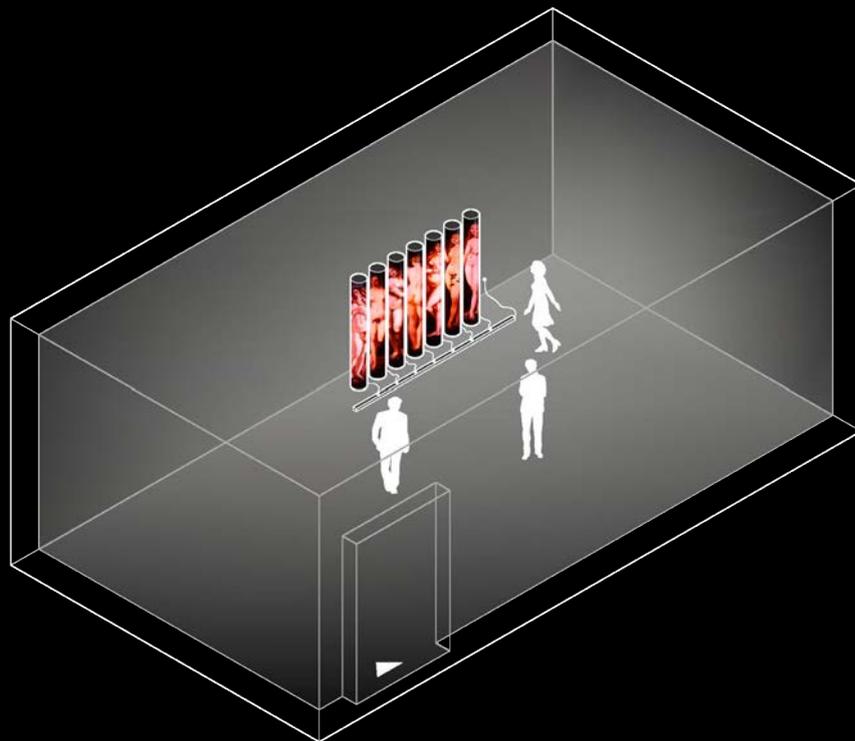


Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



SERIE: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 50

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge; BOCCHI, Renato (editores)

Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico / Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores) - Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021

448 p.: il. ; 21x29,7 cm (vert.) il. Blanco y negro (Arte y arqueología; 50)

1. Instalaciones artísticas. 2. Categorías espaciales. 3. Mujeres artistas. 4. Pioneras ibéricas

ISBN: 978-84-1320-168-9

Depósito legal: VA-917-2021

Instalaciones artísticas: análisis espacial y escenográfico

Art installations: spacial and scenographic analysis

Fernando Zaparaín, Jorge Ramos y Renato Bocchi (editores)



PROYECTO I+D GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO

Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975

REF. PGC2018-095359-B-I00



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

MINISTERIO
DE UNIVERSIDADES

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav
di Venezia

The information and opinion contained in the chapters are solely those of the individual authors and do not necessarily reflect those of the editors. Therefore, we exclude any claims against the author for the damage caused by use of any kind of the information provided herein, whether incorrect or incomplete. The editors does not claim any responsibility for any type of injury to persons or entities resulting from any ideas referred to in the chapters. The sole responsibility to obtain the necessary permission to reproduce any copyright material from other sources lies with the authors and the GIR ESPACIAR cannot be held responsible for any copyright violation by the authors in their chapters. Any material created and published by GIR ESPACIAR is protected by copyright held exclusively by ESPACIAR Recognized Research Group of the University of Valladolid. Any reproduction or utilization of such material and texts in other electronic, or printed publications is explicitly subjected to prior approval by the referred group.

Editores

Fernando Zaparaín Hernández. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Jorge Ramos Jular. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Renato Bocchi. GIR ESPACIAR - IUAV

Coordinación editorial, diseño y maqueta

Pablo Llamazares Blanco. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Daniel Barba Rodríguez. GIR ESPACIAR - ETSAVa

Creative Commons. Reconocimiento - No Comercial - Sin obra derivada (CC-by-nc-nd)

Copyright de los textos: los autores

Copyright de las ilustraciones: los autores y las fuentes citadas

Diseño de cubierta: Pablo Llamazares Blanco

ISBN: 978-84-1320-168-9

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i ref. PGC2018-095359-B-I00,
financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/

Impresión: Safekat S.L.

Proceso de selección

Cada capítulo se ha sometido a una doble evaluación externa, por pares ciegos, con un comité internacional de expertos académicos y artísticos.

Comité internacional de revisores académicos

Javier Arias. Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

Luis Barrero. Arquitecto. Universidad de Salamanca (ES)

Piotr Barbarewicz. Dr. Arquitecto. Università degli studi di Udine (IT)

Javier Blanco. Dr. Arquitecto. GIR ESPACIAR - EfimerArq - ETSAVa (ES)

Renato Bocchi. Arquitecto y Catedrático. Università IUAV di Venezia (IT)

Enrique Jerez. Dr. Arquitecto. Universidad de Zaragoza (ES)

Pedro Leao Neto. Dr. Arquitecto. AAI-CEAU-FAUP - Universidade do Porto (PT)

Sara Marini. Dra. Arquitecta. Università IUAV di Venezia (IT)

Jorge Marum. Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

Santiago de Molina. Dr. Arquitecto. Universidad CEU San Pablo (ES)

Federica Morgia. Dra. Arquitecta. Sapienza Università di Roma (IT)

Maria Neto. Arquitecta. Universidade da Beira Interior (PT)

Claudia Pirina. Dra. Arquitecta. Università degli studi di Udine (IT)

Luis Ramón-Laca. Dr. Arquitecto. Universidad de Alcalá (ES)

Miriam Ruiz. Dra. Arquitecta. Universidade da Beira Interior y ETSAVa (PT)

Miguel Santiago. Dr. Arquitecto. Universidade da Beira Interior (PT)

Comité internacional de revisores artísticos

Chiara Bertola. Comisaria de Arte Contemporáneo. Fondazione Querini Stampalia (IT)

Amaya Bombín. Artista (ES)

Andrés Carretero. Arquitecto y crítico. MONTAJE (ES)

José Luis Crespo. Dr. en Bellas Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

Andreia García. Dra. Arquitecta y Comisaria. Universidade da Beira Interior (PT)

Teresa Guerrero. Dra. en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid (ES)

Juan Carlos Quindós. Arquitecto y Artista multimedia (ES)

Pau Waelder. Comisario y Escritor. Universitat Oberta de Catalunya (ES)

Rodrigo Zaparaín. Arquitecto y Escenógrafo (ES)

Índice de contenido

10 **Prólogo.** Óscar Martínez Sacristán

12 **Presentación Introduction**

Capítulos invitados Invited chapters

18 **El espacio escenográfico en las instalaciones artísticas de algunas pioneras del contexto ibérico.** Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular

36 **Conceptos espaciales. El arte de Lucio Fontana y la arquitectura de Luciano Baldessari.** Renato Bocchi

48 **Espaciando la Complejidad :: Instalaciones artísticas.** Esther Pizarro

62 **Ágoras de interior para la Confluencia.** Javier Blanco

74 **Paseo de Pasillos: Videojuegos vs Arquitecturas. Comparativa de experiencias espaciales lumínicas.** Luis Barrero

84 **Nel tempo I Oltre il tempo. Appunti su alcuni allestimenti di Francesco Venezia.** Claudia Pirina

90 **Dal ready-made al diagramma. Interazioni tra l'intervento artistico e il progetto di architettura.** Federica Morgia

100 **La telaraña de José Miguel Prada Poole.** Luis Ramón-Laca

108 **Cuerpos de luz y espacios de emoción. Estrategias de interacción arquitectónica en las instalaciones artísticas de Paloma Navares.** Pablo Llamazares Blanco

118 **Esther Pizarro y la materialización del espacio complejo.** Daniel Barba Rodríguez

130 **Imposibilidad de la arquitectura. Notas a una relectura de Gordon Matta-Clark.** Andrés Carretero

Capítulos de investigación Research papers

- 140 **Il recinto come filtro percettivo. Riferimenti modernisti ed espressioni contemporanee nel Serpentine Pavilion di Frida Escobedo.** Alessia Gallo
- 148 **Fare sempre di più con sempre di meno. Lo spazio narratore negli allestimenti di Achille e Pier Giacomo Castiglioni.** Filippo Lambertucci
- 162 **Entre la experiencia escultórica y la arquitectónica. Innovación y estrategias creativas en los proyectos de Rachel Whiteread.** Raquel Sardá Sánchez
- 172 **Magnitud infinitesimal. Vacío y escala en las propuestas expositivas de Wolfgang Laib.** Salvador Jiménez-Donaire Martínez
- 182 **Maneras de acercarnos. Repensar la ausencia, la presencia y la distancia.** Irene Mahugo Amaro
- 190 **Análisis espacial y estético de las instalaciones de Louise Bourgeois como referencia innovadora para el desarrollo de Proyectos Escenográficos.** Vicente Alemany Sánchez-Moscoso
- 200 **Construcciones efímeras en la España contracultural: José Miguel de Prada Poole y las primeras investigaciones en arquitectura de vanguardia radical. Primeros años 1965-1975. Arquitecturas neumáticas.** Nuria Prieto González
- 212 **HABITACION. La construcción de la estancia interior sobre el escenario.** Yolanda Martínez Domingo
- 222 **La pintura que ocupó el vacío. La expansión pictórica al espacio físico y su vigencia entre la pintura contemporánea.** Juan Francisco Segura Crespo
- 234 **Habitando la Cara Oculta del Espejo.** María Teresa Alonso Acebes
- 244 **(Re)pensando rincones. La silla de pensar.** Helia de San Nicolás Juárez; Teresa Colomina Molina; David López Ruiz
- 254 **Get Real! ORA Collective (Orlando Gilberto-Castro y Tiago Ascensão)**
- 264 **Installazione come attraversamento. Le potenzialità performative dell'architettura applicate alla pratica espositiva.** Valentina Rizzi
- 272 **La instalación como forma de acercamiento a la naturaleza en el arte y la arquitectura japoneses contemporáneos y su relación con la tradición.** Alberto López del Río
- 282 **Corpo come dimensione dello Spazio. Dalla costrizione nell'involucro alla libertà nella scena.** Damiano Di Mele
- 292 **Con-fondere nello spazio. Arte e architettura negli ambienti effimeri di Luciano Baldessari.** Edoardo Marchese
- 304 **Spazio senza mediazioni. Il fenomeno come metafora dell'incontro.** Ciro Priore
- 312 **Entre la realidad y la representación. El espacio "performativo" de Dora García.** Ilia Celiento

