural situado en Ciudad Real, entre las localidades de Manzanares y Moral de Calatrava. En las vastas llanuras de Castilla-La Mancha, este lugar se levanta como un oasis en un desierto, la abundancia de aguas superficiales y subterráneas ha hecho que proliferen una gran flora y fauna. Además, su asentamiento sobre un cerro volcánico, hace de este un paisaje único.

Es un ecosistema lleno de contraste y colores: por una parte, la tierra de cultivo es roja debido, seguramente, a su abundancia en arcillas, las laderas cortan la inmutable llanura, y la vegetación nace allí donde la tierra parecía estéril. En esta dinámica se crea una paleta de tres colores superpuestos unos a otros de forma horizontal: rojo, verde y azul.

La tierra de cultivo es, en sí, un símbolo de gran potencia, tanto visual como conceptual: es la representación de la madre tierra, desde ahí nos proporciona alimento, es una superficie que ha sido trabajada mano a mano por el hombre durante años y que ha supuesto su sustento. El barbecho es un estado de la tierra en que se la deja descansar un tiempo para que se regenere después de su explotación agrícola. Esto alude al concepto de propiedad y pertenencia antes explicado con la obra y teoría de Martín de Lucas, le damos el beneficio a la tierra de descansar, como si tuviese la obligación de servirnos y le hiciéramos un favor.



Localización: 38°54'21.6"N 3°29'50.6"W



4.3. Obra, lugar y habitante

La obra está completamente influenciada por el espacio donde se sitúa, el lugar aporta una serie de características que mudan la percepción visual y la interpretación de la misma. En el caso de una instalación, estos aspectos se enfatizan considerablemente, pues el espacio que la rodea pasa a formar parte de ella, ya que la localización exige una adecuación de la obra a sus parámetros; de esta forma se unifica todo en un mismo significado.

Asimismo, la instalación funciona como un medio de reconexión del arte con el paisaje, puesto que la obra se detiene a pensar sobre este y sus parámetros, características, dimensiones, necesidades y carencias que lo distinguen del resto de lugares. Estos aspectos identitarios que se establecen como base y soporte de la creación son el resultado de un proceso de detenida reflexión.

La obra resignifica el lugar y viceversa, formándose así un estado de relación recíproca y de unidad dependiente indisociable, que reconstituye la óptica del espacio. Este emplazamiento es la base de la totalidad de la obra, por lo que desplazarla y moverla del lugar que le da su fundamento implica la destrucción de la misma. Se establece así la idea de la instalación *site-specific*⁴². Mónica Sánchez Argilés explica, haciendo referencia a este término:



⁴² Sitio específico.

«La vanguardia [...] demandó la experiencia de una fenomenología experimentada corporalmente y reaccionó contra el sistema del mercado apoyado en la obra autónoma, enfatizó la importancia del *sitio* y la contingencia del contexto en la experiencia estética. El trabajo de *sitio específico*, en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte»⁴³.

En esa nueva percepción espacio-temporal, creada como resultado de la instalación *site-specific*, aparece la experiencia de la obra, que consiste en la toma de conciencia de los nexos entre esta, la persona y el espacio. De este modo, el espectador receptivo completa la obra con su experiencia: es por ello por lo que se le podría denominar más bien *habitante*.

«La instalación total exigiría de una completa absorción psicológica, por la que la lectura simbólica de objetos ensamblados en el espacio procurará en el espectador una cadena de libres asociaciones, conscientes e inconscientes a un mismo tiempo»⁴⁴.

Esta instalación reclamaría, entonces, una inmersión física y psicológica, condicionando al habitante a establecer relaciones y asociaciones profundas con la experiencia, de forma que apele directamente a su memoria.



⁴³ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza Editorial. P. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, p.54.

4.4. El espacio blanco

Existen numerosas connotaciones asociadas al color blanco: pureza, comienzo, libertad, nacimiento, bien, verdad, perfección, honradez, luz, univocidad, exactitud, limpieza y esterilizado, inocencia, espiritualidad, alma, objetividad, neutralidad, vaciedad, ligereza, etc.

