

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

PANELES MÓVILES.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PICTÓRICA EN UN AMBIENTE

Presentado por Clara Rubio Fernández

Tutor: Amparo Galbis Juan

Facultat de Belles Arts de San Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2013-2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN.

Este proyecto se basa en la práctica del “trampantojo” en el entorno de la vivienda, generando una ilusión de realidad como propuesta teórico-práctica en la plástica contemporánea. Así, encuentra su contexto en el arte del mural, mientras se desarrolla entre dos líneas de pensamiento, cuyos autores son Walter Benjamin e Immanuel Kant.

La “estética de la recepción” de Benjamin, conduce al concepto de *Shock* (bombardeo sensitivo al que estamos sometidos) que deriva en la *percepción distraída*, método de percepción existente durante el último siglo. Con este condicionante pretendo adaptar la tradición muralista a la actual era tecnológica, aportándole movimiento mecánico. En esta línea, basándome en las ideas de Eco, Jaus e Iser, me he enfocado fundamentalmente hacia un espectador que haya viajado, proponiendo representaciones de distintos lugares del mundo.

De las llamadas “Categorías estéticas” llama mi atención *Lo sublime* cuya descripción hace Kant. Con mi obra en movimiento, las dimensiones y situación de la habitación varían y se vuelven confusas, sugiriendo la sensación de un espacio inabarcable e infinito. Esta habitación cambiante contiene el reto de presentarnos nuestra situación física y a la vez la dimensión del mundo.

Así, planteo la hipotética realización práctica de una pared conformada por prismas triangulares que giran mostrando tres paisajes distintos. Es fundamental que haya continuidad entre el espacio real y el motivo pintado para la consecución del efecto deseado. Se reforzará con la posibilidad de que varíe la temperatura de las luces, la fragancia e incluso la propia temperatura de la estancia.

PALABRAS CLAVE: trampantojo, plástica contemporánea, panel móvil, era tecnológica, domótica, estética, métodos de percepción.

This project is based on practicing the “trompe-l'œil” in a household environment, generating an illusion of reality as a theoretical-practical proposal in the contemporary plastic practice. Hence finding its context in mural art, as well as developing amongst two currents of thought, whose authors are Walter Benjamin and Immanuel Kant.

The “Aesthics of the perception” by Benjamin leads to the concept of *Shock* (sensitive bombarding to which we are used to) which derives in the *inattentive perception*, existing perception methods during the last century. With this conditional I seek to adapt the muralistic tradition to the actual technological era, adding it a mechanical movement. Along this line, basing on the ideas of Ecco, Jauss and Iser, I have fundamentally orientated to a travelling spectator, proposing representations of different places in the world.

The so called “aesthetic categories” bring my attention to the *sublime* of which Kant makes a description. Due to the movement of my work the dimensions and situations in the room vary, turning into confusion, giving a vast and infinite sensation. Our changing room would be a challenge representing our physical world and the world's dimension at the same time.

So that, in practice I suggest the hypothetical realization of a wall formed by triangular prisms rotate giving tree different motifs. It is essential to have continuity amongst the real space and the painted motif for the consecutive desired effect that will be strengthened with the possibility of varying the light temperature, fragrance and even the temperature of the installation.

KEYWORDS: trompe l'oeil, contemporary art, mobile panel, technological age, home automation, aesthetics, methods of perception

Mi más sincero agradecimiento a Elena Gómez, Ramiro Rubio, Alicia Vázquez, Paloma Rubio, compañeros y familia.

ÍNDICE

1	Introducción	6
2	Desarrollo conceptual.	7
2.1.	Pintura mural.	7
2.1.2	Recorrido histórico	8
2.1.3	Trampantojo.	11
2.1.4	Correspondencia con el proyecto personal.	13
2.2	Estética de la recepción.	14
2.2.2	Historia del pensamiento sobre la recepción.	14
2.2.3	El Shock y la Percepción distraída. Walter Benjamin.	18
2.2.4	Correlación con el proyecto personal.	19
2.3	Categorías estéticas.	21
2.3.2	Inicios del pensamiento sobre las Categorías estéticas	22
2.3.3	Lo sublime matemático. Kant.	24
2.3.4	Relación con el proyecto personal.	24
3	Descripción técnica.	26
3.1	Ambiente y ubicación hipotética.	27
3.1	Sistema de movimiento.	28
3.1.1	Interruptor manual.	29
3.1.2	Rele temporizador digital multifunción.	29
3.1.3	Raspberry Pi y Arduino.	30
3.2.	Prismas rotatorios.	31
3.2	Técnica pictórica.	33
3.3	Bocetos y simulación.	34
4	Conclusión.	40
5	Bibliografía	42
6	Anexo.	43
7.1	Presupuesto en desarrollo.	43
7.2	Índice de imágenes.	45

1 INTRODUCCIÓN

Todo el mundo tiene en mente su ideal de casa. En algún momento hemos imaginado cómo sería el lugar en el que nos gustaría vivir. Desde mi punto de vista el hogar ideal aparecía formado por estancias de amplios espacios prácticamente liberadas de muebles, un lugar donde pintar las paredes una y otra vez.

Durante mi estancia Erasmus, en Suiza, se fue gestando la idea de llevar esta perspectiva de vivienda perfecta a una realización en forma de obra. Esta búsqueda, dio como resultado la propuesta de un mural de interior que cambie tres veces de motivo pintado, de modo que al cambiar, cambie todo el ambiente de la habitación. Con la participación de varios sentidos, al darse la posibilidad de que varíe la iluminación, la fragancia e incluso la propia temperatura de la casa.

Es la propuesta que pormenorizadamente se describe en este trabajo escrito. Pretendo asentar las bases de la idea y llamar la atención sobre la misma, centrándome principalmente en aportarle seriedad conceptual y técnica para obtener un proyecto en desarrollo que ofrezca posibilidades de continuación.

Primero haremos un recorrido por el desarrollo conceptual. La base donde se asienta la idea. Hablaremos de la evolución de la pintura mural, para enmarcar el proyecto en un proceso histórico y de las diversas líneas de pensamiento desde la “Estética de la recepción” a las llamadas “Categorías estéticas”, para descubrir cómo se ha ido modelando la intención de la obra. Seguidamente, vendrá la descripción técnica del proyecto, para palpar casi físicamente las posibilidades de uso gracias a una simulación en vídeo. Terminando con las conclusiones obtenidas, la bibliografía y unos anexos con un presupuesto inicial y bocetos.

2 DESARROLLO CONCEPTUAL.

En este apartado aparecerán: la descripción, la observación de detalles de interés y la vinculación con mi proyecto de tres temas como son: la pintura mural, la estética de la recepción y las categorías estéticas. Temas que han influenciado la creación y el desarrollo del proyecto.

2.1. PINTURA MURAL.

A ti, línea impensada o concebida.

*A ti, pincel heroico, roca o cera,
obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.¹*

La pintura mural² ha sido fundamental a lo largo de la historia del arte. Las técnicas más utilizadas para el soporte mural son: el fresco, la encáustica y el temple.

El fresco es una pintura realizada sobre una superficie cubierta con tres capas de mortero de cal, la primera de mayor espesor, con cal apagada, arena de río y agua, y después más finas formadas por polvo de mármol, cal apagada y agua, sobre la que se van aplicando los pigmentos, cuando todavía la última capa está húmeda.

Por otro lado lo que caracteriza a la pintura al temple es ser una técnica en la que el aglutinante constituye una emulsión hecha a base de colas animales o vegetales, gomas, caseína, dextrina, leche, huevo, cera o jabón. En cambio, lo que se llama comúnmente encáustica es una técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de ceras.

Se han utilizado también otras técnicas como los mosaicos, relieves o estucos. Y podemos hablar de la pintura rupestre, en la que se utilizaron

¹ ALBERTI, R. A la pintura. Poema del color y de la línea. (1945-1948) En: *Colección "Poetas de España y América"*, Buenos Aires: Losada. 1948.

² Mural. (Del lat. murālis): 1. adj. Perteneciente o relativo al muro. 2. adj. Dicho de una cosa: Que, extendida, ocupa una buena parte de pared o muro. 3. m. Pintura o decoración mural. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Madrid: 2001. [Consulta: 2014-05-19]. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae/?val=pintura+mural>>

aglutinantes como la sangre o extractos de plantas. Así mismo, se han usado otros tipos de soporte alternativos al muro como lienzos o paneles ensamblados a la pared, donde el artista trabaja sobre una pintura en el caballete, ya sea al óleo o al temple y una vez terminada, el lienzo se ensambla directamente a la pared. Hoy en día podemos hablar también de otra técnica muy extendida, la utilización del *spray* de pintura.

2.1.1 Recorrido histórico

La pintura mural tiene sus inicios durante el periodo Paleolítico³. Se utilizaban como soporte las paredes de roca de las cuevas y los abrigos rocosos. Las primeras expresiones son grabados que irán poco a poco transformándose en pintura. Las cuevas de Altamira (Santander, Cantabria) son un ejemplo claro de este tipo de pintura mural. Esta práctica continúa en el Neolítico con ligeros avances como la utilización de los salientes naturales de la roca para darle volumen a la figura.

El desarrollo continúa en la época Antigua. Hay ejemplos de pintura mural en la cultura mesopotámica y la egipcia. Los motivos son principalmente religiosos y se llevan a cabo en las paredes de las tumbas y los templos.

Durante la etapa Griega aparecerán los mayores avances. Se concretarán las técnicas, por ejemplo, en la Creta minoica (Figura 1) el fresco alcanza su máximo desarrollo, por lo que se considera realmente la primera cultura que utilizó esta técnica pictórica sobre soporte mural. En este período minoico hasta las casas más sencillas eran profusamente decoradas al fresco. Esto influirá mucho en el arte romano donde la práctica mural se extiende por sus casas y villas. Un claro ejemplo son las pinturas pompeyanas, aún hay diversas teorías sobre la técnica utilizada tanto en Pompeya como en Herculano, los

³ El recorrido histórico seguido en este apartado está basado principalmente en Morales, A. F. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 1998. y CANALES, J.A. *PINTURA MURAL Y LA PUBLICIDAD EXTERIOR, de la función estética a la dimensión pública*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006

últimos avances han encontrado claros indicios del uso de encáusticas o temple trabajados a la cera saponificada⁴.

Figura 1: Creta Minoica. Fresco de la taurocaptasia. Palacio de Cnosos.



A lo largo de la historia vemos que las técnicas predilectas van variando, por ejemplo, durante la Edad Media se produce un periodo de esplendor del mosaico. Sin embargo, la pintura mural sigue siendo primordial y continua su trayectoria, se transforma en el vehículo pedagógico de la religión cristiana, desde las paredes de las iglesias y los monasterios, con el fresco como técnica predilecta.

