

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

PROYECTO FINAL DE MÁSTER: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

**EL ESPACIO Y SU DOBLE.
LOS LUGARES DEL SUJETO EN LA PINTURA**

Carlos Foradada Baldellou

Valencia, Diciembre de 2007.

Director: David Pérez Rodrigo

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. El sujeto y el espacio	11
2.1. La construcción del sujeto.....	11
2.2. Un breve apunte sobre la naturaleza del espacio.....	14
3. El sujeto, entre la esencia y la apariencia	16
3.1. El sujeto en el espacio ideado.....	16
3.2. El punto de vista en <i>El espacio y su doble</i>	19
3.3. El tiempo del sujeto.....	21
4. Relación sujeto-espacio pictórico	24
4.1. La expansión de la pintura en lo pictórico.....	24
4.2. El soporte reflectante.....	27
4.3. El paisaje habitado.....	29
5. La pintura como espacio escénico	33
6. Memoria técnica	36
6.1. Presupuesto.....	40
6.2. Planificación del proceso de trabajo.....	40
7. Planos y bocetos digitales de la instalación	41
8. Conclusiones	42
9. Bibliografía	43

1. INTRODUCCIÓN

La realización de un proyecto expositivo propio y de carácter inédito destinado a un espacio concreto, considerado en la tipología de proyectos del PROYECTO FINAL DE MÁSTER, PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, configura los contenidos de este trabajo. La elección de la Sala Parpalló de Valencia como lugar de este proyecto viene determinada por varias razones. La primera de ellas responde a las características del espacio, cuya extensión longitudinal invita al espectador a un recorrido no interrumpido en su visita a la instalación. Otra de las propiedades del espacio elegido es su condición diáfana -de gran contenedor vacío- que procura al visitante una estancia sin obstáculos arquitectónicos. Estas condiciones hacen viable la experiencia del espacio pictórico del proyecto, donde el sujeto se constituye en parte de su contenido. Para ello se ha dispuesto en ambos lados de este recorrido los dos componentes de la instalación: el espacio pictórico de soporte metálico reflectante y el ciclorama -en su lado opuesto- del que obtiene el color luz a lo largo de toda su extensión.

Objetivos

Uno de los objetivos de este proyecto es la elaboración de la profundidad de campo del paisaje de género pictórico, a partir de la configuración del color luz proyectado sobre este soporte. El aluminio, al tiempo que acoge los elementos arquitectónicos -pintados al óleo- que diseñan su estructura compositiva, crea su perspectiva en el reflejo del entorno donde se *incluye* el sujeto, que de esta manera pasa a formar parte de su contenido.

«El espacio y su doble» propone una reflexión sobre la condición del sujeto en los sistemas de representación de las prácticas artísticas, con el objeto de averiguar los modos en que se constituye en la obra y la naturaleza y calidad de su experiencia en el ámbito de la pintura. El eco visual que el sujeto encuentra en el espacio pictórico tiene el propósito de crear una huella pictórica a partir de su presencia, que responde a su

propio tiempo y le asigna un lugar en lo real. Esta correspondencia realidad-ficción que establece la instalación, ubica al espectador en el eje de la oposición entre la esencia y la apariencia, lo real y ese pálido reflejo que nos propone la alegoría de la caverna de Platón.

Si el espacio real configura -con su contaminación- el espacio pictórico, éste otorga al espacio expositivo un carácter escenográfico, en tanto que es fuente y origen de lo que acontece en el soporte pictórico. Sin embargo, la huella de su presencia, que el espectador encuentra en el espacio pictórico, ha cancelado -en su reposición- todas las *particularidades* que lo harían anecdótico. Este hecho impide asimismo la «estetización de lo real» siempre alojada en el ámbito individual.

Contenidos

En el inicio del trabajo y previamente al desarrollo del proyecto, la memoria se centra brevemente en una dilatada trayectoria que se define por la consideración del sujeto receptor en la estructura compositiva de la imagen. Por esa razón se propone el análisis de una de las obras precedentes en representación de nuestra trayectoria. Esta mención se hace pertinente en la medida en que aborda el problema de la definición del sujeto perceptor en los enunciados de la imagen que desarrollamos en el actual proyecto.

La memoria teórica de «El espacio y su doble» realiza un breve estudio de campo que sirve de introducción a cada uno de los contenidos. Su objetivo es crear un marco propicio donde establecer las aportaciones de este proyecto. En su inicio éste se plantea el estudio de sus dos componentes: el sujeto y el espacio, cuyos conceptos merecen una atención previa debido al problema ontológico que generan. De su definición se derivan los diferentes modelos que a lo de la historia del arte han propuesto lugares diferentes para la experiencia del sujeto.

Frente a los sistemas de representación que ofrecen un punto de vista previamente asignado para el sujeto, el espacio pictórico de este proyecto

propone un punto de vista compartido que se define a partir de la diferencia y la reciprocidad.

El proyecto incorpora -en cierta medida- la disolución de los límites de la obra tradicional, ya se fundamente en el pedestal o en el marco. Por esa razón efectuamos un breve recorrido por la evolución de los soportes pictóricos donde se incluye el análisis del soporte reflectante usado en este trabajo. A su vez, «El espacio y su doble» concibe la pintura como un *lugar habitado* y propone la co-determinación sujeto-pintura a partir de la implicación presencial del sujeto en la instalación.

Metodología

Partiendo de los objetivos de este proyecto la investigación se ha desarrollado en dos ámbitos: el experimental y el teórico. En este último se han puesto a prueba las hipótesis que han originado nuestro trabajo.

Se ha de tener en cuenta que la incorporación del espacio expositivo dentro del ámbito de la pintura formaba parte de los objetivos del proyecto de investigación: «Los hogares de Sísifo»¹, donde se utilizó el aluminio como soporte pictórico. La experiencia de este proyecto pone de relieve que la pintura al óleo es estable en soportes industriales como el aluminio. En dicha investigación también se estudiaron las cualidades de este soporte, capaz de reflejar la luz del espacio expositivo en las zonas no cubiertas por la pintura. El proyecto expositivo que ahora proponemos explora las posibilidades del soporte para combinar los elementos arquitectónicos pintados y el reflejo del entorno.

Para comprobar la eficacia de este procedimiento se realizó un ensayo en el estudio fotográfico de la empresa Popoimagen². En estos experimentos se comprobó la interacción de los tres elementos que forman parte de la instalación: Las planchas de aluminio, la luz proyectada y los espectadores, que quedan ubicados entre la fuente de luz y el soporte.

¹ Beca Ramón Acín de artes visuales, Diputación de Huesca. La página: www.carlosforadada.com, ofrece los detalles de este proyecto.

² Para más información consultar el sitio: www.popoimagen.com

«El espacio y su doble» -como todo proyecto y con independencia de los documentos visuales que dan fe de su propuesta- se desarrolla en el ámbito especulativo y por ese motivo recurre a determinadas referencias estéticas, en tanto que actúan como eco de problemas compartidos. Esta información se ha complementado con la obtenida en fuentes visuales -propias de esta disciplina- que finalmente confluyen en lo vivido, cuyo ámbito se propone como finalidad de este proyecto.

Trayectoria del proyecto. (El sujeto: entre la imagen y la palabra).

La introducción del sujeto receptor en la estructura compositiva de la imagen no se inicia en este proyecto. Por el contrario, las consideraciones que traemos a colación en «El espacio y su doble» han sido objeto de estudio en anteriores trabajos, cuya constancia perfila una trayectoria donde la actual propuesta se muestra como el último tramo de una evolución. Por esta razón debemos mencionar, aunque sea brevemente, alguno de los trabajos precedentes -en relación con las estrategias de otros autores y ámbitos- que abordan el problema de la definición del sujeto en los enunciados de la imagen.

El lugar del sujeto receptor se ha configurado a lo largo de esta trayectoria desde los esquemas compositivos de la representación espacial. Sin embargo, el verdadero objeto de estudio no ha sido tanto el espacio representado, como el *lugar* otorgado al sujeto en la representación³. Este lugar, como veremos, viene asignado por los esquemas de la propia obra. La relación de estos esquemas que podemos denominar de *apelación* al sujeto, configura un territorio compartido para la

³ «Ante todo parece como si se tratara de *definir un lugar*: el que ocupa el pintor frente a la obra y -por delegación- el lugar del propio espectador ante el enigmático espacio presentado. Paradójicamente no se apunta al exterior. Tal lugar es 'interior' a la relación que mantenemos con la propuesta pictórica. De ahí la atención que se presta al tratamiento de la luz y del marco... Y los barridos generalizados cooperan con el reticente efecto de la luz, definiendo el espacio pictórico y, a la vez, el lugar desde el que se mira». DE LA CALLE, Román, «Carlos Foradada, de la percepción a las instancias reflexivas», *El Punto*, 14-20.06.1991, p.17.

imagen y la palabra. Debido a ello, el análisis de las estrategias compositivas que desembocan y perfilan el actual proyecto se apoya en los recursos literarios que establecen un lugar para el sujeto dentro de su relato.

El lenguaje visual y el discursivo comparten una dependencia recíproca que se inicia, con toda probabilidad, en sus orígenes. Los dos lenguajes, en cuanto re-presentan algo, son signos, tal y como nos recuerda la semiótica. En este sentido, pese al progresivo deslizamiento de la misma hacia la lingüística, algo señalado por Barthes cuando afirma que «no hay otro sentido que el nombrado»⁴, cabe recordar que lo nombrado sólo encuentra el sentido en las *imágenes mentales* de nuestra conciencia, según señala la teoría de la Gestalt. Sin embargo, este bucle no demuestra tanto la prioridad de un dominio sobre el otro, como la *interdependencia*, dado que la palabra es, asimismo, una fuente generadora de imágenes mentales. De esta dinámica se infiere que ambos lenguajes se *reflejan* mutuamente en sus formulaciones⁵.