Proyectos artísticos invitados Invited artistic projects

- 322 **PIEDRA. Proyecto instalativo en la Sala 0 del MPH. Amaya Bombín**
- 328 **A través de un arpa metálica. Alrededor de “acta (dos)” de Susana Solano. Juan Carlos Quindós**

Proyectos artísticos Artistic projects

- 336 **Le scrivanie del mare. Connettersi con l’invisibile. Francesca Filosa**
- 344 **La instalación artística como herramienta para la puesta en valor del patrimonio construido. Javier Alejo Hernández Ayllón; Veronica Paradelo Pernas; Javier De Andrés De Vicente (AYLLÓN PARADELA DE ANDRÉS Arquitectos)**
- 352 **VESTIR ÉPOCAS 1860-1960. La Colección Ana González-Moro en el Museo de Belas Artes de A Coruña. Fernando Agrasar Quiroga**
- 362 **Arquitetura móvel de barro: integração da olaria popular na intervenção arquitetónica contemporânea baseada na participação das comunidades. Hélder Amaro; Maria Isabel Mendonça**
- 372 **UTM (X:570074 / Y:3874602), huso 53. Bosque de bambú. Mayte Santamaría Saiz**
- 380 **INFINITE VILLAGE. Space and spatiality as creative potential. Cora von Zezschwitz; Tilman**
- 392 **Esercizi di comprensione / azione. Francesca Martini**
- 400 **Manglar de color. JGS y CIA © (Juan Gil Segovia y Clara Isabel Arribas Cerezo)**
- 406 **AGUA y PLÁSTICOS EN EL MAR. Dos obras sobre una reflexión desde la calma y nuestra relación con el medioambiente. Adriana Berges**
- 414 **Azul metafórico en la construcción y deconstrucción de un espacio. Ana María Poveda Pérez**
- 424 **Tribuna Pública. Instalación efímera en la Plaza de Tabacos. Juan Miguel Salgado Gómez; Luis Manuel Santalla Blanco; Alba González Vilar (Flu-or arquitectura + Alba González Vilar)**
- 432 **Bibliografía Bibliography**

The scenographic space in the art installations of some pioneer women from the Iberian area

Keywords

Art Installations, Scenography, Space, Pioneer women, Iberian Peninsula

Abstract

The art installations could well be characterized as a hybrid audiovisual montage, between sculpture, architecture, narration or image, that involves the viewer. Such amalgamation, immediately refers to a predominance of the scenographic, recognized by various studies.

It may be appropriate to rely on that common scenic inclination, to compare and relate seemingly so particular works. This would allow a synthetic interpretation of the facilities to be proposed. Among the abundant examples, an area with a certain identity of its own, such as the Iberian Peninsula, has been chosen during the

founding stage of the format, which was the last quarter of the 20th century.

Analyzing the installations through their scenographic character, provides an effective framework to highlight the peculiar role that some spatial components such as the object, the image or the action have in them.

Through this prism, an attempt will be made to recognize the categories mentioned in some more significant examples, appreciating their similarities and differences.

El espacio escenográfico en las instalaciones artísticas de algunas pioneras del contexto ibérico

**Fernando Zaparaín Hernández;
Jorge Ramos Jular**

Universidad de Valladolid; GIR ESPACIAR

Palabras clave

Instalaciones artísticas, Escenografía, Espacio, Mujeres pioneras, Península Ibérica

Resumen

Las instalaciones artísticas, bien podrían caracterizarse como un montaje híbrido audiovisual, entre la escultura, la arquitectura, la narración o la imagen, que involucra al espectador. Semejante amalgama, remite enseguida a un predominio de lo escenográfico, reconocido por diversos estudios.

Puede ser oportuno apoyarse en esa inclinación escénica común, para comparar y relacionar obras aparentemente tan particulares. Esto permitiría plantear una interpretación sintética sobre las instalaciones. Dentro de los abundantes ejemplos, se ha escogido un ámbito con cierta

identidad propia, como es la Península ibérica, durante la etapa fundacional del formato, que fue el último cuarto del siglo XX.

Analizar las instalaciones a través de su carácter escenográfico, presta un marco eficaz para resaltar el peculiar papel que tienen en ellas algunas componentes espaciales como el objeto, la imagen o la acción.

A través de este prisma, se intentarán reconocer las categorías mencionadas en algunos ejemplos más significativos, apreciando sus similitudes y diferencias.

Las instalaciones artísticas, bien podrían caracterizarse como un *montaje* híbrido audiovisual, entre la escultura, la arquitectura, la narración o la imagen, que involucra al espectador (Suderburg, 2000). Semejante amalgama, remite enseguida a un predominio de lo *escenográfico*, que ha tenido un amplio desarrollo en la literatura crítica (Krauss, 1979), (O'Doherty, 1986), (Benjamin, 1993), (Brüderlin, 2005), (Maderuelo, 2008). Para entender las consecuencias dramáticas de estos nuevos modos expositivos, fue paradójicamente decisivo el artículo *Art and Objecthood* de Michael Fried, publicado en *Artforum* en 1967, donde manifestaba sus dudas sobre el trabajo espacial e interactivo de Judd y Morris porque, al incluir la temporalidad, trastocaban la tradicional distinción entre pintura y escultura (Fried, 1995). Acusó a las nuevas piezas minimalistas de “teatralidad”, sin darse cuenta de que, precisamente, esa era la gran aportación del nuevo formato mixto.

Puede ser oportuno, por tanto, apoyarse en esa inclinación escénica común, para comparar y relacionar obras aparentemente tan diversas. Esto permitiría plantear una interpretación sintética sobre las instalaciones, a modo de conclusiones del Proyecto de Investigación que ha propiciado este libro, en el marco del Programa Estatal I+D de Generación de Conocimiento, titulado “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, ref. PGC2018-095359-B-I00 (2019-2021).

Se empleará la metodología establecida en dicho proyecto, que parte de un levantamiento en planta y axonometría, para luego hacer una interpretación gráfica de la escala, la sala y el movimiento del espectador, y finalmente poner todo en relación con la intencionalidad expresiva de la obra. Se ha aprovechado el presente texto para recoger y completar otros publicados en el marco del proyecto de investigación (Ramos, 2019), (Llamazares, 2020), (Barba, 2021), (Zaparaín, 2022). La documentación se ha elaborado a partir de croquis preparatorios, mediciones in situ y fotografías. Conviene precisar que la prioridad de este trabajo no es hacer un elenco de artistas, ni tratar sobre los contenidos conceptuales o simbólicos de las obras, suficientemente estudiados en los catálogos, entrevistas y bibliografía. Lo anterior se tendrá en cuenta, pero sobre todo se primará un análisis espacial desde lo arquitectónico.

CONTEXTO REGIONAL Y DE GÉNERO

Para acotar la extensión, dentro de los abundantes ejemplos, se ha escogido por su proximidad el ámbito ibérico, con una cierta identidad propia, durante la etapa fundacional del formato, en torno al último cuarto del siglo XX. Dentro de ese panorama general, destaca por su vitalidad el área levantina.

Por otra parte, se ha centrado la atención en diversas mujeres, como una manera de resaltar su notable presencia en este formato. Así puede constatarse, por ejemplo, en una amplia panorámica sobre las instalaciones en España (Sánchez Argilés, 2009), donde las trayectorias seleccionadas para ser tratadas con más detalle, corresponden a 11 mujeres y 19 hombres.

También podría servir, como botón de muestra, la *Bienal de Venecia*, un certamen bastante ilustrativo, donde este equipo ha realizado una labor de archivo sobre la participación española en los últimos 25 años del anterior siglo. Se ha prescindido de la edición de 1976 por su singularidad, ya que se planteó como una gran retrospectiva que celebraba la transición democrática. Además, pese a los aires de apertura, entre los 63 artistas, llama la atención que todavía no hubiera una sola mujer, ni tampoco entre los 10 comisarios.

A partir de 1978 se vuelve a elencos con pocos participantes, cuya comparativa muestra una progresiva incorporación femenina, que en total suma un apreciable 23%, aunque todavía lejos de la paridad. Además, es significativo para este trabajo, que las 9 artistas seleccionadas, presentaron instalaciones, lo que indica un dominio absoluto del formato. Si ahora, con la perspectiva del tiempo, se enumeran sus nombres, puede comprobarse hasta qué punto se vieron confirmadas sus prometedoras trayectorias: Fina Miralles, Pilar Palomer, Rosa Torres Molina, Cristina Iglesias (en dos ediciones), Susana Solano, Carmen Calvo, Esther Ferrer y Ana Laura Aláez. Un último barómetro interesante es que en el comisariado de la bienal, ya se llegó en esos años a la igualdad, con 6 mujeres y 6 hombres.

Otros nombres que completarían la lista son: Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera, Elena Asins, Esther Pizarro, Àngels Ribé, Soledad Sevilla, Susy Gómez, Olga L. Pijoan, Dora García, Paloma Navares o Lara Almarcegui. Si se amplía el foco a Portugal, destacan Teresa Braula Reis, Ângela Ferreira y Fernanda Fragateiro.