Durante el Gótico el desarrollo arquitectónico buscaba la liviandad de formas y para ello abre vanos en los muros obviando la pintura mural. Su utilización merma considerablemente en toda Europa, sin embargo, seguirá usándose y aún con mayor ahínco en Italia. Lugar donde se desarrolla un gótico mediterráneo que prescinde de estos ventanales vidriados. El fresco llegará a considerarse como la más alta expresión de la pintura por un autor como Giorgio Vasari⁵. Desde el Gótico de Giotto hasta el Alto Renacimiento de Miguel Ángel se producen grandes cambios en la composición plástica debido a la introducción de perspectivas y proporciones. Este desarrollo pasará por un

⁴ CUNÍ, *Encausticcuni*. [Consulta: 2014-05-19] Disponible en:

<<http://www.encausticcuni.com/ancient-encaustic/chemical-studies-of-roman-wall-paintings/>>
⁵ VASARI, G. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Ca. 1542–1550.

refinamiento progresivo a manos de autores como Masaccio, Uccello, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Da Vinci, etc.

Paralelamente se esta produciendo una ampliación de los motivos representados. La doctrina religiosa como principal representación en la pintura gótica da paso durante el Renacimiento a la aparición de representaciones mitológicas, y en el estilo Barroco esta práctica esta muy extendida en la ornamentación de palacios. Pero la decoración religiosa en las iglesias sigue teniendo un papel muy importante. Es fundamental nombrar el efecto teatral de los rompimientos de gloria⁶, como uno de los momentos cumbre de esta práctica pictórica.

Un estudio diacrónico nos muestra la evolución de los estucos. Debido a la aparición de nuevos materiales durante el siglo XVIII los estucos decorativos se utilizan en las fachadas de forma generalizada, cobran mucha importancia en la decoración mural y podemos distinguir dos tipos: los estuquillos de yeso y los estucos a la cal.

Pero es en el siglo XIX cuando aparece un nuevo concepto de representación en la pintura mural, es la pintura social. A causa de los grandes cambios que se producen en la postguerra, se cambia el simple decorativismo que aún primaba en los años veinte por una pintura que esta fuertemente ligada a la política y a la ideología.

Finalmente podemos decir que durante el siglo XX se renueva la pintura mural, por ejemplo, el movimiento mexicano divulgó y recuperó las técnicas tradicionales del fresco y la encáustica. Rivera utilizó el fresco puro con la misma técnica que usaba Giotto, y merece especial mención el reconocido artista David Alfaro Siqueiros como pionero e iniciador de la investigación para la utilización de acrílico industrial. Hacia fines de siglo parecen también otras vertientes como puede ser considerado el *street art*, que utiliza la pintura en *spray*.

⁶ Representación del plano espiritual sobre el plano terrenal mediante una ficción de perspectiva.

Dentro de un contexto histórico donde situar mi trabajo no puede faltar una alusión a las vallas publicitarias. El movimiento que pretendo introducir a los murales esta ampliamente extendido dentro de mundo propagandístico. Esta animación de los carteles publicitarios tiene su origen en la publicidad exterior norteamericana de finales de los 40 y principios de los 50. Si conceptualmente no hubo innovaciones, ya que el interés se basaba en persuadir y seguir comprando, y desde los años 30 tenían un estilo que funcionaba para este cometido. No ocurre lo mismo con el aspecto técnico, las empresas querían impactar y para ello utilizaron todo tipo de recursos como: sustancias reflectoras, pinturas fosforescentes combinadas con iluminación ultravioleta que sorprendían en la visión nocturna; incorporaron dispositivos mecánicos para animar las vallas; nuevos materiales sintéticos así como la inversión en mejores estructuras metálicas para permitir la instalación de corpóreos (elementos tridimensionales) sobre las vallas⁷.

Unas innovaciones técnicas que comenzaron en ese entonces y que han evolucionado hasta nuestros días, donde podemos encontrar todo tipo de carteles rotatorios además de la gran innovación que ha supuesto la integración de pantallas táctiles⁸. En la actualidad, algunas propuestas para la decoración mural de interior, también han tomado esta vía digital. Las prácticas más extendidas son la utilización de vinilos decorativos, fotomurales o impresión de cortinaje.

2.1.2 Trampantojo.

Dentro de las posibilidades que aporta la pintura sobre pared, es de sumo interés para mí que esta práctica haya estado tan íntimamente ligada al:

⁷ CANALES, J.A. Las vallas publicitarias llegaron de Norteamérica. En: CANALES, J.A. *PINTURA MURAL Y LA PUBLICIDAD EXTERIOR, de la función estética a la dimensión pública*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006 p. 177.

⁸ Afirmación basada en una experiencia personal con una publicidad de pantalla táctil en Diciembre de 2012 en la estación de trenes de Roma. La interacción consistía en crear una melodía con los sonidos de una cafetera.

“Trampantojo” (De trampa ante ojo).

1. m. coloq. Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es.⁹

Es más conocida la expresión francesa “trompe l’oeil”. Se refiere a un recurso pictórico que simula, que aparenta y que intenta suplir la realidad. Los trampantojos pretenden engañar, esta es su principal característica.

Debemos remontarnos a los griegos para descubrir los primeros ejemplos. Entre ellos, el pintor Zeuxis cobra gran importancia en unos escritos donde se describe cómo realizó una pintura de un racimo de uvas tan realista que los pájaros se acercaban a picotearla. Más tarde, como parte de la herencia que los griegos dejan a los romanos, esta práctica se extiende a sus casas y villas, donde podemos apreciar las pinturas pompeyanas de al menos cuatro estilos¹⁰.

A partir de ese momento la técnica del ilusionismo no hará más que perfeccionarse a lo largo de las distintas épocas, prueba de ello es el desarrollo de la perspectiva durante el Renacimiento, con ejemplos como la Trinidad de Masaccio; y posteriormente los techos y las bóvedas de las iglesias y palacios del Barroco. El efecto teatral de los rompimientos de gloria que hemos nombrado anteriormente utiliza estos “engaños visuales” de una manera sorprendente.

Hoy en día esta práctica no está menos extendida, pero su uso ha abandonado los interiores para tomar las calles de la mano del *street art*; como

⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Madrid: 2001. [Consulta: 2014-05-19]. Disponible en: < <http://lema.rae.es/drae/?val=trampantojo> >

¹⁰ El llamado helenístico, se caracteriza por simular revestimientos de materiales ricos. El arquitectónico utiliza la perspectiva y el falseamiento de columnas, frisos y otros elementos nobles, para crear una ilusión de profundidad. El denominado ornamental (época de Augusto) se caracteriza por usar colores más apagados que los anteriores. Abundan el blanco, el negro y el rojo “pompeyano” y las cenefas con adornos en miniatura. En el ilusionista (época de Nerón) perduran las formas arquitectónicas cada vez más idealizadas y recargadas en una construcción de delgadas columnas, balaustradas curvas que combinan una decoración exuberante.

los *graffitis* o la utilización de tizas sobre el asfalto para crear increíbles ilusiones ópticas¹¹

2.1.3 Correspondencia con el proyecto personal.

Mi proyecto se basa en la práctica del trampantojo dentro de la pintura mural en el entorno de la vivienda. Es fundamental que haya continuidad espacial entre el espacio real y el motivo pintado para la consecución del efecto deseado. Principalmente serán representaciones arquitectónicas que tendrán vistas abiertas a paisajes. Mi primera intención era realizar el motivo pictórico con una perspectiva centralizada. La representación arquitectónica es cardinal para la integración de la pintura dentro de la habitación real, es entonces cuando la perspectiva centralizada facilitará la tarea de asimilación al ojo humano. Como bien argumenta Juan Antonio Ramírez:

Si con la perspectiva centralizada “el hombre tiende a hacerse medida y centro del mundo” podemos pensar que el valor objetual de la arquitectura disminuye: lo que veríamos no es la configuración misma del edificio sino una apariencia “subjativa” determinada por la posición de quien mira. Y sin embargo es precisamente entonces cuando la arquitectura se hace indispensable¹².

La intención es buscar esa subjetividad del espacio, determinada por el espectador, por tanto, la perspectiva centralizada tendrá cabida en este proyecto, pero no siempre de una manera ortodoxa. Cada representación del espacio necesitará de un estudio previo que evalúe sus posibilidades compositivas y en algunas ocasiones este tipo de perspectiva podría no ser la respuesta acertada. La idea principal es que el motivo arquitectónico actúe de enlace entre la sala y las representaciones de paisajes de muy diversas localizaciones. Sin roturas, un espacio fluido, conectado. La habitación es un todo con la pintura. Una vez contextualizado el proyecto dentro de un género pictórico llega el momento de plantear las bases ideológicas del proyecto.

¹¹ Por ejemplo, el artista Julian Beever, *Julian Beever*. [Consulta: 2014-05-21] Disponible en: <<http://www.julianbeever.net/>>

¹² RAMÍREZ, J.A. *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 p.68

2.2 ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN.

La estética de la recepción es una teoría literaria que analiza la respuesta del lector ante los textos literarios. La escuela de Constanza, donde se inicia esta teoría, hace especial hincapié en el modo de recepción de los lectores, concebidos como un colectivo histórico. Los teóricos más representativos son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Los manifiestos de esta nueva tendencia teórica son principalmente dos:

El texto ampliado y editado tres años después de la apertura del curso en la Universidad de Constanza con el título *Literaturgeschichte als Provokation* de H. R. Jauss y la lección inaugural de W. Iser en 1968 *La estructura apelativa de los textos*.

La teoría de la recepción ejerció una gran influencia hasta mediados de los años ochenta. Es paralela a los estudios sobre el "lector modelo" de Umberto Eco y a la teoría literaria inglesa del "reader's response criticism".

Para poder hablar con más rigor sobre los aspectos que me interesan de la recepción de la obra de arte, en cuanto al espectador, a continuación se introduce un breve repaso de la historia de este pensamiento.

2.2.1 Historia del pensamiento sobre la recepción.

A pesar de que la teoría explícita no apareció hasta los años 60 podemos hacer una breve revisión de autores que han dado una muy personal interpretación sobre la actitud del espectador con respecto a la obra de arte. Unas opiniones que se encuentran en total relación con el tema que nos atañe, la recepción.

Durante el periodo de la estética preautónoma (Desde los inicios del pensamiento hasta el siglo XVII), la recepción de la obra de arte fue considerada como un "efecto". Uno de los primeros autores que encontramos

defendiendo esta postura es, por ejemplo, a Aristóteles¹³. Las artes estaban subordinadas a funciones espirituales de orden político o religioso. Este efecto es correlativo a una mimesis de la realidad, las artes son técnicas de simulación y el efecto que producen sucede de modo natural y no cuestionado.

Se dan cambios significativos respecto al tema a lo largo del siglo XVIII. Esto se produce debido al proceso de autonomía y secularización que se da en el arte y la estética durante esta etapa. En este contexto la estética de Kant conforma una dualidad de interpretaciones: por un lado su “libre juego de la imaginación y el entendimiento” puede ser entendido psicológicamente y ser considerado la última parte de la estética del efecto; mientras que por otro lado, la insistencia de no reconocer que una obra de arte pudiera servir para un análisis teórico estético¹⁴ la convierte en un paradigma y forma canónica de toda posición estética de la recepción.

