



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

POÉTICAS ARQUITECTÓNICAS
EN EL ESPACIO PÚBLICO
THE WEATHER PROJECT 2003

Significaciones, imágenes, métodos y materiales entre la arquitectura y la escultura.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: JUAN ESTEBAN ALVARADO VILLARROEL
PROFESOR GUÍA: GONZALO ARQUEROS

SANTIAGO DE CHILE
2018

A los que siempre estarán, Aruni y Teco.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de un largo proceso cuyo origen está en los estudios de los talleres de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso y las indagaciones realizadas en la escuela de posgrado de la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Paulo, Brasil (2004). Es, por lo tanto, el producto de muchas conversaciones con colegas y amigos en torno a los problemas entrecruzados por el Arte y la Arquitectura, ese tiempo regalado en el diálogo es lo primero que debo agradecer a la hora de mencionar a todas las personas que me han apoyado desinteresadamente en este trabajo. Los amigos y las amigas.

Debo agradecer a CONICYT por concederme una beca de investigación que financió este programa. A la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y al programa de Magister en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte, que, junto a todo el cuerpo académico, me entregó las visiones pertinentes y precisas para elaborar este estudio, en especial al profesor Gonzalo Arqueros, mi profesor guía, que ha sabido insistir en la orientación de la tesis. Debo agradecer también a la coordinadora del programa, Isabel Jara y la secretaria Claudia Alonso, por la comprensión y eficiencia en su trabajo.

Debo mencionar en forma especial a los profesores y arquitectos Roberto Goycoolea Prado y Paz Núñez, de la Universidad de Alcalá, los que me recomendaron el libro de David Moriente, en una conversación reveladora sobre el objeto de investigación que iluminó la tesis.

De manera especial agradezco a la arquitecta Tegualda Quiroga por su apoyo y lúcidas recomendaciones en cada uno de los capítulos de este recorrido. Finalmente a mi madre, mis hermanas, quienes siempre están ahí para apoyarme.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	página. 2
AGRADECIMIENTOS	página. 3
TABLA DE CONTENIDOS	página. 4
INDICIE DE ILUSTRACIONES	página 5
CAPITULO 1 EL LIMITE DEL ESPACIO ENTRE LA ESCULTURA Y LA ESCULTURA, THE WEATHER PROJECT.	
1.1 RESUMEN	página 10
1.2 INTRODUCCIÓN	página 11
1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	página 22
CAPITULO 2 ARQUITECTURA TRASPARENTE	
2.1 HIPÓTESIS DEL CAPITULO	página 32
2.2 ARGUMENTACIÓN	página 36
2.3 ARQUITECTURA Y REPRESENTACIÓN	página 46
2.4 ARQUITECTURA Y ESCULTURA	página 62
2.5 LA TEMPORALIDAD DEL ACTO ARQUITECTÓNICO	página 79
2.6 DIALECTICA DE LA IMAGEN	página 90
2.7 CUERPO Y REPRESENTACIÓN	página 95
CAPITULO 3 EL TIEMPO EN LA LOGICA DEL LUGAR	
3.1 HIPÓTESIS DEL CAPÍTULO	página 106
3.2 ARGUMENTACIÓN	página 110
3.3 LA LÓGICA DEL LUGAR	página 114
3.4 LUGAR , ESPACIO Y EXPERIENCIA	página 121
3.5 LOS OBJETOS Y LA IMAGEN.	página 128
3.6 LUGAR Y ESPACIO PÚBLICO	página 142
CAPITULO 4 MODELO Y REALIDAD	
4.1 MODELOS Y REALIDAD	página 156
CAPITULO 5 CONCLUSIONES	
5.1 CONCLUSIONES	página 173
BIBLIOGRAFÍA	página 181

INDICIE DE ILUSTRACIONES

- Figura 01_** Croquis elaboración propia. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.
- Figura 02_** Croquis elaboración propia. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.
- Figura 03_** Croquis elaboración propia. *TPW*. Olafur Eliasson, 2003.
- Figura 04_** *Monumento a Balzac* (1892 – 1897). Auguste Rodin
- Figura 05_** *La Puerta del Infierno* (1880 - 1917). Auguste Rodin.
- Figura 06_** Exposición en la Green Gallery, Nueva York. Diciembre 1964 - Enero 1965. Imagen en Rosalind Krauss y Thomas Krens, Robert Morris: *The Mind / Body Problem*
- Figura 07_** Los cubos de espejos. *Sin título*. (1965). Robert Morris.
- Figura 08_** Croquis elaboración propia. *TPW*. Olafur Eliasson, 2003.
- Figura 09_** *TPW*. Olafur Eliasson, 2003. Sala de turbinas Tate Modern de Londres.
- Figura 10_** Sala de turbinas del Tate Modern de Londres, inaugurada en 2000
- Figura 11_** *TWP*. Sala de Turbinas del Tate Modern de Londres, 2003
- Figura 12_** Casa Stretto. Dallas Texas, Estados Unidos. Steven Holl, 1991.
- Figura 13_** Herzog & de Meuron. Tate Modern, Rehabilitación de Bankside Power Station de Londres 2000.
- Figura 14_** Corte Transversal. Herzog & de Meuron, Tate Modern (2000). Al centro Sala de Turbinas.
- Figura 15_** *Reichstag envuelto*. Christo y Jeanne-Claude, 1971-95. Berlin.
- Figura 16_** *Office Baroque (Oficina Barroca)*. Gordon Matta-Clark, en Amberes 1977.
- Figura 17_** Croquis elaboración propia. *TWP*, Olafur Eliasson, 2003.
- Figura 18_** *Forever & A day*. Weiner Lawrence. El zócalo, ciudad de México, 2017
- Figura 19_** *Observatorio / Patio de recreo*. **Graham Dan**, Techo de la unidad de habitación de Marsella de Le Corbusier. 2015
- Figura 20_** *Freeload*. **Adams Dennis**, 2013. Instalación para el Pabellón Mies van der Rohe.¹
- Figura 21_** *Where We Are Now (Who Are We Anyway?)*. Vito Acconci, Nueva York, 1976.
- Figura 22_** *Proyección sobre Guggenheim*. **Holzer Jenny**, New York, 2008.
- Figura 23_** *Inocencio III aprueba la vida comunitaria de San Francisco*. Giotto Di Bondone, 1300. Pintura al Fresco. 270 x 230 cm.
- Figura 24_** *San Jerónimo en su estudio*. Antonello Da Messina, 1475. Óleo sobre lino. 45.7 x 36.2 cm.
- Figura 25_** *El Gran Canal en Venecia desde Palazzo Flangini hasta Campo San Marcuola*. Canaletto, 1738. Óleo sobre lienzo. 47 x 77.8 cm
- Figura 26_** *Vista de la Plaza de San Marco*. Francesco Guardi, 1760-1770. Óleo sobre lienzo. 62 x 96 cm.
- Figura 27_** *Terraza de café por la noche. Place du Forum, Arles*. **Vincent Van Gogh**, 1888. Óleo sobre lienzo de lino. 81 x 65 cm
- Figura 28_** *Halcones de la noche*. **Hooper Edward**, 1942. Óleo sobre lienzo. 85.1 x 152.4 cm
- Figura 29_** *Escalera de la colina Montmartre con el perro blanco*. **Brassaï**, 1932. Fotografía, impresión gelatina de plata. 25 x 19.5 cm
-

Figura 30_The Weather Project. Olafur Eliasson, 2003. Sala de Turbinas The Tate Modern, Londres

Figura 31_ Croquis elaboración propia. TWP. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 32_Bust of Sylvette. Pablo Picasso & Carl Nesjar, 1968.

Plaza Silver Towers, Universidad de Nueva York. Escultura hormigón. 20 x 36 pies

Figura 33_Fundación Iberê Camargo. Alvaro Siza, 2008. Porto Alegre, Brasil.

Figura 34_Maqueta de proyecto Endless House. Frederick J. Kiesler, 1950.

Diseñada para el jardín del Museum of Modern Art de Nueva York.

Figura 35_Vivienda experimental Ex of In. Steven Holl Architects, 2016.

Rhinebeck, Estados Unidos. Modelos de estudio, dibujos y fotografías de vivienda.

Figura 36_ Exposición Steven Holl Architects: Forging Time. Steven Holl Architects, 2012.

Centro de Arquitectura de Virginia, Estados Unidos.

Figura 37_ Plano de Emplazamiento, Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez.

Oteiza & Puig, 1958-1959

Figura 38_ Fotomontaje Proyecto Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez.

Oteiza & Puig, 1958-1960

Figura 39_ Caja vacía con gran apertura. Jorge Oteiza, 1958.

Escultura. Acero corten. 53.5 x 46 x 46 cm

Figura 40_Die. Tony Smith, 1962. Escultura. Acero. 72 x 72 x 72 pulgadas

Figura 41_Modelos de estudio para proyecto Museo de Arte de Denver. Daniel Libeskind, 2006.

Figura 42_ Maquetas estudio proyecto Museo Guggenheim de Bilbao. Gehry Partners, 1997.

Figura 43_ Croquis elaboración propia. TPW, Olafur Eliasson, 2003.

Figura 44_ TPW. Olafur Eliasson, 2003

Figura 45_Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nació). Ignacio Agüero, 2000.

Imagen capturada de la película. Documental. 77 min. Super 16 mm, digital. Color

Figura 46_ Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 47_TWP. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 48_ Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 49_Work No. 127: The lights going on and off. Martin Creed, 1995.

Dimensiones variable; 30 segundos encendido / 30 segundos apagado

Figura 50_Work No. 127: The lights going on and off. Martin Creed, 1995.

Dimensiones variable; 30 segundos encendido / 30 segundos apagado

Figura 51_ Vaporización. Teresa Margolles, 2001.

Instalación. MoMA PS1

Figura 52_ En el Aire. Teresa Margolles, 2003. México.

Instalación. Burbujas con agua de la morgue.

Figura 53_Espacio cerrado con metal corrugado. Santiago Sierra, 2003.

Instalación. Galería Lisson. Londres, Reino Unido

Figura 54_ Croquis elaboración propia. TPW, Olafur Eliasson, 2003.

Figura 55_ TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 56_ Casa en Jean Mermoz. Fabio Cruz, 2015.

Figura 57_ Croquis elaboración propia. *TPW*. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 58_ Croquis elaboración propia. *TPW*. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 59_ Croquis de elaboración propia. *TWP*. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 60_ Kunsthaus Bregenz. Peter Zumthor, 1997.

Figura 61_ The mediated motion. Olafur Eliasson, 2001. Instalación.

Figura 62_ The mediated motion. Olafur Eliasson, 2001. Instalación.

Figura 63_ Portada del libro *Atmósferas*. Peter Zumthor, 2006

Figura 64_ *TWP*. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.

Figura 65_ *TWP*. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.

Figura 66_ *TWP*. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.

Figura 67_ *I Do, I Undo, I Redo*. Louise Bourgeois, 2000. Serie Unilever. Tate Modern

Figura 68_ Double Bind. Juan Muñoz, 2001. Instalación. Serie Unilever. Tate Modern

Figura 69_ *Marsyas*. Anish Kapoor, 2002-2003 Serie Unilever. Tate Modern

Figura 70_ *Raw Materials*. Bruce Nauman, 2005. Tate Modern.

Figura 71_ *Embankment*. Rachel Whiteread, 2005-2006. Tate Modern.

Figura 72_ *Shibboleth I*. Doris Salcedo, 2007. Tate Modern

Figura 73_ Croquis de elaboración propia. *TWP*. Olafur Eliasson, 2003

Figura 74_ Fotografía película *Manhattan*. Woody Allen, 1979.
Formato pantalla ancha. 96 min. Blanco y Negro

Figura 75_ A.32. *Serie Architectue of density*. Michael Wolf, 2004.

Figura 76_ Croquis elaboración propia. *TWP*. Olafur Eliasson, 2003.

Figura 77_ The Your sun machine, **Olafur Eliasson**, 1997. Instalación Marc Foxx Gallery, Los Angeles

Figura 78_ *House construction*, **Jhon Davies**, 1993.
Fotografía del proceso de realización de la obra de Rachel Whiteread.

Figura 79_ Imagen 12 de 23 de la galería de Exposición 'Ilustraciones' de Smiljan Radic + Alejandro Lüer.
Casa para Poema del Ángulo Recto.

Figura 80_ **Christo y Jean Cloud**, 1995, dibujos de proyecto para envoltura del Reichstag de Berlín

Figura 81_ **Christo y Jean Cloud**, 1995, dibujos de proyecto para envoltura del Reichstag de Berlin

CAPITULO I

EL LÍMITE DEL ESPACIO ENTRE LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA.

THE WEATHER PROJECT



Figura 01_ Croquis elaboración propia. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.

1.1 RESUMEN

En el año 2003 se expone la obra *The Weather Project* en la Sala de Turbinas del *Tate Modern* de Londres, ejecutada por el artista danés Olafur Eliasson². La instalación se presenta después de tres años de haber finalizado la remodelación del *Bankside Power Station*, proyectada por los arquitectos suizos Herzog & de Meuron.

Consideramos este un hecho significativo, porque es una de las pocas veces que coinciden un lugar arquitectónico proyectado y un tipo de obra de arte que se dimensiona con una escala del habitar. *The Weather Project* es una obra que se ubica en los límites de la representación de la escultura y la arquitectura, y por tanto nos propone una posibilidad de análisis histórico de las funciones que estas disciplinas están aportando en el contexto del arte contemporáneo, a propósito de un redimensionamiento del espacio y el tiempo en la cultura.

Desde el punto de vista de la Arquitectura, la ciudad ha evolucionado hacia una cultura urbana mundial. Este proceso de urbanización ha permitido un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un acelerado y continuo movimiento de los individuos. Los efectos de este desarrollo se manifiestan en los nuevos enfoques de la producción del Arte; nos referimos a trabajos que se han desplegado en el territorio global llegando a millones de individuos.

² **Olafur Eliasson** nació en 1967 en Copenhague, Dinamarca. Estudió en la Real Academia de Artes de Copenhague de 1989 a 1995.

Esta nueva dimensión espacial y temporal del arte otorga nuevas funciones a las obras y sus recursos, lo que Nicolás Bourriaud ha llamado “*la urbanización creciente de la experiencia artística*”³.

En este contexto, las obras de tipo escultórico que limitan con los contenidos y formas de representación de la arquitectura, se pueden agrupar en un conjunto de manifestaciones artísticas que han sido especificadas por el Doctor de la Universidad Autónoma de Madrid, David Moriente como ‘*Poéticas Arquitectónicas*’⁴: producciones que intervienen la materialidad y el espacio arquitectónico afectando al estado cotidiano de la ciudad o los edificios, dando lugar a una experiencia espacio-temporal que coloca en relación, o en contradicción, el conocimiento que cada persona tiene de los lugares y la vivencia directa de ese espacio intervenido.