Desde esta perspectiva, podemos analizar las estrategias narrativas de ambas disciplinas, cuya relación es particularmente interesante en las formas de apelación al sujeto.

Hubert Damisch relaciona los esquemas pictóricos y literarios puesto que la perspectiva, que él llama «*paradigma proyectivo*», es el equivalente a la enunciación literaria en la medida en que asigna al sujeto un *lugar* en la narración ya constituida y confiere un sentido a su mirada⁶.

El lugar del sujeto en la narración fue objeto de estudio para Wolfgang Iser cuando analizó las estrategias literarias en la relación del *tema* de ficción con el *horizonte*, hecho que la narración configura para el sujeto lector⁷. Podemos relacionar el *horizonte* de Iser con la *perspectiva* en la

⁴ BARTHES, Roland, en CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel, *El proyecto semiótico. Elementos de semiótica general*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 33.

⁵ Vilém Flusser reflexiona sobre la dialéctica entre la imagen y la palabra, el mundo de la representación y el mundo conceptual, donde ambos dominios se refuerzan mutuamente. Véase "Texto e imagen", en FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.

⁶ DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 56.

⁷ ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, pp.159-172.

representación espacial, porque uno y otra delimitan y definen el ámbito de sentido para interpretar el tema propuesto. El horizonte es para Gadamer «el círculo de visión que abarca y cierra todo lo que es perceptible desde un punto»⁸, y en el centro de ese círculo se encuentra, sin duda, el sujeto receptor, ya sea frente a un horizonte visual o literario.

Ambas disciplinas se apoyan en la mirada del sujeto, ya sea la del propio autor o el delegado por éste en el punto de vista de la narración. Ello posibilita definir el horizonte -el contexto- que da sentido al enunciado. La imagen y la palabra, por tanto, necesitan un sujeto donde *anclar* la perspectiva. Sin embargo, Iser considera que «las perspectivas particulares no permiten sólo un punto de vista sobre la objetividad pretendida, siempre abren a la vez un punto de vista relacionándolo con otros»⁹. En su estudio el citado Iser combina cuatro puntos de vista: la perspectiva del autor, la de los elementos o personajes, la de la acción narrada y finalmente la de la ficción que el espectador subraya. Toda esta constelación de puntos de vista recíprocos -cuando están vinculados por un horizonte común- confluyen en el sujeto, al tiempo que otorgan a éste un lugar, un punto de vista, que resulta de la síntesis de todos los anteriores.

En las artes visuales encontramos obras -de un marcado carácter subjetivo- que pueden servir de ejemplo a las diferentes perspectivas relatadas por Iser. Recordemos el cuadro «Lavabo y espejo» (1967) de Antonio López o «El hogar de Sísifo» (2002) del autor que les habla, donde las imágenes describen una panorámica vertical, en el primero, y horizontal, en el segundo, que realiza el pintor con su propia mirada. Podemos considerar estos puntos de vista como una *apelación* al sujeto lector que indefectiblemente adopta los ángulos de visión que el autor le propone.

Deducimos la presencia del pintor en el movimiento de su mirada, cuyo resultado es la panorámica ofrecida. Los estudios que desde la semiótica

⁸ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1999, p. 286.

⁹ ISER, W., *op. cit.*, p. 161.

se han realizado sobre este *punto de vista* concluyen que en realidad sustituimos *el efecto*, la mirada, *por la causa*, el autor, y con esta sustitución creamos una *metonimia de la mirada subjetiva del pintor*¹⁰. Esta mirada tiene su correlato cinematográfico en el recurso denominado «cámara subjetiva» donde *incorporamos* el punto de vista del sujeto de la narración. No obstante, y pese a que miramos en primera persona, delegamos nuestra percepción en los ojos del sujeto de la acción, como lo hacemos cuando leemos literatura de ficción.

Las perspectivas formuladas en este ejemplo de narración reciben su significado sólo mediante su *origen* que, sin embargo, es mantenido oculto. Éste difícilmente puede ser mostrado, ya que de hacerlo explícito en la obra sería, al tiempo que sujeto, parte de la representación y, por tanto, objeto representado. Por esta razón el espejo de Antonio López no refleja a su autor, en cuyo punto de vista debería estar presente. Sin embargo, en ambos cuadros vemos la realidad del pintor, su reflejo en los objetos que se convierten en *signos* de éste. Cuando una parte o fragmento es la encargada de representar al sujeto aludido realizamos una deducción, una *sinécdoque*, que completa la representación. En realidad, estas imágenes describen algo que no está presente en el cuadro, pero que se manifiesta visualmente en el espacio presentado.

Los diferentes esquemas perspectivos de estas obras presentan espacios *encadenados* con puntos de fuga consecutivos que sólo pueden ser leídos en una secuencia temporal, como lo hiciera el cubismo. Pero estas pinturas, a diferencia de aquéllas, tienen una disposición *cóncava* en su relato debido, en parte, a la ausencia de personajes que *introducen* al sujeto receptor en el espacio de ficción como parte del tema representado.

El vacío que envuelve estos trabajos, no ofrece resistencia alguna a nuestra mirada y nos invita a penetrar mentalmente en el espacio más allá de la empatía que podemos establecer con la mirada de su autor. Esta relación la establecemos, en realidad, con el propio *lugar* en la medida en

¹⁰ Alberto Carrere y José Saborit consideran que en estos casos el pintor mantiene una presencia elíptica en la obra. CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

que lo hacemos nuestro. Pero debemos diferenciar el espacio representado de *nuestro lugar* en la imagen, que más bien se deriva de la experiencia que nos propicia la obra y, por esta razón, se ubica en la propia ficción.

El ámbito donde el sujeto se constituye viene orientado también por la palabra. El título de la obra indica el marco apropiado de interpretación -el horizonte en palabras de Iser- donde el autor, de esta forma, revela su punto de vista.

En el primero de los cuadros mencionados, “Lavabo y espejo”, el título da énfasis a la relación de dos objetos con una escueta sintaxis. En el enunciado, la letra «y» en realidad separa, a diferencia de la unión que habría establecido la palabra «con» entre ambos elementos. Esta formulación señala una experiencia sucesiva de dos campos visuales que han sido percibidos y representados en tiempos diferentes. La imagen, por tanto, *enlaza* el tiempo en su relato y plantea una lectura *diacrónica* que debe sumarse a la simultánea de la primera impresión.

En ocasiones el título -como ocurre en cuadro «El hogar de Sísifo»- puede ser añadido, sugerido por la imagen, en cuyo caso el autor estaría, no sólo describiendo, sino también interpretando su propia obra. El título, en cuanto relato literario, tendría una presencia «cotextual», como lenguaje añadido pero también constitutivo de la obra que orientará, sin duda, la posterior lectura de la imagen.

El juego de transferencias entre la imagen y la palabra transita, como estamos viendo, en ambos sentidos dentro de la dirección señalada. Para su análisis, Román de la Calle nos remite a dos términos que aluden a las estrategias retóricas que iniciaron los sofistas en la Grecia clásica: la *ekphrasis*, donde la imagen se transfiere al lenguaje discursivo para su descripción, y la *hipotiposis* que son imágenes -relatos visuales- cuya fuente es literaria¹¹. Sin embargo, la descripción de las imágenes, la *ekphrasis*, puede incorporar aspectos narrativos en su discurso capaces

¹¹ DE LA CALLE, Román, “El espejo de la *EKPHRASIS*. Más acá de la imagen. Más allá del texto”, en *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

de abrir, a su vez, nuevas vías de penetración en la imagen y definir horizontes para su lectura. La frase «El hogar de Sísifo» es también un ejercicio narrativo que nos remite a un nuevo horizonte de interpretación y de esta manera se convierte en fuente literaria para la imagen. La segunda lectura del cuadro, la realizamos *desde* el título y la imagen es, ahora, la representación visual de su argumento; la *hipotiposis* de la narración literaria que nos propone el título.

Sin embargo, la relación del título con la imagen de esta obra, nos plantea una *paradoja* en tanto que el lugar asignado -en la representación- a la palabra «hogar», es en realidad un lugar de tránsito que hace inviable nuestro alojamiento definitivo y, por tanto, un *no-lugar*. El sentido que el sujeto perceptor debe resolver en la imagen, ya no es explicable sino sólo *experimentable*, porque no es dado explícitamente y, en consecuencia, sólo puede hacerse presente en la conciencia representativa del receptor como *efecto*, en la medida en que el sujeto *se constituye* en parte de la ficción. Se trata de la cuarta perspectiva mencionada por Wolfgang Iser cuando alude a «la ficción que el espectador subraya». Si la *ekphrasis* comprimida en el título remite la imagen a un horizonte de interpretación, el efecto donde el sujeto encuentra su *lugar* se produce mediante su participación en la ficción de la obra.

2. EL SUJETO Y EL ESPACIO

El proyecto «El espacio y su doble» desarrolla sus contenidos en torno al sujeto y el espacio cuyos conceptos merecen una atención previa debido al problema que genera su definición.

En los siguientes apartados: «La construcción del sujeto» y «La naturaleza del espacio», la memoria teórica de este proyecto atiende a determinadas reflexiones del mundo del pensamiento, no tanto para resolver el problema ontológico que plantean como para fijar adecuadamente la naturaleza del mismo.

El concepto de espacio y la disyuntiva abierta en el mundo del pensamiento sobre si el sujeto es algo dado a sí mismo, o por el contrario se constituye en otros ámbitos, configuran los siguientes contenidos.