Nos encontramos con la curiosidad de que la constitución de la estética como disciplina filosófica se produce al mismo tiempo que se pierde la función de utilidad del arte y comienza la adquisición de sentido de la historia¹⁵. El concepto de Kant de “Finalidad sin fin” y el de Moritz de “Finalidad interna” significan el punto y final del primer periodo de la recepción como efecto.

El pensamiento que aparece después, en el romanticismo y culmina con Hegel da lugar a la segunda teoría de la recepción, como “contemplación”. El receptor será pasivo, como dice Adorno el espectador se olvidará de sí mismo y desaparecerá en la obra¹⁶. Esta es la recepción que Benjamin llamará aurática. Como bien la describe Sanchez Ortiz:

¹³ Su concepto de “catarsis” como purga, purificación o remoción del exceso de temor y piedad que ha provocado la obra. La tragedia o determinado tipo de música producían finalmente este efecto catártico en el espectador para equilibrar el alma.

¹⁴ Recordemos que todos sus ejemplos versan sobre la naturaleza.

¹⁵ Se estudia el arte antiguo y se libera la experiencia estética de los cánones clásicos.

¹⁶ La continuación de esta teoría por Adorno la posiciona incluso en pleno siglo XX.

ADORNO, T. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971 p.363.

*La recepción contemplativa es una recepción pasiva de la obra de arte, ante la que el espectador mantiene una actitud de veneración distante por un lado y de confianza en fundirse con ella sin esfuerzo por otro.*¹⁷

Esta teoría tuvo una reacción positivista durante la segunda mitad del siglo XIX que anulaba el papel del receptor, pero también es en este tercer periodo hasta los años 60 cuando surgen las tres figuras que se pueden considerar los grandes precursores de la estética de la recepción, son Paul Valery, Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre.

Valery en su curso de poética en el Colegio de Francia afirma que:

*La obra del espíritu no existe sino en acto [...] que no tiene con el espíritu ninguna relación particular.*¹⁸

El espectador queda entonces elevado a segundo creador de una obra que es totalmente abierta. Valery se considera también impulsor de una teoría empírica de la recepción que se adentra más en el campo de la sociología del arte.

Benjamin en su ensayo sobre Edouard Fuchs escribirá, hablando de ocuparse de las obras de arte desde una visión dialéctico histórica:

*Le enseñan que su función sobrevive a su creador, también le enseñan cómo dar la espalda a sus intenciones; cómo la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros, y cómo este efecto se funde no sólo en el encuentro con ella, sino además con la historia que le ha permitido llegar hasta nuestros días.*²⁰

Por último Sartre va a anticiparse a la teoría de lo "lugares vacíos" que formulará Iser, hablará de que el autor debe guiar al lector, pero solo puede guiarlo. Puesto que hay vacíos que es preciso llenar, habla de una escisión

¹⁷ ORTIZ DE URBINA, R.S. La recepción de la obra de arte. **En: BOZAL, V.** *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II.* Madrid: Visor, 1996 p. 173.

¹⁸ ...y fuera de este acto (la recepción) lo que queda es una obra...

¹⁹ VALERY, P. Primera lección del curso de Poética. **En: VALERY, P.** *Teoría poética y crítica.* Madrid: Visor, 1990. p. 117 Ver: ORTIZ DE URBINA, R.S. *La recepción de la obra de arte.* Op. Cit. p.175.

²⁰ BENJAMIN, W. Historia y coleccionismo: Edouard Fuchs. **En: BENJAMIN, W.** *Discursos interrumpidos I* Madrid: Taurus, 1973. p.91

entre autor y receptor que se completa en una cooperación que llamará “pacto de generosidad”²¹.

Este contexto del pensamiento será el que dé paso a la creación de una teoría de la recepción propiamente dicha. Son los estudios de teoría de la literatura que se producen en la década de los sesenta y que después se aplicarán ampliamente a toda la estética. Estos estudios tendrán como antecedentes teóricos las dos orientaciones filosóficas más influyentes del siglo XX: la hermenéutica y la fenomenología.

La hermenéutica que propone H.G. Gadamer entiende que la obra de arte es un producto cultural que ha de ser comprendido históricamente, así la obra recibe significaciones que en el momento de su producción no eran ni siquiera previsibles. H.R. Jauss estará ligado a esta visión hermenéutica. Piensa que la historicidad del arte puede ser comprendida a partir de su recepción activa y del cambio permanente de horizontes que supone, y no como mero “efecto”. Ese “diálogo” continuo entre obras y público, en un círculo de preguntas y respuestas, es lo que liga las obras del pasado a la experiencia estética del presente, articulando la historia y la estética.

Para W. Iser, que estará más cercano a los presupuestos fenomenológicos, esta búsqueda hermenéutica neutraliza la actividad del receptor al ser una confirmación de lo ya sabido. Para él, el texto se despliega en la lectura misma, los significados no son susceptibles de una interpretación sino que se generan en el proceso de la recepción. El texto se desliga de su autor, época y situación social. Se produce una emancipación gracias al receptor que lo actualiza. Esto hace que haya una indeterminación en el texto, habrá múltiples perspectivas que no encajan entre sí y que generen los “lugares vacíos”. Estos harán que el lector se enfrente a su experiencia consabida y lo obligue a revisarla. En esta indeterminación se basa la línea negativista de Iser. La fuerza del arte está en su carencia de situación definida, que obliga al lector a definirse²².

²¹ SARTRE, J.P. *Escritos sobre literatura I*, Madrid: Alianza, 1985. Ver: ORTIZ DE URBINA, R.S. *La recepción de la obra de arte*. Op. Cit. p.175

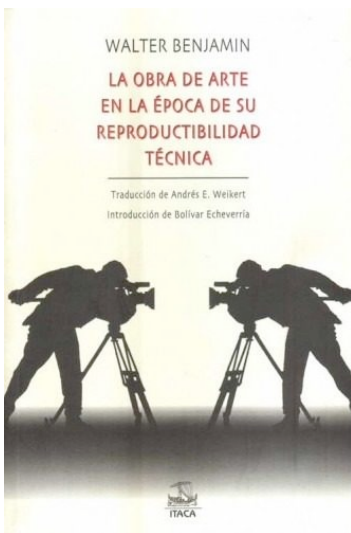
²² Esta breve descripción de las líneas de pensamiento de H.R.Jauss e W.Iser está basada en: ORTIZ DE URBINA, R.S. *La recepción de la obra de arte*. Op. Cit. p.175 y s.



Faltan por describir las repercusiones que tuvieron estas teorías y qué acogida recibieron por parte de otros autores. Si las refutaron o las ampliaron. Pero mi descripción se frena en este punto que fue el de partida, para revisar y sacar mis propias conclusiones.

2.2.2 El Shock y la Percepción distraída. Walter Benjamin.

Dentro de la historia de las reflexiones acerca de la recepción, he encontrado de especial interés por premonitorios quizás o por la facilidad con la que dan pie a una reflexión estos dos conceptos que acuña Walter Benjamin.



En su obra *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*²³, en la cual trabaja el impacto de la técnica en el arte. Incide de manera especial en los cambios que generan el cine y la fotografía, y cómo estos nuevos medios de creación tendrán también un papel fundamental en la nueva forma de recepción de la obra.

Para hacer un breve resumen diremos que Benjamin opina que a partir de la reproductibilidad²⁴ debe cambiar el paradigma con el que se mide el arte. El valor cultural²⁵ ha desaparecido al haber una mayor ocasión de exhibición, a este proceso le da el nombre de pérdida del aura o desaturización²⁶. Para Benjamin este suceso ayuda al acercamiento del arte a las masas. Este proceso de desaturización está asociado a un fenómeno que llama “el Shock”.

Figura 2: Retrato Walter Benjamin.

Figura 3: Portada. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Walter Benjamin.

El Shock sería el bombardeo perceptivo al que se enfrenta el individuo que vive en grandes urbes. Aparece también en el cine, se interrumpen nuestras asociaciones por el movimiento y el cambio de imágenes.

En la ciudad hay frenesí, vértigo, violencia. Él equipara la disposición perceptiva del espectador de cine con “todo transeúnte en el tráfico de la gran

²³ BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I..* Madrid: Taurus, 1989.

²⁴ La no existencia de un original sino de un producto en múltiples copias.

²⁵ La valoración de un original, de la huella del genio.

²⁶ Recordemos que “aurática” hacía referencia a la recepción contemplativa, por lo tanto, la desaturización será la pérdida de esa recepción contemplativa en la que el espectador era pasivo.

urbe”. Hablamos del montaje de escenas en el cine, la yuxtaposición de imágenes, los cambios bruscos a los que el ojo debe adaptarse. Esta especie de bombardeo perceptivo produce una estetización difusa y por lo tanto, en el espectador se produce una percepción distraída²⁷. El espectador es otro, la técnica sobre la obra de arte ha hecho que cambie la recepción.

Se refiere a esta percepción distraída como “recepción en la dispersión”. El disperso “puede acostumbrarse” y llegar a hacer sus tareas dentro de esa “normalidad” de la dispersión. Benjamin hará referencia a lo que considera un empobrecimiento de la experiencia debida a esta nueva percepción en diversos textos, por ejemplo, el llamado *Experiencia y pobreza*²⁸ de 1933 y en *Sobre algunos temas en Baudelaire*²⁹.

2.2.3 Correlación con el proyecto personal.

Atendiendo a que este bombardeo perceptivo sigue estando presente en nuestra época, parece totalmente vigente la opinión de Valery:

*Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte*³⁰.

Es por ello que quiero adaptar la tradición muralista a la era tecnológica que nos ha tocado vivir, que supone cambios constantes e increíbles. Un mural móvil, que pueda cambiar de motivo hasta tres veces, que nos traslade a diferentes lugares dentro de nuestra propia casa.

En cuanto al riesgo que esto supone del cual nos avisa Walter Benjamin, y que Elena Oliveras expone con una posibilidad más optimista:

²⁷ Nuevo tipo de percepción totalmente distinta a la percepción contemplativa de Kant.

²⁸ BENJAMIN, W. *Experiencia y pobreza*. En: BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. op. Cit.