El blanco es un color tremendamente espiritual, representa la pureza —cuanto más blanco, más puro es— y cualquier otro color sobre este, mancha y disminuye su perfección. Apela a las nubes y por tanto a la ligereza y la resurrección. Se le asocia el bien, se suele representar blanco contra negro (Yin y Yang), día contra noche, ángel contra demonio. El blanco es neutro, es la ausencia de color, abre posibilidades.⁴⁵

En este caso específico partimos con la última idea planteada: el blanco representa, en cierto modo, la expresión de la nada, este rechaza toda forma y color que altere su visión y crea el vacío en sí mismo. De esta forma, se presenta de forma sensible aquello invisible. En definitiva: «Vacío y blanco exponen de manera sensible la presencia de una ausencia deliberada»⁴⁶.

El blanco representa el vacío, es completamente neutro, invita al espectador a su proyección personal, pues la ausencia incita a ser completada; en el estado de encuentro ante ese lienzo en blanco, la persona se siente libre para dejar fluir su pensamiento.

Respecto a su presencia sobre el paisaje, no lo corrompe, lo acota de una forma limpia abriendo otra perspectiva. Crea un espacio habitable en medio de la nada, un lugar introspectivo para dialogar y reflexionar. La tierra teñida de rojo habla de fuerza, pasión y nervio, es el color de la vida latente y, en toda esa efervescencia de pasión, aparece el espacio blanco como una salvación, una llamada a la calma y a la cordura, a respirar y a, desde esa tierra pura, comprender nuestro origen.

⁴⁵ HELLER, Eva (2008). *Psicología del color* (1.a ed.). Barcelona: Gustavo Gili. P. 156.

⁴⁶ DE LA TORRE LLORENTE, Elisa (2020). *Infralevés: una poética de lo contingente en el arte contemporáneo* [pdf]. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha. P.124.



4.5. Proceso de trabajo y montaje

Tras haber localizado la ubicación donde se llevaría a cabo la obra y organizado el montaje de esta, comencé con la preparación de la misma. El objetivo era conseguir una estructura rectangular de 2 metros de ancho por 4 de largo y 2 de alto. Antes de que llegara el día del montaje compramos todos los materiales necesarios. La tela empleada fue de algodón —así no resultaba extremadamente pesada pero sí resistente—, esta tenía 12 metros de largo y 2 de alto, y fue cosida para que ambos extremos se unieran y así conseguir una forma cerrada. Para sostenerla fueron necesarios: seis listones de madera de 2,40 metros de alto —teniendo en cuenta que 40 centímetros quedarían enterrados—, chinchetas para sujetar la tela a las barras y cáncamos y cuerdas tensoras de sedal para anclar la estructura al suelo y que no se la llevara el viento.

Como se puede ver en el vídeo, debido a las magnitudes de las piezas y las dificultades de trabajar sola en su montaje, solicité la ayuda de dos personas, que me acompañaron en todo este proceso.

Comenzamos con el montaje, primero estructuramos el espacio y buscamos los puntos de referencia para establecer hacia dónde se orientaría la instalación. Extendimos la tela y marcamos las medidas por donde se engancharía a las maderas. Señalamos en el suelo las distancias y situamos las marcas de dónde habría que excavar para los listones. Hicimos los agujeros de 40 cm con una azada y pusimos las barras a las cuales ya habíamos atornillado los cáncamos. Introdujimos la tela por arriba, la enganchamos con chinchetas, colocamos los vientos que anclamos a las propias rocas del terreno y tensamos la estructura.

La última parte fue más compleja de lo que esperábamos, pues el viento, aunque no era muy fuerte, empujaba a la obra y esta hacía vela con la tela. Ello causó que se rompieran algunos listones y que tuviéramos que reforzar la estructura con más sedal, chinchetas y bridas de plástico.

A pesar de los contratiempos conseguimos levantar la estructura, tal y como estaba planeado. La dejamos interactuar con el paisaje, moverse al ritmo del viento, *vivir* y recomponerse en su nuevo hábitat. Todo ello fue documentado por medio de vídeos y fotografías. A las horas se empezaron a quebrar las maderas y fue poco a poco retrayéndose en su interior, entonces decidimos recoger la instalación.