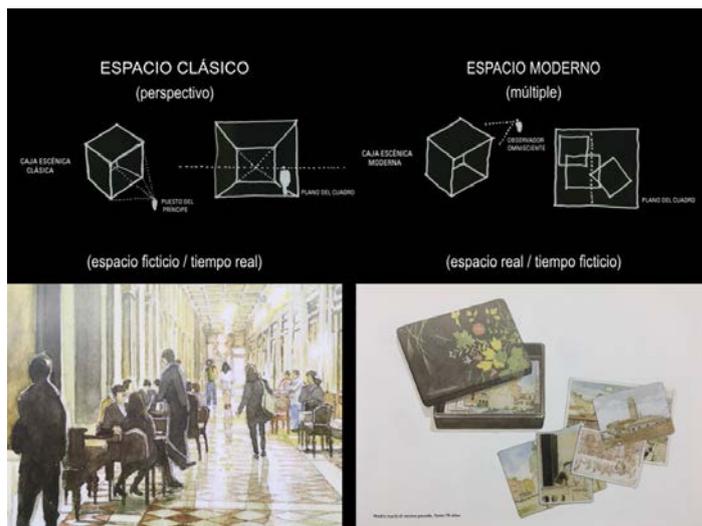
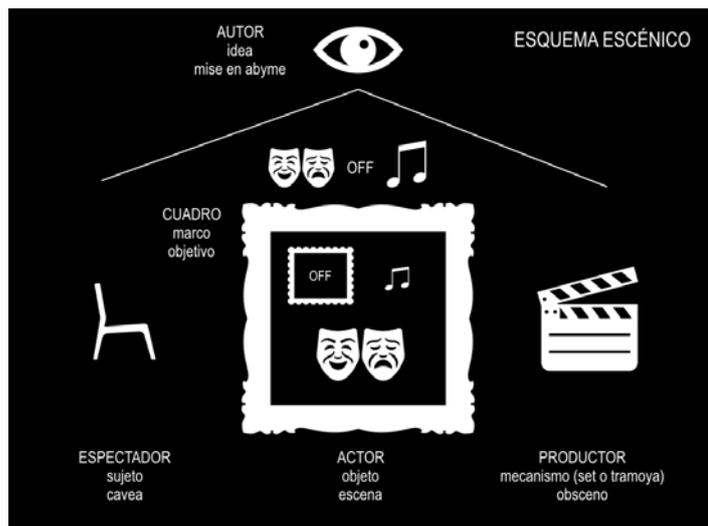


Figura 1. Esquema escénico. Fuente: gráficos de Fernando Zapaín.

Figura 2. Espacio clásico y espacio moderno. Fuente: gráficos de Fernando Zapaín; acuarelas de Venecia, de Hiro Taniguchi.

Aunque el tema de la espacialidad en las instalaciones pueda parecer neutro, sería interesante plantear si en su desarrollo hay razones o especificidades de género, como demandan cada vez más estudios (Aliaga, 2004), (Bornay, 2009), (Mayayo, 2019). Esta cuestión seguirá abordándose en próximos trabajos.

PREMISAS ESCÉNICAS

Antes de pasar a los casos concretos, parece interesante desglosar brevemente los elementos fundamentales que constituyen el hecho escénico (Fig. 1). Este se constituye al enmarcar la realidad mediante un “cuadro”, a través del cual, el “espectador” observa a un “actor”, que desarrolla una narración, con diversos recursos facilitados por un “productor”. Por encima de todo el mecanismo, está el “autor”, que lo crea, dirige y observa de forma omnisciente. Este último, tiene a su disposición una “mise en abyme” que básicamente engloba tres espacios (De Blas, 2009): (1) la “cávea”, lugar del sujeto/espectador/cámara; (2) la “escena”, donde se observa al objeto/actor, y no se ve, pero se adivina, el espacio en off; (3) lo “obsceno”, la tramoya o set de producción, detrás, por encima o a los lados del escenario, normalmente oculto. Cada uno de estos elementos se ha representado con un icono.

Este esquema tan general se ha materializado de distintas maneras según las épocas y los medios de expresión, pero se podrían distinguir dos grandes configuraciones (Suárez, 2010, p.163): el *mecanismo escénico clásico*, de tipo inmersivo, y el *moderno*, más interactivo o relacional (Fig. 2). En el primer modelo destacan la primacía del texto y la perspectiva focal fija del observador, en el centro del *cuadro* (“el sitio del príncipe”), separado de la escena, que a su vez se distingue de la tramoya oculta. Frente a esto, la disposición moderna es más *relacional* y ha priorizado una mirada dinámica y ubicua, que superpone cávea, escenario y set de producción. Además, se ha cuestionado el predominio del texto dramático, para introducir la imagen e involucrar al espectador con la sala, el objeto y el autor (Sánchez, 1999).

Analizar las instalaciones a través de su carácter escenográfico, también presta un marco eficaz para resaltar el peculiar papel que tienen en ellas otros elementos espaciales como el suelo, la pared, el techo, las proyecciones o la escala. Se intentarán reconocer las categorías mencionadas en algunos ejemplos más significativos, apreciando sus similitudes y diferencias. Como las instalaciones son muy diversas, se propone adoptar aquí la frecuente división en dos grandes familias: la objetual y la ambiental. Esta última, a su vez, bascularía entre el predominio de lo audiovisual o de lo performativo. Por tanto, según lo anterior, se agruparán los ejemplos bajo los epígrafes de objeto, imagen y acción, según predomine uno u otro, aunque los tres suelen caracterizar todos los casos.



Figura 3. *Algunas cosas que llamaba más* (2000) de Susy Gómez. Fuente: fotografía en Casanova, 2000.

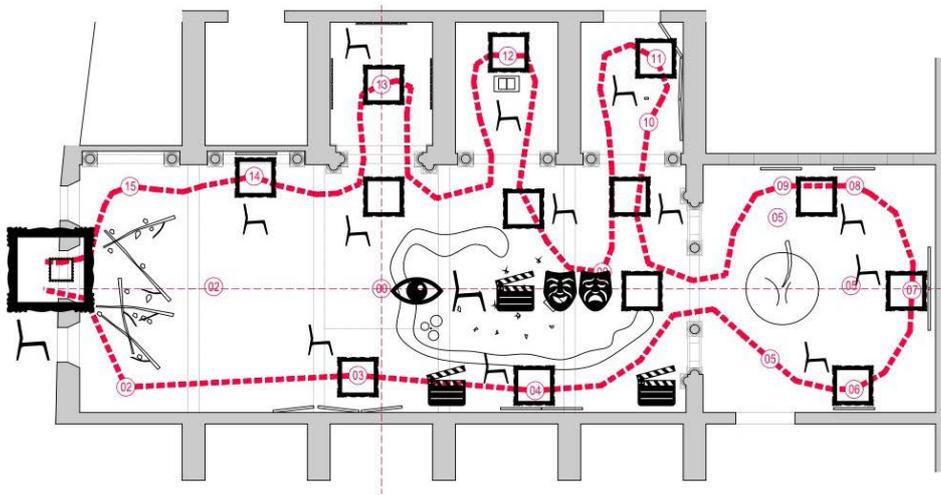


Figura 4. Análisis planimétrico y espacial de *Algunas cosas que llamaba más*. Fuente: dibujo y gráficos de Fernando Zapaarain.

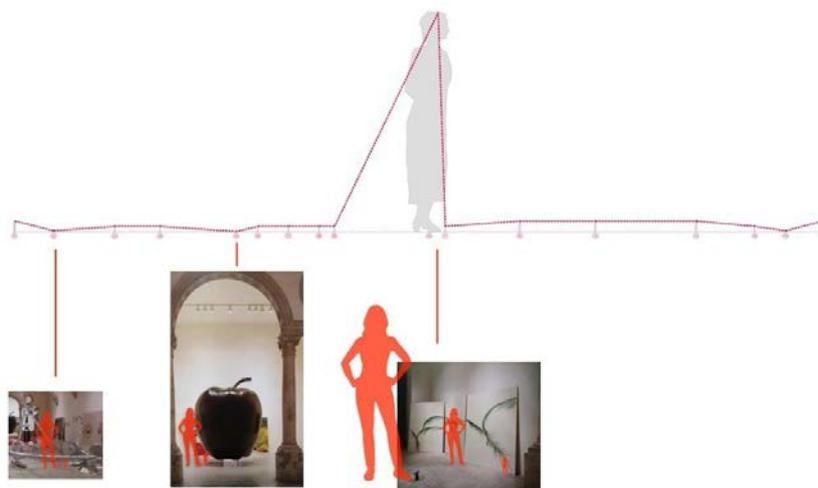


Figura 5. Diagrama de escalas de *Algunas cosas que llamaba más*. Fuentes: fotografías en Casanova, 2000; dibujo y gráficos de Fernando Zapaarain.

OBJETO

Se podría empezar por aquellas instalaciones que todavía reconocen la condición autónoma del objeto, propia de las primeras vanguardias, pero la desbordan, porque, en línea con el minimalismo, añaden teatralidad, y se apoyan en la objetualidad para confrontarse con la sala e invitar al espectador a integrarse en la obra con su mirada o sus desplazamientos.

Susy Gómez (1965-). *Algunas cosas que llamaba más* (2000)

El propio título de este montaje, remite a una exposición donde se disponen diversos objetos del imaginario emocional de la creadora mallorquina, que tuvo la oportunidad de intervenir en el Refectorio del Convento del Carme (Valencia) con una gran multiplicidad de instrumentos (Casanova, 2000). Puede ser un punto de partida ilustrativo, porque su amplitud permite observar la mayoría de las cuestiones planteadas (Fig. 3).

Es una obra adecuada para apreciar la ambición narrativa y arquitectónica del objeto y los demás elementos en las instalaciones, frente al clásico papel conmemorativo y autorreferencial que tenía la mera estatua (Maderuelo, 2008). El primer paso de la actuación consiste aquí en transformar la sala, alterando su lógica previa, hasta convertirla en parte de la pieza misma. En este caso, además, el propio ámbito era fruto de una intervención sobre el refectorio gótico del Convento del Carme, en el que se habían superpuesto unas arquerías desmontadas del patio renacentista del Palacio del Embajador Vich de Valencia. Esta operación y la posterior de Susy Gómez, fueron efímeras, porque unos años después, se decidió revertir la sala a su estado original. Por eso cobra mayor importancia empezar el análisis con una documentación, levantamiento y representación, de modo similar a lo que se haría para registrar cualquier transformación arquitectónica (Fig. 4).