Como hipótesis diremos que, de la variada producción artística que cubre las ‘*Poéticas Arquitectónicas*’, existen algunas que, sin pretenderlo directamente, llegan a dar cabida al habitar humano en una forma estética. Consistirían estas en obras que ingresan el tiempo de la experiencia en la escultura, interviniendo algún aspecto formal o conceptual de la arquitectura, y suponemos que dicho ingreso del tiempo en la obra evidencia nuevas cualidades espaciales para la obra de arquitectura.

³... Dada la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, asistimos en paralelo a una reducción de la escala de los muebles y de los objetos, que se orientan hacia una mayor maleabilidad: si la obra de arte pudo aparecer durante mucho tiempo como un lujo señorial en el contexto urbano-tanto las dimensiones de la obra como las de la casa servían para distinguir al propietario-, la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística” **Bourriaud N. (2008) *Estética Relacional*, p.13**

⁴ “Se ha pretendido observar, analizar y distinguir de entre toda una masa crítica de documentación y obras la posibilidad de formular un conjunto de reglas y el establecimiento de un rango coherente de categorías. Pero el conjunto de las poéticas arquitectónicas no es precisamente una unidad homogénea, sino una agrupación de singularidades unidas por el hilo conductor arquitectónico; así nombres como Olafur Eliasson, Vito Acconci, Gregor Schneider o Rachel Whiteread se encuentran enlazados por una cierta relación de contigüidad. Todos ellos, al quedar dispuesto en paralelo, muestran un interés común tanto en lo que concierne a una pretensión constructiva - una especie de *bauwollen*- como a un determinado posicionamiento crítico con respecto a la ideología dominante.” **MORIENTE, D. (2010) *Poéticas Arquitectónicas en el Arte Contemporáneo*, p.16**

El estudio se organizó para dar forma escrita a esta hipótesis sobre el ingreso del tiempo en las obras que se ubican en un límite entre la escultura y la arquitectura, con este fin se analizó específicamente la obra de Olafur Eliasson, *The Weather Project*, la que fue interrogada desde el punto de vista del espacio y su representación.

Esta investigación examina el ámbito arquitectónico donde se despliega la obra señalada y el momento histórico de su emergencia, incluyendo un análisis de las temáticas conceptuales derivadas de los posibles efectos de la intervención.



Figura 02_ Croquis elaboración propia. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.

1.2 INTRODUCCIÓN

Después de los proyectos correspondientes a la serie UNILEVER, de Louise Bourgeois (2000), Juan Muñoz (2001) y Anish Kapoor (2002), expuestos en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, Olafur Eliasson presentó *The Weather Project* (2003) (en adelante *TPW*); obra que es continuidad del trabajo del artista con los elementos de la luz y la exploración del espacio.

“Para Entender, habitar y evaluar el espacio, resulta crucial reconocer su aspecto temporal. El espacio no existe simplemente en el tiempo; es del tiempo. Las acciones de sus usuarios recrean continuamente sus estructuras. A menudo, se olvida o se reprime esta condición, pues generalmente la sociedad occidental todavía está basada en la idea de un espacio estático no negociable. Los intereses comerciales también alimentan esta idea a medida que la gente se ha ido dando cuenta de que los objetos estáticos y los espacios objetivos son más comercializables que sus equivalentes relativos e inestables. Cuando se piensa en los entornos como estables, tendemos a perder un sentimiento de responsabilidad por los medios en donde nos movemos. El espacio se convierte en un fondo para la interacción, más que en un coproductor de interacción. No obstante, lo que se produce es, de hecho, un movimiento doble; la interacción del usuario con otra gente coproduce el espacio que, a su vez, es un coproductor de interacción. Al centrar nuestra acción en este cambio crítico, es posible llevar nuestra responsabilidad espacial a primer plano.” (Eliasson, 2009, p.7)

Explica Eliasson que el tema del tiempo (clima) es la conversación más frecuente que tienen los ingleses, y es por eso que la obra gira en torno a la tradicional percepción británica de éste. Sin embargo, pensamos que la obra de Eliasson es mucho más que eso: *TWP*, por su magnitud, escala, calidad y precisión de los elementos puestos en juego para la creación de una atmósfera y finalmente por la manera que interviene en el edificio, deja la cuestión climática inglesa muy lateral.

Ciertamente, la obra trata de la experiencia del espacio, de la experiencia de algo que estaba dado al espectador desde siempre, pero de la que no era totalmente consciente, en este sentido, la obra activa un cierto lugar en la memoria. No se trata de que la obra disponga de nuevos puntos de vista para observar el espacio, o nuevas perspectivas a propósito de una modificación de los elementos arquitectónicos: de hecho el edificio no es tocado por la instalación, sin embargo la obra es simultáneamente activada por el edificio. Se podría decir que la obra de Eliasson es de cierta manera un objeto inabarcable, porque es el espacio mismo de la experiencia el que es intervenido, el espectador no observa, está actuando una forma. La obra se convierte en un sistema experimental cuya experiencia no se encuentra en la esencia de ella, sino en las opciones activas de los espectadores.

Eliasson introdujo una atmósfera en el interior del edificio, un ‘fenómeno natural’, al igual que introdujo una cascada en la intervención del Palacio de Cristal, o ha creado nubes por medio de vapor, o incluso, tormentas dentro del espacio expositivo. Sin embargo, estos fenómenos no son ni naturales, ni comunes; se trata de un fenómeno modelado y calculado para conseguir un efecto representacional.

Estos efectos crean contradicciones en la experiencia del espectador; como la de un sol dentro de un edificio, esa interrogante es lo que perturba y maravilla. Es una contradicción entre el espacio del que se tiene conocimiento y el espacio del acontecimiento. Resulta entonces que la obra ya no es solo un objeto, sino la experiencia de poder vivir ese objeto; habitarlo de una manera excesiva.

Excesivo, pues sobreexpone la realidad del habitar del edificio. Se trata de algo que excede un límite en la desconstrucción de la trama cotidiana de las cosas, asunto que el arte contemporáneo estaría proponiendo. De esta manera, lo excesivo del habitar expone el artificio del ‘fenómeno natural’, de tal manera que el trabajo estético de Olafur Eliasson fenomenaliza ese lugar de simbolización del sujeto que ocupa la construcción de imaginarios en los que habita su cotidianidad.

Por medio de un gran número de pequeñas lámparas, Eliasson crea una gran estructura circular a la manera de un gran sol que ocupa todo el muro del fondo de la Sala de la Turbinas, inundando la totalidad del espacio con su luz anaranjada. Es un gran sol crepuscular. Se añade una inyección periódica de humo que genera una neblina que intensifica la atmósfera. En el techo el artista ha colocado una gran estructura de espejos que cubre la totalidad del espacio superior, así se duplica la percepción del espacio. El cielo se convierte ilusoriamente en un suelo habitado.

Al igual que las instalaciones de Muñoz o Kapoor, la obra de Eliasson expone libremente los recursos utilizados para crear la ilusión. Desde la quinta planta de la Tate puede contemplarse el entramado del espejo, compuesto por 300 paneles reflectantes, y desde abajo, se ven las 200 lámparas de baja frecuencia que convierten todo lo que está cerca en una monocromía amarilla en diferentes matices.

“En mi obra “Room for one color” (espacio para un color 1997), en realidad solo vemos un color. Las longitudes de onda de la luz de las lámparas se encuentran en la zona amarilla del espectro visible que resulta de subsumir todos los colores del espacio en el campo amarillo. Como una imagen en blanco y negro con sombras grises intercaladas, este espacio amarillo convierte un jersey verde y unos zapatos morados en un campo monocromo de infinitas sombras que van del amarillo al negro. Por supuesto, la experiencia de hallarse en un espacio monocromo varía de un espectador a otro, pero el impacto mas lógico de la luz amarilla es percatarse de que estamos percibiendo el filtro representacional, o la sensación repentina de que nuestra visión no es objetiva, de que toma conciencia y, con ello, nuestra habilidad de vernos bajo una luz diferente”
(Eliasson, 2012, p.21)

La hipótesis que hemos trabajado señala que, a consecuencia de un redimensionamiento de las funciones de la Ciudad y el Arte, se da la posibilidad para que un tipo de expresiones artísticas de tipo escultórico se manifiesten en una escala espacial-habitable, integrándose al espacio arquitectónico.

En efecto, el lugar mismo es procesado por el artista danés. La operación consiste en dimensionar el espacio habitado de tal manera que comprometa el tiempo de la experiencia, lo que exige del espectador un desplazamiento como observador, desde el objeto escultórico hacia el espacio que la obra despliega, este desplazamiento significará la diferencia entre la escultura y lo escultórico. Podemos concluir en principio que las ‘Poéticas Arquitectónicas’ no son otra cosa que ejercicios en el proceso contemporáneo de desmaterialización de la escultura.

La investigación analiza las implicancias espaciales que *TWP* propone al ubicarse conceptualmente en el intersticio habido entre la obra de arte y la práctica arquitectónica, entendida esta última, básicamente, como construcción y como espacialidad. La obra de Eliasson es una intervención de tipo escultórico que tiene una dimensión, un tamaño y una escala que impacta el espacio público o el edificio de carácter público, es decir, impacta la Arquitectura. No se trata simplemente de la utilización de métodos y herramientas sino que modifica la arquitectura en sus cualidades.

Entendemos en la afirmación de Nicolás Bourriaud que la ‘**urbanización del arte**’ implicaría literalmente una serie de deslizamientos espaciales en la ubicación que habitualmente presentaba la producción artística; pasando desde la habitación burguesa del siglo XIX hasta los museos, y desde los museos o galerías de Arte hacia la calle y las plazas de la ciudad en el siglo XX, finalmente desde los marcos institucionales a las redes discursivas del siglo XXI.⁵

Tradicionalmente las expresiones escultóricas en la ciudad suponían en la práctica la puesta en escena de una representación del poder, entendida como una fuerza institucionalizada que ejerce un dominio sobre el espacio público, el llamado ‘monumento’, que se expandía en plazas, parques y calles de la ciudad con la instalación de un mensaje. Esta posición sostuvo todo un tipo de obras más bien conmemorativas que ocupaban los espacios urbanos, se trataba de obras como elementos decorativos.

⁵ “Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero los constituyentes materiales de medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años sesenta por el arte conceptual, de la performance, corporal y específico para un sitio de los primeros setenta. La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo etc.) era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades.” **FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*, p.189.**

En contraposición a este tipo de monumentos el estudio pudo constatar que las implicancias de las ‘*Poéticas Arquitectónicas*’ en el espacio colectivo se desprenden principalmente del problema de la escala, es decir, cuando la escultura deja de ser una cosa que ocupa un espacio y pasa a ser el espacio mismo, instalando un tipo de espacialidad que hace aparecer retóricamente la escala del espacio habitado.

La investigación desarrolla la discusión haciendo referencia a distintas manifestaciones del arte que contextualizan la obra de Eliasson. Muchas de ellas se ubican en un límite donde no se puede simplemente afirmar que toda reconstrucción de un espacio implique necesariamente a la arquitectura, o que toda obra de arte que se encuentra en el espacio de la arquitectura sea del tipo escultórico. Es precisamente este límite el que nos interesa explorar.

“Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. Su tarea se parece a la que Jean-François Lyotard le otorgaba a la arquitectura posmoderna, que “se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en su espacio que ha heredado de la modernidad, y a abandonar una reconstrucción global del espacio habitado por la humanidad”. Lyotard parece además lamentar este hecho: lo define negativamente, empleando la palabra “condena”. “¿Y si, por el contrario esa “condena” fuera la suerte histórica a partir de la cual pudieron desplegarse, desde hace unos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Una “suerte” que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista...La modernidad

se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las novedades formales que la caracterizaban ayer”
(Bourriaud, 2008, p.12)

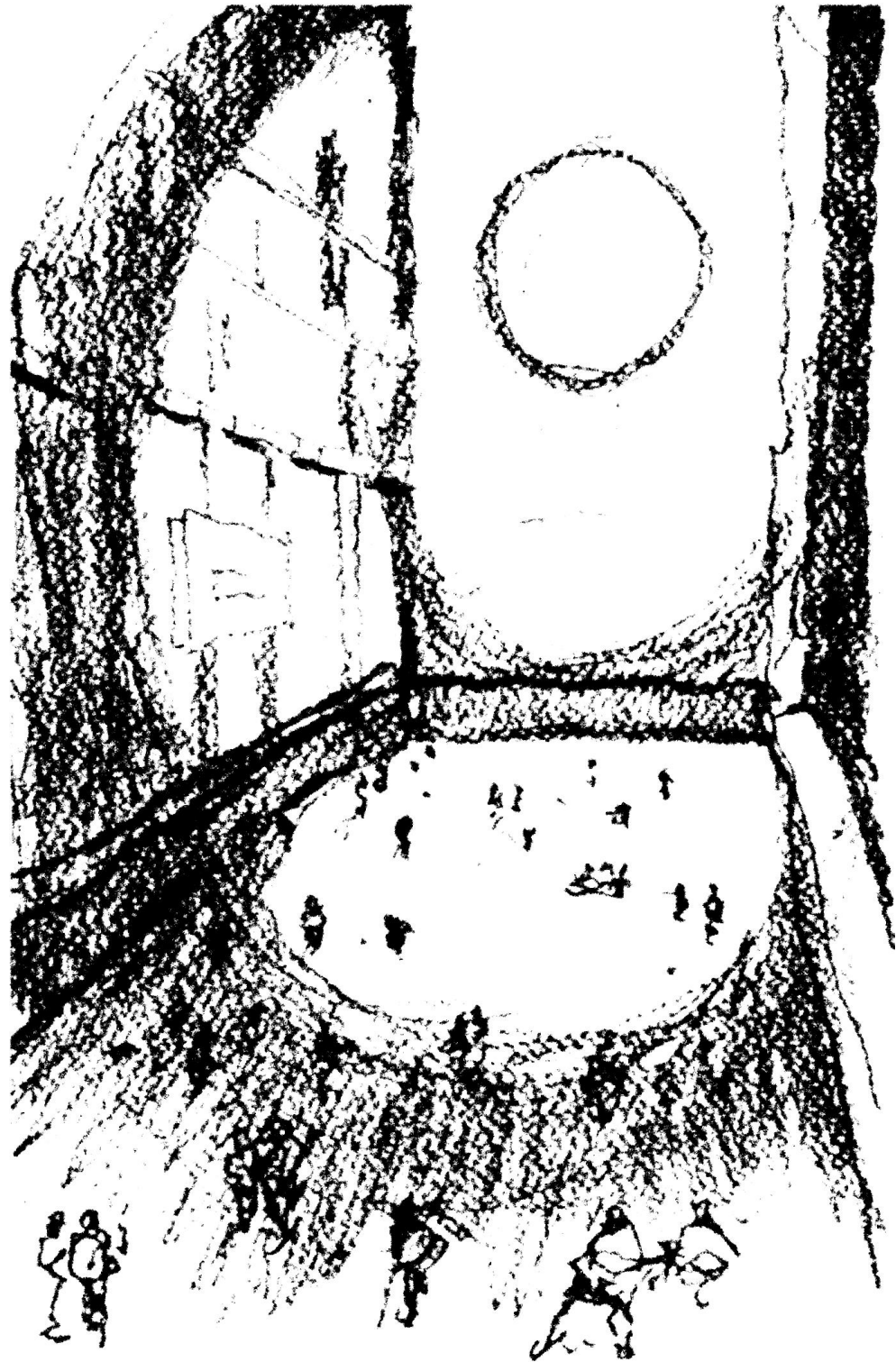


Figura 03_ Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

En el año 1979 la teórica del arte Rosalind Krauss publicó en la revista *October* el ensayo titulado 'La escultura en el campo expandido' (Foster, 1985). El texto se dedica a elaborar una nueva comprensión de los límites de la escultura a propósito de obras que, entre otras cosas, tratan las relaciones entre el Paisaje y la Arquitectura. Señala la autora que la lógica de la escultura se encuentra ligada a la lógica del monumento y, por lo tanto, es esencialmente conmemorativa, se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica sobre el significado de ese lugar. Sin embargo, esta lógica cambia a fines del siglo XIX, principalmente por la pérdida de lugar específico de las obras, especifica este hecho la autora como la 'pérdida de pedestal' de la escultura. Krauss cita como ejemplo 'La Puerta del Infierno' (1880-1917) y 'Monumento a Balzac' (1892-1897), de Auguste Rodin; las dos obras nunca llegaron a ocupar el sitio para las que fueron encargadas.