4.6. Presupuesto

El presupuesto se divide en dos apartados: el coste de los materiales y el coste de los servicios.

CONCEPTO	SERVICIO/PRODUCTO	PROVEEDOR	CANTIDAD	PRECIO UNIDAD	IMPORTE B. I.	% IVA	IMPORTE IVA	TOTAL	
Material	Cámara de fotos	UFV (préstamo)	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Material	Cáncamos (caja)	Leroy Merlin	1	1,20 €	1,20 €	21	0,25 €	1,45 €	
Material	Chinchetas (caja)	Leroy Merlin	1	1,03 €	1,03 €	21	0,22 €	1,25 €	
Material	Impresión fotografías 30X40 cm	Fotocopias Universo	3	8,26 €	24,79 €	21	5,21 €	30,00 €	
Material	Listones de abeto 4X4X240 cm	Leroy Merlin	6	2,14 €	12,84 €	21	2,70 €	15,54 €	
Material	Marcos Milo blanco 40X50 cm	Leroy Merlin	3	8,26 €	24,77 €	21	5,20 €	29,97 €	
Material	Sedal de pesca	Leroy Merlin	1	1,24 €	1,24 €	21	0,26 €	1,50 €	
Material	Tela (2,80 metros ancho)	Mercadillo de Ciudad Real	12	1,65 €	19,83 €	21	4,17 €	24,00 €	
Material	Trípode	UFV (préstamo)	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Servicio	Costurera	Familia	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Servicio	Desplazamiento	Familia	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Servicio	Fotógrafo	Familia	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Servicio	Mano de obra	Familia	2	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
Servicio	Transporte de mercancía	Familia	1	0,00 €	0,00 €	21	0,00 €	0,00 €	
		SUBTOTAL MATERIAL				85,71 €		18,00 €	103,71 €
		SUBTOTAL SERVICIO				0,00 €		0,00 €	0,00 €
		TOTAL GENERAL				85,71 €		18,00 €	103,71 €

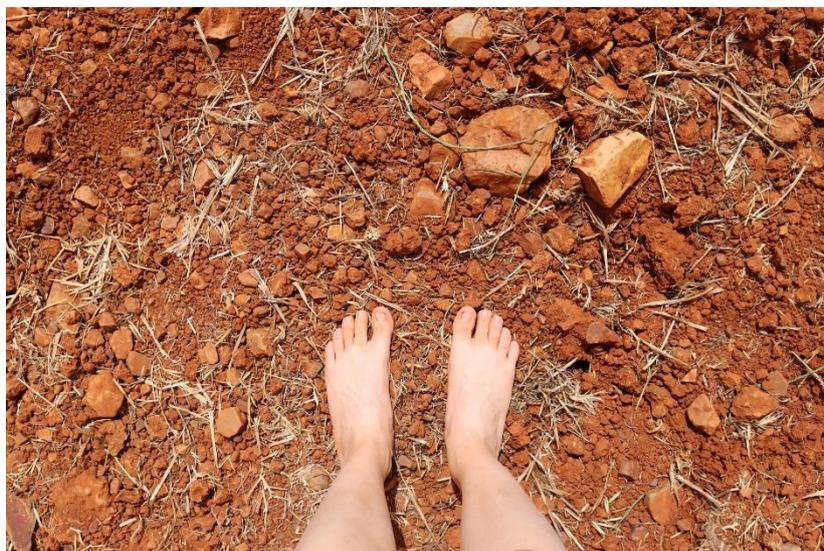
5. ANÁLISIS DE RESULTADOS

En este apartado se presentan las fotografías finales del proyecto artístico *La expresión de lo inefable, el reclamo a los orígenes*, donde se puede observar cómo se ha sacado adelante el trabajo, desde su base (estudio) a su materialización, hasta llegar a la instalación *site-specific* que se muestra a continuación. Consiguiendo así crear un espacio que hace visible la fusión del hombre con la naturaleza, que recalca la importancia de los procesos introspectivos y la toma de conciencia espacio-temporal, logrando, como resultado del encuentro, la expresión de lo inefable.