2.1. La construcción del sujeto.

Dos ideas giran en torno a la definición del sujeto. La primera lo considera un *a priori*, un hecho dado a sí mismo. Es el *cogito* cartesiano percibido en el espejo de su conciencia, que en un bucle reflexivo comienza y termina en el propio sujeto. En la segunda concepción el sujeto se construye cuando amplía su rango de conciencia fuera de sí, en la experiencia o en el *suceso* -para la fenomenología- que le propicia el juego dialéctico de su experiencia *en* el mundo

Cuando hablamos del sujeto nos incluimos en esta condición, o nos referimos al agente de un predicado en las relaciones del lenguaje. Pero en cualquiera de las formulaciones posibles, el sujeto es invariablemente pensado.

Esta idea nos remite a la célebre frase cartesiana: «*cogito, ergo sum*», que asoció definitivamente nuestra existencia como sujetos al acto de pensar. Sin embargo, la *apelación* al sujeto pensante la encontramos en la *Aufklärung* kantiana. Para el autor de la *Crítica de la razón pura*, la

Ilustración a la que alude el citado término alemán nos sitúa en un ámbito de responsabilidad y autoexigencia cuya piedra angular se asienta en el individuo. Frente a la *minoría de edad* que supone la situación previa a la afirmación ilustrada, el discurso de Kant implica una llamada al coraje, una exhortación a «pensar por sí mismo»¹². La razón es el instrumento que nos da la libertad, «siempre y cuando pueda apartarse de las condiciones privadas subjetivas del juicio»¹³. La propuesta de Kant implica el hecho de generar lo real desde nuestro pensamiento crítico, pero debemos distinguir los dos términos que, *sumados*, condicionan a la palabra «juicio»: lo *privado* y lo *subjetivo*. Lo privado comporta un ámbito limitado y diferenciado de lo realmente subjetivo, ya que lo privado puede ser considerado como un deslizamiento de lo subjetivo hacia lo particular, hecho que aleja de la razón la pureza que posteriormente propone la fenomenología de Husserl.

Esta reflexión kantiana, de aparente sesgo neoplatónico, será instrumentalizada por el *objetivismo* de las ciencias y el idealismo alemán procedente de Kant. Pero si lo objetivo configura el dominio de la ciencia, el otro extremo, el de lo subjetivo, será utilizado por la revolución burguesa para consolidar su dominio en el ámbito de lo individual, en cuanto privado. De manera que el sujeto, entendido como relación, quedará relegado a un lugar de difícil acceso. Si bien el ámbito del sujeto ha sido ampliamente estudiado en el mundo del pensamiento, es necesario señalar algunas reflexiones de Husserl, en cuanto tienen relación con la experiencia que para el sujeto plantea este proyecto. La pretendida objetividad científica deja fuera de su ámbito de estudio la *espiritualidad humana*, en palabras de Husserl, para quien la conciencia y las ideas no son cosificables, de ahí que proponga la fenomenología como único camino para la comprensión de lo humano en cuanto ser espiritual¹⁴.

¹² KANT, Immanuel, «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?», en AA.VV, *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 26.

¹³ KANT, I., *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ «Sólo ella permite comprender, y por las más profundas razones, lo que es objetivismo naturalista, y, en particular, tenía que escapársele en suma el problema radical y

Husserl aborda el estudio del sujeto desde el pensamiento pero modifica intencionadamente el *cogito* cartesiano cuando plantea la *epogé*: suspensión de todo juicio individual, como única vía de acercamiento al fenómeno entendido como experiencia. A Husserl, no le interesa tanto el pensamiento, cuanto averiguar su proceso y explorar los *modos* en que el sujeto *experimenta* su conciencia. Para ello nos propone la *autopercepción* del yo en la conciencia de su pensar. Dicho con otras palabras, el ser -que por extensión nominal llamamos sujeto- sólo tiene un *marcador*, un espejo donde averiguar su dimensión y éste es la conciencia. Pero la conciencia, a su vez, sólo puede establecerse en la experiencia del fenómeno. Esta experiencia -que Husserl encuentra en los, denominados por Kant, *fenómenos ilusorios de nuestra percepción*-, le sirve no tanto para atender a los objetos ilusorios, como para averiguar el funcionamiento de la propia percepción.

El *cogito* cartesiano que, hasta ahora, formaba una unidad indivisible con el sujeto, se convierte en *objeto de percepción*. Pero de no haber algo ajeno a ella, la conciencia se pensaría a sí misma como en un juego de espejos que se pierde en el infinito. ¿Dónde puede establecerse la *conciencia del pensar* husserliana para constituir al sujeto? Paul Ricoeur nos habla de este tránsito donde la *conciencia* se sustituye por el *hacerse-consciente*: «Lo que era origen, se convierte en tarea o fin»¹⁵ y en este sentido el *objeto cultural* es, sin duda, el ámbito donde la conciencia empieza a aceptar *otra forma*, originada bajo condiciones que no son las propias.

Este enfoque plantea, no tanto la solución al problema ontológico del ser, como la *adecuada formulación* de su naturaleza. Lo que Husserl observa en su *experimento* -la fenomenología- no es un sujeto *estable*, dado a sí mismo, sino el «proceso de constitución» que el sujeto realiza en el *suceso* que le propicia su experiencia *en el mundo*, para concluir que, en realidad,

específico de la vida espiritual que es su actividad creadora». HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, 2001, p.126.

¹⁵ RICOEUR, Paul, *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1975, p. 142.

el sujeto se «construye» en esta experiencia. De este modo, el pensamiento que Husserl nos propone se considera previo a los objetos del pensamiento y del juicio y, por ello, trasciende, *por defecto*, lo individual y privado¹⁶.

2.2. Un breve apunte sobre la naturaleza del espacio.

Cuando en las artes visuales utilizamos un sistema de representación espacial, lo referimos a un testigo presencial, un receptor, cuyo lugar viene asignado por el «punto de vista» sobre el que se dispone el espacio representado. Sin embargo, la naturaleza abstracta del espacio se ha prestado a especulaciones que a lo largo de la historia han influido en la configuración de los modelos de representación y en el lugar que otorgamos al sujeto.

En la filosofía antigua el problema del origen y la definición del espacio se discute al hilo de la oposición entre lo *lleno* y lo *vacío* como correlatos de la materia y el espacio. Para nuestra Real Academia de la Lengua es «el continente de todos los objetos sensibles que coexisten» o «parte de ese continente que ocupa cada objeto sensible». Pero si el espacio no es el objeto sensible o, dicho de otra manera, no es lo que vemos, ¿de qué estamos hablando?

El espacio es un fenómeno de nuestra percepción o quizás una intuición si atendemos a gran parte de las reflexiones que desde el mundo del pensamiento se han vertido sobre él. En la Grecia presocrática, Demócrito llamó la atención sobre los objetos categorizados como llenos, complicando su definición. El *vacío* es una parte esencial y constitutiva de los objetos que hasta entonces eran considerados lo opuesto al vacío. Los

¹⁶ Merleau-Ponty propone -en la línea argumental de Husserl- el tránsito de la experiencia a un *Cogito* liberado de consideraciones privadas que piensa, no desde el sujeto, sino *desde el mundo* que habita en la «concauidad» del sujeto: «Si la estructura inteligible e identificable de mi experiencia, cuando la reconozco en el *Cogito*, me hace salir del acontecimiento y me establece en la eternidad, me libera, al mismo tiempo, de todas las limitaciones y de este acontecimiento que es mi existencia privada». MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, p. 383.

átomos de los cuerpos sólidos habitan, asimismo, en el vacío. El vértigo que esta idea nos produce, aún hoy, no ha dejado de asolar a la ciencia y al pensamiento a lo largo de nuestra breve historia¹⁷. A partir de estas averiguaciones, el debate sobre la naturaleza del espacio y la manera de abordar lo que «no es», han sido permanentes desde Platón hasta la actualidad. Por esta razón, el concepto de espacio y el problema ontológico que plantea -ya que estamos hablando del *vacío desalojado* por la materia- serán incluidos en categorías más amplias que afectan al propio concepto de realidad. No obstante, la fenomenología considerará que lo real no se agota en el mundo objetivo. El mundo pensado por la ciencia deja fuera de su ámbito la experiencia del sujeto. Si el sujeto está en el espacio, no es menos cierto, para Merleau-Ponty, que el espacio está en nosotros como *experiencia preobjetiva* cuando lo habitamos¹⁸. La ciencia y la respuesta que la fenomenología aporta, quizás como complemento necesario, plantean las dos caras del espacio: el *pensado* y el *vivido* en la dramaturgia no resuelta de nuestro acceso a lo real.

¹⁷ «La física de Aristóteles ha legado el *horror vacui* a la ciencia occidental y, de forma análoga, a nuestra política y a nuestra forma de pensar». STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001, p. 35.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, M., *op. cit.*, pp. 156-163.

3. EL SUJETO ENTRE LA ESENCIA Y LA APARIENCIA

En este capítulo analizaremos la relación del sujeto con el espacio de los sistemas de representación, ya que el lugar asignado para el sujeto en la representación de cualquier disciplina implica la determinación de su experiencia. En el segundo apartado de este capítulo («El punto de vista en *El espacio y su doble*») estudiaremos las implicaciones que para el sujeto propone este proyecto. Finalmente, el sujeto forma una unidad ontológica con su tiempo que será objeto de reflexión en el tercer y último epígrafe: «El tiempo del sujeto».