La primera consecuencia de disponer de una planimetría de la exposición, es que puede apreciarse un conjunto muy amplio y complejo, que en la visita presencial solo se experimenta parcial y secuencialmente. La planta refleja también un recorrido más preestablecido de lo que podría parecer, porque solo es posible acceder por un punto, y la ocupación del centro con diversos obstáculos empuja a resbalar por el perímetro hasta la cabecera de la nave. Después se regresa pasando por varias capillas laterales. Así se transforma un ámbito de unos 11x38 m, en una experiencia performativa de hasta 137 m, que se ve ampliada virtualmente por los cambios de dirección, de escala y de temática.

El movimiento dirigido del espectador dibuja una figura humana, solo perceptible en planta, derivada necesariamente del refectorio ya de por sí antropomórfico, según una tipología habitual en recintos religiosos. Al entrar por los pies, se debería tener la única visión focal de la nave completa, pero una barricada de enormes flores metálicas lo dificulta y obliga a bordearlas. Las paredes se van recorriendo linealmente, como en un museo, aunque los cuadros no cuelgan sino que apoyan en el suelo. Por el camino, se van bordeando las pequeñas figuras marinas, telas y madejas del centro, delicadas y un tanto inaccesibles. Se llega así a la cabecera situada en el ábside, con el cuello estrangulado por una arcada serliana. Ahí se sitúa en el eje la gran manzana que domina toda la nave. Después se va entrando en varias capillas laterales concebidas como gabinetes con pequeñas piezas, cuadros o libros.

La segunda sorpresa que desvelan la planta y la sección, es el continuo cambio de escalas al que es sometido el visitante, cuando se le enfrenta con los tamaños relativos de los objetos. Esto se aprecia mejor al reflejarlo en un diagrama (Fig. 5).

Alguien entra por la puerta con su escala natural, pero las enormes flores metálicas, o los cuadros y grafitis mayores de lo habitual, hacen que se sienta muy pequeño. Junto a las figuritas marinas es otra vez normal, pero bajo la manzana se siente un insecto, hasta 30 veces menor. En cambio, luego, es 20 veces más grande que el pequeño bronce de un camisón. Los cuadros mantienen su posición convencional sobre la pared, pero la contradicen porque no están colgados sino inestablemente apoyados en el suelo. Esto, y su altura de 2,40 m, les asemeja más a una puerta que a una ventana, lo que, unido al aumento de lo representado en ellos, altera su escala previsible respecto al observador. Puesto que Susy Gómez va presentando “algunas cosas que llamaba más”, la alteración de escala añadiría una lectura emocional a la significación de los propios objetos, provocando una nueva situación imaginaria del espectador, como ocurriría en un sueño. Por supuesto, también se producen contracciones y expansiones equivalentes en el tamaño relativo de la sala, sin que varíen sus dimensiones, porque sería inmensa respecto al camisón, pero se convertiría en una casa de muñecas junto a la manzana (Fig. 6).



Figura 6. Escalas relativas en *Algunas cosas que llamaba mías*. Fuentes: fotografía en Casanova, 2000; gráficos de Fernando Zaparaín.

El trabajo con la escala es un procedimiento escénico frecuente en arquitectura, precisamente para dirigir el recorrido y regular el tipo de atmósfera, grandiosa o doméstica, interior o paisajística, evocadora o funcional. En escultura, esta nueva espacialidad relacional empezó a plantearse, sobre todo, con las peculiares opciones expositivas de diversas propuestas minimalistas, como *Two Columns* (1961) de Robert Morris o la muestra *Primary Structures* (1966). Según reflejan las fotografías de época, las elementales piezas sin materialidad reconocible, confrontaban sus planos y aristas con los triedros de una estancia normal hasta alterarla completamente. A la vez, involucraban al visitante, y en ocasiones al propio autor, que incorporaba lo procesual, como en la performance de Morris en sus *columns*. Este explicó así el espacio que se genera entre el objeto y el sujeto:

La conciencia de la escala es función de la comparación que se establece entre el tamaño constante del propio cuerpo, y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implícito en tal comparación. [...] Esta distancia es la que crea una disposición más extendida (Morris, 1995, p. 231).

El tercer tipo de análisis que facilita una representación gráfica del mecanismo expositivo es de carácter escenográfico. Ante el plano del Refectorio del Convento del Carme, intervenido por Susy Gómez, es posible distinguir el particular uso de los elementos del hecho escénico antes enumerados. En este caso, mediante el recorrido, se desarrolla una narración, muy próxima a conceptos arquitectónicos como el *raumplan* de Loos, la *promenade* corbuseriana o la *estructura de sucesos* de Steven Holl. De esta forma, junto al despliegue espacial, se introduce la variable del tiempo. Igual que con la escala, en cada punto se opta por el dispositivo escénico más adecuado. En la entrada se da la configuración *immersiva* típica del *teatro a la italiana*, con el espectador fuera, una puerta que claramente hace de marco y toda la nave con sus objetos convertida en escenario. Algo similar provocan, por su propia naturaleza, los cuadros, la serliana o los arcos de las capillas laterales. Sin embargo, en el espacio central se opta por el esquema moderno *interactivo* más frecuente en las instalaciones. Se diluyen los límites entre cávea, escena y tramoya, porque conviven los objetos con el espectador, con vestigios de la producción, como cables y focos, e incluso con la autora (presente en los grafitis). Se ofrece así al visitante una auténtica *mise en abyme* omnisciente que pone a su disposición todo el mecanismo escénico. Mientras el acceso a la sala y sus paredes, se tratan según un modelo expositivo más convencional, en el centro se ofrece una experiencia múltiple y envolvente, cercana a lo audiovisual, aunque en este montaje se prescinda del vídeo, y las fotografías estén veladas por manchas de pintura.

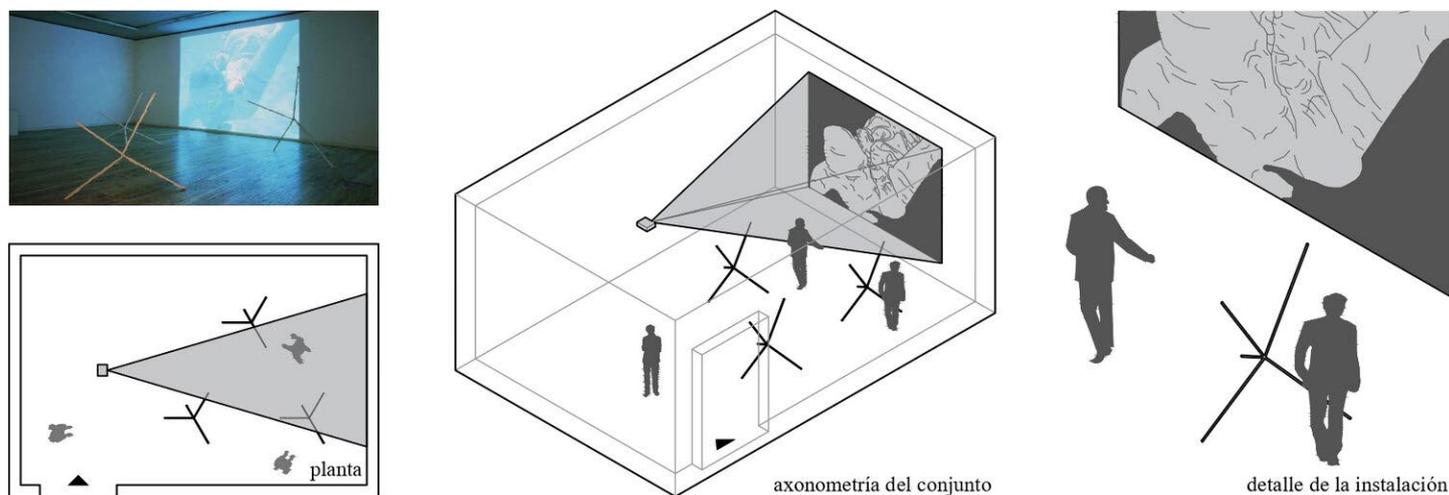


Figura 7. Análisis gráfico y planimétrico de *No decía palabras* (2001). Fuentes: fotografía en MNARS; gráfico de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

Lo anterior no es un caso aislado en la producción de la autora. Se encuentran procedimientos similares en obras como *Voy a tratar de explicarlo* (1994), *[mi:]* (1995), *Hay una palabra* (1995) o *No decía palabras* (2001). En esta última, rememora sus experiencias infantiles en una cala mallorquina. La proyección de una escena subacuática se ubica en la pared del fondo, según el mecanismo cinematográfico convencional. Como además, la imagen no llega a los bordes y queda enmarcada por sombras, se establece el típico escenario bidimensional del cuadro o la pantalla de televisión (distinta de la cinematográfica), con el espectador observando focalmente. Pero la proyección tiene un inesperado efecto añadido, porque presta al ambiente la luminosidad azul del agua, que convierte todo el volumen en un escenario tridimensional superpuesto al bidimensional, que ya no está frente al espectador, sino envolviéndole completamente, como si fuera él quien nada por el fondo. El efecto se refuerza con varias esculturas apoyadas en el suelo, que evocan seres marinos, y tienen el mismo tamaño que el visitante, ahora transformado en un pez que pasa junto a ellas (Fig. 7).

Susana Solano (1946-). *No te pases con la escalera de emergencia* (1989)

Esta artista barcelonesa ha desarrollado una extensa familia de cobijos, vallados y dispositivos arquitectónicos, que en una primera impresión podrían adscribirse a la modalidad de piezas autónomas, como *No* (1988), *Naixament de Valentina* (1988) o *Aquí yace la paradoja* (1990). En todas ellas, su tamaño algo mayor que una persona, la existencia de puertas, o la presencia de objetos dentro, remiten a un recinto habitable (García, 1997, p. 51). Además, su colocación en la sala, inevitablemente altera el ámbito al confrontarse con las paredes y determinar circulaciones que antes no existían. A su vez, no se deja al espectador que observe distante desde fuera, porque el carácter un tanto críptico del objeto y su colocación a ras de suelo, empuja a rodearlo e intentar acceder a su interior. Esta pretensión tan clara de generar tensiones y desplazamientos, próxima a las propuestas expositivas mínimas, desborda lo meramente escultórico para convertirse en una instalación. Aunque en apariencia la obra consista en un solo elemento, la incorporación del espectador, las paredes y el suelo, configuran un montaje más amplio que se expande (Fig. 8).