Las siguientes fotografías y vídeos se presentan como documentos de la acción, pero también como obras para formar una exposición.









https://drive.google.com/drive/folders/1cUVQVuQeg3WUQ7mrZiSXkubb_IMy5s7I?usp=sharing

Enlace al montaje de vídeo, con música sobre el sonido ambiente. El proceso duraba 1 hora y media y se ha reducido a 7 minutos. Este se ha tenido que subir con una menor calidad debido a su gran peso, sin embargo, a la hora de su reproducción en público, siempre se mostrará con la mayor calidad.

5.1. Mockups



6. CONCLUSIÓN

A lo largo de este proyecto, se ha planteado un recorrido por algunos de los movimientos y corrientes artísticas más importantes de la historia —aquellos que han primado en el desarrollo de las conexiones y las formas de expresión entre el hombre, la tierra y el arte—, así como por ciertos conceptos que han mudado el mecanismo a aquellas relaciones entre la obra y el espectador, que llevaban años establecidos de forma invariable. A través de las figuras de numerosos artistas, se han analizado las múltiples percepciones del espacio y las distintas posibilidades y propuestas que aportan y se adaptan a estos lugares. Finalmente, se ha planteado la idea del *punto original*, entendida como un paso intermedio entre la persona y la experiencia estética, donde se apela a nuestros sentidos más básicos y primitivos —como el de pertenencia a la Tierra—, para llegar a la vivencia de la obra. Estos valores manifiestan una intención de recalcar la importancia de los procesos introspectivos en relación con la naturaleza, con el fin de lograr así la expresión de lo inefable con una propuesta estética final.

Actualmente, se presenta una realidad donde las relaciones del hombre con su entorno son cada vez más escasas, donde sus planteamientos, tanto sobre sí mismo como sobre lo estéticamente bello o aquello merecedor de atención, son guiados por una masa de personas o corrientes que conducen el pensamiento. Se presupone que la Tierra nos pertenece, en lugar de lo evidente: que nosotros pertenecemos ella. Nace una mentalidad tremendamente antropocéntrica y egoísta donde todo gira entorno a la persona, que tiende a verse como un ente independiente de lo demás. En esta premisa, las interacciones entre la obra y el espectador han variado de forma radical, es mucho más complejo lograr una verdadera introspección por parte del público, por lo que el artista se ve empujado a recurrir a estéticas más llamativas, discordantes y chocantes para lograr una mayor atención del observador al que va dirigido. Sin embargo, estas técnicas no responden de forma justa a la necesidad de expresión del artista o las exigencias del arte.

La expresión de lo inefable, el reclamo a los orígenes, plantea un espacio plenamente creado para la introspección personal; la inmersión en la obra, llena de simbologías y metáforas visuales, preparan al espectador para replantear sus orígenes. Este, una vez sumido en ese estado —el de la experiencia estética—, será capaz de sentir lo inefable de esta vivencia. Al ser una obra tan conceptual y compleja de definir, lo único que se puede tratar es que el espectador, guiado por las metáforas visuales, se haga una idea de la magnitud del concepto que se está desarrollando, consiga introducirse tanto física como mentalmente en ella y dejarse fluir guiado por sus impulsos.

Esta intención se consigue mediante ciertos recursos descritos a lo largo del proyecto, como son la sensación de pequeñez del espectador, el espacio blanco que promueve la proyección personal, la tierra pura como ejemplo de vuelta al punto original, la estructura que crea una especie de lugar recogido y seguro y, a su vez, rompe la óptica del espacio para despertar al subconsciente. Todos ellos componen las metáforas visuales que, una vez captada la atención del espectador, le ponen en comunicación con otras realidades.