²⁹ BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

³⁰ VALERY, P. *Pièces sur l'art*. En: VALERY, P. *La conquête de l'ubiquité*. 1928. Ver: Benjamin, W. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. En: BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. op. Cit. p. 17

*No caben dudas de que la percepción del movimiento y, de manera general, todo efecto de shock provocan importantes modificaciones en la estructura de la experiencia estética. Lo que sí deberíamos poner en discusión es si efectivamente ésta deja de ser reflexiva, si se trata sólo de una vivencia empobrecida de las masas sometidas a una relación maquina. O bien si, luego de pasado el efecto de shock, la conciencia del espectador se abre a la actividad del pensamiento*³¹

Me decanto por la posibilidad de esta segunda opción tras una búsqueda de esa actividad del pensamiento. He de pensar que el shock, sobretodo tras adaptarnos a este método de percepción durante el último siglo, puede haber ampliado nuestras posibilidades de apreciación sin rebajarnos a un empobrecimiento, pero solo si nos ejercitamos para ello. A este respecto, para contrarrestar la posible percepción distraída y ayudar al espectador a una mayor focalización añadiría a la pared móvil una cierta escenificación que acompañara los cambios de motivo pintado para introducir al espectador en este dinamismo. La escenificación vendría dada por varios detalles: la introducción de olores característicos mediante un ambientador, dispensador de fragancia; la variación en la temperatura e intensidad de las luces de la sala e incluso una variación de temperatura general. Transformar una habitación en una estancia inabarcable.

Hablando de la recepción, debo considerar mi corto estudio del tema y que ha servido más para que amplíe mi perspectiva en cuanto a la obra y no para dar una opinión contundente respecto a cómo funciona. Umberto Eco nos advierte que:

*Prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo "esperar" que éste exista, sino también mover el texto para construirlo*³².

Mi obra se orientará principalmente a un receptor que haya experimentado situaciones análogas a las más ya que en la creación de estas paredes móviles están impresas mis experiencias de viaje, viviendo en Suiza y

³¹ OLIVERAS, E. La escuela de Frankfurt y la industria cultural. En: OLIVERAS, E. *ESTÉTICA, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2006. p. 299

³² ECO, U. El lector modelo. En: ECO, U. *LECTOR IN FABULA*. Barcelona: Lumen, 1987. p.4.

en Argentina. Alguien que haya viajado y además tenga un bagaje en cuanto a la pintura mural o al arte en general. Podrá este espectador aportar sus propias experiencias a la sensación que le produce el cambio que esta sucediendo en la estancia y podrá percibir más claramente el mensaje original. Pero como bien dice Eco:

Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", legitimables³³.

Por lo que considero que Jauss tenía razón en cuanto a que tener en cuenta la historicidad que envuelve la obra al estar ya inscrita dentro de la historia, hará que perciba la obra de cierta manera. Pero también es posible que el espectador pueda aislar la obra de todo su contexto y relaciones para rellenar el significado de la obra con una reinención de si mismo, atendiendo de alguna manera a las reflexiones de W. Iser.

Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.³⁴

Querría aproximar esa experiencia tan vivida de viaje a un espacio cerrado. Si logro transmitir la sensación de viaje, considero que la sensación psicológica puede ser igual de beneficiosa que el acto en si.

2.3 CATEGORÍAS ESTÉTICAS.

Las categorías estéticas son una de las nociones básicas de la estética y la crítica artística contemporáneas. Durante el siglo XVIII en Gran Bretaña se producen discusiones estéticas y de apreciación de la obra de arte que llegan a dar forma a estas nociones. Esta teoría estética surge en el marco del

³³ *Ibíd.*

³⁴ BENJAMIN, W. Prologo, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. op. Cit. p. 25.

pensamiento empirista, que estará entonces dando los primeros pasos hacia una estética moderna. Fundamentalmente se centrarán en el desarrollo de los conceptos de gusto y experiencia estética y sus categorías. Organizan las categorías en tres: lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco. La filosofía británica del siglo XVIII será muy influyente para la estética de Immanuel Kant y el Romanticismo.

2.3.1 Inicios del pensamiento sobre las Categorías estéticas.³⁵

Nos estamos posicionando en el comienzo de la estética contemporánea. Es fundamental explicar que el cambio o ruptura con la estética anterior se produce a partir de la subjetivización de sus cuestiones. El propio Kant habla de producir un giro copernicano aludiendo a un cambio radical en el modo de pensar, anteriormente se buscaban en el objeto las características o propiedades que lo podían hacer bello, ahora, la importancia recaerá en la experiencia de belleza que tiene el sujeto que lo contempla o produce. Se comienza a hablar del sentimiento que experimenta el sujeto.

Algunos de los textos fundamentales para el comienzo del desarrollo de estas ideas son *Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison (1724); *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* de Hutcheson (1725); *La norma del gusto* de David Hume (1757); *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* de Edmund Burke (1757). Introducen el elemento innovador del “gusto”, hablan de la belleza o de lo sublime desde la experiencia psicológica y colocan a la imaginación como el ámbito de la actividad estética.

La Belleza (Categoría). La estética inglesa parece no querer dar una definición exacta de la belleza, solo algunos autores como Hutcheson se aventuran a una descripción. Distinguirá dos clases de belleza: la belleza absoluta, que es percibida por el sentido interno en aquellos objetos en los que hay uniformidad en la variedad y la belleza relativa, que es aquella en la cual nos gozamos en la representación de algún objeto. Continúa existiendo el

³⁵ Este resumen histórico está basado en el texto: CARREÑO, F.P. La estética empirista. En: BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I*. Madrid: Visor, 1996 pp. 30-45.

objetivismo, el objeto posee unas cualidades, por ejemplo, la uniformidad. Pero aparece también el subjetivismo ya que existe un sentido interno que lo percibe. La belleza poco a poco va abriéndose de sus cánones clásicos rigurosos de armonía y proporción pero el gran avance no será este, sino la consideración estética de las sensaciones que transmiten otro tipo de objetos o representaciones que se alejan decididamente de la belleza.

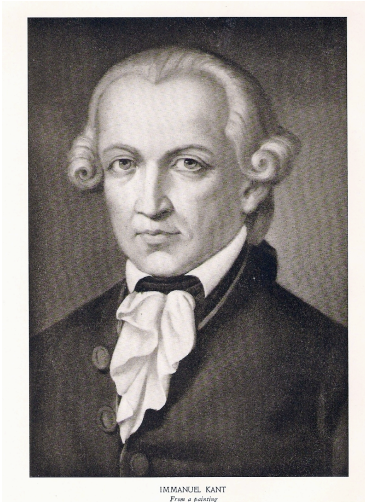
Lo Pintoresco (Categoría). El propio Addison hablará de que estos placeres (“Los placeres de la imaginación”) los proporciona “lo grande, lo nuevo y lo bello”. Lo Pintoresco considerará este gusto por lo nuevo al que se refería Addison. Uvedale Price en su obra *Tree Essays on the Picturesque* (1792) describirá que estos placeres derivados de lo Pintoresco son producidos por la irregularidad, la variación repentina, la rudeza, etc. Se deduce entonces que lo Pintoresco podría describirse como objeto, visión o perspectiva de la naturaleza que merece ser pintado. La naturaleza descubre que lo Pintoresco no es armonioso como lo Bello pero tampoco causa temor como lo Sublime.

Lo Sublime (Categoría). Burke en su obra *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* habla del miedo como esencial a lo Sublime. Esta obra muestra claramente la influencia que había supuesto en 1725 la traducción de la obra *Sobre lo sublime* de un autor del siglo I llamado Pseudolongino. El impacto que tiene esta obra en el pensamiento sobre lo sublime es fundamental. Lo grande, lo admirable, lo que causa respeto y temor. Pseudolongino trata de analizar los textos homéricos para descubrir el procedimiento por el cual el autor logra reflejar estos elementos, pero termina hablando más del estilo sublime que tiene Homero para describir y escribir. Lo muy grande o lo muy profundo atemorizan. Burke analizará psicológicamente lo que sucede en el individuo ante algo sublime.

Tras la estética empirista llegará el desarrollo del pensamiento de Immanuel Kant para describir pormenorizadamente conceptos como lo Sublime y terminar de abrirle las puertas a la nueva estética y concepción del arte.

2.3.2 Lo sublime matemático. Kant.

Su concepción de lo Sublime es más compleja que la formulada por Burke pero se sirve de muchos elementos de su pensamiento y lo nombra directamente en su obra *Crítica del Juicio*. Kant subdividió en dos tipos esta experiencia de lo sublime: “sublime matemático o de cantidad” y “sublime dinámico o de la fuerza”. Para nuestro tema me centraré en el desarrollo de la primera expresión.



Lo sublime matemático sería la sensación que nos transmite la idea de un espacio infinito en contraposición con la percepción real de un espacio limitado. Es decir, en un espacio real, limitado, haríamos tanto una apreciación lógica o de cantidad (una operación matemática) como una apreciación con los sentidos. Guardaríamos en la imaginación todos los datos para tener una representación total después. Esto sería posible.

Sin embargo, si hablamos de un espacio infinito, si la magnitud que se percibe sobrepasa la capacidad de la imaginación, esta es vencida. Aparecería el sentimiento de lo sublime porque una capacidad de percibir se trastoca en sentimiento. La imaginación es incapaz de seguir a la percepción, surge la idea de infinito que no es representable, solo pensable. Sentimos el infinito, por lo tanto sentimos lo sublime. Para Kant este sentimiento es de placer y de displacer al mismo tiempo ya que el ser humano se siente vulnerable ante algo que va más allá de su imaginación.

Si en lo Bello el sentimiento es solamente de placer, en lo sublime es de placer y de displacer. Porque llegas a los límites de lo humano lo que provoca displacer, pero desde una posición segura lo que nos insufla placer. Con la humillación de la experiencia finita, aparece triunfante la idea.

2.3.3 Relación con el proyecto personal.

Esta explicación de lo “sublime matemático” de Kant, podría tener un ejemplo viable en una habitación. Normalmente si entramos a una habitación y a los pocos minutos salimos de ella y cerramos la puerta, somos capaces de

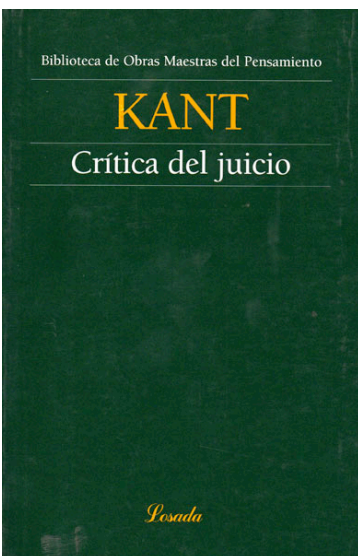


Figura 4: Retrato Immanuel Kant.

Figura 5: Portada. Crítica del juicio. Immanuel Kant.

reproducir en nuestra cabeza las dimensiones y la disposición de los objetos que había en ella. Esta sería a grandes rasgos la percepción de un espacio limitado. Ahora, en la hipótesis de que las paredes de esta habitación estuvieran conformadas según los paneles móviles de mi proyecto y se produjera toda la escenificación fijada a cada cambio. Las dimensiones y situación de la habitación serían cambiantes y por tanto confusas, nos sería mucho más complejo representarnos mentalmente la habitación, es entonces cuando aparecería la sensación de inabarcable, de sublime, de infinito.