Pero esa provocadora disposición espacial se amplía más porque la parte superior de la caja es opaca, mientras la inferior es de malla. Por una parte, la mirada de los visitantes de pie queda vedada: solo atisban algo si se agachan. Por otro lado, las puertas están cerradas y se frustra el acceso. Todo esto provoca una circulación expectante alrededor. La elección de los materiales también tiene el efecto de invertir la percepción de la gravedad, con lo más ligero abajo y lo pesante encima.

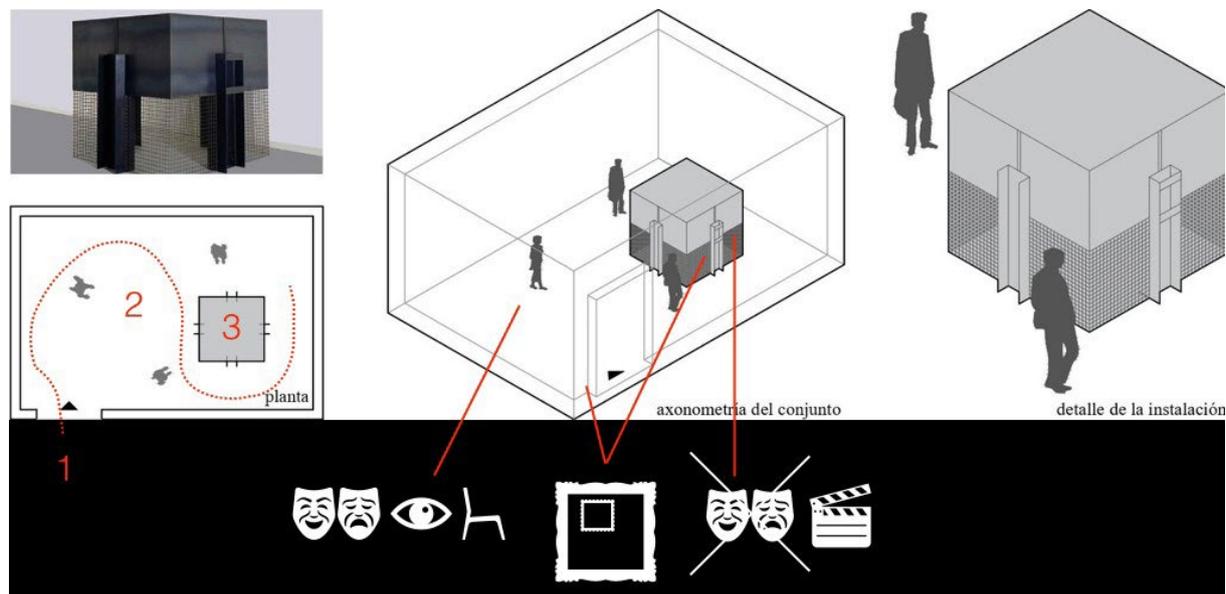


Figura 8. Análisis gráfico y planimétrico de *No te pases con la escalera de emergencia* (1989). Fuentes: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

En cuanto al mecanismo escenográfico, actúan como marco, tanto la puerta de la sala, como las de la caja, pero estas últimas se parecen a un telón que no se puede alzar y oculta un inaccesible escenario, vacío de actores. En realidad, es el público mismo quien actúa, desconcertado dentro de la sala de exposiciones. En cambio, queda a la vista todo el sistema de producción, porque nada se oculta del mecanismo, salvo su contenido.

Fernanda Fragateiro (1962-). *Caixa para guardar o vazio* (2005)

Dentro de las instalaciones con más tendencia a la objetualidad, hay una familia muy reconocible, formada por verdaderas arquitecturas construidas (Val Fiel, 2013). Quizás el único matiz que las diferencia de un edificio sea que se exponen como tales, bien sea dentro de un recinto, bien sea en el exterior. Esto les da un cierto carácter mueble, por otra parte no tan lejano de ejemplos clásicos como el *Templete de San Pietro in Montorio* (1502-1510) de Bramante, insertado en un claustro.

La obra que se ha elegido de esta artista portuguesa es una buena expresión de todo lo dicho, ya desde su título mismo (Fragateiro, 2007). Una caja de madera sin techo se despliega de distintas maneras (Fig. 9). Su única pieza fija es el suelo y una pared con espejo. Frente a las jaulas inaccesibles de Solano, aquí todo lleva al espectador a involucrarse. Se le invita a modificar la configuración del mueble, pero también a usarlo poéticamente. Las múltiples posibilidades se traducen en movimiento escénico, pero también en variaciones de la significación. Hay una fluidez visual, pero también performativa entre interior y exterior, que se hace eco de tantas reflexiones sobre el vacío, empezando por las de Oteiza (Ramos, 2018).

Además, cada alteración de la caja, modifica las condiciones de la sala expositiva. Es una demostración más de que las instalaciones siempre acaban provocando movimientos escenográficos, incluso aquellas que en una primera impresión puedan parecer más interesadas por la estructura de la pieza.



Figura 9. *Caixa para guardar o vazio* (2005) de Fernanda Fragateiro. Fuente: fotografía en Fragateiro, 2005.

IMAGEN

Eugènia Balcells (1943-). *Anar-hi anant* (2000)

Esta artista catalana se cita aquí porque a lo largo de su amplia trayectoria, ha reflexionado sobre una componente escénica clave como es la pantalla. Pared e imagen, son dos elementos a priori bidimensionales, que pertenecen a distintos medios plásticos y que, en la tradición expositiva post-renacentista, tendieron a ser independientes y coplanarios. Aunque Balcells parte de esa distancia clasicista entre espectador e imagen plana, propone una transgresora relación espacial: “Siempre he intentado sacar la imagen de la pared” (Campo, 2012, s.p.).

Prácticamente toda su producción ha girado en torno a pantallas descolgadas en medio de la sala, fuera del perímetro, que el visitante puede rodear, y con las que interactúa hasta formar parte de la obra. Ya en la performance *De Viva Veu* (1993) trasladaba las fotografías a un manto alrededor de su cuerpo. Otros ejemplos del periodo seleccionado serían *En Tránsito* (1993), *Rueda de espejos* (1993), *Casa materna* (1993), *En la boca de las entrañas* (1993), *Sincronías* (1995) o *Traspassar Límits* (1995).

En la instalación *Anar-hi anant* se divide una estancia rectangular en tres ámbitos escénicos, mediante dos pantallas intermedias que cuelgan del techo sin tocar las paredes. Se entra por una primera zona, que tiene de fondo la escena, una pantalla con la retro-proyección monocroma de un líquido en movimiento. Al bordear esa cortina se pasa a otro ámbito, donde se descubre que la imagen anterior viene de una ventana recortada en el siguiente telón. Por último, se accede a lo obscuro, la zona entre bambalinas que no suele mostrarse, entre la segunda pantalla y la pared de atrás, donde se descubre cómo se ha generado todo. Allí, la luz de un foco atraviesa dos botellas de plástico que voltean con agua dentro, y ese haz pasa por la abertura de la segunda pantalla hasta proyectarse en la primera. Sobre la pared hay otras tres botellas giratorias medio llenas, que crean el sonido ambiente (Fig. 10).

En este caso, el objeto alardea de ser un sencillo ready-made, capaz, sin embargo, de generar subyugantes imágenes. La botella de plástico, mediante el ancestral recurso de las sombras chinas sobre la caverna, es elevada a la categoría de lo sublime. Incluso los mecanismos de tramoya se incorporan a la pieza, como el proyector, los rotores o las pantallas.

En cuanto al espectador, en el primer espacio se le asigna un rol tradicional respecto a la imagen, pero en el segundo interfiere en la proyección y en el tercero accede a una puesta en abismo que desvela el mecanismo de producción. Se altera la situación convencional del observador, que ya no estaría

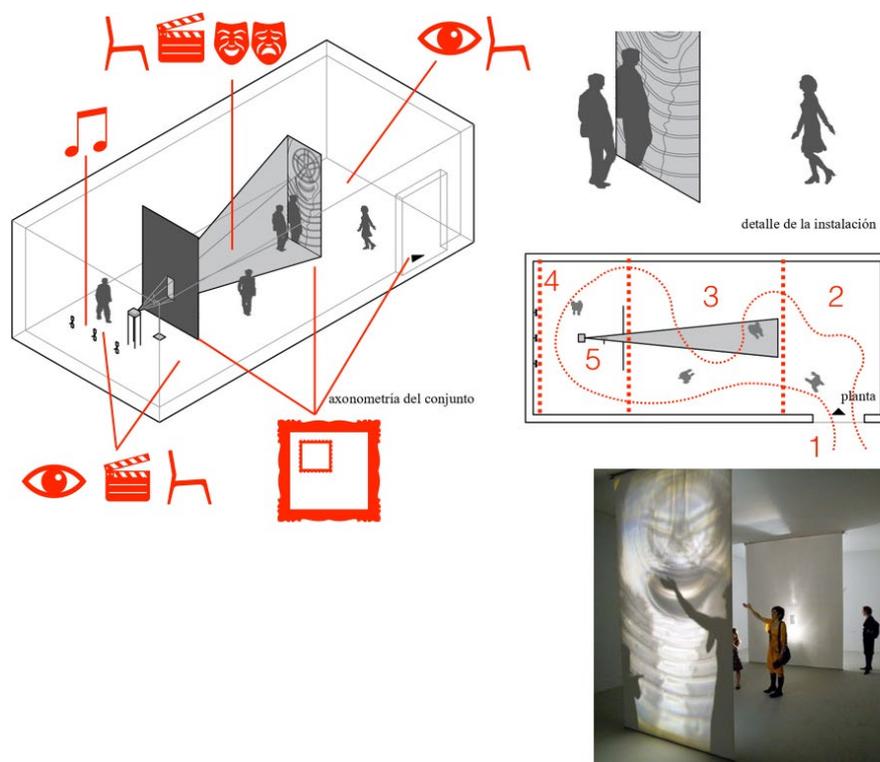


Figura 10. Análisis gráfico y planimétrico de *Anar-hi anant* (2000). Fuente: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

enfrentado estáticamente a la pieza en una visión distante, sino involucrado dinámica y temporalmente con ella y la sala, en un todo plástico más complejo.