Con la denominada 'pérdida de pedestal' la escultura irá desarrollando toda una exploración de formas que carecían de localización y permitían a los artistas el trabajo de la representación de sus propios materiales y problemas de construcción, acercando la escultura hacia su propia autonomía.



Figura 04_ *Monumento a Balzac* (1892 – 1897). Auguste Rodin



Figura 05_ *La Puerta del Infierno* (1880 - 1917). Auguste Rodin.

A fines de los años 50 este tipo de exploración también comenzó a agotarse o diversificarse, a tal punto que la escultura sería todo aquello que estando ‘en’ o ‘frente a’ un edificio no era un edificio o estando en el paisaje no era paisaje. Señala Rosalind Krauss como obras significativas de este período, dos obras de Robert Morris: la obra exhibida en la Galería Green en 1964 y los cubos con espejos de 1965, expuestos al aire libre.

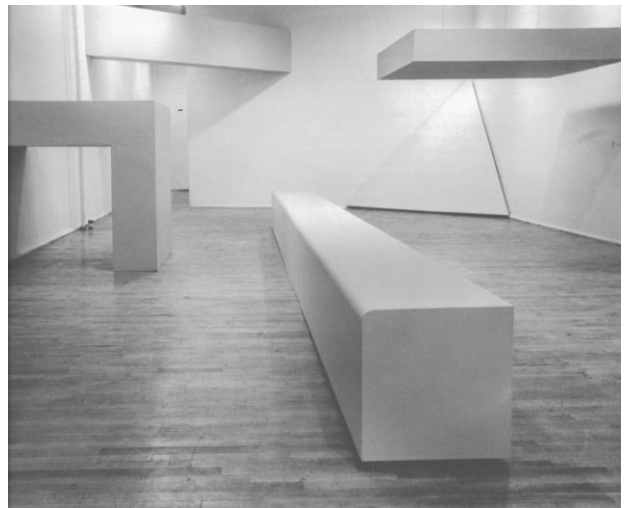


Figura 06_Exposición en la Green Gallery, Nueva York. Diciembre 1964 - Enero 1965. Imagen en Rosalind Krauss y Thomas Krens, Robert Morris: The Mind / Body Problem



Figura 07_ Los cubos de espejos. *Sin título*. (1965). Robert Morris.

“En este sentido la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del no-paisaje a la no-arquitectura” (Kraus, en Foster, 1985, p.66)

La conclusión de Kraus es que los términos expresan una estructura de oposición entre lo construido y lo no construido, entre lo natural y lo cultural, en lo que parecía suspendida la producción de arte escultórico a fines de los años 70. Argumentado desde la lógica matemática (mediante el grupo de Klein), expone la posibilidad del campo expandido de la escultura, donde quedan abiertas las relaciones posibles entre arquitectura, paisaje y escultura. Términos a los que se sumarían tres más: construcción-emplazamiento; emplazamientos-señalados; estructuras-axiomáticas. Esta reflexión permite clasificar una serie de experiencias y manifestaciones del arte escultórico pero sobre todo abre una reflexión en los límites del trabajo escultórico y el de la arquitectura, desde las lógicas del monumento hasta las lógicas de las disciplinas espaciales contemporáneas.⁶

Señala la autora, que hacia 1970 la obra de Robert Smithson: ‘Cobertizo de madera parcialmente enterrado’, ubicado en la Universidad de Kent, Ohio, inició una serie de intervenciones denominadas ‘Construcción de Emplazamiento’. Exploraron estas posibilidades artistas como Robert Morris, Robert Irwin, Alicer Aycock, Jhon Mason, Michael Heizar, Mary Miss, Richard Serra (en la década del 70), Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis, y Walter

⁶ “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de Escultura. Y una vez sucedido esto, cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión, hay- lógicamente- otras tres categorías que uno puede imaginar, todas ellas una condición del mismo campo, y ninguna asimilable a la escultura. Porque, como podemos ver, la escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien la Escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.” **Krauss, R.** *La escultura en el campo expandido*, en *La Postmodernidad*. Foster, Hal. (1985). pp 59-74

de María en la lógica del paisaje y no paisaje. Los primeros artistas en explorar la lógica de la arquitectura y la no arquitectura serían, según la autora, Robert Irwin, Sol le Witt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo.

TWP ha venido a problematizar la concepción del espacio y la escultura en los términos señalados. Es decir, cómo una obra que, haciendo referencia a una lógica de la no-arquitectura; al ser una atmósfera que se habita, interviene en la escala arquitectónica. Y desde la lógica del no-paisaje, como un sol artificial en un mundo interior, un tipo de paisaje imaginado; en este caso es la luz como paisaje. Más aún desde la lógica de la no-escultura es una obra que no tiene ‘cuerpo material’.

Consecuentemente, la obra de Eliasson opera e interviene en el espacio público de la arquitectura y el paisaje, es lo que podríamos denominar una *poética arquitectónica del campo expandido de la escultura*.

Paul Ardenne (2002), en el texto ‘Un arte contextual’, ha definido una serie de estrategias, prácticas y experiencias artísticas alejadas de la lógica tradicional del Arte, del museo, de la mercancía, del idealismo y de la creación individual, como un arte preocupado de lo real. Se refiere a obras que, desde finales de los años cincuenta y hasta la actualidad pretenden acercar lo máximo posible el Arte a la realidad, ubicándose respecto de ella en situación de acción, interacción y participación. Las obras se presentan en la calle, en los espacios públicos, en el campo o en los medios de comunicación, tomando distancia de lo institucional.

Según el texto de Paul Ardenne, el Arte es un tipo de lenguaje codificado del cuerpo social, desde el cual son extraídos por el artista códigos o textos para señalar preocupaciones o estados contingentes.

El Arte, es entonces, algo más que la creación de objetos para ser puesto en una galería. En el arte contextual la creación debe estar al servicio de la realidad contingente, y opta por lo tanto por establecer una relación directa entre la obra y la realidad.

“En materia de creación artística el periodo histórico reciente habrá consagrado el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo. La “realidad” se convierte en polo de interés corriente, en un tema de atracción. Para el diccionario, es del dominio de la “realidad” todo lo que tiene “el carácter de lo que es real, de lo que no sólo constituye un concepto sino una cosa”. Lo que es real, que consideramos como un elemento (una realidad) o el conjunto (la realidad) se opone por lo tanto a lo aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio. La realidad, más allá del universo de la “cosa” es también lo que es actual y relativo, mas que el presente, al devenir y al fenómeno a la imbricación de los hechos continuamente re-actualizada.” (Ardenne, 2006, p.14)

Tomando en cuenta las diversidades formales y los complejos planteamientos conceptuales de los artistas contextuales descritas por Paul Ardenne diremos que un factor común de ellas es el medio cultural a los que van dirigidos y la voluntad de ‘afuera’ que los domina. Con una clara voluntad de ocupación del espacio público y la participación de los ciudadanos, el artista contextual intenta hacer una realidad y no solo representarla.

En este sentido **TWP** no es precisamente una obra característica del arte contextual, ni pretendemos situarle entre ellas, sin embargo cuando instala el ‘afuera’ en el interior del edificio, transforma el espacio institucional, cuando logra desaparecer como un objeto concreto dado a la

contemplación estética. *TWP* se manifiesta como una realidad dada a la experiencia y hace de los ciudadanos partícipes de dicho acontecimiento. Como el espectador es parte y elemento del dispositivo creativo y a la vez de su propia experiencia, la obra no es lo 'hecho' sino 'lo que se hace', por lo tanto, está relacionada a una co-extensión de la realidad.

Para la arquitectura las obras de arte tienen un lugar, o más bien, existe una arquitectura que alberga un tipo de obras de arte, pero no siempre la arquitectura responde a la producción artística. Los edificios no están diseñados para que los artistas trabajen con ellos incluso aquellos destinados a acoger obras de arte.

Obras como las de Olafur Eliasson permiten una reflexión disciplinar sobre la importancia del emplazamiento y la escala en la arquitectura. Los emplazamientos no son la puesta en el sitio de un objeto físico, los emplazamientos pasan a ser el sentido de la obra.

Es indudable que hoy en día los emplazamientos de los edificios, en sus contextos urbanos acostumbrados y sus programas tradicionales, están sujetos a la posibilidad de una transformación radical a propósito de cómo dan cabida a las obras de arte y que, por lo tanto, existan oportunidades favorables para cuestionar el asunto de la exposición y sus formas de representación.

La investigación argumenta que la obra de arquitectura es transitoriamente alterada por un tipo de operación creativa que se manifiesta materialmente, transfigurando sus relaciones de habitabilidad y de emplazamiento originales. Es decir, modificando el contexto donde tiene lugar, al punto de no saber de los límites entre una y otra situación.

Frente a dicha interrogante se acepta que las condiciones que permiten la intervención de la obra de arquitectura por la escultura son problemáticas cuando entra en conflicto la escala que determina la experiencia espacial en el habitante.

Si entendiéramos la experiencia como una realización y si la obra pasa a ser una realidad habitable, *TWP* perturba el orden original del espacio planificado de la arquitectura, aquello que distingue el interior del exterior como principio del cobijo y protección de la intemperie.

Finalmente podemos sumar que otro eje temático que se desprende de la obra y del trabajo de Eliasson tiene que ver con la representación y el registro. El registro ha anulado la lógica del monumento, porque las imágenes sobre la obra son tanto más importantes que la obra misma, es decir, ni pedestal ni objeto son ya trascendentes en cuanto a su localización, lo que puede tener enormes consecuencias en la época de la urbanización del arte, la imagen como obra de la obra.

En este sentido las '*Poéticas Arquitectónicas*' que se definen como un conjunto de movimientos y de prácticas artísticas que hacen parte a la obra de arquitectura, comparten en términos procesuales el estar; calculado, medido, evaluado, dibujado, y para ello comparten con la arquitectura herramientas de representación que pueden llegar a ser tan importantes como la obra misma.

Jacques Rancière expresa, en ‘El espectador emancipado’⁷ la idea, de que la representación no es sólo un hecho de producción de forma visible sino que es, sobre todo, el acto de dar un equivalente.

La imagen ya no solo es el doble de una cosa. Es un juego de relaciones, un complejo proceso de construcción de operaciones. En este sentido suceden dos hechos; por un lado *TWP* no es la representación de los atardeceres de la naturaleza sino su equivalente, un fenómeno estético de luz, su interioridad lo revela como artificio.

Y por otro lado las imágenes hechas circular son también un equivalente al acontecimiento, porque nunca serán la experiencia, entonces la obra se transforma en el movimiento de las imágenes que es, en definitiva, el sentido que le dio origen.