3.1. El sujeto en el espacio ideado.

En el proyecto expositivo «El espacio y su doble» tiene una especial resonancia la oposición entre la esencia y la apariencia, lo real y ese pálido reflejo que, tal y como ya hemos señalado con anterioridad, encontramos en la alegoría de la caverna de Platón. Con independencia de las categorías que configuran el mundo de las *ideas* de Platón, lo que este sistema pone en evidencia es la distancia insalvable entre lo real y su representación. La realidad -en este modelo de pensamiento- vendrá asociada a la idea de verdad y se aloja fuera de los fenómenos derivados de nuestra sensibilidad; es un *a priori* al que sólo tenemos un acceso intuitivo mediante la razón.

Esta idea tendrá una presencia recurrente en la historia del arte con puntos álgidos en el neoplatonismo renacentista y en el periodo ilustrado a partir de las consideraciones kantianas sobre el espacio y las propuestas de una razón instrumental positivista que llegarán fortalecidas hasta nuestros días. La representación del espacio y la definición del punto de vista del sujeto en este sistema se alejarán del mundo de las apariencias y serán confiadas a un sistema artificial que se pretende universal.

La relación dialéctica de estos dos ámbitos (la cosa misma y sus imágenes, el original y la copia) afecta de manera directa a la concepción del sujeto y a la definición del lugar que ocupa en los sistemas de representación ya sean visuales o discursivos. Debido a ello, cuando nos referimos al lugar otorgado al sujeto de la representación, estamos hablando del ángulo *desde* el que interpretamos la realidad. La posición platónica y los intentos posteriores para definir un punto de vista *objetivo*, proponen sistemas de representación cuyo ejemplo más claro es la *perspectiva artificialis* institucionalizada en el Renacimiento.

Este modelo será de gran utilidad para el desarrollo de las ciencias del espacio y se ha revelado especialmente operativo en los proyectos de arquitectura donde permite la conversión de los elementos tridimensionales al plano. Pero si la realidad que propone este sistema es *ideal*, también lo será el sujeto a él asociado y la experiencia del receptor se limitará a los parámetros de objetividad que este modelo propone¹⁹.

En la perspectiva artificial el espacio es infinito, continuo y homogéneo y la representación espacial se realiza a partir de los vectores rectilíneos de la tradición euclidiana. La realidad, por tanto, se representa de un modo unitario, es decir, desde un ojo único e inmóvil llamado punto de vista en el que el sujeto tiene un lugar previamente asignado que resulta, invariablemente, derivado de su posición en ángulo recto con respecto al punto de fuga inscrito en el horizonte. El resultado es la construcción de un mundo paralelo *-ideal-* que nos recuerda, curiosamente, a la realidad *paralela* que nos propone en estos momentos la infografía en la denominada *realidad virtual*. Sin embargo esta *otra* realidad, ya sea la *artificial* o la *virtual* produce una divergencia con el mundo tal y como lo percibimos²⁰.

¹⁹ «No sólo el arte se elevaba a ciencia: la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta tal punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado [...], se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivización del subjetivismo». PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 49.

²⁰ Rafael Argullol reflexiona sobre la escisión entre ambas opciones: «La concepción, ya haya sido suscitada por el mismo Platón o por determinadas interpretaciones unilaterales

Cuando Al dar, en 1920, realiza las primeras fotografías de su entorno sobre placas heliográficas bajo el título «El punto de vista», aplica mecánicamente los parámetros de representación espacial heredados de la perspectiva artificial renacentista. La fotografía, desarrollada posteriormente por Daguerre, será la prueba que finalmente legitima un modelo unitario para representar el espacio y -por extensión- la propia realidad.

La fotografía consigue una representación especular que seduce rápidamente pero cuyo punto de vista ya no se encuentra en el sujeto sino en la «máquina». La medición de la luz, que en el desarrollo posterior de la fotografía realizarán los fotómetros, no implica variables con respecto a la medición que actualmente se realiza desde el píxel. Y este punto de vista *delegado* que nos ofrece una lectura fiel de los aspectos cuánticos de nuestro entorno físico, deja fuera del sistema de representación nuestro tiempo.

A pesar de que los modelos de representación analógica nos remitían a un tiempo que no era el nuestro, mantenían -en sus variadas expresiones- una determinada connivencia con lo real. La fotografía y, por extensión, el cine evolucionan a partir de los espacios tradicionales de ilusión óptica cuyos orígenes se encuentran en las técnicas de representación pictórica de espacios ilusorios que comportaban un juego de remisiones con la realidad. Sin embargo, los modelos de representación en la denominada «realidad virtual» encuentran sus parámetros fuera de lo real, en el cálculo informático. Los nuevos espacios de *simulación* proponen una realidad previamente establecida que ha transformado lo real en virtual a partir de la *lógica espacial*. Pero el sujeto en este ámbito, como ocurriera en la perspectiva artificial, tiene un lugar ya asignado porque el sistema no se funda ni se genera en él. Por el contrario, nuestra experiencia sólo es posible dentro de los parámetros de un sistema *plagado sobre su propia*

del pensamiento platónico de que el mundo de las ideas sigue un camino distinto al del mundo de las sensaciones –y de que sólo el mundo de las ideas traducidas en conceptos es susceptible de constituir un saber verdadero- abona ya la posibilidad de la ulterior escisión». ARGULLOL, Rafael, *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000, p. 35.

operatividad. Se trata de sistemas que incorporan la participación del sujeto en un juego *interactivo* de cuyas normas no es origen, dado que éste se concibe como un terminal que debe elegir siempre dentro del menú de opciones de un circuito acotado. Si el modelo neoplatónico de perspectiva planteaba una realidad virtual posible, los nuevos espacios de simulación plantean una realidad que remite a su lógica matemática. Para Simón Marchan «la *semejanza* es suplantada por la *correspondencia* a través de la descripción y las transformaciones matemáticas»²¹. La pantalla por tanto se transforma en un espacio de apariencias en el que se ha cancelado toda relación con la esencia del sujeto y la estructura del ser, por lo que éste se desplaza hacia el *aparecer*.

3.2. El punto de vista en *El espacio y su doble*.

Hubert Damisch, en su riguroso estudio sobre los sistemas de representación espacial de la pintura, advierte la posibilidad de un punto de vista nómada que puede tener su centro en el sujeto, más allá del punto geometral²² que establece la óptica tradicional²². En «El espacio y su doble» no hay un punto de vista previamente asignado para el sujeto. Por el contrario, la estructura compositiva de la obra siempre ofrece un punto de vista renovado para los desplazamientos del visitante. Este punto de vista nómada que plantea Damisch, explicaría las dificultades que envuelven a quienes intentan aplicar la perspectiva artificial renacentista a las arquitecturas pintadas en los frescos de Pompeya. En estos espacios representados encontramos puntos de fuga encadenados que acompañan

²¹ La representación que, según Marchan, nos propone la nueva *Ars simulatoria* «describe menos aspectos fenoménicos de lo real, aunque opere con materiales encontrados reconocibles a primera vista, que las leyes que los gobiernan». Véase «Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte», en MARCHÁN, Simón (compilador), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 44.

²² «Que el lugar del *sujeto* sea algo diferente al punto geometral que define la óptica geométrica, y que el mismo sujeto emigre en el cuadro, que pueda ser seducido, atraído por él, como lo es Narciso por su reflejo especular, ésta es la ley misma de la visión». DAMISCH, H., *op. cit.*, p. 56.

permanentemente a los puntos de vista cambiantes de sujetos que se mueven y que habitan el espacio²³.

Sin embargo, nuestro proyecto recurre a determinadas estrategias de apelación que incluyen la actividad del sujeto en el relato de la obra. La configuración espacial de la instalación añade un nuevo factor cuando transforma los segmentos de la perspectiva tradicional en fenómenos de inversión. El espectador, cuyo reflejo se incluye en el tema representado, no se muestra como tal, sino siempre en el espejo de la *observación recíproca*.

Leibniz concluyó que no hay un punto de vista sobre las cosas, sino que las cosas y los seres son puntos de vista. Si la reflexión de Leibniz garantiza la posibilidad de saltar de un punto de vista a otro, para Nietzsche, en lugar de ser complementarios, cada punto de vista está abierto sobre una *divergencia* que él mismo afirma²⁴. Esta disposición correspondería, para Deleuze, a «un arte que podría ser un medio de comunicación a partir de la diferencia»²⁵. Es este sentido, «El espacio y su doble» nos provee de algo más que una posición, un punto de vista, frente al espacio representado. El sujeto aparece en la perspectiva de la obra como resultado de *mostrarse a la vista*, y sólo la otra posición -desplazada hasta el lugar del horizonte pictórico- ofrece el necesario punto de vista. Como consecuencia, el sujeto experimenta un cambio de posición cuando se percibe en el horizonte pictórico y adquiere significado sólo mediante las relaciones que establece con su representación. El sujeto incluido en el horizonte de la ficción, se convierte en parte de la obra propuesta. Pero el espacio pictórico de este proyecto es también un espacio de relación con *lo otro*, cuya perspectiva se dispone desde la diferencia. Merleau-Ponty interpreta esta diferencia como una relación que nos vincula con lo ajeno, donde rige la ley de la reciprocidad: «mi mano sólo puede tocar algo porque puede ser tocada; en cuanto que veo, es preciso que la visión sea

²³ De la amplia bibliografía sobre el estudio de estas pinturas podemos destacar por su rigor: FLORENSKI, Pavel, *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005 y WHITE, John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.

²⁵ DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 203.

duplicada con una visión complementaria o con otra visión: yo mismo visto desde fuera, tal como me vería otro, instalado en el centro de lo visible»²⁶.