Este montaje revisa el papel de la pared en el sistema expositivo convencional, porque se prescinde de la sala como soporte y se crean unos paramentos alternativos para mostrar la imagen y generar el artificio. Esos planos construyen una nueva arquitectura, a la vez que se desmarcan de lo arquitectónico por su carácter delgado y efímero. Son ligeros, textiles y no están apoyados, sino que cuelgan. Las pantallas, junto con las proyecciones, crean una espacialidad virtual y anulan la cónica del contenedor, porque no dejan ver sus triedros.

Al final, *Anar-hi anant* ya no es una imagen bidimensional y estática, sino todo un conjunto tridimensional y dinámico compuesto de representaciones: la sala intervenida, las proyecciones que flotan en ella, el objeto que las origina, el sonido, y el propio espectador, que se convierte en sujeto omnisciente, pero que, al interferir, también es objeto. Aunque no se ignora el modelo de observador distante situado en el foco del escenario (el “puesto del príncipe”), también se posibilita una experiencia inmersiva y cambiante, más propia del teatro moderno, con un visitante que se mueve entre las pantallas e incluso puede entrar en ellas.

Eulàlia Valldosera (1963-). *Vessels: The Cult to the Mather* (1996)

Muchas de las operaciones comentadas para desplazar la imagen de la pared, son también recurrentes en esta artista de Villafranca del Panadés, como demuestran, entre otras, sus obras, *Quemaduras* (1991), *Vendajes* (1992), *Apariencias: la casa* (1992-95), o *Loop* (1996).

Para hacer un análisis gráfico, se ha elegido *Vessels: The Cult to the Mather* (Fig. 11). Se trata de tres proyecciones superpuestas según el eje focal de una sala, que producen siluetas vagamente femeninas, a partir de envases asociados con las tareas del hogar. Aunque parece que el espacio es único y solo actúa como pantalla la pared del fondo, aquí se desglosan los mismos ámbitos escénicos presentes en la obra de Balcells. Esta vez, nada más entrar, surge el origen de la luz, la puesta en abismo que desvela el truco, mientras la zona intermedia es el espacio de la proyección, donde el espectador puede inmiscuirse, hasta llegar a la pantalla final que recoge todo lo anterior. Así describe la propia autora su creación:

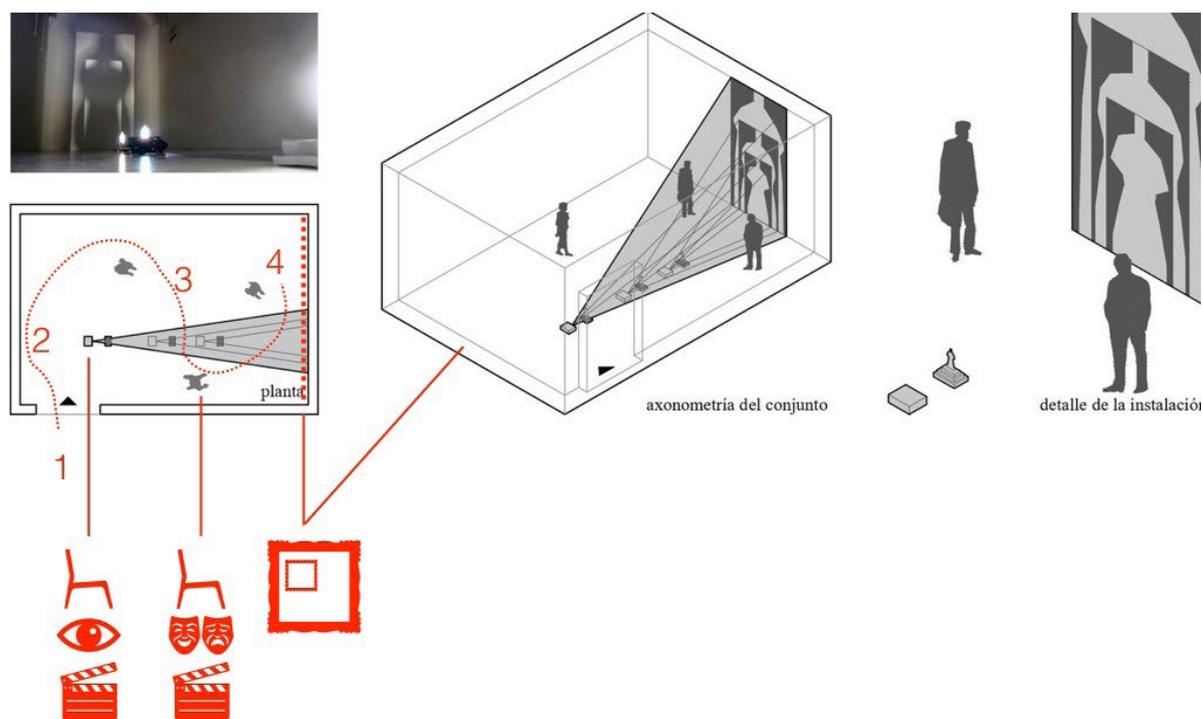


Figura 11. Análisis gráfico y planimétrico de *Vessels: The Cult to the Mather* (1996). Fuente: dibujo de Pablo Llamazares; gráficos de Fernando Zaparaín.

Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio, inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso (Rabazas, 2001, p. 18).

Debido a la oscuridad, todas las paredes desaparecen, menos la del fondo, donde se concentra el anhelo de tridimensionalidad. En apariencia, mantiene su papel convencional como soporte de la imagen, pero la superposición de sombras diluye el diedro, mediante la densa profundidad de varias ventanas ilusorias, cuadros dentro del cuadro, o más bien muñecas rusas, quizás otra sutil subversión del imaginario femenino.

Como la de Balcells, esta obra se construye con elementos fenomenológicos, más que con los objetos o la geometría de la sala, e incluso, en contra de ella. El uso escénico de la luz predomina sobre el contenedor, prácticamente irreconocible, para ceder el protagonismo a la pirámide visual típica de la reproducción cinematográfica.

En cuanto al objeto, también Valldosera se sirve del ready-made, transmutándolo en unas proyecciones que podrían remitir al cuadro de las *Las Meninas*. Partiendo de una aparente banalidad, y apoyándose en el título, se proponen otros niveles de lectura (histórico, conceptual o de género) más amplios que los de la pieza sin referencias de Balcells.

El esquema escenográfico de este montaje es paradójico. Por un lado, se dispone la sala con la forma canónica del dispositivo del cine, que sitúa al espectador centrado respecto a la pantalla. Pero la distorsión viene de que la fuente de proyección no es única, ni está oculta detrás, sino que hay varios focos de luz intercalados y visibles entre los espectadores, que además interfieren con ellos, y crean nuevas proyecciones móviles sobre las fijas. De esta forma, conviven el mecanismo de producción, con la sala y con el espectador, que se hace omnisciente, como la autora, porque puede ver todo a la vez.

Esta y otras muchas instalaciones, ya no se basan tanto en el extrañamiento de Duchamp, que elevaba algo vulgar a la categoría de obra de arte. En ellas se acentúa más el mecanismo, lo procesual, que se sirve del objeto como instrumento ingenioso para generar un todo más complejo, involucrando al visitante y al contenedor. Algo que destaca más todavía en el siguiente grupo de obras.

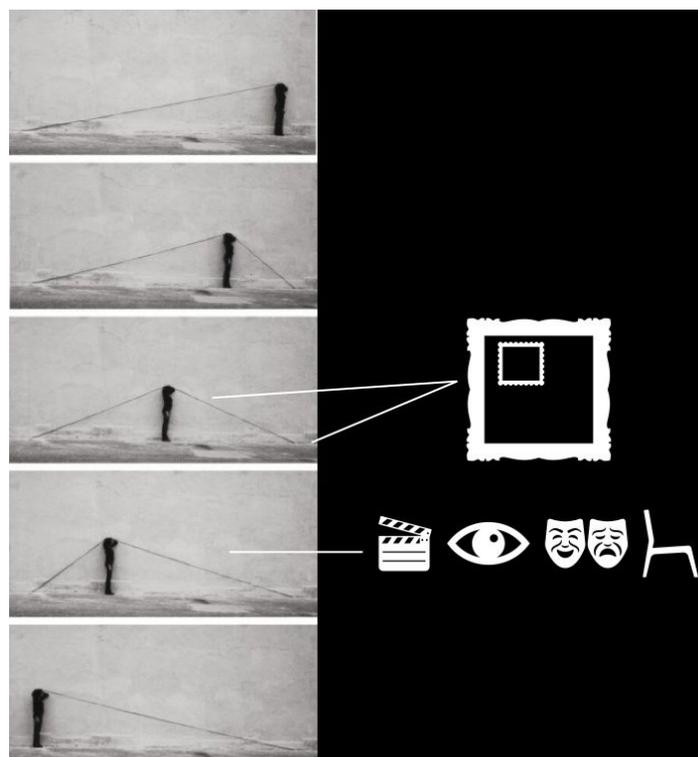
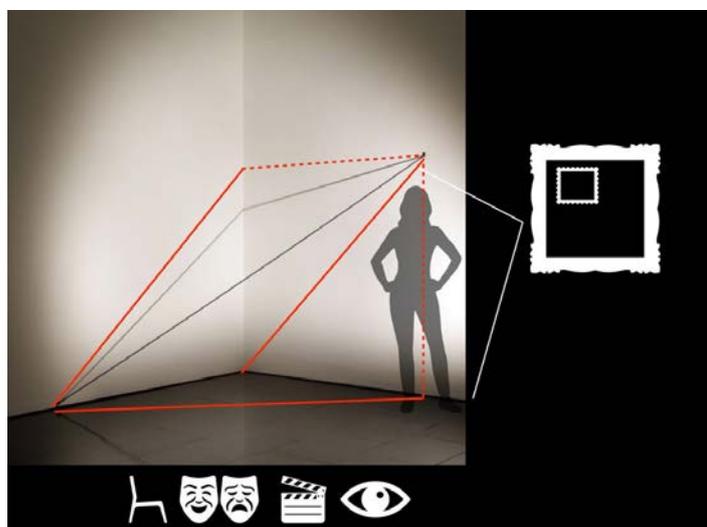


Figura 12. Análisis gráfico de *3 punts 1* (1971). Fuente: fotografía del MACBA; gráficos de Fernando Zaparaín.
Figura 13. Análisis gráfico de *3 punts 3* (1973). Fuente: fotografía del MACBA; gráficos de Fernando Zaparaín.