⁷ “Es por ello que la irreductible oposición de la palabra a la imagen puede devenir sin ningún problema en oposición de dos imágenes, la que es querida y la que no lo es. Pero la segunda, desde luego, es ella misma querida por otro. Es querida por el cineasta que no cesa, por su parte, de afirmar que es en primer lugar un artista y que todo aquello que vemos y oímos en su película es producto de su arte. El doble juego del argumento nos enseña entonces a cuestionar, junto con la falsa radicalidad de la oposición, el simplismo de las ideas de representación de imagen sobre las cuales se apoya. La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera. Y a la vez no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen”. **RANCIÈRE, J. (2010). *El Espectador Emancipado*, p.94**

CAPITULO II
ARQUITECTURA TRASPARENTE

2.1 HIPÓTESIS DEL CAPÍTULO

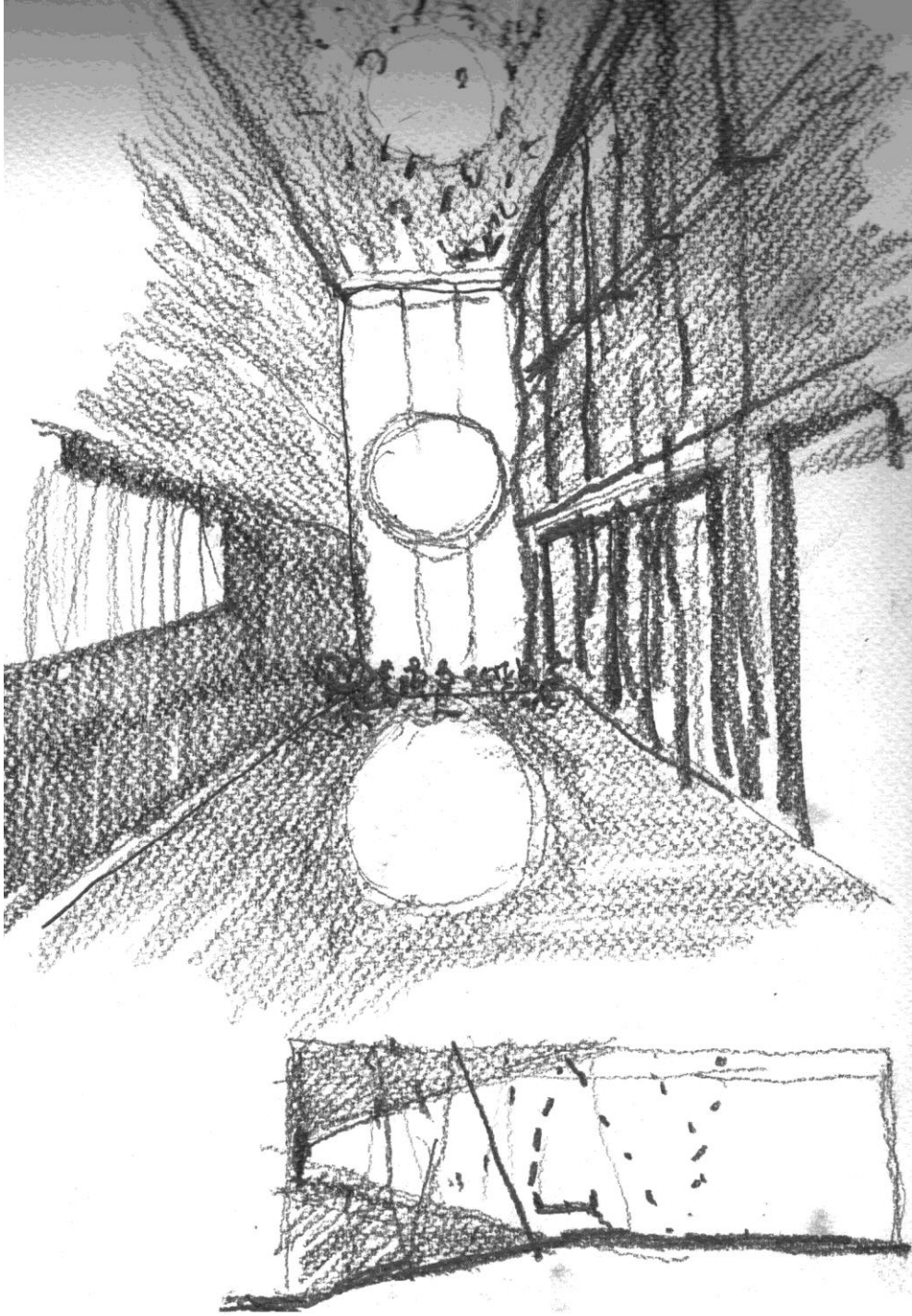


Figura 08_ Croquis elaboración propia.TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Los lugares en la arquitectura son espacios relacionados con la noción de permanencia y unidad. La obra de Olafur Eliasson ‘The Weather Project’ 2003, es la modelación de un espacio en un lugar arquitectónico por medio de la experiencia estética de una atmosfera

“Si yo fuera un texto.

Si yo fuera un texto, sería solo una frase; compleja, cristalina y sorprendentemente simple.

*No propondría conclusiones estables ni hechos universales, simplemente ideas sentidas, pensamientos personificados y **atmósferas**. Sería físico, arraigado en la **realidad**. Sería tan ligero como una pluma o un aliento.*

*Si yo fuera un texto largo, haría del **tiempo** mi guía. Las frases se desdoblarían irregularmente, o podrían sonar como un fuerte latido ejecutado con un ritmo sincopado.*

*Las frases tendrían en cuenta su inevitable acuerdo con el paso del tiempo. Sabrían qué momento correspondería a su ahora y estarían vivas en el lector justo antes y después de sus frases vecinas. Trazarían los contornos de un **territorio temporal** que engulliría al lector.*

*Si yo fuera un libro, sería poroso y tendría agujeros. Sus habituales coordenadas, como interior y exterior, quedarían liberadas. La gravedad y la antigraavedad se convertirían en factores de mi ser-libro. Propondría al lector que leyera en todas las dimensiones, y esperaría que no olvidara inspirar profundamente y no dejara que las palabras circularan de su cabeza a sus pies, echando raíces en su **cuerpo**.*

*Si yo fuera una obra de arte, no me sentiría autosuficiente. La palabra “autonomía” no estaría en mi vocabulario. Es más, sería una **red de lugares**, agentes e intenciones inextricablemente conectados y siempre en un movimiento correlacionado. Esta red consistiría en una instalación experimental (Aquello que la gente acostumbra a llamar “la obra de arte en sí”), los visitantes o usuarios, el lugar donde se presenta – el museo, la*

*galería de arte, la casa del coleccionista, el **espacio público**, etc.-, el sistema de comunicación que rodea a la instalación y la sociedad.*

Si aquello que el museo comunica sobre mí tomara una nueva dirección, yo cambiaría. Si se escribiera un texto sobre mí en un catálogo, yo cambiaría. Si los usuarios se relacionaran conmigo de una manera determinada, lo sentiría y cambiaría; y ellos también lo sentirían. Si yo fuera una palabra, sería bienvenido.”⁸ (Eliasson, 2012, p. 24)

lugares | espacios | permanencia | experiencia.

⁸ Palabras en **negrita** destacadas por el autor de la tesis



Figura 09_TPW. Olafur Eliasson, 2003. Sala de turbinas Tate Modern de Londres.

2.2 ARGUMENTACIÓN

Existen variados enfoques sobre el problema de las diferencias y similitudes entre los conceptos de lugar y espacio en arquitectura; desde la afirmación de que el espacio es abstracto o geométrico y el lugar es empírico y concreto, a otras que distinguen entre espacio cuantitativo y lugar cualitativo (De Stefani, 2009)

Por otro lado existe una larga y compleja historia de las teorías del lugar, desde Aristóteles a las teorías topológicas y de fractales. Algunos de estos enfoques, en relación a la arquitectura, se encuentran sintetizados en el ensayo titulado ‘La arquitectura como lugar’ de Josep Muntañola (1998). Nuestra reflexión sobre las condiciones o las características de lo que llamaremos provisoriamente ‘*lugar arquitectónico*’, se despliega sobre la base de un argumento expuesto en este libro:

“La lógica del lugar coincide siempre, en líneas generales, con el paradigma que en cada época el hombre ha tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente.”(Muntañola, 1998, p.31)

Desde este punto de vista, conjeturamos que la obra **TWP** de Olafur Eliasson, es un aporte conceptual en la comprensión de la relación del habitante con el medio que lo rodea, dadas las consecuencias que esta obra, y las diferentes manifestaciones del arte contemporáneo

relacionadas con ella, pudieran tener en la reflexión de la lógica del lugar, cuando se utiliza la arquitectura como materia prima en los discursos del arte.⁹

La relación entre el quehacer de la arquitectura y la escultura en relación de diferencia y cooperación, se encuentra extensamente descrita en el ensayo del profesor Javier Madaruelo 'Espacio raptado' (1990)¹⁰. Según expone el autor, la pretensión es recorrer un espacio que se produce entre arquitectura y escultura a propósito de los procesos creativos que se están desarrollando en los últimos años. Se trataría de la exploración de un límite entre ambas disciplinas, un movimiento donde, a juicio del autor, ambas salen beneficiadas con el intercambio de técnicas y experiencias.

Como ya se ha señalado esta investigación se refiere en concreto a una obra, *TWP*, que manifiesta, a nuestro modo de ver, una total interrelación entre las disciplinas. Estas relaciones se dan en particular sobre los efectos espaciales, los temas de representación y los límites que la obra escultórica ejerce sobre la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres.

⁹ "La tarea de definir e interpretar un objeto de conocimiento siempre resulta compleja y más cuando se intenta trazar una visión de conjunto. El territorio que queremos explorar ha sido designado con la etiqueta genérica de *poéticas arquitectónicas* para encuadrar dentro de un mismo marco manifestaciones artísticas que han utilizado en mayor o menor grado la arquitectura como un materia prima temática o fuente iconográfica." **MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo 1970-2008*, p.15**

¹⁰ MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. España: Mondadori.



Figura 10_ Sala de turbinas del Tate Modern de Londres, inaugurada en 2000



Figura 11_ TWP. Sala de Turbinas del Tate Modern de Londres, 2003

En *TWP* se entrelazó un ‘espacio’ compartido entre arquitectura y escultura, donde es difícil desentrañar qué disciplina aportó o se potenció con la otra. Las intenciones y contribuciones que desde la arquitectura se pudieran utilizar para la escultura y desde la escultura para la arquitectura permitieron una comprensión diferente de las posibilidades del espacio y el tiempo como material de creación.

Esta comprensión sobre el espacio se afirma en la comprobación de que, efectivamente, hay arquitectos desarrollando sus procesos creativos muy vinculados a los procesos creativos del arte contemporáneo, como por ejemplo Félix Candela, Santiago Calatrava, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas o Steven Holl. De la misma forma se reconoce que existen artistas que se adentran en la exploración de la materia arquitectónica, como Soledad Sevilla, Miquel Navarro, el británico de origen indio Anish Kapoor, Louise Bourgeois. Incluso es posible encontrar acercamientos temáticos directos en escultores como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o Richard Serra.

Por tanto, intentar indagar en la relación escultura-arquitectura posibilita, para el oficio arquitectónico, hallar dispositivos conceptuales que amplíen el horizonte de conocimiento respecto de la *lógica del lugar* como un paradigma entre la representación del sujeto y su mundo.¹¹

¹¹ “La evolución de este paradigma ha estado manifestada en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común a todos estos modelos ha sido la simultaneidad que existe, en la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este “sí mismo”. En efecto, el límite de Aristóteles, la relatividad espacio-temporal de Hegel, la “noción de vecindad” de Bachelard y las estructuras de bifurcación de Pointcaré-Thom (4.1.1), implican todas ellas colocarse *a la vez* en dos posturas contrapuestas respecto al lugar; Nabert definió estas dos posturas, y tanto Kant como Hegel trataron de sintetizarlas en sus escritos. Es decir: nunca la lógica del lugar ha podido identificarse ni con un puro movimiento conceptual, como sería el de una operación matemática pura (conciencia que se promueve en Nabert), ni tampoco ha podido identificarse con una figura estáticamente considerada a través de una ojeada instantánea, como sería la visión de una circunferencia a dos dimensiones, o dibujo. Por el contrario, desde el límite que no está en ninguna parte de Aristóteles, hasta los axiomas basados en una noción de vecindad de Bachelard, que nos “permiten concretar nuestros axiomas convencionales y, *a la vez* (o al mismo tiempo) racionalizar nuestra experiencia”, la lógica del lugar ha luchado denodadamente por concebir o encontrar un origen neutral, “lugar de nadie”, que ofreciese un pie seguro a una axiomática universal del lugar.” MUNTAÑOLA, J. (1998). *La arquitectura como lugar*, pp.31-32

Cuando se investiga el espacio arquitectónico usado como laboratorio o soporte artístico, es necesario aclarar que la función principal de un edificio es la de ser útil a quien lo habita, es decir, la arquitectura está condicionada en su génesis por la cuestión del “usuario” del espacio. Todo edificio se proyecta y construye atendiendo a muchas condicionantes: tecnológicas, económicas, sociales, políticas, etc., pero todas ellas están supeditadas a un aspecto principal: la arquitectura genera formas en el espacio que van a ser usadas por las personas, éstas lo habitan. Son pocas las obras de arquitectura donde el arte es una condicionante de dicho proceso, salvo aquellas cuyo destino sea albergar obras de arte, se trata más bien de una relación a nivel instrumental donde encontramos muy buenos ejemplos.

Por ejemplo la casa Stretto de Steven Holl está inspirada en el stretto de música para cuerda, percusión y celesta, de Bela Bartok. Holl (1997), los cuatro movimientos de la pieza musical establecen una notable distinción entre lo pesado (percusión) y lo ligero (cuerdas) entonces del mismo modo que la música alcanza su materialidad en la orquestación y el sonido aquí la arquitectura intenta un paralelismo con la luz y el espacio, es así como existen sectores pesados de piedra y hormigón combinado con sectores de, metal y vidrio. De esta manera la obra musical se instrumentaliza para el proceso creativo del arquitecto otorgándole un sentido y orden a la construcción.

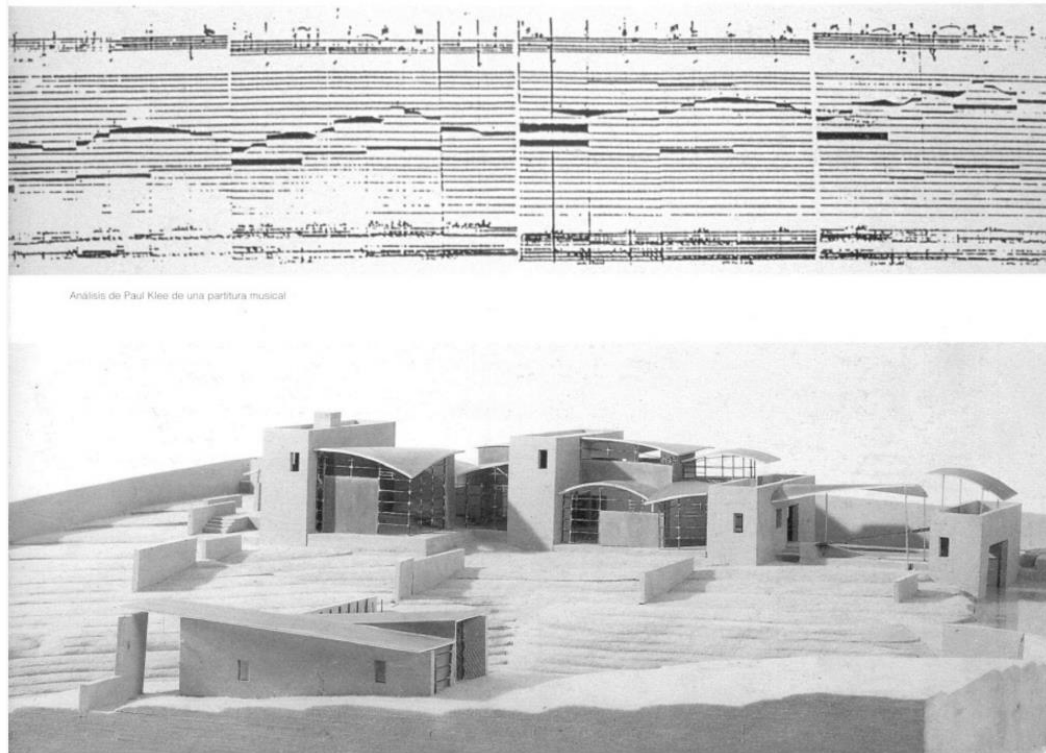


Figura 12_ Casa Stretto. Dallas Texas, Estados Unidos. Steven Holl, 1991.