Por tanto, los segmentos de las perspectivas de «El espacio y su doble» no constituyen tanto los objetos, como determinadas relaciones del mundo introducidas en la obra. El lugar del sujeto en este proyecto no se encuentra frente y separadamente al espacio propuesto como receptor de información, sino *dentro* del mismo ámbito como parte de la instalación. Sujeto y entorno forman una unidad ontológica que no se agota en los circuitos de información y merece ser *reflexionada*.

3.3. El tiempo del sujeto.

Hay un espacio pensado, al que hemos hecho referencia en capítulos anteriores, y un espacio sentido que es objeto de reflexión en este proyecto. Sabemos, a partir de la teoría de la Gestalt, que nuestra mirada elabora el espacio a partir de un ritmo de lectura y de un recorrido en el tiempo que nos permite viajar sobre las imágenes y penetrar en el espacio representado. Si el espacio equivale a la *velocidad por el tiempo*, como nos señala la física, podemos considerar que nuestra experiencia del espacio es el *movimiento de nuestra mirada en el tiempo*.

El proceso de *sedimentación* de las, denominadas por la Gestalt, «imágenes mentales de nuestra conciencia» que elaboramos cuando llegamos al mundo, se realiza en un tiempo no pensado. Nuestra mirada no es estática; percibimos el espacio a través de multitud de puntos de vista y, por tanto, con diversos puntos de fuga. La memoria configura el espacio uniendo y solapando varias miradas cuyo resultado no se agota en los modelos de perspectiva artificial o de simulación virtual. Si recordamos cualquier espacio familiar como nuestro escritorio o el lugar donde trabajamos nuestra memoria almacena una serie de puntos de vista

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 253.

encadenados. En realidad lo que registramos es un *recorrido*: el que realizamos físicamente en el espacio y el que recoge, en su tiempo, nuestra mirada.

Nuestra percepción del espacio se lleva a cabo en varios instantes y la veracidad de la experiencia estética depende, en parte, de la *solicitud* del movimiento de nuestro ojo. La experiencia del espacio no es un producto mecánico de una o varias vistas instantáneas o de la persistencia retiniana de la imagen en movimiento; la cámara no lo ve todo. Si congelamos el tiempo de percepción, fracturamos nuestra experiencia del espacio y falsificamos la temporalidad sensible del sujeto.

En realidad, lo que está en juego es nuestro lugar como espectadores; es decir, si tenemos una experiencia *sustancial* y propia o, por el contrario, si delegamos nuestra visión a una visualización de porciones generadas por un programa informático. Lo sustancial se convierte en *accidental* cuando nuestra mirada se ve reducida a un estado de inmovilidad estructural. La velocidad de reposición de la información cancela el ritmo de nuestra mirada y vemos únicamente como ve la máquina. Para el pensador francés P. Virilio «Hoy, el valor estratégico del no-lugar de la velocidad ha suplantado definitivamente al del lugar»²⁷. La velocidad no permite la *sedimentación* -aludida anteriormente- de nuestra percepción del mundo, pero el *no-lugar* mencionado por Virilio se ha extendido también a la sedimentación de nuestro «juicio».

Ernst Jünger nos recuerda que el tiempo habitaba en un simple objeto de medición cuando utilizábamos el reloj de arena. El reloj era un instrumento que medía una acción, una secuencia determinada, que tenía un principio y un final. En esta operación nosotros éramos los sujetos y nuestro tiempo transcurría con independencia de este reloj, que se detenía cuando finalizaba la medición. Su incidencia en la vida cotidiana era similar a la de cualquier otro utensilio, como una calculadora que apagamos una vez concluida su operación correspondiente²⁸. El espacio temporal de nuestro

²⁷ VILIRIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 45.

²⁸ JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Barcelona, Tusquets, 1998.

tiempo vivido se funda en nuestras entrañas porque somos, como nos dice Merleau-Ponty, «el surgir del tiempo»²⁹.

«El espacio y su doble» propone un tiempo de *reflexión* para una mirada que bajo el dominio mediático, oscila entre las identificaciones *voyeuristas* y el narcisismo. El tiempo propuesto en este proyecto pretende responder a la «irrepresentatividad» de la vida cotidiana, donde las relaciones vitales, que hoy se han hecho completamente abstractas, son incapaces por sí mismas de instituir en la obra de arte un *tiempo* para su referencia.

²⁹ MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología ...*, op. cit., p. 435.

4. RELACIÓN SUJETO-ESPACIO PICTÓRICO

En este capítulo se hace mención -en un breve estudio de campo- a la evolución del espacio pictórico, en la medida en que establece cambios en su relación con el sujeto. Los siguientes apartados: «La expansión de la pintura en lo pictórico» y «El soporte reflectante», abordan una serie de propuestas que deben ser incluidas para definir un marco propicio de reflexión. Ello se debe a que en nuestro proyecto tienen una espacial resonancia aquellas actividades que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han propiciado la expansión de la pintura con el objeto de establecer un diálogo con el espectador fuera del *marco* que tradicionalmente ha encorsetado esta disciplina. En el epígrafe: «El paisaje habitado» analizaremos el espacio pictórico de este proyecto en el contexto referido.

4.1. La expansión de la pintura en lo pictórico.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se multiplican las tentativas de la pintura para emanciparse del cuadro y se extienden las bases conceptuales a todo tipo de técnicas y soportes que reconsideran el propio hecho pictórico. A partir de los años 50 la pintura comienza a liberarse de la función representativa. La referencia a un objeto diferente, externo a su propio soporte, se había elaborado siempre en base a la relación figura/fondo y a través de recursos ilusionistas que establecen una dependencia de la pintura con su función narrativa. Para Rosalind Krauss, las pinturas de Jasper Johns y de Frank Stella, superan la relación figura/fondo porque en éstas ya no existe una figura re-presentada. El cuadro remite a sí mismo, a su propio *soporte* que, en estas obras, hace las veces del fondo³⁰. Jasper Johns y Robert Rauschenberg, conscientes de este proceso, realizan sus pinturas en piezas exentas que ya no se

³⁰ KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

alojan en la pared y se presentan como esculturas totalmente independientes. A diferencia de Rauschenberg, que sigue el camino de los dadaístas en su reflexión sobre el objeto artístico, Johns se inspira en la idea cubista del *collage* y del *tableau-objet*. En sus obras utiliza objetos como banderas, dianas, mapas, números y letras con un planteamiento estético cada vez más alejado de la ilusión pictórica clásica. Para Johns la obra de arte es una realidad en sí misma que sólo remite a su propia condición física.

A partir de este momento la pintura inicia un proceso de expansión, ya vaticinado por Mondrian, similar al que realiza la escultura minimalista en los años 60³¹. A estas tentativas se añadieron, a lo largo de esta década, diversos intentos de expandir el campo pictórico con la hibridación de prácticas artísticas, soportes y espacios. En los trabajos de Frank Stella, Dan Flavin y Sol LeWit, la pintura se *cosifica* para ocupar el espacio expositivo y, aunque se trata de obras que podemos incluir dentro del ámbito de lo pictórico, en su evolución siguen un camino de expansión propio de la escultura.

Hemos visto cómo la pintura deviene objeto en su camino de expansión. Dan Flavin utiliza la estrategia de la seriación propia de la escultura minimalista en las instalaciones, pero estas piezas añaden un nuevo factor: la luz artificial que invade el espacio expositivo. Los tubos fluorescentes de Flavin inauguran un nuevo soporte pictórico en sus obras: el color luz. Este recurso, que permite crear una serie de atmósferas en el espacio expositivo, terminará por definir un nuevo ámbito de expansión, esta vez etéreo, en el ambiente de las salas de exhibición.

El aire, que en su acumulación llamamos atmósfera, ha sido estudiado ampliamente en la historia de la pintura desde el *sfumato* de Leonardo hasta la *perspectiva aérea* de Velázquez, pero sólo ahora, en la segunda

³¹ Javier Maderuelo analiza el proceso de expansión y descentramiento de la escultura en la segunda mitad del siglo XX en sus conocidas obras: MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990, así como en *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994. Otros libros de referencia sobre este tema son: KRAUS, Rosalind, «La escultura en el campo expandido» en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1986, pp. 59-74 y BREA, José Luis, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.

mitad del siglo XX, y a través de los seguidores de Flavin, las moléculas del aire se convierten en soporte pictórico. James Turrell a partir de los años 70 y Olafur Eliasson o Ann Verónica Janssens en la actualidad, siguen la estela de Dan Flavin con instalaciones donde la luz de focos y lámparas se filtra a través de pantallas de color con el objetivo de crear ambientes, en ocasiones, ayudados por el humo artificial usado tradicionalmente en el mundo del espectáculo.

La pintura, en su intento de incorporar lo real, deriva en la creación de ambientes pictóricos de *relación* para el sujeto. En la denominada por Bourriaud, *estética relacional*, el objeto artístico: «no es más que el final de una exploración centrada en el proceso que conduce a él»³². La obra de arte es un instrumento de mediación para la relación intersubjetiva de sujetos. En este sistema, el artista disuelve su autoría en la creación de ámbitos de relación, donde el objeto artístico es el propio sujeto que forma parte de un juego que constituye la obra.

Asistimos a un proceso de expansión y descentramiento que ha liberado a la pintura del corsé bidimensional que tradicionalmente la sujetaba. La disolución del marco, que separa el ámbito de ficción de lo que llamamos realidad, es una conquista similar a la pérdida del pedestal que adelantó Brancusi en la «Columna infinita» y desarrollaron los escultores minimalistas en la década de 1960. En los nuevos escenarios de relación, la pintura -como lo real- es ahora un recuerdo cuya nostalgia vemos reflejada en las prácticas artísticas. En estas instalaciones se crean escenarios que podemos considerar pictóricos, pero son diseñados a partir de una renuncia que deja fuera de la obra el soporte *original* de la pintura, esa materia *sentida* que se trasciende en inteligencia poética pero sin dejar de «ser», como nosotros, materia.

³² BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p.77.

4.2. El soporte reflectante.

La imagen que nos devuelve el espejo doméstico -que habitualmente usamos- no es un *signo* para la semiótica sino el reflejo de una imagen, porque el espejo no añade nada, salvo la inversión aparente derecha-izquierda de lo que vemos. Dicha inversión sería real si estuviéramos físicamente al otro lado del espejo -en una suerte de *bilocación*-, pero lo que vemos en el espejo no somos nosotros, sino nuestro reflejo, por tanto, no existe tal inversión. Para Umberto Eco, la imagen especular -sin intervención alguna- es neutra porque no representa; simplemente presenta lo ya dado³³.

El fenómeno de la *semiosis*, sobre el que reflexionan los semióticos, implica necesariamente, según Peirce, que un objeto sea representado por un signo para que entre en juego la interpretación. Y un signo tiene la cualidad de representar a su objeto en *ausencia* de éste, en lo que llamamos lenguaje³⁴. En este sentido, resulta evidente que el espejo no puede representar un contenido en su ausencia y, por tanto, no posee la cualidad de signo.

El espejo ha sido ampliamente utilizado en el mundo del arte. En el ámbito de la pintura debemos mencionar a Michelangelo Pistoletto, cuya obra se encuadra dentro de la corriente del *nuevo realismo*, surgida en la década de los sesenta del pasado siglo. Para Pistoletto, el mundo se revela como *un cuadro, una gran obra maestra*, de la que extraer determinados fragmentos dotados de significado universal. En las instalaciones de Pistoletto es habitual la utilización del espejo como estrategia para reformular y ampliar el espacio expositivo. En sus «Quadri specchianti», el artista pinta figuras humanas sobre espejos, en los que también se reflejan el espectador y el resto de la sala, que de esta forma pasan a formar parte de la obra.

³³ ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 26-27.

³⁴ CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel, *Elementos de semiótica general, El proyecto semiótico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 36.

Lori Hersberger es otro artista que en la actualidad utiliza el espejo como soporte pictórico, al que aplica impresiones con técnicas tradicionales de grabado. Su pintura deja zonas vírgenes donde el espejo refleja el entorno expositivo con el objeto de fragmentar el contexto en su reposición.

Fuera del ámbito pictórico son conocidos los trabajos de Louise Bourgeois donde los espejos de sus «Cells» remiten siempre a la memoria. También Olafur Eliasson, artista creador de ambientes en la estela de Turrell, tiene piezas de interés en este soporte como, por ejemplo, «Konvex/koncav. La situazione antispettiva», (2000), donde propone una mirada fragmentada en la multiplicación de lo circundante y entre el exterior y el interior.

Un artista insoslayable en el uso del soporte especular es Dan Graham. Entre sus trabajos debemos destacar «Cinema», (1981). Esta obra tiene interés para nuestro proyecto en cuanto reflexiona sobre *el punto de vista* que proponen para el sujeto los medios de representación actuales. En la instalación, un cristal doble semirreflectante en sus dos caras se utiliza como elemento arquitectónico para ampliar los límites del espacio interior-exterior. El espacio acotado en esta obra es un cine y el cristal muestra el lado más iluminado en cada momento, ya sea el interior que aloja a los espectadores de la película, o el exterior donde se encuentran los viandantes de la calle. Sin embargo, la obra que contemplan los espectadores acomodados en la sala, son los viandantes del exterior. La instalación se presenta en el momento de tránsito entre el día y la noche, de manera que al oscurecer, los espectadores del interior son observados desde el exterior, debido a que la luz ambiental de la sala es más intensa que la luz exterior. En ese momento los espectadores de la sala se ven a sí mismos en el cristal ubicado en el lugar de la pantalla de cine. En el tránsito intermedio entre el día y la noche los espectadores de ambas partes son observadores y, al tiempo, observables.

En esta instalación Graham quiere poner en evidencia la disposición *voyeurista* del sujeto cuando delega su punto de vista y cancela su juicio crítico. En la sala de cine el tema representado es el propio sujeto que se

observa en la pantalla y es enfrentado al absurdo de una situación que cuestiona su mirada. Pero el espectador también se enfrenta -en esta realidad ampliada- al espejo que supone ver al otro espectador, en el exterior, observándolo y de esta manera es despojado de toda posible identificación narcisista con lo representado. La situación creada por Graham tiene relación con la planteada por David Pérez cuando propone: «la posibilidad de que sea nuestra propia mirada la que asuma el sentido crítico consigo misma»³⁵.

4.3. El paisaje habitado en *El espacio y su doble*.

El espacio pictórico de este proyecto tiene dos ámbitos diferenciados. El primero lo forman elementos inherentes que son invariables en el tiempo: los soportes metálicos, la arquitectura pintada en ellos y la atmósfera de color luz que se presenta *sin variaciones* programadas. El segundo ámbito se deriva de las configuraciones aleatorias que -en el tiempo- establecen los visitantes cuya sombra se refleja en la obra. La instalación es, por tanto, especialmente sensible a las relaciones con el contexto y varía con él. Pero no es un reflejo especular -el que se propone- o ideal como el que Narciso destruye con su mano, sino el «eco visual» que nuestra presencia deja permanentemente en el soporte pictórico. Un soporte cuyo reflejo es intervenido por la atmósfera de color luz reflectada en la dirección de las veladuras de resina transparente que lo cubren. Así, en los lugares donde no hay intervención pictórica, dicho soporte es *contaminado* por el reflejo del entorno -donde se incluye la presencia del visitante- para desestabilizar la veracidad de la representación icónica ofrecida por la perspectiva tradicional.

El reflejo, de esta manera, transforma la posición *implícita* del espectador ante el espacio representado, en un enunciado *explícito* y plantea la co-

³⁵ PÉREZ, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, Cendeac, 2003, p. 25.

determinación recíproca pintura-sujeto. Pero el espectador no es sólo una presencia dentro de la obra, sino también un sujeto que física y conscientemente modifica el espacio pictórico, en cuya relación ambos se constituyen mutuamente. El sujeto, por tanto, no se haya ante un *signo* – en estos intervalos- sino ante la huella de su presencia real.

Podemos considerar que la intervención involuntaria ejercida sobre este soporte es similar a la huella que podríamos dejar en el nitrato de plata de las primeras placas fotográficas. Pero cualquier imagen depositada en el registro fotográfico, como nos recuerda Barthes, se convierte sistemáticamente en pretérita, en «algo que ya ha sido»³⁶. Por el contrario, el visitante de este proyecto se encuentra ante una huella *consustancial* a su presencia que responde a su propio momento y le devuelve su estatus temporal. En ese tiempo, y no en otro, el sujeto cumple las funciones de un guión no escrito. Para Berger el significado es el resultado de comprender las funciones: «Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender»³⁷. Pero esta función que inopinadamente el sujeto indaga en el espacio pictórico lo remite a su propia mirada, que, sin embargo, deviene despojada de su *individualidad*. El espacio pictórico en el que se desarrolla la significación ya no es un contenedor de individualidades sino un generador al cual el sujeto permanece ligado de manera simbólica y junto al cual se transforma y regenera constantemente.

El sujeto, en este ámbito, desdobra su presencia en los dos extremos del eje de lo real y en su aparecer. Nuestra apariencia en el soporte pictórico nos *impele* a recordar nuestro lugar en el otro extremo, el de lo real. Pero la realidad que pretende restituir este eje no se agota en el mundo objetivo, el de los objetos del pensamiento. Por el contrario, el vector que nace del

³⁶ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

³⁷ BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. p. 57.

espacio pictórico, designa al propio sujeto en la realidad *preobjetiva* que confirma con su presencia³⁸.

El espacio pictórico -que de esta forma extiende su ámbito y hace propio el espacio expositivo- es el lugar *habitado*, en el sentido fenomenológico del término, de ahí que lo podamos relacionar con la *epogé* husserliana mencionada anteriormente. En esta relación la obra propone al espectador una experiencia estética del espacio que se deriva de su implicación presencial. Pero la presencia que refleja este proyecto, si bien remite a la experiencia subjetiva del visitante, ha cancelado toda remisión a lo personal y no permite la *estetización de la realidad* siempre alojada en el dominio de lo particular.

Si el espejo puede hacer visible el simulacro y la teatralización de la vida cotidiana, tal y como ponía de relieve la obra de Pistoletto, no debemos olvidar que la *fente* de lo real en estos momentos es mediática y está movida por una pulsión narcisista nunca resuelta que se apoya en el carácter individual y en el *uso* privado del entorno como bien de consumo. El entorno creado con la participación del individuo en las *maravillas* de la técnica comporta -como en el caso de «Alicia»- el mundo de un sujeto en minoría de edad, por retomar la expresión kantiana, que se niega a abandonar sus juguetes.

El proyecto: “El espacio y su doble”, no quiere emular a la *industria del entretenimiento*, en cuyo caso la autoría artística -tan cuestionada en estos momentos- se deslizaría irremediabilmente sobre la figura del *animador cultural*. Para Martí Perán la fusión del arte con lo real, «ese intento de disolución de la obra con las dinámicas reales sólo puede hacerse desde la propia especificad de lo artístico»³⁹. La imagen que nos ofrece el

³⁸ Para Mikel Dufrenne, el objeto estético implica siempre un acceso a lo real, cuya dimensión no se agota en lo objetivo: «Pero no es en el mundo objetivo, tal y como la ciencia se esfuerza por hacer, con el que hay que confrontar el objeto estético; es en el mundo real donde hay que descubrir el punto en el que todavía no se ha revestido de una significación determinada y puede asumir la determinación que le propone el objeto estético». DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética, Volumen II, La Percepción Estética*, Valencia, Fernando Torres – Editor, 1983, p. 220.