ACCIÓN

Ángels Ribé (1963-). *3 punts 1* (1971)

Esta temprana obra de la creadora barcelonesa, entre lo objetual mínimo y la instalación, altera con un solo hilo tensado entre dos puntos, las condiciones del prisma escénico, atacando directamente el triedro, su elemento esencial (Fig. 12). El trazo se superpone a los ejes de un contenedor estándar, evidenciando su espacialidad. La clave está en la iluminación elegida, que provoca una paradoja respecto a las proyecciones previsibles sobre los tres planos. En un primer momento, parece que las sombras coinciden con las vistas que esa diagonal generaría en las paredes y el suelo, según el sistema diédrico. Pero un cálculo preciso a través de la geometría descriptiva, muestra que no es así. La dirección única del foco activa los planos mediante dos líneas virtuales que, junto al hilo, forman un triángulo. En el suelo, como brilla, no es posible la huella, y solo se refleja la cuerda en una dirección inesperada, a la vez que se duplican las paredes y se crea una sala virtual invertida, que parece dejar en el aire al visitante, flotando entre la cuerda tensa y el vacío.

El montaje permanece críptico, hasta que la presencia del espectador aporta la escala. De hecho, la obra no se entiende bien en las fotografías sin público, y es lógico que la autora se preocupase de posar ella misma en alguna ocasión, para remarcar este imprescindible papel activador del visitante. En este caso, el espacio escénico es moderno porque todos los elementos están mezclados: el espectador, e incluso la autora, acceden al escenario, donde la cuerda es a la vez el único objeto observado y la tramoya misma. Se desdibuja el marco y actúan de bordes las aristas del triedro y el hilo.

Similares recursos se ensayaron en *3 punts 3* (1973), que en las fotografías se presenta todavía más esencializada, porque no hay perspectiva ni proyecciones. En las tomas frontales se siluetea la artista contra una pared y su borde inferior, mientras estira una cuerda que va desde su cabeza a dos puntos del suelo, formando triángulos de distintas proporciones (Fig. 13).



Figura 14. *Herba* (1973) de Olga L. Pijoan. Fuente: fotografía de la autora.

Olga L. Pijoan (1952-1997). *Herba* (1973)

En la corta carrera de esta leridana de Tàrrega, más centrada en la *performance*, se ha elegido una obra que también tiene componentes físicos. Se conoce por dos fotografías consecutivas, la primera muestra a la autora delante de una tapia arrabalera, mientras en la segunda solo ha quedado un dibujo de su silueta, y la hierba del suelo (Fig. 14).

Como pasa en muchas acciones, la autora es a la vez productora y actriz, aunque luego desaparezca y sea sustituida por un objeto artístico más convencional, que consiste en un grafiti de su huella. En cambio, el espectador permanece en su sitio, fuera del encuadre, y también el marco del escenario, conformado por las líneas inferior y superior de una pared que, en realidad, es pantalla.

En esta obra, posiblemente, lo principal sea interpelarnos sobre los desaparecidos, quizás mostrar la alienación femenina. Para ello, se evoca el recurso prehistórico de las huellas de manos en las cavernas. También se acude al truco cinematográfico de filmar a una persona sobre un escenario, hacer un corte, y en el fotograma siguiente, volver a filmar ese mismo lugar sin variar el encuadre. Gracias a la persistencia retiniana, se produce un efecto de volatilización.

Pero, según el propósito de esta investigación, se desearía insistir en los peculiares recursos espaciales empleados para generar el mensaje reivindicativo. En concreto, destaca el aprovechamiento de una tapia como telón de fondo que da soporte a toda la actuación. Además, se opta por una frontalidad bidimensional de corte moderno, que renuncia a la ilusión clásica de la perspectiva fugada, pero gana en complejidad temporal, porque superpone dos momentos muy diferentes sobre un mismo espacio. Se pierde profundidad tridimensional, pero se gana simultaneidad e impacto, con diversos mensajes e interpretaciones. A la polisemia propia de la imagen, se añade la paradoja del lleno y el vacío, de la presencia frente a la ausencia.

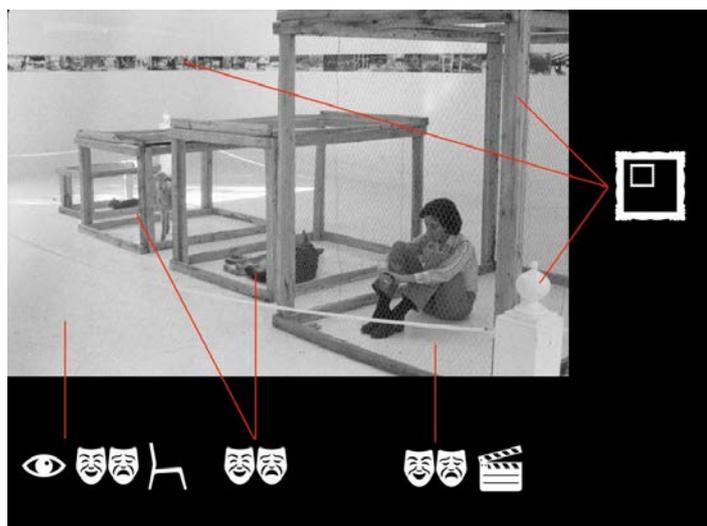


Figura 15. Análisis gráfico de *Imágenes del zoo* (1974). Fuente: fotografía del Museu d'Art de Sabadell; gráficos de Fernando Zaparaín.

Figura 16. Análisis gráfico de *Cobriment del cos amb pedres* (1975). Fuente: fotografía del Museu d'Art de Sabadell; gráficos de Fernando Zaparaín.

Fina Miralles (1950-). *Imágenes del zoo* (1974)

También esta artista de Sabadell fue de las que se adelantaron a su tiempo. Puede parecer, en un primer momento, que en su instalación predomina el carácter de montaje ambiental. Se disponen cuatro cajas de madera y malla en una sala convencional de exposiciones, rodeadas de un cordón. También hay un friso continuo de fotografías sobre las paredes. Las jaulas se van escalonando por tamaños y contenidos: en la primera se encuentra un ser humano (la propia autora) y en las siguientes, animales domésticos ordenados por tamaño. Pero, como en las obras de Ribé y Pijoan, se descubre que, tanto el montaje como los objetos y las imágenes, están al servicio de lo performativo. Provocan unos movimientos, y acaban desembocando en la acción, sobre todo porque empujan a involucrarse a los espectadores (Fig. 15).

Como se ha dicho, este trabajo no pretende hacer nuevos análisis conceptuales y se suma a los disponibles, que en este caso resaltan la denuncia feminista, con la equiparación de distintos protagonistas privados de libertad. Lo que más se desea resaltar aquí, es el papel de la disposición espacial, que busca un efecto de extrañamiento y de aura, mediante el acordonamiento que impide el paso, y también colocando realidades cotidianas (una granja) en medio de una sala de exposiciones. Cada jaula, como en un circo, es una caja escénica donde los visitantes pueden presenciar un espectáculo distinto que, inesperadamente, incluye a la creadora misma de la ficción. Todo esto, más el propio espectador, convertido también en objeto, queda englobado en el escenario general de la sala, disponible como tal para los que miran desde la puerta.

Sin olvidar el propósito principal reivindicativo, hay que reconocer el sofisticado mecanismo con cajas dentro de otras cajas, en el que se invierten varias veces los papeles, desconcertando al observador y reforzando el impacto de la protesta, gracias al arte.

Más efectiva aún es una *performance* espacial titulada *Cobriment del cos amb pedres* (1975). Fina Miralles procede a la construcción de un túmulo conmemorativo de piedras, como si fuera una operación de *land art*. Pero el desconcierto viene de que es ella misma la destinataria del enterramiento. Aparte de las reflexiones de género que deban hacerse, se provoca una importante dislocación escénica, porque la autora no puede estar construyendo su obra, como sería previsible, ya que aparece sepultada dentro de ella. La creadora abandona su sitio para convertirse en actriz y objeto. Solo el marco del escenario (el corro de piedras) permanece como tal, aunque vaya creciendo. Otro factor que intranquiliza es la variación del punto de vista, con el consiguiente movimiento del espectador. Esto se debe a que la obra solo ha permanecido en unas fotografías que muestran, no solo distintas fases de la acción, sino diferentes encuadres, delante o detrás de la artista, aunque siempre cenitales, para remarcar la sensación de ser alguien que mira desde fuera, pero queda a salvo del horror (Fig. 16).

Se detecta, por tanto, un amplio sentido escenográfico, tanto en los movimientos inducidos alrededor de las piezas, como en la disposición de cada uno de los componentes del hecho escénico, con intenciones narrativas.