Por otro lado, si bien es cierto que algunas instalaciones artísticas pudieran ser penetradas e incluso habitadas por un período de tiempo determinado, no nos podemos apoyar en dicha circunstancia para equiparar los edificios con una obra de carácter escultórico o viceversa. Es decir, la relación problemática de la hipótesis supone siempre la distinción de las disciplinas, el asunto está en que existen obras de arte que están muy cerca del límite de esta diferencia. Se trata también de obras de arquitectura en cierto sentido neutras o muy precisas, que permiten albergar o dar lugar a un tipo de manifestación artística de una manera paradigmática; es el caso de la sala de turbinas de la Tate Modern.

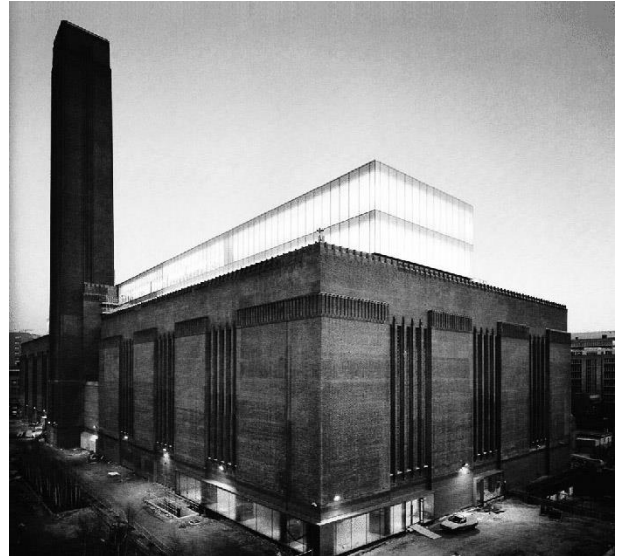


Figura 13 Herzog & de Meuron. Tate Modern, Rehabilitación de Bankside Power Station de Londres 2000.

El Bankside Power Station de Londres quedó en desuso desde 1981, y el año 2000 se abrió al público como el Tate Modern de Londres. El proyecto es de los arquitectos suizos, Herzog & de Meuron y consiste en una rehabilitación que crea un espacio público contemporáneo sin disminuir la presencia histórica del edificio. Se trata de la remodelación de un edificio industrial, de grandes dimensiones. En cierto sentido es un espacio que ha sido determinado solo por criterios de índole funcional y en su remodelación por principios arquitectónicos para convertirlo en centro de exposiciones, lo que le da características muy particulares. Además, como ya es parte del encargo arquitectónico, de este tipo de programas, como por ejemplo el Centro Pompidou de París 1977, o el Guggenheim de Bilbao 1997, el proyecto tiene el propósito de revitalizar el deteriorado barrio industrial donde se ubica.

La Sala de Turbinas donde se instaló la obra de Eliasson, tiene una vasta y espectacular zona de entrada protagonizada por una rampa de acceso. En paralelo a la Sala de Turbinas está la Sala de

Calderas y el lugar de las galerías. La altura desde el suelo es de 26 metros, la longitud de 155 metros, el ancho de 23 metros. El área total 3.300 m².

“Herzog & de Meuron eligieron mejorar el carácter urbano del edificio sin desmerecer significativamente su forma... La alteración exterior más evidente es la caja de luz ubicada sobre el techo... La geometría mínima de la caja de luz y su materialidad de cristal translúcido claramente se diferencian de la oscura mampostería de ladrillo y la detallada fachada original”. (Jones, 2015, 29 de julio)

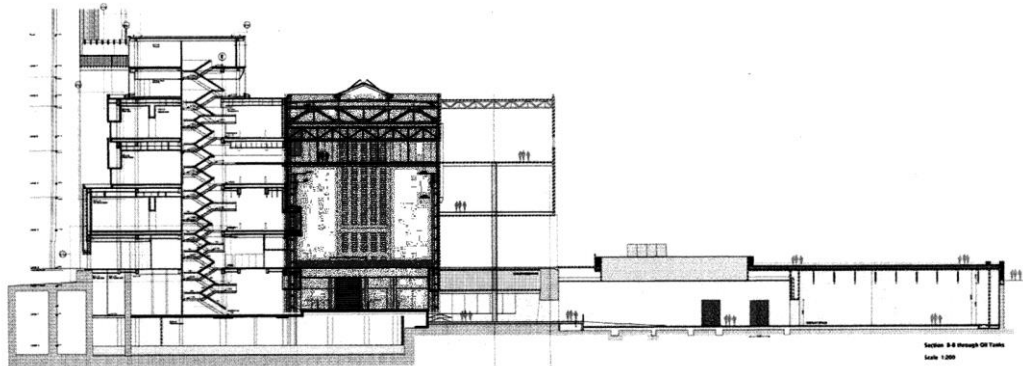


Figura 14_Corte Transversal. Herzog & de Meuron, Tate Modern (2000). Al centro Sala de Turbinas.

La magnitud y abstracción del espacio arquitectónico del edificio son condiciones muy precisas que influyen en las propuestas de los artistas que han expuesto en este espacio. El tamaño de la sala es un factor determinante, cuando un objeto arquitectónico, como una puerta, una pared o una ventana, son transformados por una propuesta artística. Puede llegar a transgredir completamente la función para la que fue diseñada sin que eso afecte notablemente la obra de

arquitectura. Algo semejante ocurre con el muralismo y obras escultóricas de tamaño relativo, porque no afecta a normas técnicas de la génesis arquitectónica, incluso muchas de ellas pueden venir a complementarse de manera efectiva con el proyecto de arquitectura.

Sin embargo, cuando el tamaño de una sala o cuando todo un edificio es intervenido por un artista, como es el caso del Reichstag alemán, envuelto en tela por el artista búlgaro Christo (1995), o un edificio perforado en el centro de Amberes por Gordon Matta Clark (1977), no es para nada semejante a una puerta o un muro pintado, queremos precisar la idea de que cuando la intervención artística adopta una escala de habitar, la forma arquitectónica total se ve transformada en algo que es más arquitectónico que lo original. Ese tipo de transformación potencia el habitar del edificio porque hace presente algo que ya estaba allí, el espacio.

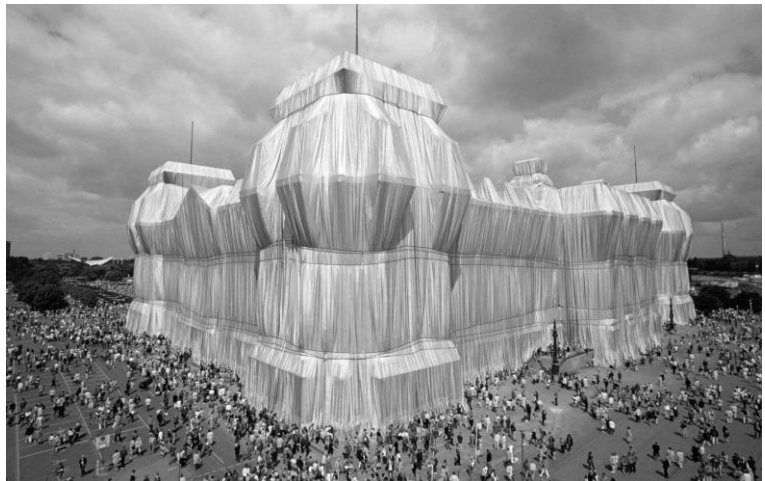


Figura 15_ Reichstag envuelto. Christo y Jeanne-Claude, 1971-95. Berlin.



Figura 16 *Office Baroque (Oficina Barroca)*. Gordon Matta-Clark, en Amberes 1977.

Como hemos señalado, en el análisis de estos aspectos juega un papel fundamental la escala. *TWP* está en el límite de la escala del espacio arquitectónico y el escultórico, es por ello que el concepto de espacio y el de lugar se vuelven protagonistas de dicha relación, en tanto es el espacio la materia prima de este tipo de manifestaciones artísticas.

El lugar arquitectónico redefine su acontecimiento a propósito de la intervención; como un lugar que se reinaugura a la contingencia. Como veremos más adelante en la mayoría de los casos, las obras de arte son contenidas por el espacio arquitectónico, permaneciendo indiferentes unas de otras.

En *TWP*, las decisiones del artista y el diseño arquitectónico del edificio generan un lugar único, que provoca en el público interferencias con lo que conoce habitualmente del espacio y los edificios, se producen campos de fuerza perceptiva en el sujeto que ponen en juego la naturaleza del contexto y la especificidad de la obra. Es precisamente en esta tensión donde se suscitan nuevos campos de conocimiento, produciéndose un fenómeno de amplificación de las características de la lógica del lugar.

2.3 ARQUITECTURA Y REPRESENTACIÓN

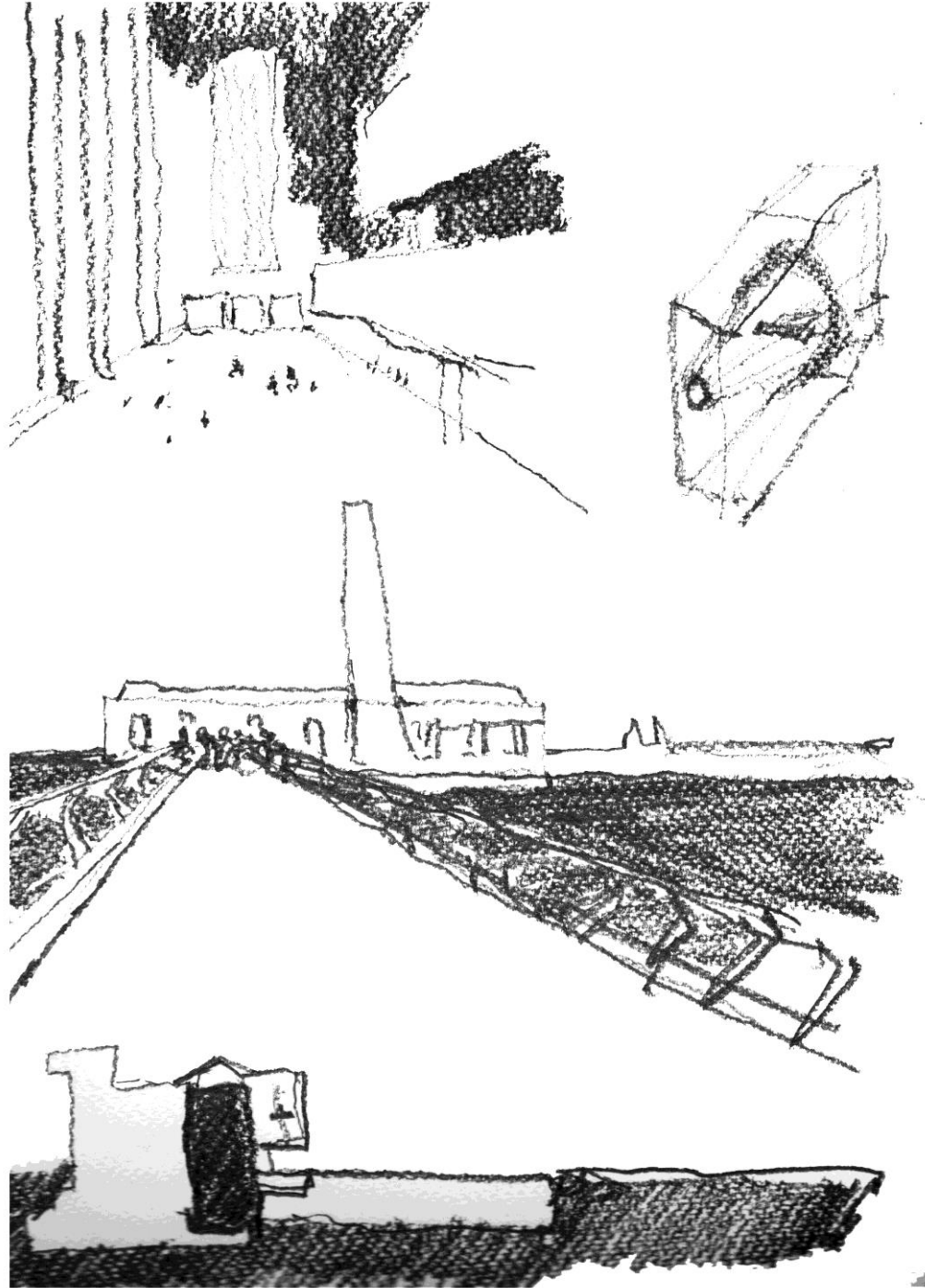


Figura 17_ Croquis elaboración propia. TWP, Olafur Eliasson, 2003.

Hemos supuesto que existen acciones estéticas sobre el espacio arquitectónico que propician la experiencia de una ciudad más lúdica y espontánea, y a la vez entregan nuevas claves para una lectura cultural y espacial de los edificios; se trataría entonces de prácticas artísticas que no sólo se constituyen en una visualización simbólica de ellas mismas, como sería el pintado de murales o las esculturas en las plazas, se trata más bien de obras que conllevan una reflexión crítica sobre la construcción conceptual y perceptiva de los espacios y los lugares, sean estas intencionadas o consecuencia inesperada de la dicha operación.

Se ha constatado que existe un amplio número de manifestaciones del tipo escultórico que exploran una nueva relación entre la representación del espacio y la experiencia del espacio. En general son obras de una gran diversidad y variedad, lo cual hace difícil su clasificación; pueden ser bidimensionales o tridimensionales, pueden ser acciones performativas o monumentales, o ser permanentes o transitorias.

El primer factor común que encontramos en todas ellas es que ocupan o interfieren en el espacio público, sea la calle, la plaza o un edificio de acceso público, un lugar que puede ser ocupado por todos los ciudadanos, en parte porque la obra se dirige hacia ellos, en virtud precisamente de dicha ocupación. Es decir, la intención es interferir en la vivencia cotidiana del lugar.

Un segundo factor mucho más específico es que las obras son de una escala calculada para complementarse con la arquitectura de una forma activa, donde el edificio no solo es un soporte o el contenedor de algo, sino que la arquitectura queda involucrada con la intervención de una manera única y particular de tal manera que no podría ser de otra forma. Es decir, tiene un emplazamiento específico.