Nuestra habitación cambiante sería entonces un reto, nos presentaría nuestra situación física y a la vez la dimensión del mundo. Podríamos encontrarnos en cualquier parte. La velocidad, las distancias, nuestra medida en cuanto al planeta. Busco conseguir cierta superación de la experiencia.

Pero esta experiencia sería una base fundamental, es por ello, como anteriormente expresé, importante que el receptor haya experimentado la sensación de los viajes y como bien expresa Burke se encuentre en un estado de pesar tras la suspensión de este placer concreto (el viaje), Burke describe:

Si el objeto se pierde, de tal manera que no hay posibilidad de gozar de él otra vez, se produce una pasión en la mente que se llama pesar. [...] En el pesar es natural mantener su objeto continuamente a la vista, presentarlo bajo los aspectos más placenteros, repetir todas las circunstancias que le acompañan, hasta la última menudencia; retroceder a cada goce particular, explicarlos, y encontrar mil perfecciones nuevas en todos, que antes no se comprendían suficientemente. En el pesar, el placer todavía es más elevado; y la aflicción que padecemos no tiene nada que ver con el placer absoluto, que siempre es odioso y que procuramos eliminar lo antes posible.³⁶

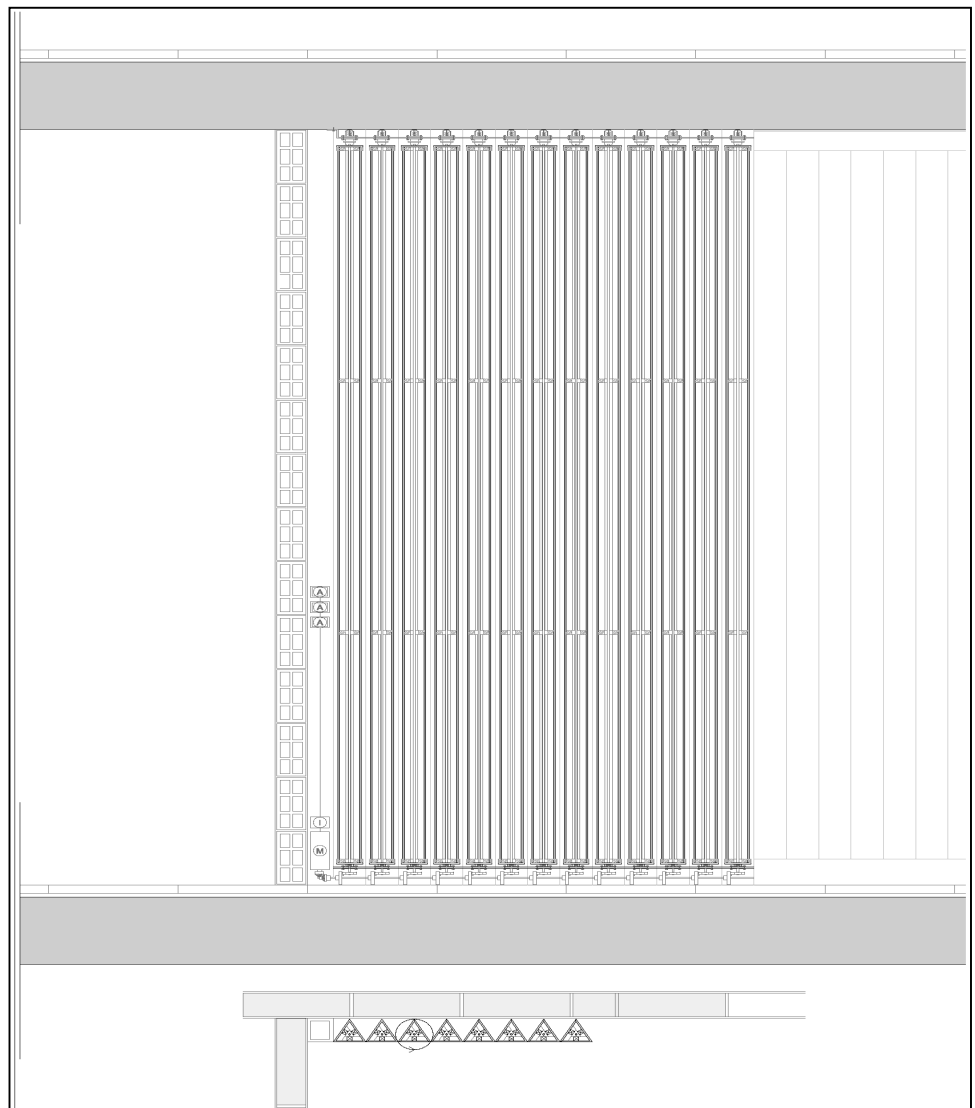
Revivir las experiencias en todos los sentidos posibles. He tratado de explicar en qué ideas está basado el proyecto y qué tipo de sensaciones quiero provocar. Ahora pasaremos a una descripción detallada de la forma física para acercarnos a finalmente a una simulación del proyecto.

³⁶ BURKE, E. *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Madrid: Editorial Tecnos S.A. 1987. p. 28.

3 DESCRIPCIÓN TÉCNICA.

Como veníamos anunciando, en este capítulo aparecerá reflejada una aproximación al desarrollo físico del proyecto, con una descripción de materiales, planos constructivos de los sistemas de movimiento y diversas opciones de acabado e interacción con el sujeto. A continuación se describirán las partes fundamentales del proyecto: el ambiente o ubicación hipotética, el sistema de movimiento, los prismas rotatorios y la técnica pictórica

Figura 6: Planta y alzado.



3.1 AMBIENTE Y UBICACIÓN HIPOTÉTICA.

El espacio de desarrollo del proyecto es el interior de la vivienda. Esta localización presenta la ventaja de separar el concepto de la obra de la idea de publicidad. Era un tema de suma importancia ya que se utiliza un sistema de movimiento mecánico primeramente desarrollado para las vallas publicitarias y por tanto, muy enraizado a esta práctica en el imaginario popular. Pero, descontextualizándolo, al separarlo de las calles, la referencia a la publicidad se pierde. Era de especial importancia la cercanía a la persona, se plantea un proyecto muy personal para el espectador, ya que formaría parte de su vida diaria, al conquistar una ubicación muy simbólica “el hogar” y adaptarse a ella.



Figura 7: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 8: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

La altura estándar de una pared dentro de los cánones de la arquitectura va aproximadamente de los 2'70m a los 3m, un rodapié mide aproximadamente 7cm y el ancho (profundidad) sin aislamientos especiales (como las paredes del baño o la pared que hace de medianera entre dos casas distintas) mide 10cm. Estas medidas ligeramente ampliadas serían aproximadamente las del tabique fabricado de paneles móviles. Están pensadas para que pueda ser colocada como división de ambientes no sustentante, acoplada a otra pared o empotrada, sin dejar de resultar práctica. El objetivo es que se integre bien dentro de las medidas básicas de una casa.

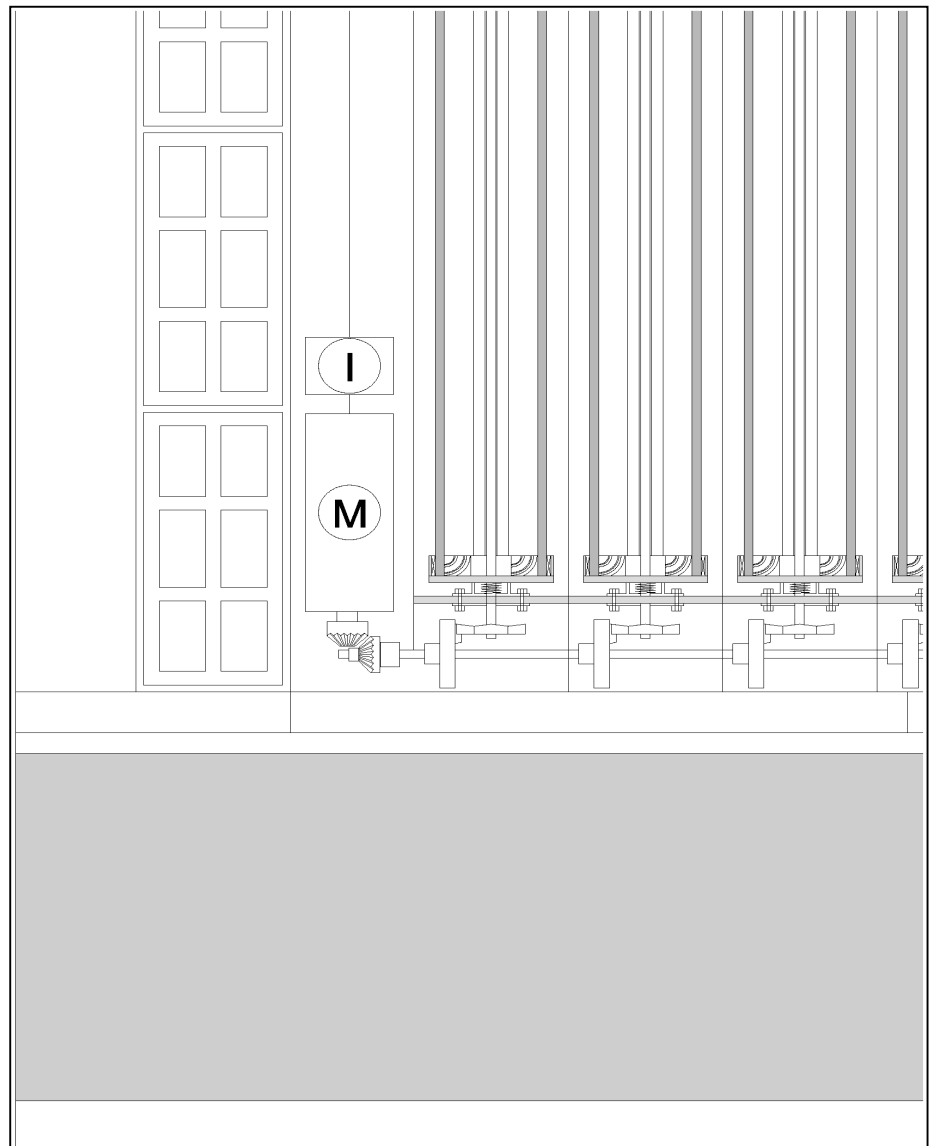
Y dentro de la misma, la zona que presenta un mayor interés para su colocación sería el espacio común. Hablamos de un salón o un comedor, normalmente, el sector de la vivienda donde se desarrolla la mayor parte de la vida cotidiana. Mi intención es que no quede como una anécdota en una habitación de poco tránsito, sino que se desarrolle dentro en una localización con un alto grado de utilización.

Es por ello que, a continuación, se detallan distintas posibilidades de interacción, las posibilidades de control que tendría el sujeto sobre la obra, puesto que tienen que convivir en un mismo espacio por un periodo de tiempo considerable.