³⁹ PERÁN, Martí, «Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)», en RAMÍREZ, Juan Antonio, CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, p.158.

soporte de este proyecto -en los intervalos de aluminio virgen- es «pintura» en el sentido clásico del término. El *color luz* que tiene su origen en el ciclorama del lado opuesto de la sala, está calibrado y dispuesto para que su proyección genere la profundidad y las calidades de la pintura de género del paisaje. Pero, en este sistema de proyección-reflejo, el paisaje - como el sujeto- pierde todas las *particularidades* que lo harían anecdótico y nos remite a un paisaje abstracto de luz, que se configura desde lo esencial. Sin embargo, este paisaje de color luz encuentra reminiscencias, no tanto en el paisaje romántico, como en la reformulación abstracta que podemos observar en la pintura de Rothko, en cuanto espacio-color *sentido*, en un recorrido que podría alojarse finalmente en el paisaje *habitado* de este proyecto.

5. LA PINTURA COMO ESPACIO ESCÉNICO.

La incorporación del espacio expositivo en el ámbito pictórico de la obra, tal y como pusimos de relieve en el capítulo «El paisaje habitado», implica –al igual que sucede en el arte mínimo- modificaciones en la relación entre espectador y obra, puesto que ambos comparten el mismo estrato de realidad, es decir, el mismo espacio-tiempo. Sin embargo, en la puesta en escena del objeto artístico que nos propone la escultura minimalista, o incluso en el cuestionamiento del propio sistema de representación que plantea el arte conceptual, el sujeto se relacionaba con obras *concluidas*, previamente configuradas por su autor. Sin embargo, «El espacio y su doble» es en realidad un espacio escénico vacío; un contenedor cuya configuración señala al visitante como el actor de un guión no escrito. Lo esencial de la escenificación teatral es para Peter Brook el vacío: «Puedo tomar cualquier espacio y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral»⁴⁰.

En este vacío el tiempo de la obra y el tiempo del sujeto se corresponden a un *presente* que ha suprimido sus determinaciones temporales, y adquiere el carácter de acontecimiento para quien se halla instalado en él. La acción del sujeto, sus movimientos, el color de su ropa, etc., reciben una respuesta inmediata de la obra que el sujeto recibe como un reconocimiento, no tanto de certeza como de posibilidad. Esta implicación de lo real en la ficción convierte el espacio expositivo en un *lugar escénico*, en cuanto es *fuentes* y origen de lo que sucede en el espacio de ficción. La formulación de la obra y su definición, dependen de una acción que sólo puede realizar el sujeto con su participación física. Por tanto, esta ambivalencia producida en el *sujeto estético*, como lector y actor de una misma secuencia, convierte el espacio pictórico en la posibilidad de un objeto inacabado. En este sentido, la instalación plantea para el sujeto una nueva extensión, que José Luis Brea considera un

⁴⁰ BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Madrid, Nexos, 1986, p. 5.

«nuevo eje», en la medida que implica la co-determinación sujeto-objeto estético a partir del «uso» que el visitante hace del espacio pictórico cuya configuración determina a través de sus acciones⁴¹. Sin embargo, el espacio pictórico también *usa* el entorno y al sujeto inscrito en él para su *determinación* eventual.

Las columnas pintadas en el soporte pictórico, así como el resto de los elementos inherentes de la obra, adquieren -en este contexto- una disposición escenográfica que nos remite al carácter monumental de la escenografía clásica. Con su presencia metafísica son el contrapunto de lo reflejado y la solidez hierática que da sentido al movimiento. Como nos dice Gaston Bachelard: «A la casa bien cimentada le gusta tener una rama sensible al viento⁴²».

El sujeto de esta instalación adquiere una presencia *cotextual* en la obra que deviene lenguaje en sus movimientos corporales, al tiempo que la constituye. En este sentido, el sujeto de este espacio encuentra -en la huella de su cuerpo que le devuelve la obra- un lenguaje común al que defendiera Antonin Artaud en el ensayo cuyo título resuena en el de este proyecto: «El teatro y su doble»⁴³. Artaud nos propone un «*teatro de los sentidos*» formulado desde las entrañas de lo íntimo como lugar de encuentro con el espectador, en sintonía con la denominada *fenomenología de la carne*, que Merleau-Ponty representará en Francia. El cuerpo, relegado por el lenguaje discursivo en las artes escénicas, se presenta en la obra de Artaud como el único significante válido para la expresión de lo que nace en él. Pero el cuerpo del sujeto de este espacio expositivo, también encuentra una cierta resonancia en el *ready-made* duchampiano, porque el sujeto de la instalación es un elemento ya

⁴¹ José Luis Brea en su estudio sobre la evolución de la escultura en los años 80 y 90, complementa el análisis de la evolución formal aplicado por la ya citada Rosalind Krauss. Para Brea el objeto artístico ha sufrido transformaciones en lo referente al: «uso público de esas formas, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizadas por sujetos de praxis y experiencia», BREA, José Luis, «Ornamento y utopía: la evolución de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte, proyectos e ideas*, Nº 4, 1997, p.36.

⁴² BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de cultura económica, 1986, p. 84.

⁴³ ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983.

construido que es *recontextualizado* y adquiere significado sólo cuando se ve convertido en el tema de la representación. En la instalación, el sujeto - como el *ready-made*- es introducido en el orden representativo a través de una extrapolación de contextos.

La co-determinación ficción-realidad instauro para el sujeto el espacio-tiempo que le corresponde en lo real. Pero la realidad cuya existencia es, quizás, una forma de nostalgia para Simón Marchan⁴⁴ o la *dramaturgia* de un crimen anunciado en Baudrillard,⁴⁵ se concibe en este proyecto desde el silencio. Un silencio donde lo ausente, en su ausencia, recobra su verdadera dimensión.

⁴⁴ MARCHÁN, S., *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

6. MEMORIA TÉCNICA

La instalación se plantea como un gran contenedor que se adapta a la disposición espacial de la sala de exposiciones. La disposición del espacio expositivo invita a un recorrido longitudinal flanqueado en ambos lados por los dos elementos que constituyen la instalación: el soporte pictórico de aluminio y el ciclorama de proyección.

El soporte pictórico

La pintura de este proyecto se presenta sobre planchas de aluminio «bruto», denominado así por su condición reflectante, en planchas de 2500 mm. de altura por 2000 mm. de ancho por 4 mm. de grosor. Las planchas están adheridas mediante prensa con adhesivo nitrocelulósico a un bastidor de aluminio. Éstas, en ambos extremos de su dimensión vertical se adaptan al bastidor de aluminio plegándose en ángulo recto sobre el perfil. El bastidor tiene la misma dimensión que la superficie expuesta de la plancha y dispone de cruceta. El grosor de los tubos que lo forman es de 30 x 30 mm.

Las piezas cubren la longitud total de la pared derecha de la sala según se entra: 34 metros, y la parte frontal del fondo de ésta, cuya longitud es de 7 metros, a los que debemos restar el espacio ocupado por el ciclorama dispuesto en la pared izquierda: 1,70 metros. Para ello se proponen 20 piezas del formato referido que van sujetas a la pared con anclajes dispuestos en los bastidores, similares a los cuadros convencionales, y apoyados en el suelo.

Presupuesto:

Bastidores: 75€ x 20 unidades: 1500€

Planchas: 32€ x 20 unidades: 640€

Empresa suministradora: <http://www.alumafel.es>

La técnica pictórica

El aluminio como soporte pictórico ha sido utilizado en trabajos precedentes a este proyecto, como en: «*Los hogares de Sísifo*»¹ donde se utilizó el aluminio de soporte pictórico. En base a la experiencia de este proyecto se concluye que la pintura al óleo es *estable* en soportes industriales como el aluminio. En la investigación se utilizaron las cualidades de este soporte capaz de reflejar la luz del espacio expositivo en las zonas que no estaban cubiertas por la pintura. El proyecto: «*El espacio y su doble*» que ahora proponemos, explora las posibilidades del soporte para combinar los elementos arquitectónicos pintados y el reflejo del entorno. Este reflejo se matiza con una capa de resina transparente con el objeto de limitar a lo esencial el reflejo del entorno.

Presupuesto:

Óleos y aglutinantes: 1200€

El ciclorama

En el lado opuesto de la sala, el izquierdo cuando se entra, y en la misma disposición longitudinal que las planchas de aluminio, se extiende paralelamente un ciclorama translúcido que transfiere el color luz de los focos ubicados tras él.

Pantalla-Blanca-Retroproyección

-Información de prestaciones facilitada por la empresa suministradora: «*Es la más versátil de las pantallas. Una de las características más fascinantes de esta pantalla es que ni el brillo ni la fidelidad cromática de la imagen se alteran en un ángulo de 180°. No existe "punto caliente", ni la intensidad de iluminación de la imagen presenta cambios perceptibles entre los extremos y el centro. Es el material ideal para cicloramas en teatro y televisión*»².

El ciclorama pende sujeto de la estructura de rieles que aloja los focos de la sala donde se ata con simples nudos de cordón plástico debido a su

¹ Beca Ramón Acín, Diputación de Huesca. La página: www.carlosforadada.com, ofrece los detalles de este proyecto.