Como ya hemos señalado, el doctor David Moriente de la Universidad de Madrid ha denominado a un conjunto menos específico de obras con la etiqueta general de ‘*Poéticas Arquitectónicas*’ y ha dicho que son obras que “*han utilizado en mayor o menor grado la arquitectura como una materia prima*” (Moriente, 2010, p.15), reactivando el debate en torno al arte público, extendiendo su alcance y su comprensión hacia un punto de vista que reflexiona sobre las transformaciones sufridas por las ciudades en los últimos 50 años. En este conjunto, destacan obras de artistas como: Vito Acconci, Lawrence Weiner, Dan Graham, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Dennis Adams, o Antoni Muntadas, que han trabajado conjuntamente con arquitectos y urbanistas, y han producido un trabajo interdisciplinar que se debate en un límite entre la arquitectura como soporte de representación; es el caso de las proyecciones o letreros en muros de edificios (Fig. 19 y Fig. 23). Otro caso es la intervención de la arquitectura para una experiencia conceptual en el pilar del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, que circula por la ciudad con dos cámaras capturando imágenes que cuestionan el modelo de viviendas sociales (Fig. 20). Otras obras usan elementos arquitectónicos como las ventanas o las fachadas en un intento de relación de complicidad con su contexto (Fig. 21 y Fig. 22).

Se puede leer en estas acciones la necesidad de subrayar un cierto distanciamiento crítico con respecto a la autonomía de la escultura, comprometiéndose a la vez en el reto estratégico sobre las nuevas estructuras de la ciudad y tratando de proponer una transformación crítica de la cultura. Para ello usan la gráfica, la luz, la fotografía como una forma de apropiación visual que impacta sobre medios de comunicación, manejan la dimensión de los espacios y las construcciones para explorar el entorno. En definitiva, actúan sobre la arquitectura como si fuera un soporte físico donde exponer dichos discursos críticos. De esta manera se va construyendo un discurso político-

cultural sobre las ciudades y la arquitectura, sobre su deterioro o sobre los valores, lo que sin duda hoy constituye un aporte.



Figura 18_ *Forever & A day.* Weiner Lawrence.
El zócalo ciudad de México, 2017



Figura 19_ *Observatorio / Patio de recreo.* Graham Dan,
Techo de la unidad de habitación de Marsella de le Corbusier. 2015



Figura 20_ *Freeload*. Adams Dennis, 2013. Instalación para el Pabellón Mies van der Rohe.¹²



Figura 21_ *Where We Are Now (Who Are We Anyway?)*. Vito Acconci, Nueva York, 1976.

¹² Con motivo del 75 aniversario de su construcción. Producida una réplica portátil de una de las ocho columnas cruciformes espejadas que sostienen el Pabellón. Al instalar una cámara de video en miniatura en cada uno de sus extremos, el artista transformó la columna en una cámara bidireccional diseñada para grabar tomas adelante y atrás de una procesión a través de La Mina, un proyecto de viviendas sociales en las afueras de Barcelona. 2013

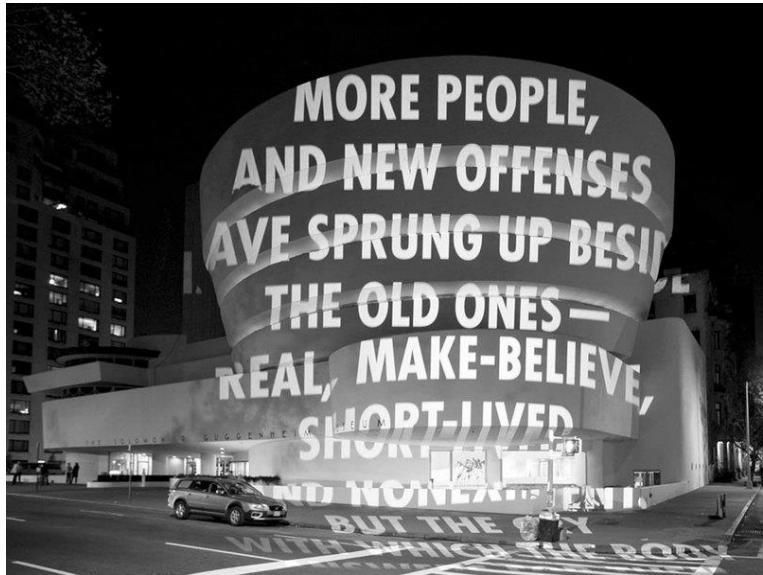


Figura 22_ *Proyección sobre Guggenheim. Holzer Jenny, New York, 2008.*

La arquitectura se ha representado por diferentes medios; maquetas, dibujos, pinturas, modelos geométricos, modelos computacionales o modelos matemáticos, con imágenes digitales, de videos o cine, etc. En ningún caso la representación de las obras de arquitectura y de la ciudades han podido sustituir la experiencia de lo que se representa, porque. por definición, el medio con el que se representa algo no es nunca totalmente igual a lo representado y porque dicha representación de la arquitectura no es la obra propiamente tal. Los dibujos, planos y modelos anteriores a la obra, tratan del proyecto, de algo que aún no existe, nos referimos específicamente al momento del proceso creativo de la arquitectura. Vista así, la arquitectura no sería un arte de representación.

Ahora bien, cuando un edificio es intervenido se generan nuevas representaciones, que en cierto sentido son también una forma de proyecto, se trataría de otro proyecto de arquitectura, en el sentido de la proyección, en el sentido del traer a presencia algo que no estaba antes; esas representaciones son otra obra.

Pues bien, suponemos que todos los procesos gráficos, fotográficos, lumínicos, incluso de performance, que alteran la obra de arquitectura, están interviniendo también en una escala representacional del proyecto llevando así nuevas sugerencias a una obra que parecía ya terminada.

La arquitectura tiene que usar la representación para poder comunicar lo que debe ser construido. Felipe Corvalán expone en su tesis *‘Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX’* como es que la arquitectura posee diferentes elementos de representación gráfica y que, a partir de un momento en la historia, comienzan a transformarse en elementos de reflexión arquitectónica sobre el proyecto, como una *“pre visualización de aquello que no existe”*.¹³

Pero la representación gráfica de los elementos arquitectónicos aun siendo un medio de reflexión, no siempre otorga una aproximación a la experiencia del espacio, así ocurre que los dibujos de planos, aunque representan aspectos constructivos o materiales, y las maquetas, aun siendo miniaturas donde se pueda ver la espacialidad, no alcanzan para dar cuenta de las cualidades fenomenológicas de un lugar arquitectónico.

De manera inversa, la arquitectura siempre ha estado en las representaciones artísticas primero como complemento para el sentido final de la narración del cuadro, dotándola de legibilidad. Como parte de un fondo que da ubicuidad a una escena, se puede apreciar en la pintura

¹³ “A partir de este momento histórico, la arquitectura será definida como proyecto, es decir, como una idea que se materializa, convirtiendo al espacio y a las relaciones que en él tienen lugar en un escenario imaginado y definido a priori. De esta manera, la arquitectura en el contexto de consolidación de la modernidad, supondrá una voluntad intelectual posteriormente construida, que se piensa y posteriormente se ejecuta. En este ámbito, las expresiones arquitectónicas desarrolladas sobre el plano gráfico podrán ser entendidas como una forma mental, procedimiento a través del cual se gesta la obra de arquitectura. Un procedimiento que permite generar a la obra, previsualizando aquello que no existe, insinuando los caminos que posteriormente nos conducirán a la respuesta asociada a un problema arquitectónico específico. Así, la relación entre arquitectura y representación gráfica trascendería lo meramente instrumental (capacidad comunicativa), convirtiéndose en una operación esencialmente analítica e intelectual. Es decir, la representación gráfica no sólo permite comunicar y describir un proyecto de arquitectura a ojos del observador, sino más bien, se constituye en el campo de especulación que permite construir el marco conceptual a partir del cual se formaliza y construye la obra.”
CORVALÁN, F. (2012). *Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX: Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto*, p.13.

'Inocencio III aprueba la vida comunitaria de San Francisco' del Giotto (1300), como la representación de la arquitectura es un fondo geométrico, simétrico y anónimo, es decir, sin particularidad. Se trataba de hacer visible otro asunto, en el cuadro la arquitectura sólo da ubicación a los cuerpos en el mundo. Es un tipo de espacio abstracto y simbólico. Totalmente complementaria.

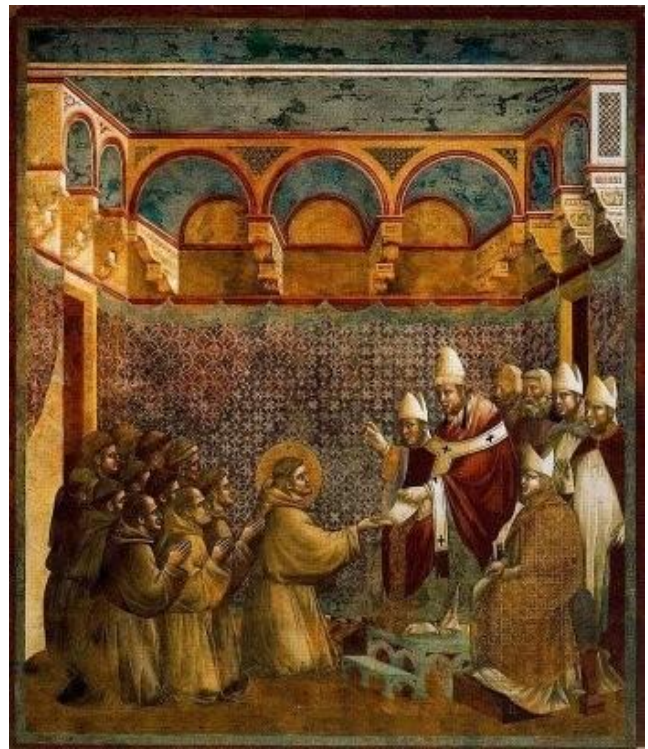


Figura 23 *Inocencio III aprueba la vida comunitaria de San Francisco.*
Giotto Di Bondone, 1300. Pintura al Fresco. 270 x 230 cm.

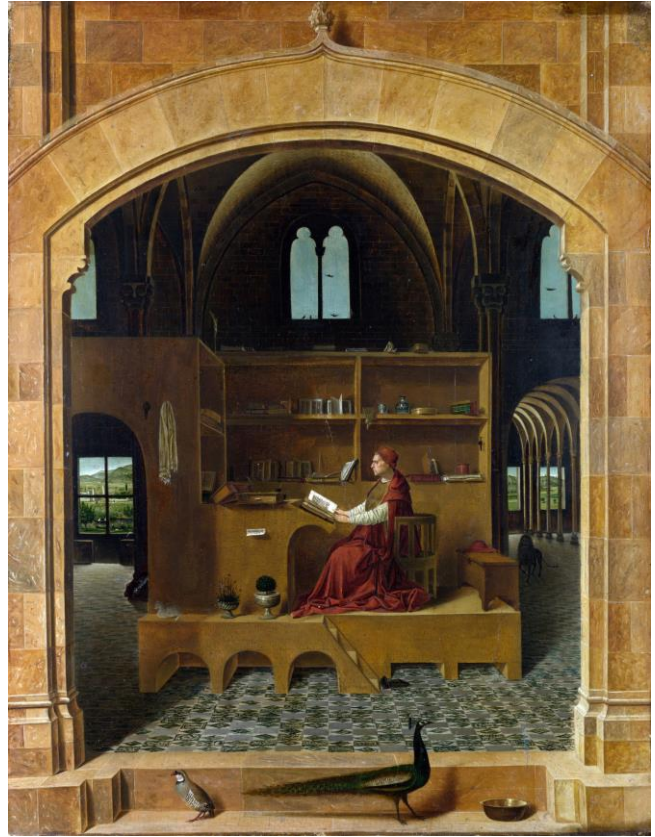


Figura 24_*San Jerónimo en su estudio*. Antonello Da Messina, 1475.
Óleo sobre lino. 45.7 x 36.2 cm.

En ‘San Jerónimo en su estudio’ (1475) de Antonello da Messina se denota una mayor complejidad en las relaciones espaciales. Primero distinguiendo un interior de un exterior, y un interior dentro de un interior. Como un mueble dentro de un espacio cerrado.

Aparece el paisaje natural como un elemento que posiciona a la construcción como mediador entre lo protegido y la intemperie, en este caso la arquitectura ya es un elemento activo de la representación pues comunica cualidades arquitectónicas del espacio como la luz y la dimensión.

Es en los siglos XVII y XVIII cuando se inicia una mayor distinción entre los oficios de pintor, escultor y arquitecto. La imagen arquitectónica se desarrolla como fuente iconográfica primaria,

es el caso de los pintores Canaletto o Francesco Guardi, sus trabajos han motivado a arquitectos en las formas de observar, comprender y proyectar las imágenes del espacio, ya sea natural o de las ciudades.



Figura 25 *El Gran Canal en Venecia desde Palazzo Flangini hasta Campo San Marcuola.* Canaletto, 1738. Óleo sobre lienzo. 47 x 77.8 cm



Figura 26 *Vista de la Plaza de San Marco.* Francesco Guardi, 1760-1770. Óleo sobre lienzo. 62 x 96 cm.

En este tipo de obras el espacio y la arquitectura son el motivo de la composición, mientras Canaletto (1738) expresa una representación meticulosa de la arquitectura y la precisión de los elementos urbanos, casi como si fueran planos en tres dimensiones de la ciudad, en Guardi (1770)

prima la idea de una atmósfera, de un tipo de ambiente de la ciudad. El cualquier caso la arquitectura ya no es un telón de fondo.

En la modernidad la pintura ha desarrollado toda una preocupación por el sentido del espacio, la luz y las atmósferas despojándose en muchos casos del sentido realista del cuadro. La consolidación de la modernidad como paradigma de orden, establece una manera de entender la realidad asociada a la presencia del sujeto. Es así como el vínculo con el mundo se establece como posible sólo a partir de las facultades de comprensión que están en el propio hombre.

El sujeto no sólo observa y percibe el mundo y por lo tanto puede descifrar la realidad, sino que también, puede definirla. Estas capacidades de conocimiento articuladas en torno a la razón proponen para la pintura una total apertura a la imaginación. Es, si se quiere, un proceso de aprehensión sobre lo real, que deriva en el reemplazo de la realidad por medios de expresión y manifestación que se convierten en portadores de realidad. La presencia de la arquitectura en el cuadro se convierte en algo demasiado real, debido principalmente a la autonomía que cobra la pintura sobre los contenidos que comunica.

En el cuadro ‘Cafe Terrace at Night’ de Vincent van Gogh (1888) por ejemplo la arquitectura es una materia que se usa para dar cuenta de la pintura. De los colores y de la noche como motivo, y de la propia técnica, aun siendo una localización y un registro de lo que pasa en la ciudad. Es sobre todo una realidad creada por el artista.

En ‘Halcones de la noche’ de Hooper (1942) se aprecia otra tipo de presencia de la arquitectura en la pintura, casi cinematográfica, una escena de la ciudad con elementos arquitectónicos muy exactos. Aún con las contradicciones de funcionamiento que podrían llegar a leerse, como la

barra triangular o la ausencia de acceso al interior, el cuadro representa una escena de la cotidianidad de la ciudad, pero transmite cierta escena de la soledad del sujeto en esa ciudad.