3.2 SISTEMA DE MOVIMIENTO.

El sistema de movimiento consta de un motor 24Vdc 80w³⁷ con una barra acoplada. Esta barra tiene insertados cada cierta distancia discos de plástico que tienen un diente o prominencia que al girar se encajará en los engranajes enganchados a los paneles móviles de la pared para producir la rotación de estos. La fuente de alimentación será un Transformador Carril DIN 230-400V 12-24V 63VA³⁸

Figura 9: Plano detalle del sistema de movimiento en alzado.



³⁷ Motor código: RS 494-7060 Fabricante: Courzet N° ref.fabric.. 80 080 005 Tipo de motor: DC sin escobillas. Tensión de alimentación: 24Vdc.

³⁸ <<http://www.cetronic.es/sqlcommerce/disenos/plantilla1/seccion/producto/DetalleProducto.jsp?idIdioma=&idTienda=93&codProducto=630139232&cPath=1141>>

La administración del sistema de movimiento se podría solucionar de tres formas que explicaré en orden de menor a mayor complejidad, adaptabilidad y comodidad.

3.2.1 Interruptor manual.

Como dispositivo que permite desviar o interrumpir el curso de una corriente eléctrica, estaría instalado físicamente cerca de la pared móvil y daría como resultado el giro de los paneles a voluntad del usuario. Pueden ser de dos tipos: actuantes o pulsadores, si se tienen que volver a accionar para que deje de funcionar o si tienen que mantenerse pulsados de forma constante. Es la posibilidad más simple y básica, también la más económica y sencilla pero el abanico de posibilidades queda extremadamente reducido.

3.2.2 Rele temporizador digital multifunción.

Se puede programar el tiempo de funcionamiento³⁹, el tiempo de espera hasta la siguiente vuelta, etc. Es fundamental la posibilidad de dejar varias configuraciones hechas a gusto. Por ejemplo adaptar los cambios de paneles con respecto al desarrollo del día, programar para que los cambios se sucedan por la mañana, a medio día y por la noche, a unas horas específicas. Las posibilidades de esta terminación son mucho más amplias que las del interruptor, pero tanto esta opción como la primera funcionarían mejor con los paneles móviles simples sin la aplicación de los detalles para una escenografía más elaborada, cuando hablábamos de la posibilidad de un cambio de fragancia, de temperatura de las luces, etc. Porque podría entorpecer la vida diaria y disminuir su utilización, para estas aplicaciones extras la mejor alternativa de terminación es la que se explicará en el próximo apartado.

³⁹ Tiempo que tarda el motor en hacer girar el panel.

3.2.3 Raspberry Pi y Arduino.

La Raspberry Pi es un ordenador de placa reducida o (placa única), mientras que Arduino es una plataforma de hardware libre diseñada para facilitar el uso de la electrónica en proyectos multidisciplinarios. Esta combinación se utilizaría como controlador del proyecto.

Permite disponer de todas las opciones de programación de tiempo que aportaba la opción anterior y además al ser un ordenador las posibilidades se vuelven infinitas. La aplicación de sensores, dispositivos capaces de detectar magnitudes físicas o químicas, hace que los cambios se puedan producir siguiendo una gran cantidad de patrones aparte de los temporales, desde sensores de humedad que harían cambiar los paneles en días de lluvia, hasta sensores lumínicos que cambiarían el motivo al encenderse las luces.

Con una aplicación para el teléfono móvil que sirva como interfaz para el usuario, este podría programar toda la actividad a gusto. Desde cuándo y por qué cambian los paneles hasta las distintas funciones que se accionarían al tiempo del giro. Con las posibilidades que aportarían los automatismos de una casa inteligente se podrían combinar el lanzamiento de una determinada fragancia, el encendido de un equipo de música para una banda sonora específica, la temperatura e intensidad de las luces, la temperatura de la habitación, etc. En fin, un abanico de posibilidades que el usuario a voluntad pondría en funcionamiento o desconectaría, adaptando los cambios de ambientación desde los más complejos a los más simples para adecuarlos a cualquier situación. Esta opción es la más acertada en mi opinión ya que el proyecto queda adaptado a todas las necesidades de la vida diaria del interesado.

Una vez comprendido el sistema de movimiento vamos a profundizar en la descripción de la estructura que va poner en rotación.

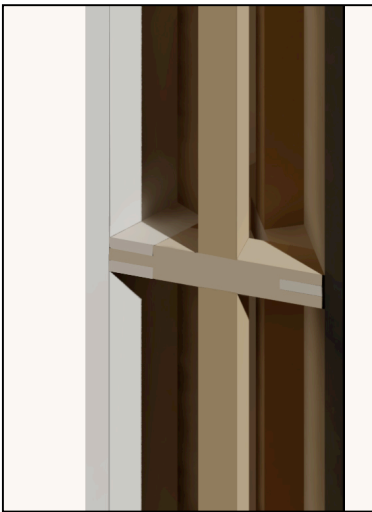


Figura 10: Modelo en 3 dimensiones del prisma móvil, detalle de la estructura interior.

3.3. PRISMAS ROTATORIOS.

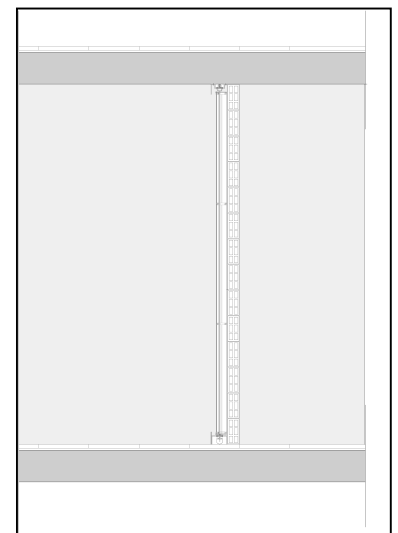
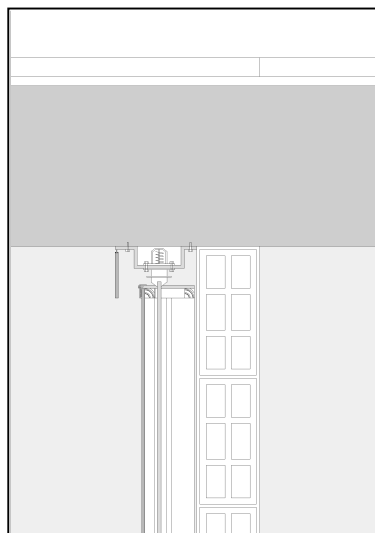
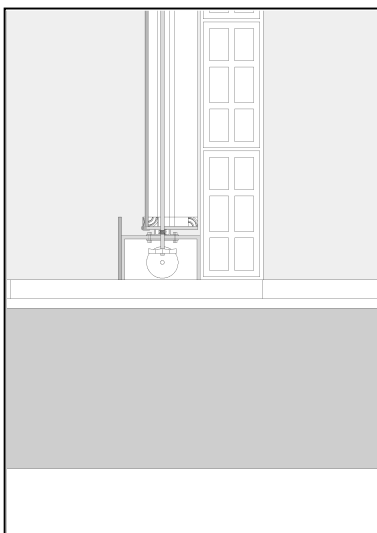
La pared propiamente dicha estará conformada por una serie de prismas rotatorios, el número variará según la anchura de dicha pared. Estos prismas tendrán la misma forma básica que su nombre indica. Se caracterizarán por ser desmontables y los paneles que los conforman podrán ser cambiados para variar la representación que se pueda exhibir. Estarán contruidos entonces por una serie de piezas:

Paneles pintados. Son paneles de contrachapado, también conocido como multilaminado, plywood, triplay o madera terciada, elegido por ser un tablero formado por varias capas finas de madera, encoladas a presión de modo que sus fibras quedan entrecruzadas; esta técnica mejora notablemente la estabilidad dimensional del tablero obtenido con respecto a la madera maciza y es también más ligero. Dado que está hecho de fibras de madera muy largas, tiene una alta resistencia al ser muy denso y estable. Estos paneles tendrán adherido un esqueleto estructural de madera como la que aparece representada en la Figura 3. Cada panel contará con un refuerzo conformado por un listón de madera atravesado por una serie de costillas. Estas costillas diseñadas con machiehembrado darán la posibilidad de encajar la estructura completa sin perder la opción de que los paneles sean cambiados indistintamente.

Figura 11: Detalle del perfil inferior. Panel móvil.

Figura 12: Detalle del perfil superior. Panel móvil.

Figura 13: Perfil. Panel móvil.



Esta solución hará que la pieza sea más resistente sin perder ligereza⁴⁰ y confirmará la estabilidad de los prismas con la altura deseada. Tendrán además, lados biselados en las caras interiores para un mejor acoplamiento. Tres de estos paneles conformarán las tres caras del prisma.

Piezas de soporte. Se adaptarán como base y tope superior de los prismas. Cuentan con un soporte básico donde se apoyan los paneles, cada uno de sus lados se fijarán a los paneles con una pieza removible que actúa de sostén mediante un tornillo, al tener una pieza separada en cada lado se ofrece la posibilidad de cambiar uno de los paneles sin desmontar todo el prisma. Estas piezas estarán entonces unidas a la parte superior de la estructura con un muelle que ejercerá de fuerza de tope y un sistema que permite el giro y en la parte inferior aparecerá nuevamente un muelle y la conexión a la rueda dentada que hará contacto con la barra en movimiento.

En cuanto a las medidas y disposición aproximada podemos hablar de que en el espacio del rodapié, ampliado ligeramente a 10x15cm⁴¹ se inscribiría el sistema de movimiento. Un marco en el lado derecho de la pared de aproximadamente 7cm cubrirá el espacio del motor y de los apliques para los ambientadores como aparece en la Figura 2, este marco rodeará casi completamente la estructura cubriendo el sistema de movimiento en la parte inferior y las conexiones de la parte superior. Los paneles que conforman los prismas o la cara visible de estos contarán aproximadamente de 2,4m a 2,6m según la pared. La anchura de los paneles puede pensarse de 10cm a 14cm como máximo y hacerse más pequeño persiguiendo una apariencia más estética con respecto a las líneas que atravesarían el motivo pintado. Pero, atendiendo a las percepciones estéticas que debemos controlar, considero que las líneas verticales que atravesarán el motivo pintado, delimitando los prismas rotatorios, serán más aceptables para el ojo en cuanto mayor sea su número. Transformando estas líneas en un motivo repetitivo de menor importancia y no, con la limitación numérica, convertirlas en detalles concretos que buscarán la atención. Además, el cambio o giro de los paneles será más rápido, y por

⁴⁰ El peso de los prismas debe estar controlado para que el sistema de movimiento sea capaz de soportarlo.

⁴¹ Altura por profundidad.

tanto más ventajoso para nuestro objetivo, si el diámetro de giro de los prismas es menor.

Los paneles serán preparados con una imprimación acrílica adaptada a la técnica pictórica elegida, también acrílica, por ser estable y resistente, de acuerdo con la mayor preservación de los materiales y una mejor adaptación a la posible producción industrial.