Conclusiones escénicas

A través de los análisis gráficos de instalaciones propuestos, ha podido constatarse, en el ámbito ibérico, deudor del internacional, cómo se desarrollaron determinadas categorías espaciales de gran interés para la arquitectura: la configuración no solo geométrica sino fenomenológica del contenedor mediante luz y sonido, la extensión del espacio alrededor de las piezas, o la integración de escultura, edificación e imagen audiovisual en un nuevo montaje híbrido. Se ha procurado que no sean ejemplos aislados sino representativos de líneas de trabajo dilatadas en el tiempo y compartidas por varias generaciones. También se ha intentado encuadrarlos en el movimiento más general de las post-vanguardias de los sesenta, que desde Estados Unidos, propiciaron este nuevo formato mixto y múltiple.

Una conclusión que puede englobar todas las demás, sería que las instalaciones consisten, ante todo, en una escenografía, que incorpora a la obra misma elementos antes más independientes, como espectador, objeto y sala (e incluso, al autor).

Esto supone un mayor interés por la acción y el transcurso del tiempo, que se ha renovado en todas las disciplinas desde la postmodernidad, especialmente en aquellas con más inercia, como la fotografía, que por definición es instantánea. Así surgió, por ejemplo, la llamada fotografía narrativa o teatralizada de autoras como Tracey Moffatt, Cindy Sherman o Rebecca Horn.

Las instalaciones, en concreto, parecen haber encontrado en la escenografía ese formato espacio-temporal alternativo a otros ensayados anteriormente, como la simultaneidad cubista, el movimiento congelado del futurismo o el instante decisivo de la fotografía *live* de Cartier Bresson. Se puede apreciar cómo las autoras estudiadas, desarrollan su interés común por la acción con diferentes procedimientos escénicos, según se acentúe el papel de la imagen, del objeto o la acción.

Un grupo de obras, por ejemplo, las de Susana Solano, parten del objeto autónomo de las primeras vanguardias, pero no distante, sino confrontado con la sala y obligando al espectador a mirar a través o dentro de él, como había propuesto Oteiza con su vacío relacional. Fernanda Fragateiro llega a construir verdaderas arquitecturas habitables que se enfrentan al contenedor artístico. También Susy Gómez da prioridad a las cosas, dispuestas sobre el suelo como soporte de la acción, en línea con el hallazgo minimalista de sacar la pieza de la pared o el pedestal y bajarla al plano horizontal. Esto coloca los objetos al mismo nivel que el espectador, para que establezcan con él diálogos de escala, y obliguen a un movimiento narrativo.

Otras artistas, como Eugènia Balcells o Eulàlia Valldosera, conservan algo del predominio clasicista de la imagen sobre la pared, para luego proponer una pantalla alternativa que abandona su formato habitual de ventana en el muro y flota en la sala. El suelo sigue siendo el plano por antonomasia del observador, pero al invadir su espacio, se le introduce en la escena y se le invita a interferir con ella.

Por último, en muchas propuestas hay rasgos performativos, aunque siempre teniendo muy presente el entorno espacial. Esto destaca más en Àngels Ribé, Olga L. Pijoan, o Fina Miralles, que no se limitan a una acción, sino que configuran con ella la sala o el territorio, mediante la disposición de objetos y su propia actuación.

En resumen, las instalaciones referidas, sean más objetuales o más ambientales, coinciden en perseguir una síntesis escenográfica de tiempo y espacio. Al final, en todos los casos comentados, podría decirse que el tiempo habría dejado de ser un tema, para convertirse en la obra misma, en forma de desarrollo narrativo, teatralización o diégesis, como explicaba acertadamente Elena Asins:

No se trata de una nueva experiencia óptica, sino de una nueva concepción de la imagen: en la que la cuarta dimensión absorbe a las restantes. EL NÚMERO EN EL ESPACIO convierte a este en Tiempo (Asins, 2011, p.152).

Agradecimientos

Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

Referencias

Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. Hondarribia: Editorial Nerea.

Arnheim, R. (1978). *La forma visual en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Asins, E. (2011). "Estudios y reflexiones sobre pintura, 1979". En M. Borja-Villel (Ed.), *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* (151-157). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Barba, D.; Zaparaín, F. (2021) "Del objeto al espacio. La 'indisciplina' de Christo and Jeanne-Claude". *Espacio, tiempo y forma*, VII, 9, pp. 85-118.

Benjamin, A.E. (Ed.). (1993). *Installation Art*. Londres: Academy Editions.

Bornay Campoamor, E. (2009). *Arte se escribe con M de mujer*. Barcelona: Sd·edicions.

Brüderlin, M. (2005). "ArquiEscultura". En M. Brüderlin (Ed.), *ArquiEscultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente* (15-25). Basilea: Fondation Beyeler.

Casanova, María (coord.) (2000). *Susy Gómez. Algunas cosas que llamaba mías* (cat.). Valencia: IVAM Centre del Carme.

Campo, S. (Productor) (4 de noviembre de 2012). *Metrópolis* [Episodio de programa de televisión]. Madrid, España: Radiotelevisión Española, RTVE.

De Blas, F. (2009). *El teatro como espacio*. Madrid: Fundación Caja Arquitectos.

Enguita, N.; Marí, B.; Valldosera, E. (2000). "Conversación". En W. de With (Ed.), *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000* (185-197). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Fragateiro, F. (2007). *Caixa para guardar o vazío*, Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

Fried, M. (1995). "Art and Objecthood", 1967. En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (116-147). Berkeley: University of California Press.

García, A. (1997). *Susana Solano*. Madrid: Fundación Argenteria.

Judd, D. (2016a). "Specific Objects, 1964". En F. Judd y C. Murray (Eds.), *Donald Judd Writings* (pp. 134-145). Nueva York: David Zwirner Books.

- Judd, D. (2016b). "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular, 1993". En Judd, F.; Murray, C. (Eds.), *Donald Judd Writings (832-858)*. Nueva York: David Zwirner Books.
- Krauss, R. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, pp. 30-44.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarribia, España: Editorial Nerea.
- Lippard, L.R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Tres Cantos, España: Ediciones Akal.
- Llamazares, P.; Zaparaín, F.; Ramos, J. (2020). "Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre arquitectura y escultura en el siglo XX". *[i2] Investigación e innovación en arquitectura y territorio*, 8, 1, pp. 1-23.
- Mayayo Bost, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos, España: Ediciones Akal.
- Meyer, J. (Ed.). (2005). *Arte Minimalista*. Nueva York, Estados Unidos: Phaidon Press.
- Morris, R. (1995). "Notes on Sculpture, 1968". En G. Battcock (Ed.), *Minimal Art: a Critical Anthology* (pp. 222-235). Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Pérez, L.F. (1998). "Estrategias del deseo". *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 145, pp. 54-59.
- Pérez, F. (2003). *Arte mínimo. Objeto y sentido*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.
- Pizarro, E. (1995). *Materia para un espacio. Antecedentes y nuevas propuestas* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Rabazas, A. (2001). La forma como sistema. Eulàlia Valldosera: tres cuadernos, 1994-1996. BAU. *Revista de Arquitectura, Arte y Diseño*, 20, pp. 12-23.
- Ramos, J.; Zaparaín, F.; Llamazares, P. (2019). "Oteiza y Oíza: el espacio expositivo como percepción temporal". *Ra Revista de Arquitectura*, 21, pp. 120-137.
- Ramos, J. (2018). *Hoyo, agujero y vacío: conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Pamplona, España: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Sánchez, J.A. (Ed) (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, España: Akal.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Suárez, J.I. (2010). *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Madrid, España: Fundamentos.
- Suderburg, E. (2000). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Val Fiel, M. (2013). "El 'símbolo' frente a la 'forma': la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno". *Dearq*, 12, pp. 118-124.
- Van de Ven, C. (1981). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- With, W. de (Ed.). (2000). *Eulàlia Valldosera. Obres, 1990-2000*. Barcelona, España: Fundació Antoni Tàpies.
- Zaparaín, F.; Llamazares, P.; Ramos, J. (2022). "Objeto, pared y suelo en las instalaciones artísticas. Categorías espaciales en las obras de algunas pioneras españolas del siglo XX". *Arte, Individuo y Sociedad*, 34 (1), pp. 445-462.

Este libro colectivo se propone profundizar, desde lo arquitectónico, en el estudio de las abundantes categorías espaciales presentes en las instalaciones artísticas, un formato híbrido de carácter audiovisual, narrativo y escenográfico, constituido por el autor, el objeto y el observador, en relación con su ámbito expositivo.

Se enmarca en el Proyecto I+D “Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975”, dirigido por ESPACIAR, Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid [<https://www.espaciar.net/>].

La publicación ha contado con un elenco internacional de académicos, comisarios y artistas, pertenecientes a universidades e instituciones como: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Algunas líneas temáticas exploradas en los distintos capítulos han sido: el poder relacional del vacío, el valor espacial de sombras, proyecciones y superposiciones, el espacio narrativo y fenomenológico, las arquitecturas efímeras, lo escenográfico, o la profundidad de la pantalla.

This collective book aims to deepen, from the architectural point of view, into the study of the numerous spatial categories present in art installations, a hybrid format of an audiovisual, narrative and scenographic nature, constituted by the author, the object and the observer, in relation to its exhibition area.

It is framed in Project R&D “Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975”, directed by ESPACIAR, Recognized Research Group of the University of Valladolid [<https://www.espaciar.net/>].

The publication has had an international cast of academics, curators and artists, belonging to universities and institutions as: Università IUAV di Venezia, Università degli Studi di Udine, Sapienza Università di Roma, Universidade da Beira Interior, Universidad de Zaragoza, Universidad de Salamanca, Universidad CEU, Universidad de Alcalá, Universidad de Cuenca (Ecuador), Universitat Oberta de Catalunya, ESI de Valladolid, Fondazione Querini Stampalia di Venezia, V-A-C Foundation in Venice, Real Academia de España en Roma, Museo Patio Herreriano de Valladolid o Noche de los Museos.

Some thematic lines explored in the different chapters have been: the relational power of the void, the spatial value of shadows, projections and superpositions, the narrative and phenomenological space, the ephemeral architectures, the scenographic act, or the depth of the screen.