Figura 27_ *Terraza de café por la noche. Place du Forum, Arles. Vincent Van Gogh, 1888.*
Óleo sobre lienzo de lino. 81 x 65 cm

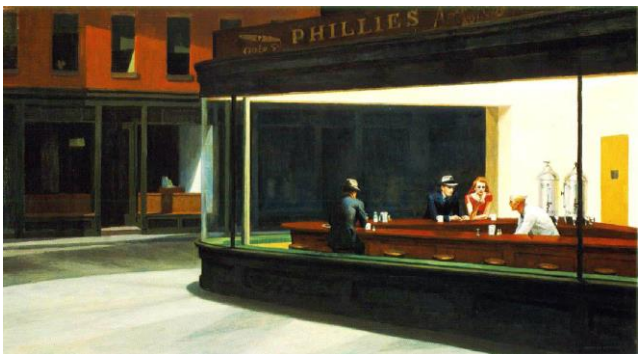


Figura 28_ *Halcones de la noche. Hooper Edward, 1942.*
Óleo sobre lienzo. 85.1 x 152.4 cm

En el siglo XX, con el alto desarrollo técnico, se incrementa la capacidad de producir imágenes a todo nivel, con ello se intensifican las imágenes del espacio de la ciudad y sus acontecimientos, fuertemente impulsados por la fotografía y el cine, sobre todo. Esto propició que las imágenes de la arquitectura ya no sólo fueran un fondo complementario o un motivo de inspiración para los artistas. Las imágenes están dando cuenta del acontecimiento de la arquitectura, en un tiempo en el que suceden las acciones humanas en la ciudad, lo que convertiría a la vida en un motivo.

Martin Heidegger en 'La época de la imagen del mundo' (1996) describe la instauración de la modernidad como un proceso por medio del cual el mundo es capturado como imagen. Según Heidegger, lo propio de la condición moderna supone pensar al mundo como una imagen, poniendo en funcionamiento un sistema representacional que permite tal captura, proceso en el cual el mundo se convierte en una disponibilidad, precisamente a partir de la presencia del sujeto que configura y trae las cosas ante sí. Heidegger sostiene que el mundo no sólo se convierte en una imagen, sino que, más bien, es concebido como tal.¹⁴

La novedad de la posición prioritaria asumida por el hombre define a la representación como un traer ante sí, permitiendo que el sujeto defina y otorgue sentido al objeto. Ahora el mundo interpretado es en la imagen, es en la representación.

¹⁴ "La palabra 'imagen' hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro de lo ente en su totalidad. Pero el término 'imagen del mundo' quiere decir mucho más que esto. Con esa palabra nos referimos al propio mundo, a él, lo ente en su totalidad, tal como nos resulta vinculante y nos impone su medida. 'Imagen' no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro alemán: 'wir sind über etwas im Bilde', es decir, 'estamos al tanto de algo'. Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros. Hacerse con una imagen de algo significa situar a lo ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición" **HEIDEGGER, M. (1996). *La época de la imagen del mundo*, p.6**

“Cada época se fija a si misma en imágenes. No solo produce sus imágenes, sino que lo hace conforme a sus “propias” posibilidades, acotado incluso su pensamiento de acuerdo a sus recursos. Las imágenes son aquí como un registro del tiempo presente, precisamente el registro que en un tiempo por venir darán testimonio de ese presente ya pasado como de una época, es decir, como un tiempo a cuya “unidad interna” le es esencial el ser pasado. Las imágenes anteriorizan el presente, en la medida en que le prestan la consistencia de los que “así fue” especial densidad ontológica la de aquel tiempo que ya paso (aquellos hechos, aquellas cosas, aquellas personas) y que, por lo mismo, ya quedó detenido en sus formas. He aquí precisamente el poder de las imágenes.” (Rojas, 1999, p.239)



Figura 29_ Escalera de la colina Montmartre con el perro blanco. Brassai ,1932.

Fotografía, impresión gelatina de plata. 25 x 19.5 cm

En la fotografía de Brassai, aunque posee un alto grado de valor compositivo en la geometría del espacio bidimensional, está recortando un trozo de la realidad arquitectónica, no se representa una historia a leer o un paisaje del mundo simplemente, se trata de traer ante sí la realidad por medio de una geometría, por medio de la captura de la luz, el espacio y los elementos de la arquitectura presentes en un tiempo que casi se congela. La maquina fotográfica hace aparecer una ‘realidad otra’.



Figura 30 *The Weather Project*. **Olafur Eliasson**, 2003.
Sala de Turbinas The Tate Modern, Londres

Y si la realidad ha llegado a ser la base de nuestras percepciones como sujeto, resulta que el arte contemporáneo que se tensiona por un lado; en el *arte ‘que da que pensar’ y por otra en el esteticismo de la cosa misma que se exhibe como arte* (Rojas, 1999, p.320), resulta posible pensar que la puesta en escena de la realidad como tal o como “otra”, precisamente se instala a propósito de una ambigüedad en los límites de la representación y por lo tanto instala también la posibilidad de no dar por conocidos los modelos de representación, ahí donde el espectador y conciencia se

dan cuenta del poder de dislocación que la obra de arte puede producir sobre el tiempo y el espacio de la habitualidad.

TWP es una obra que propone imágenes al espectador, imágenes donde él mismo es parte de la representación. Toda la obra funciona como un gigantesco escenario atmosférico para capturar imágenes. El trabajo es una metamorfosis de la percepción lograda entre el cruce de las imágenes de la naturaleza, el suelo interior y el público multiplicado por los espejos.

2.4 ARQUITECTURA Y ESCULTURA

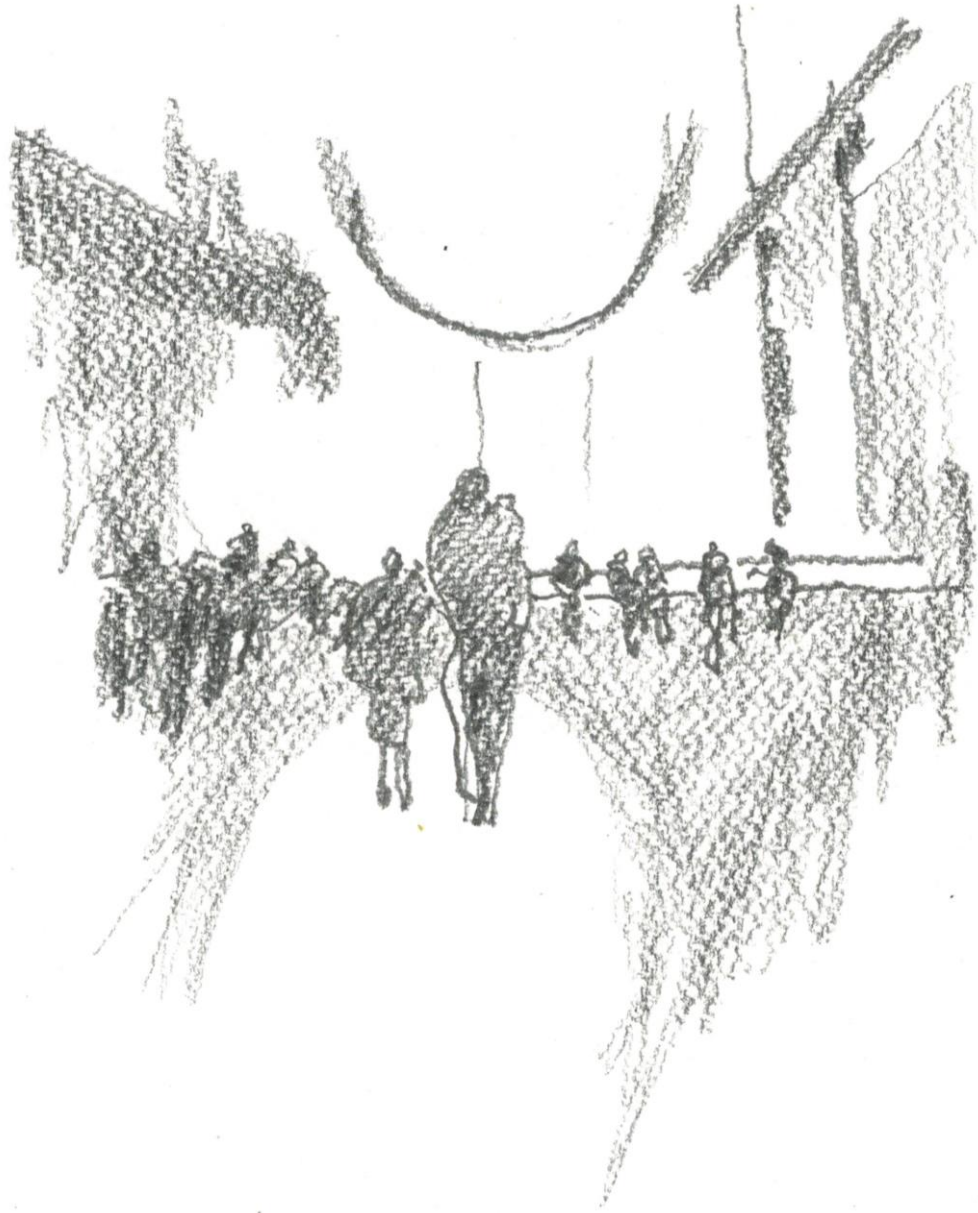


Figura 31_ Croquis elaboración propia. *TWP*. Olafur Eliasson, 2003.

La escultura con su gran esplendor en la época clásica, ocupó por largo tiempo un lugar específico respecto de la obra de arquitectura; como un arte figurativo destinado a ocupar espacios dentro o al lado de los edificios. Pasó del antropomorfismo a una gran variedad de acciones durante el siglo XX, muchas de ellas experimentales, en busca de su propia autonomía, hasta convertirse, tras un cierto agotamiento de la pintura, según lo describe Javier Madaruelo ¹⁵, en una *técnica de narración visual*.

Nos parece pertinente esta descripción, en la medida que es capaz de agrupar la gran cantidad de variantes que la escultura contemporánea experimenta, sobre todo en la línea de las instalaciones y la incorporación de tecnologías visuales derivadas del desarrollo de la fotografía y el video.

Plantea el profesor Madaruelo que parte del éxito que la escultura está teniendo en los últimos años lo consigue al utilizar algunas de las significaciones, imágenes, métodos y materiales utilizados habitualmente por la arquitectura. Esta complicidad no es nueva: en la época clásica pero sobre todo en las catedrales góticas, las esculturas estaban adaptadas a la arquitectura.

Todo el conjunto construido estaba en una unidad morfológica, de función y de contenido. La unión hacía que estas obras adquirieran un efecto espacial dominante. Por esto se puede afirmar que la historia de la arquitectura se encuentra ligada a las posibilidades técnicas de la escultura y a su capacidad de conferir carácter al espacio arquitectónico.

¹⁵ "Paralelamente la escultura, dormida en el antropomorfismo desde los gloriosos tiempos de la Grecia antigua, ha ido despertando, durante este siglo, del letargo hasta convertirse, en estos últimos años, tras el agotamiento del liderazgo de la pintura y de la literatura en manos de otras técnicas de narración visual, en la más activa y revolucionaria de las artes. Pensamos que parte del éxito que la escultura está teniendo en los últimos años lo consigue al utilizar algunas de las funciones, significaciones, imágenes, métodos y materiales utilizados habitualmente por la arquitectura." **MADARUELO, J. (1990). *El espacio raptado*, p.22.**

En la modernidad las artes adoptarían sus propias definiciones y las propuestas de ‘colaboración’ entre las distintas disciplinas se tornarían mucho más difíciles de conseguir. En las propuestas colectivas el trabajo entre arquitectos y pintores o escultores se remite a cumplir cada con una parte del trabajo de manera independiente, lo que no siempre ha dado los mejores resultados.

Javier Madaruelo da como ejemplo la Sylvette, de Picasso, recreada por Carl Nesjar para ser instalada en el acceso las Sirver Towers (1966) , edificio construido por leoh Ming Pei, lo describe de la siguiente manera:

“El conjunto de la Universidad está compuesto de tres inmensos rascacielos de hormigón armado. Sus fachadas forman una cuadrícula regular de ventanas que se extiende hasta treinta y cinco plantas. Ante la entrada del edificio se situó un gigantesco dibujo de Picasso, de un busto esquemático, que ha sido ampliado de escala por el escultor Carl Nesjar hasta alcanzar los diez metros y medio de altura. Esta "escultura" es, cuando menos, innecesaria en el lugar y totalmente ajena, con su gestualidad y figuración, a la retórica del edificio, a su escala y a la escala y el entorno del espacio en que se sitúa. Sin embargo, leoh Ming Pei está muy orgulloso de haber conseguido que Picasso "colaborara" con él, al dar su autorización desde Vallauris para que se construyera una escultura de más de diez metros de un modelo suyo. Esta experiencia de supuesta "colaboración" la ha repetido Pei en tres ocasiones más, con el inevitable Henry Moore, en Columbus, Indiana, en la National Gallery de Washington y en el Ayuntamiento de la ciudad de Dallas”. (Madaruelo, 1990, p.27)



Figura 32 *Bust of Sylvette*. **Pablo Picasso & Carl Nesjar**, 1968. Plaza Silver Towers, Universidad de Nueva York. Escultura hormigón. 20 x 36 pies

Las ideas y planteamientos entre arquitectos y artistas suelen ser muchas veces divergentes e irreconciliables. Efectivamente, pueden ser extrañas este tipo de colaboraciones forzadas y en la mayoría de los casos impide realmente que exista un mejoramiento de la calidad del espacio, si eso fuera lo que se quiere conseguir.

Cuando se pretenden relaciones temáticas entre escultura y arquitectura, nos encontramos con que a la funcionalidad, la mayoría de las veces, es un valor asociado con la arquitectura, mientras que la cualidad formal se identifica con la plasticidad en la escultura.