3.4 TÉCNICA PICTÓRICA.

Existen una serie de condicionantes que han llevado a la elección del acrílico como técnica pictórica más acertada para la realización de este proyecto. Con respecto a las cuestiones funcionales, debía ser un revestimiento ligero, que no aportara mucho peso a los paneles ya que estos deben ser lo más livianos posible. Era importante que diera la posibilidad de funcionar como pintura plana, ya que las texturas y el exceso de materia podrían incrementar la sensación de superficie seccionada que tiene nuestro soporte; además los prismas giran al mismo tiempo, sin rozamientos, una pintura texturada podría dificultar este hecho.

Otra característica fundamental de la pintura acrílica es el secado rápido, esto la hace mucho más manejable para grandes superficies con respecto a otras técnicas de pintura mural. Por ser pintura plástica es resistente, particularidad que valoro en suma ya que va a formar parte de la vida diaria. Sin la protección que podría suponer el vidrio de un marco o su exposición en otro tipo locaciones, esta obra esta pensada para desenvolverse en lugares donde se desarrolla una vida y por tanto necesita ser resistente y duradera.

Ya hemos visto que había numerosas cuestiones a tener en cuenta y a todas ellas la respuesta más lógica era una pintura acrílica elaborada con pigmentos sólidos de alta calidad, sin grumos y de una consistencia homogénea. Es también remarcable su secado rápido, que permite una gran cantidad de retoques, además de que la fuerza del color no disminuye como sucede en el fresco.



Figura 14: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Centrándonos en cuestiones formales estaríamos hablando de desarrollar una pintura figurativa, se busca la realización de un trampantojo, pero sin renunciar a la libertad expresiva, ya que se ha elegido la pintura en lugar del fotomural principalmente por sus calidades sensitivas en cuanto al trazo y la mancha. Además, así la representación aboga por no ser de un realismo ortodoxo, la pintura nos da la posibilidad de presionar los límites de la realidad colocándonos en escenarios ficticios pero, en cierta manera, creíbles.

Figura 15: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 16: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.



3.5 SIMULACIÓN Y BOCETOS.

Como base del desarrollo pictórico he llevado a cabo una serie de bocetos o pruebas. Comienza con la inserción de tres imágenes, elegidas como primeros referentes, en un video que simula el uso del proyecto en un ambiente real. Este vídeo se encuentra en el enlace que se facilita a continuación y como un archivo aparte en el dvd que les ha sido entregado.

[https://vimeo.com/Proyecto paredes móviles.](https://vimeo.com/Proyecto paredes móviles)

En el mismo se muestra un salón con dos personas que comentan y reaccionan ante el cambio en el mural, mientras que a su alrededor aparece representado el cambio de ambiente, fragancia y sensaciones con unos colores que fluyen por el espacio acompañados de hojas, flores o copos de nieve.

Figura 17: Interpretación de la obra "Blick auf die Kirchenruine im Winter". De Carl Georg Adolph Hasenpflug.



Seguidamente, realicé interpretaciones de estos primeros referentes, son las imágenes que acompañan este apartado y dentro de este primer contacto con las imágenes que mostraría, busqué las sensaciones que conseguirían dentro de una espacio amueblado haciendo las pruebas de retoque digital que se han visto a lo largo del trabajo.

Figura 18:
Interpretación paisaje.



Entre estas pruebas se encuentran unas hechas en cartón pluma para poder recortar y ensayar la sensación óptica que podría tener la pintura al estar separada en diversas piezas.

Figura 19:
Interpretación paisaje.



Siguiendo este desarrollo de bocetos iniciales y brainstorming he creado unos "Inspiration boards" con fotografías de lugares a representar, texturas, colores y bocetos para desarrollar estilos que me puedan sugestionar en el proceso de creación de distintos murales para estas paredes hipotéticas.

Figura 20: *Billboard*

Fotografía: Purmamarca, provincia de Jujuy, Argentina. 2013.

Clara Rubio. Monotipo Purmamarca I

Clara Rubio. Monotipo Purmamarca II

Ilustración pre-producción: *Up* película de Pixar.

Clara Rubio. Cera bruñida. Monte de los 7 colores.

Clara Rubio. Acrílico. Purmamarca.

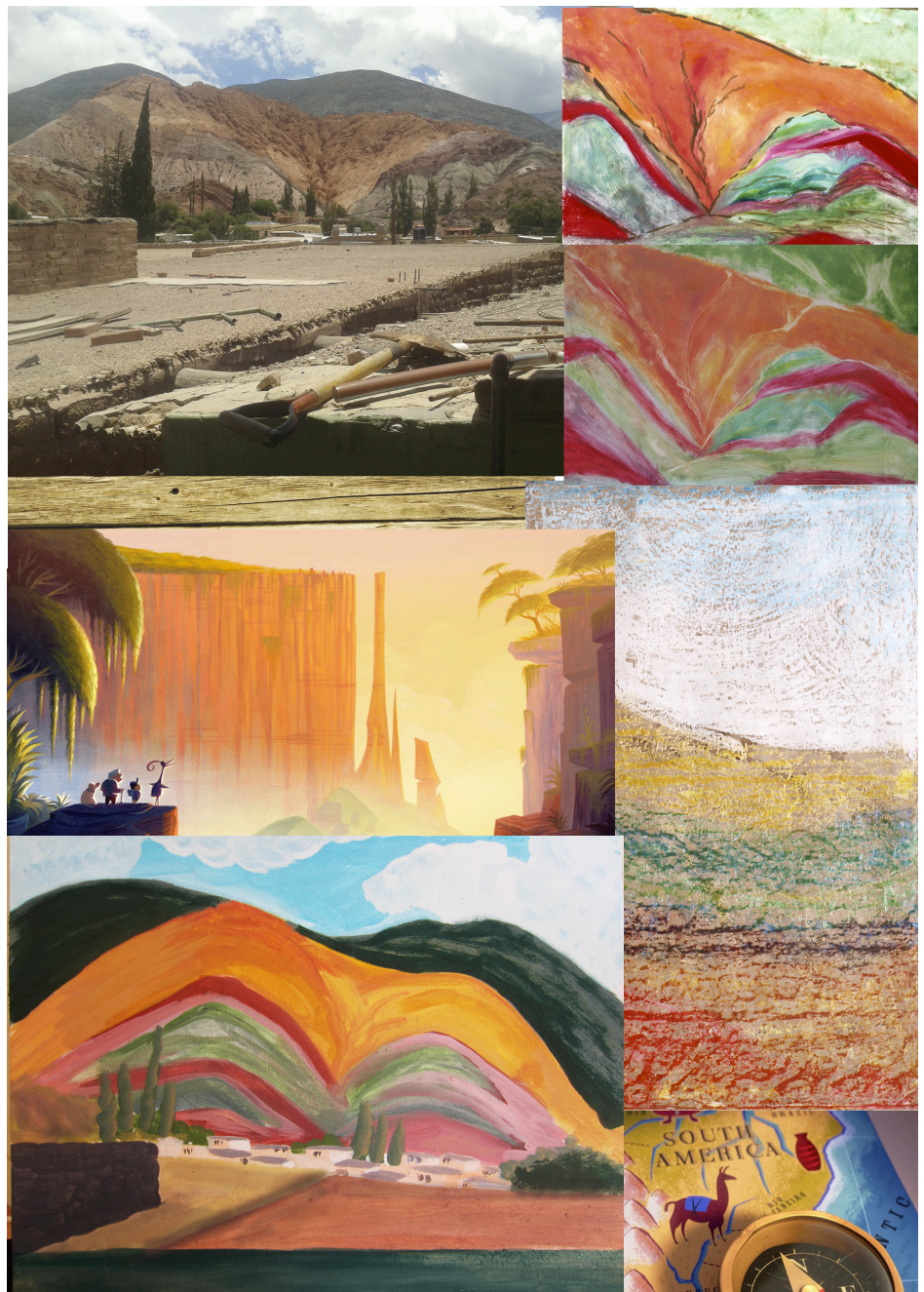


Figura 21: *Billboard 2*
Ferdinand Hodler. Paisajes.

Clara Rubio. Imágenes retocadas con photoshop, pruebas de diversos exteriores.

Fotografías de Wengen, Cantón de Berna, Suiza. 2012.

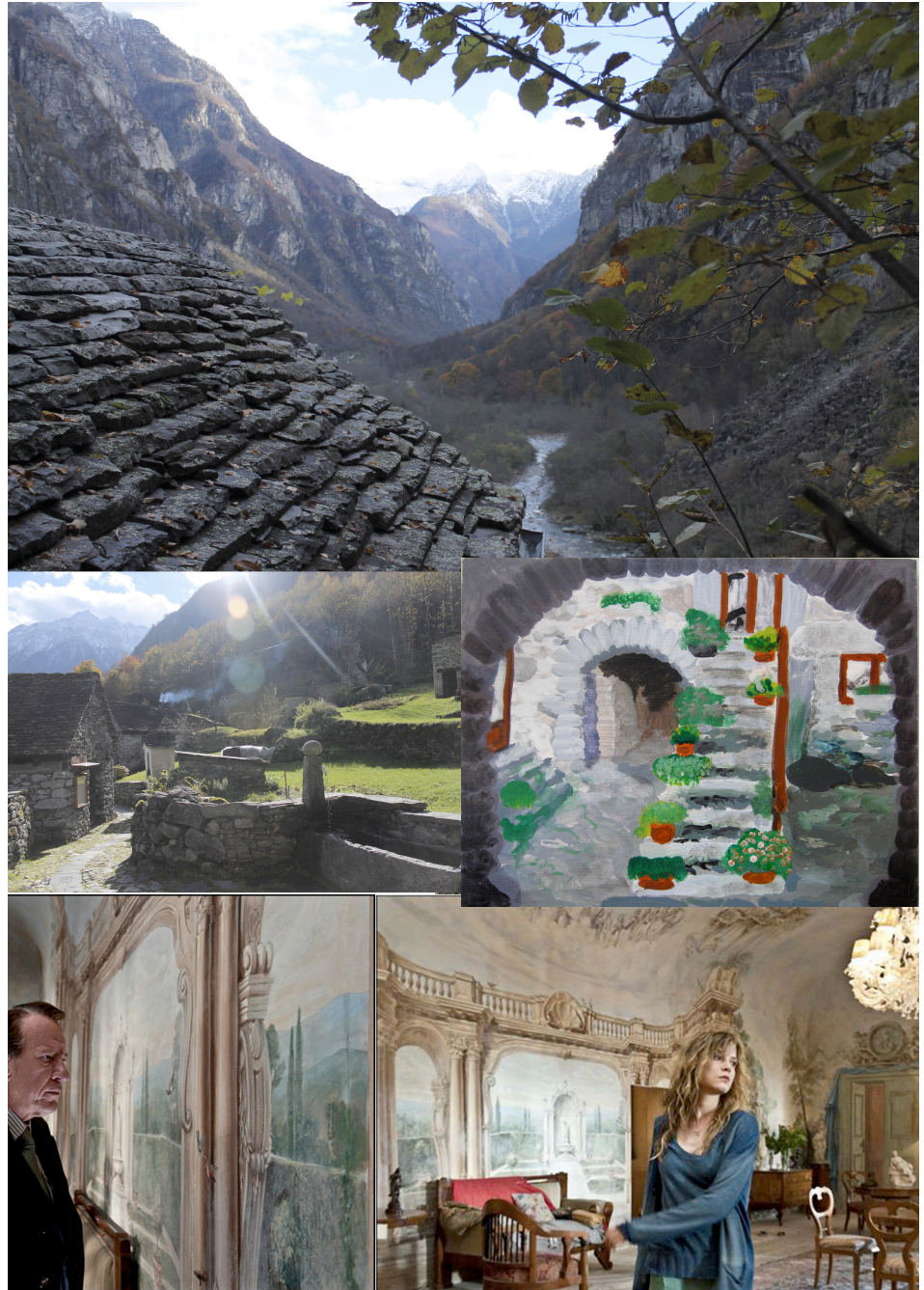


Cada mural es una entidad es si mismo. Presenta la posibilidad de variar de estilo en cada uno, atendiendo a: homenajes, como la elección de Ferdinand Hodler, por ser un pintor suizo cuya obra pude apreciar en Berna durante aquel viaje; preferencias estética por la cual presento la pre-producción de Pixar por motivos relacionados con el color, la luz, etc.