² Información del producto de la empresa distribuidora: <http://www.rosco-iberica.com>

escaso peso. La pantalla dispone de orificios en la parte superior de anclaje y de una vaina en la parte inferior donde se introducen barrillas que con su peso la estabilizan: *Arriba - orificios cada 50 cm. Abajo - vaina estabilizadora.*

Las dimensiones del ciclorama las determina en su longitud el formato de la sala: 35 metros, y su altura responde a la distancia que separa el suelo de los rieles de iluminación que penden del techo: 3,75 cm. El ciclorama es ofrecido por la empresa *Rosco Ibérica* en las medidas propuestas mediante soldaduras estables, en una sola pieza enrollada. Asimismo dicha empresa ofrece cobertura para su instalación.

El ciclorama se dispone paralelo a la pared izquierda de la sala, según se entra, y a una distancia que determina la disposición de la estructura de la que pende cuya distancia de dicha pared es de 170 cm. En ese hueco, que a lo largo de la sala recorre el espacio entre el ciclorama y la pared, se disponen los focos de iluminación que proyectan el color sobre la pantalla en retroproyección.

Presupuesto:

Ciclorama: 3,75 m. x 35 m.: 131 m².: 6000. €

Empresa suministradora: <http://www.rosco-iberica.com>

Los focos

Como proyector de luz, se propone el foco: **ACV 1001**

Panorama con espejo asimétrico para filtro de vidrio

Suministrado con:

- casquillos R7S
- Rejilla de protección (malla 3 mm)
- cable de alimentación 2m (2 x 1,5 +1,5 mm²) sin clavija

Dimensiones (A x B x C): 390 x 330 x 120 mm

Peso: 3 Kg

Tras el ciclorama se proponen 14 focos dispuestos a una distancia de 2 metros para dar una cobertura de color estable alojados en el suelo a un metro de distancia de la pantalla y enfocados a la parte central de esta.

Filtros:

En su receptor para de filtro de vidrio, se proponen filtros policromos que en su parte inferior portan el color **verde**, en la parte central del filtro el **rojo**, y en su parte superior el **violeta**, de manera que se atiende a las opciones de mezcla **aditiva** propia del color luz que en sus zonas de tránsito e intersección ofrecerán el resto de la gama. El objeto de esta disposición es proyectar sobre el soporte pictórico reflectante la configuración de color esencial del paisaje.

A esta luz ambiental se suma la de focos denominados *de recorte* que aportan líneas de color luz que dibujan el horizonte y que podemos apreciar en las fotografías del ensayo realizado que se aportan como documentación.

DVW105 38-57º Recorte de zoom con condensador

suministrado con:

- 4 lentes zoom con condensador
- casquillo GX 9,5
- cable de alimentación 2m (2 x 1,5 + 15 mm²) sin clavija
- 1 portafiltro metálico (185 x 185 mm)
- juego de 4 cuchillas

Peso: 7 kg

Se proponen cinco focos de recorte equidistantes que se dispondrán diagonalmente para ofrecer un mayor campo de proyección, de los que tres serán **rojos** y tres **azules**. Estos focos se disponen a una altura del suelo de un metro, sobre trípodes, y enfocados a la zona central del ciclorama.

Presupuesto:

Foco: ACV 1001: 350€ x 14 unidades: 4900€

Foco: DVW105 38-57º,

recorte de zoom con condensador: 1100 € x 5 unidades: 5500€

Se propone también una opción de alquiler más rentable:

6€ por foco día, incluido cableado: 20 días: 2280€

Empresa suministradora: <http://www.adbspai.com>

6.1. Presupuesto.

En la exposición de la memoria técnica se ha *desglosado* el presupuesto de cada uno de los componentes para hacer más cómoda su relación. En este apartado se ofrece la suma de todos ellos.

Suma total de componentes materiales: **12.220€**

6.2. Planificación del proceso de trabajo.

El suministro de los soportes pictóricos montados en bastidor, se realiza en 15 días aproximadamente. Asimismo las empresas proveedoras del ciclorama y de los focos no implican demoras a partir del pedido.

Para la realización de la pintura al óleo en los soportes metálicos se necesita un periodo de tiempo estimado de **10 meses** donde se incluyen las demoras de transporte y los imprevistos que pudieran surgir en su realización.

El montaje de la instalación implicaría un periodo de 6 días.

7. PLANOS Y BOCETOS DIGITALES DE LA INSTALACIÓN

La documentación visual que aportamos en este apartado responde a los planos de la sala de exposiciones Parpalló de Valencia que fueron facilitados por la propia institución. A ellos se han sumado las fotografías realizadas en dicho espacio con el objeto de elaborar los contenidos de este capítulo.

Los archivos visuales mencionados nos han permitido comprobar la adecuación de la propuesta al espacio expositivo y, asimismo, establecer correlaciones de formato entre la obra y la sala de exposiciones.

En las siguientes imágenes el diseño y la configuración del proyecto se inscriben en el mismo plano de la sala para ofrecer una perspectiva simultánea de la instalación. Las fotografías del espacio expositivo han sido utilizadas para alojar en ellas la obra propuesta y, de esta manera, hacer más verosímil el propósito de este proyecto.

Parte de los bocetos digitales elaborados acompañan a la memoria teórica con el objetivo de hacer más elocuente su contenido. Por este motivo, los documentos de este capítulo se limitan a la adecuación del proyecto a los planos de la sala de exposiciones y a la visualización panorámica del conjunto de la instalación.

8. CONCLUSIONES

El juego entre el original y la copia y entre lo constitutivo y la apariencia, determina las prácticas artísticas -desde sus inicios- en su afán de dominio sobre las esencias, inaprensibles por definición. Esta dramaturgia prolongada que configura nuestro acceso a lo real, se ha resuelto habitualmente en el desarrollo de las *tecnologías de la ilusión óptica* -que ahora extendemos al resto de los sentidos- con el propósito de hacer perceptivamente más verosímil el objeto artístico. Las tecnologías inscritas en este proyecto histórico -en el sentido teleológico del término que insta la Ilustración- han incorporado a las prácticas artísticas dentro de sus propósitos.

En esta andadura, se ha considerado al sujeto como un campo de pruebas donde averiguar la eficacia de los diferentes recursos técnicos, olvidando que la realidad es un ámbito sentido que se genera en nosotros. La intimidad del sujeto, ese estrato que no es rentable para las tecnologías de la ilusión, es el único lugar posible de encuentro para el arte.

La *objetivación* de nuestro entorno se ha revelado interesante para el dominio de la ciencia, pero ha formado una retícula donde nuestro lugar y nuestro tiempo han quedado encorsetados. Frente a la expansión técnica de los objetos artísticos, hemos podido comprobar que «El espacio y su doble» propone una expansión invertida con el objeto de compensar la «invasión» mediática de lo real. Esta compensación implica re-conocer lo real a partir de la *evolución del sujeto* fuera de los avatares tecnológicos y, asimismo, reconsiderar lo artístico desde su propia especificidad. Por esta razón, la poética de este proyecto se ha establecido, no tanto en el «campo expandido», donde en ocasiones lo real es simplemente el escenario propicio, como en la «expansión del sujeto». Y, esta expansión – que el proyecto plantea- sólo es posible *desde el lugar y el tiempo* del sujeto.

9. BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte, Arte y entropía*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

ARGULLOL, Rafael, *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2000.

- *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, 1986.

- *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

- *Ensayos críticos*, Madrid, Seix Barral, 2002.

BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo invisible*, Madrid, Árdora Expres, 1997.

BERGUA, Juan B., *Platón. Diálogos*, Ediciones Ibéricas, Madrid, 1998.

BREA, José Luis, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.

- «Ornamento y utopía: la evolución de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte, proyectos e ideas*, Nº 4, 1997.

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Madrid, Nexos, 1986.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel, *El proyecto semiótico. Elementos de semiótica general*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

CARRERE, Alberto; SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

- DE LA CALLE, Román, *En torno al hecho artístico*, Valencia, Fernando Torres - Editor, 1981.
- *Gusto, belleza y arte: doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.
 - «Carlos Foradada, de la percepción a las instancias reflexivas», *El Punto*, 14-20.06.1991.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
 - *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
 - *Estudios sobre cine*. Vol. 1 y 2, Barcelona, Paidós, 1994.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la Experiencia Estética, Volumen I, El objeto estético*, Valencia, Fernando Torres - Editor, 1983.
- *Fenomenología de la Experiencia Estética, Volumen II, La Percepción Estética*, Valencia, Fernando Torres - Editor, 1983.
- ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000.
- *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona Editorial Lumen, 1999.
 - *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 2000.
 - *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FLORENSKI, Pavel, *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005.
- FLUSSER, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.
- FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1986.
- GADAMER, Hans-Geogr, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 2002.
- *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1999.
- GHIKA, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1983.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- HUSSERL, Edmund, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, 2001.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- JÜNGER, Ernst, *El libro del reloj de arena*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- *La tijera*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?», en AA.VV, *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Tecnos, 1993.

KRAUSS, Rosalind, E. *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

- *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- «La escultura en el campo expandido» en FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1986.

MALDONADO, Tomás, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1999.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990.

- *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.

MARCHÁN, Simón (compilador), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2006.

- *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Barcelona, Akal, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

- *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Tecnos, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1991.

PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda*, Madrid, Alianza Forma, 1991.

PERÁN, Martí, «Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)», en RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

PÉREZ, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, Cendeac, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

RICOEUR, Paul, *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1975.

STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

- *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 2001.

TORÁN, Enrique, *El espacio en la imagen*, Barcelona, Mitre, 1985.

VILIRIO, Paul, *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

- *El procedimiento del silencio*, Barcelona, Paidós, 2001.
- *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998.

WHITE, John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alinza Editorial, 1994.