Este proyecto reivindica el encuentro de la persona con la obra, haciendo así posible la experiencia estética; exige una introspección tanto mental como física y el enfrentamiento ante aquellos sentimientos que brotan de esa interacción. Ello condiciona al habitante a conectar con la emotividad, apelando a la memoria y el recuerdo, consiguiendo así la clave de la experiencia estética. Reclama, en definitiva, la observación y análisis de lo inefable.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ LOPERA, J. (1992). *Maestros modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

BOURRIAUD, N. (2015). *Estética relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

BURKE, E. (2019). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Nueva Edición Ampliada ed.). Madrid: Tecnos.

CANDAU, Antonio (2014). *Fisiologías de lo inefable*. En CIEHL, n.º 21. Puerto Rico: CIEHL.

CORBUSIER, Le (1946). *El espacio inefable*. En L'Architecture d'Aujourd'hui, número extraordinario de abril. París: L'Architecture d'Aujourd'hui.

DE LA TORRE LLORENTE, Elisa (2020). *Infraveles: una poética de lo contingente en el arte contemporáneo* [pdf]. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2013). *Lo inefable o la experiencia del límite* [pdf]. En: Revista Signa, n.º 22. Madrid: Universidad Complutense.

HELLER, Eva (2008). *Psicología del color* (1.a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. *Infravele. Lo que queda en el espejo antes de mirarte*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

HUYGHE, R. (1976). *El arte y el mundo moderno* (3.a ed., Vol. 1). Barcelona: Planeta.

HUYGHE, R. (1977a). *El arte y el mundo moderno* (4.a ed., Vol. 2). Barcelona: Planeta.

HUYGHE, R. (1977b). *El arte y el hombre* (9.a ed., Vol. 3). Barcelona: Planeta.

LAYUNO ROSAS, M.ª Ángeles (2001). *Richard Serra* (Arte hoy). Donostia: Nerea.

LOREN, Lucía (2009). *En la piel del paisaje*. Jaén: Universidad de Jaén.

LUGONES BOTELL, Miguel, RAMÍREZ BERMÚDEZ, Marieta, MIYAR PIEIGA, Emilia (2013). *Paracelso* [pdf]. La Habana: Revista Cubana Medicina General Integral Vol. 29 n.º 1.

MADERUELO, J. (1995). *Arte y Naturaleza* (Vol. 1). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

- MADERUELO, Javier (1995). *Arte y Naturaleza* (Vol. 1). Huesca: Diputación Provincial de Huesca. P. 101
- MARTÍ DE LUCAS, Rubén (2019). *Dossier* [pdf]. Madrid.
- RAQUEJO, T. (2001). *Land art (Arte hoy)* (2.a ed.). Donostia: Nerea.
- RODMAN, Selder (1957). *Conversations with artists*. Nueva York: Devin-Adair Co.
- RUHRBERG, K. (2005). *Arte del siglo XX* (Ingo F. Walther ed., Vol. 1). Köln: Taschen.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza Editorial.
- SERRA, Richard (1994). *Writings / Interviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- VALESINI, María Silvina. *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador* [pdf]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, diciembre 2014.
- VERHAGEN, Erik, BOIS, Yve-Alain, ERHARD WALTHER, Franz, FERNANDES, João, RICHARDT, Susanne (2017). *Franz Erhard Walther Diálogos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MIGUEL-PUEYO, Carlos. *El romanticismo de Enrique Gil: un diálogo con lo sublime* [pdf]. Indiana: Valparaíso University, s.f..
- KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [pdf]. Kongsbey, 1764.

8. WEBGRAFÍA

Autor no especificado. *Dispositivo* [en línea]. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, s.f.. Disponible en web: http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo

TRILNICK, Carlos. *Estética relacional* [en línea]. Argentina: Adriana Hidalgo editora, septiembre 2007. Disponible en web: <https://proyectoidis.org/estetica-relacional/> [Consultado el: 11 de abril de 2021]

Atónitos Huéspedes Aragón TV. (2019, 7 octubre). *Pertenecemos a la tierra* [Vídeo]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=m7tbii9eDIw&ab_channel=At%C3%B3nitosHu%C3%A9spedesArag%C3%B3nTV [Consultado el: 20 de mayo de 2021]