Figura 22: *Billboard 3*
Fotografías Val Bavona, Cantón
Ticino, Suiza. 2012.

Clara Rubio. Acrílico. Boceto Val
Bavona.

Fotogramas película: La mejor
oferta. 2013. Giuseppe Tornatore.



En pleno desarrollo concluye el seguimiento de esta memoria escrita, finaliza como una buena planificación de proyecto y se plantea el punto de partida.

4 CONCLUSIONES.

Llevar una idea a una forma “corpórea”, en cuanto a transformarla en un proyecto viable se refiere, es parte vital de mi desarrollo como artista. El proceso llevado a cabo durante este proyecto escrito se ha centrado en la parte más compleja de esta transformación de idea a realidad. Estamos hablando, del momento en que se acotan los límites de la obra y empieza a tener una forma determinada. Asentar las bases de la propuesta.

Hoy en día toda ayuda u oportunidad viene normalmente de la mano de concursos o becas a las que se debe aplicar con un proyecto de idea creativa a desarrollar durante la estancia, con la ayuda o aportaciones que ofrecen. Mi búsqueda durante este proceso era acercarme a este tipo de propuesta de desarrollo, para obtener de esta etapa que se cierra un frente abierto en el cual poder seguir trabajando. Para ello era necesario mostrar una idea creativa de manera que captase la atención y que fuera conceptualmente rotunda.

Abordar un proyecto de esta envergadura y poder concentrarme en esta primera fase de desarrollo conceptual y técnico ha sido muy gratificante. He podido profundizar en la intencionalidad de la obra y probar mis competencias en campos muy variados. Esta prueba de desarrollo multidisciplinar ha sido muy enriquecedora y me considero satisfecha con el resultado.

Reflexionar acerca de las distintas corrientes de pensamiento estético y redirigir algunas de estas perspectivas hacia la defensa de un proyecto ha sido una forma de madurar los conocimientos obtenidos. En tanto que, revisar los conceptos teóricos de autores consagrados como Benjamin o Kant y utilizarlos como condicionantes ha resultado un detonante creativo muy fructuoso.

El proceso esta en marcha, el trabajo realizado consolida la idea creativa y una base estable sobre la que apoyar una labor que debe continuar en varios frentes abiertos:

Por ejemplo, el desarrollo de la estética pictórica que va a predominar en la obra, mis primeras ideas sobre este tema se basan en fotografías tomadas en mis viajes por Suiza y Argentina, me gustaría que cada pintura tratara de captar la personalidad del lugar. Que fueran encargos de la persona que va a convivir con el proyecto, poder recuperar sus experiencias de viaje, y que las

incongruencias que reflejan los recuerdos después de un tiempo quedaran reflejadas en la pintura. Mi intención es que sean representaciones de los recuerdos personales sobre cada lugar. El interés no está en la anécdota de un monumento representativo sino en la huella que dejó la vivencia.

Se presenta además, el reto de diseñar la interfaz de la aplicación móvil que podría controlar el proyecto, para ello deberán acotarse las opciones de intervención que ahora mismo, son casi infinitas, gracias a las posibilidades de la domótica. Hacer un diseño "friendly", como se suele denominar, con esta cantidad de posibilidades es por sí solo un proyecto de considerables proporciones. Me gustaría que la propia aplicación tuviera una personalidad artística, optando por un diseño fácil de manejar pero que transmita la sensación de que estás ayudando a construir una obra, a dotar de vida una pintura. Que la aplicación no despersionice el proyecto convirtiéndolo en una herramienta más de la casa.

Después, no podemos olvidar las posibilidades de investigación sobre optimizaciones estructurales o técnicas para sacar el mejor rendimiento posible o para conseguir un presupuesto reducido. Es un proyecto que necesita ser revisado desde distintas perspectivas, me refiriere a especialistas en diversas áreas, lo cual aportaría un trabajo transversal muy importante.

En definitiva, considero cumplidos los objetivos iniciales que me había propuesto y me siento en disposición para continuar con el proceso.

6 BIBLIOGRAFÍA

ADOLFO, P. C. *Principios de filosofía: Una introducción a su problemática*. Buenos aires: Glauco, 1971.

ADORNO, T. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.

ALBERTI, R. A la pintura. Poema del color y de la línea. (1945-1948) En: Colección *Poetas de España y América*, Buenos Aires: Losada. 1948.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Budelair*. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I*. Madrid: Visor, 1996

BURKE, E. *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

CANALES, J.A. *PINTURA MURAL Y LA PUBLICIDAD EXTERIOR, de la función estética a la dimensión pública*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006

CUNÍ, WATER SOLUBLE ENCAUSTIC. Encausticcuni. Disponible en: <http://www.encausticcuni.com/>

ECO, U. *LECTOR IN FABULA*. Barcelona: Lumen, 1987.

MORALES, A. F. *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 1998

OLIVERAS, E. *ESTÉTICA, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2006

RAMÍREZ, J.A. *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Madrid: 2001. Disponible en: <http://www.rae.es/>

7 ANEXO.

7.1 PRESUPUESTO EN DESARROLLO.

MATERIALES	DESCRIPCIÓN	UND ⁴²	PRECIO UND.	TOTAL
Motor	Motor DC sin escobillas. Tensión de Alimentación: 24 Vdc. Potencia Nominal: 80W. Longitud: 142.5mm. Anchura: 57mm. Profundidad: 57mm	1	593,69	593,69
Transmisión	Engranajes, tornillería, correas, etc.	1	345	345
Board, I/O EXPANSION, RASPBERRY-PI	Plugs onto GPIO Socket, 2x Relays, 4x Switchs, 8x Digital Inputs, 8x Outputs, 8x LEDs	1	25,05	25,05
Raspberry- PI	MODEL B, 512MB	1	31,00	31,00
Tablero de contrachapado	2440X1220X18mm	12	65,60	787.20
Pintura acrílica	La gama de acrílico Rembrandt consta de 75 colores, con el grado más alto de resistencia a la luz, un buen equilibrio entre los diferentes campos cromáticos y un reparto equilibrado entre los colores opacos y transparentes	45 m2. (pared estándar 3x5m) 1l x 8m2 6l aprox	7,00 - 40ml	1.050
Pinceles.	Pinceles sintéticos de mango largo para acrílico.	Lengua de gato-3 Plano-4	Nº01- 1,59 Nº08- 2,24 Nº24- 6,88 Nº04-	28,58

⁴² Unidades.

			1,80 Nº16- 3,70 Nº20 5,49 Nº24 6,88	
Espátulas	Espátula Art de acero.		Nº02- 1,96 Nº07 1,96	3,92
Brochas	Lote 4 paletinas multiusos	3	2,65	7,95
Cubeta	Cubeta plana 23x30 rulo pluma	2	2,05	4,10
Paleta	Paleta rectangular de melanina color blanco (40x50 cm)	2	2,40	4,80
Gesso	Gesso Primer talents 10kg	1	105,88	105,88
Mano de obra	Artista especializado en pintura mural.	80	35	2.800,00
Mano de obra	Montaje y puesta en marcha	20	30	600,00

TOTAL : 6.387,17€⁴³

⁴³ Los precios de la tabla están basados en las tiendas online de Totenart artículos de bellas artes y Leroy merlin. Además de ser una aproximación al precio basada en un ejemplo real, pueden visitar: http://zz-hh.en.alibaba.com/productgrouplist-209814005/Trivision_billboard.html

7.2 INDICE DE IMÁGENES.

Figura 1: Creta Minoica. Fresco de la taurocaptasia. Palacio de Cnosos.

Figura 2: Retrato Walter Benjamin.

Figura 3: Portada. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Walter Benjamin.

Figura 4: Retrato Immanuel Kant.

Figura 5: Portada. Crítica del juicio. Immanuel Kant.

Figura 6: Planta y alzado.

Figura 7: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 8: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 9: Plano detalle del sistema de movimiento en alzado.

Figura 10: Modelo en 3 dimensiones del prisma móvil, detalle de la estructura interior.

Figura 11: Detalle del perfil inferior. Panel móvil.

Figura 12: Detalle del perfil superior. Panel móvil.

Figura 13: Perfil. Panel móvil.

Figura 14: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 15: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 16: Prueba inserción de mural en fotografía. Retoque digital.

Figura 17: Interpretación de la obra "Blick auf die Kirchenruine im Winter". De Carl Georg Adolph Hasenpflug.

Figura 18: Interpretación paisaje.

Figura 19: Interpretación paisaje.

Figura 20: *Billboard 1*

Fotografía: Purmamarca, provincia de Jujuy, Argentina. 2013.

Clara Rubio. Monotipo Purmamarca I

Clara Rubio. Monotipo Purmamarca II

Ilustración pre-producción: Up película de Pixar.

Clara Rubio. Cera bruñida. Monte de los 7 colores.

Clara Rubio. Acrílico. Purmamarca

Figura 21: *Billboard 2*

Ferdinand Hodler. Paisajes.

Clara Rubio. Imágenes retocadas con photoshop, pruebas de diversos exteriores.

Fotografías de Wengen, Cantón de Berna, Suiza. 2012.

Figura 22: Billboard 3

Fotografías Val Bavona, Cantón Ticino, Suiza. 2012.

Clara Rubio. Acrílico. Boceto Val Bavona.

Fotogramas película: La mejor oferta. 2013. Giuseppe Tornatore.