Sin embargo, la cualidad formal del espacio ha permanecido, al menos desde la modernidad, muy unida al proceso de creación en arquitectura. Autores como Le Corbusier (1920) ha señalado que: ‘La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz (...)’.

o Alvaro Siza:

Yo creo que también en arquitectura hay muchísimos estímulos para la conquista de la forma. Es más complejo que la pintura o el diseño de objetos, pero también depende de un equipo más grande. No hay duda de que existen para el arquitecto otros trabajos a considerar en la formación de cada uno de nosotros, puesto que son un buen ejercicio complementario e insustituible: diseño de objetos, dibujar, pintar, escultura, escuchar música, ver cine... hay un mundo de cosas que están relacionadas con la arquitectura. Por lo tanto, esas cosas son las que nos dan el sentido del ovillo del que tirar. Pensar un proyecto es como pegar la punta de un hilo a la de otro e ir tirando, hay que elegir, aunque con todos los riesgos, la punta del hilo del que tirar, tirando cada vez de uno distinto. (TC cuadernos, 2014, p.1)

Ambos arquitectos son claros ejemplos que los presupuestos funcionalistas de la modernidad no son válidos para todos. El trabajo de Álvaro Siza es un ejemplo de rechazo a la idea de una arquitectura que pueda estar sujeta a reglas preestablecidas.

Es significativo como ejemplo para esta tesis que Álvaro Siza inicie su carrera de arquitectura en un campo de referencia cercano a la escultura y en particular a la obra de Gaudí.¹⁶

¹⁶ “ Siza guarda buenos recuerdos de los viajes minuciosamente planeados por su padre, que incluían visitas a los museos organizados de tal modo, que para los niños resultaban siempre una experiencia emocionante. En una de esas numerosas excursiones familiares, Siza llegó a Barcelona y se quedó impresionado por las obras de Gaudí: “ más que arquitectura parecían esculturas. Eso me impresionó mucho. Luego vi que esas esculturas estaban hechas a base de puertas, ventanas y marcos, es decir, de elementos que se encuentran en cualquier casa. Creo que fue la primera vez que sentí interés por la arquitectura.” FLECK B. (2004), **Álvaro Siza**, p.23.

En la obra de Álvaro Siza se aprecia la tendencia a explorar los modelos y la forma como un sistema abierto que puede recibir todo tipo de influencias de la cultura, pero lo ms significativo es que establece relaciones espaciales derivadas de la exploración con el dibujo y las maquetas, un trabajo muy semejante al de un escultor. Su propuesta arquitectónica es una profundización en procesos de transformación de objetos, un trabajo con la realidad material de las cosas.

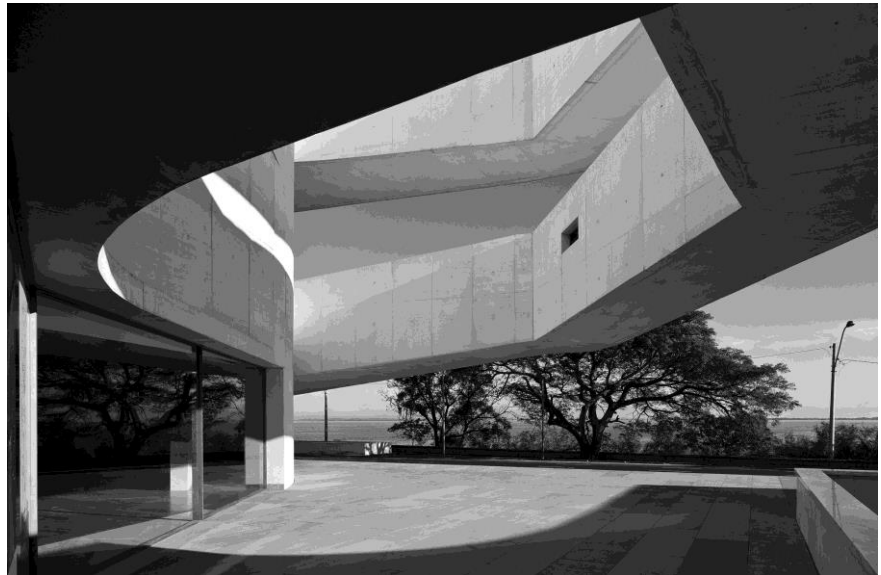


Figura 33 *Fundación Iberê Camargo. Álvaro Siza, 2008. Porto Alegre, Brasil.*

Otro caso significativo expuesto por Javier Madaruelo es el de Frederick Kiesler, cuya obra gira en torno al tema del ‘espacio continuo’. Kiesler creó la denominada ‘Casa Interminable’, consistente en la conformación de una serie de espacios que se entrelazan unos con otros. Tras varios años de gestación, termina por construirse como maqueta para la exposición ‘Environmental Sculpture’, celebrada en 1964 en el MOMA de Nueva York. Es de interés señalar que se trata de una obra de arquitectura que llega a ser considerada como obra de escultura, reafirmando esta relación de complicidad en el tratamiento del espacio.



Figura 34 *Maqueta de proyecto Endless House. Frederick J. Kiesler, 1950.*
Diseñada para el jardín del Museum of Modern Art de Nueva York.

La arquitectura, para conseguir revitalizar sus procesos creativos y su lenguaje, está siguiendo con mayor o menor atención algunos de los pasos que la escultura está dando, siendo eventualmente cómplice de buena parte de sus actuaciones.

Se puede apreciar un cambio significativo en los procesos creativos de arquitectos, en lo que se refiere a los modelos a escala, que pasan de ser maquetas que simulan pequeñas construcciones, a modelos de reflexión o exploración sobre el espacio.

También se observa una creciente tendencia a radicalizar las posturas entre los modelos digitales y modelos analógicos, los primeros con fines representacionales y los segundos con fines más indagatorios.

Los procesos creativos de arquitectos como Steven Holl, Daniel Libeskind o Frank Gehry entre otros, están teñidos por exploraciones con modelos que no pretenden ser la representación tridimensional de lo dibujado, sino que avanzan hacia una preconcepción del espacio, que luego podrá derivar en representaciones bidimensionales del proyecto.

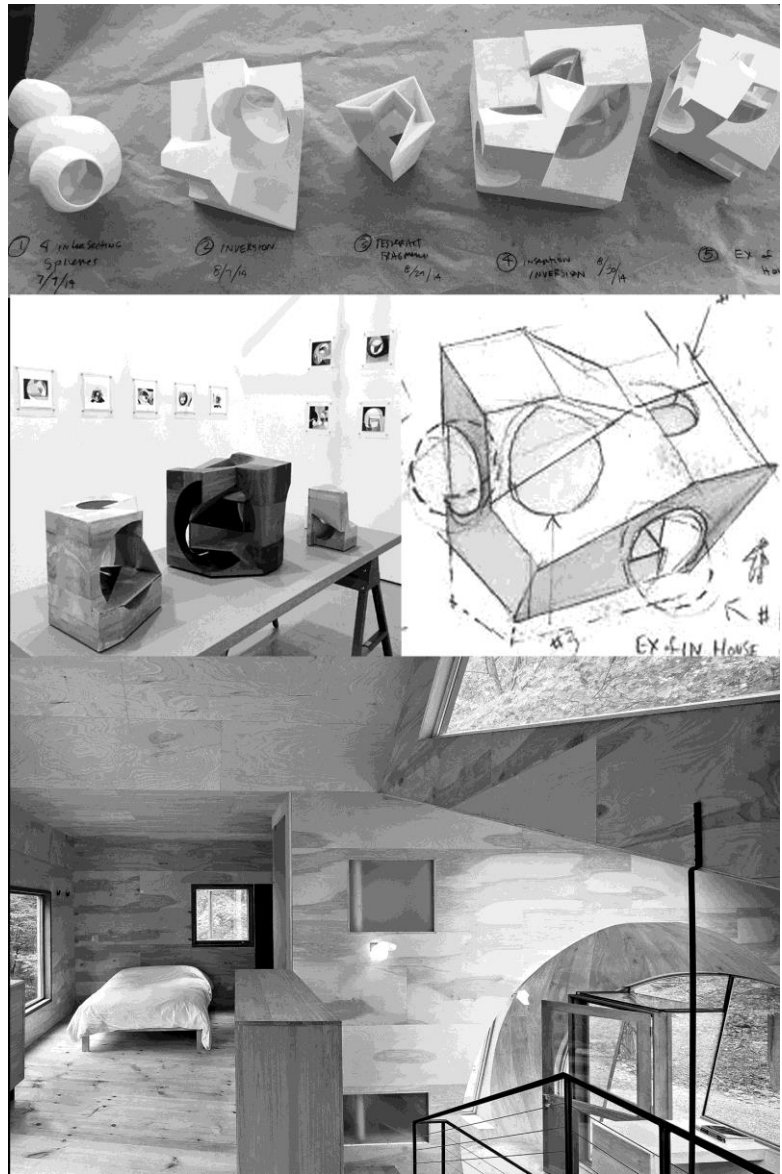


Figura 35_*Vivienda experimental Ex of In. Steven Holl Architects, 2016. Rhinebeck, Estados Unidos. Modelos de estudio, dibujos y fotografías de vivienda.*

Ex of In House, es un proyecto experimental de la oficina de Steven Holl (*diseño Steven Holl & Dimitra Tsachrelia. 2014-16*). Se trata de una casa de huéspedes y estudio para un artista en Rhinebeck, Nueva York. La casa es parte de la investigación *Exploraciones en "In"*, que cuestiona las formalizaciones actuales del lenguaje arquitectónico y la práctica comercial. Explora el lenguaje espacial, la energía, la apertura y el espacio público. En el manifiesto de la oficina se exponen siete puntos para exploraciones de "in":

- 1.- *Estudiar la arquitectura liberada del puro objetivo material.*
 - 2.- *Desde los orígenes de la arquitectura se explora el "in".*
 - 3.- *"in": todo el espacio es espacio sagrado.*
 - 4.- *La arquitectura del "in" domina el espacio vía el espacio.*
 - 5.- *El "in" intrínseco es una fuerza elemental de sensual belleza.*
 - 6.- *"in" no es útil, pero en el futuro será usado. El propósito encuentra "in".*
 - 7.- *La cosa que contiene no es la cosa contenida*
- (Casa **Ex de In** / Steven Holl Architects, 2016, 7 noviembre)

El trabajo experimental con modelos está muy cercano al trabajo de escultores, incluso dicho trabajo se presenta como una exposición en si misma. El 13 de septiembre del 2012 se inauguró la exposición 'Forking Time', en el Centro de Arquitectura de Virginia, en la cual se expuso el diseño del proyecto para el nuevo *Commonwealth University Institute for Contemporary Arts* de Steven Holl. La muestra contaba con 30 pequeños modelos de estudio que concluían en un gran modelo del diseño completo o casi terminado del *Institute of Contemporary Arts*. Las iteraciones son ejercicios formales, varias piezas del tipo 'escultórico' con diversos grados de abstracción.

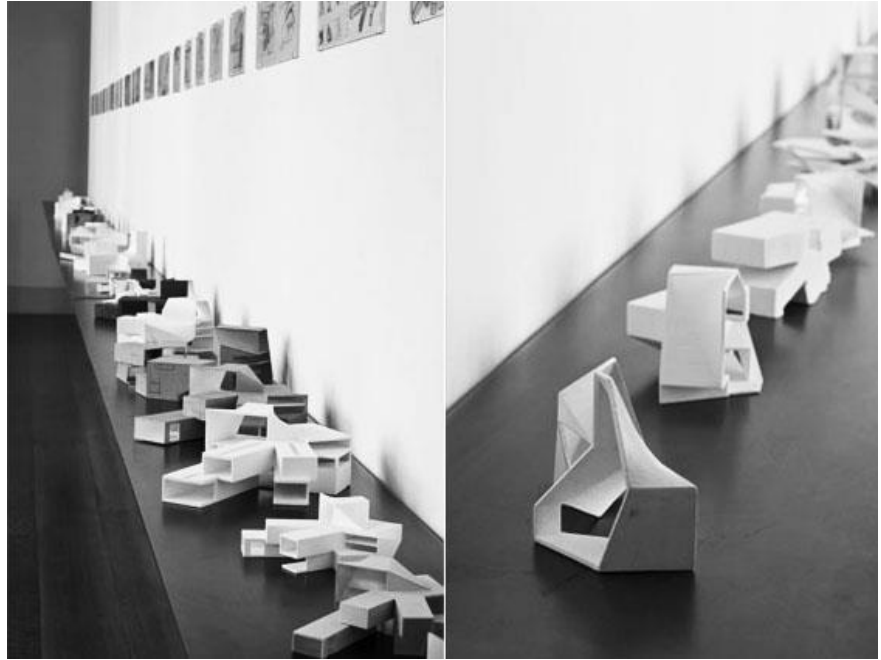


Figura 36_ Exposición *Steven Holl Architects: Forking Time*. **Steven Holl Architects, 2012.**
Centro de Arquitectura de Virginia, Estados Unidos.

No se pretende expresar la idea de que estos modelos arquitectónicos experimentales puedan ser considerados como obras escultóricas, pero si señalar la evidente influencia que existe entre las dos disciplinas, sobre todo en términos procedimentales, asunto muy diferente a las fracasadas ‘colaboraciones’ que ha expuesto Javier Madaruelo.

Un ejemplo de la influencia de una disciplina sobre la otra con un objetivo común de realización, es el proyecto Monumento a Batlle en Montevideo del escultor vasco Jorge Oteiza y el arquitecto uruguayo Roberto Puig, entre los años 1958 y 1960.

“La arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte. Tienen también en común —ciudad y obra de arte— el estar íntimamente relacionadas con un tipo de necesidades humanas y que tratan de resolver. En los ordenes espacial y humano, ¿en qué aspectos coinciden, qué problemas tienen en común y qué diferencias?”

*Jorge Oteiza”*¹⁷

La investigación de las Cajas experimentales de Jorge Oteiza que culmina entre los años 1958 y 1959 con sus series de esculturas tituladas “Cajas Vacías”. En este mismo periodo Oteiza plantea sus ideas sobre la ciudad como arte, o ‘ciudad –escultura’ como lo precisa la profesora de la Universidad de la Coruña M^a Emma López Bahut en su libro “De la escultura a la ciudad, Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60”¹⁸

Señala la autora que La Comisión Pro-Monumento a José Batlle y Ordóñez convocó un concurso público de ámbito internacional para la realización del Monumento en Montevideo. En octubre de 1957, Para Oteiza, suponía la oportunidad de materializar sus ideas sobre el espacio urbano real. Trabajó conceptos como comunidad, monumentalidad, integración de arquitectura y arte.

¹⁷ Manuscrito de la conferencia *La ciudad como obra de arte* (1958), Archivo Fundación Museo Oteiza (FMO), Material preclasificado (Pre)-14. Citado en *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. M^a Emma López Bahut, 2007, p.7.

¹⁸ “Oteiza no manejaba un término determinado para su propuesta de ciudad, sin embargo se ha decidido acuñar el de ciudad–escultura por un lado, para relacionar directamente lo urbano y sus últimas esculturas, y por otro, para manejar un concepto que haga referencia a una propuesta real sobre la ciudad. Al igual que plantea en sus obras escultóricas, que no sólo tienen un carácter espiritual o metafísico sino también una propuesta formal–espacial concreta, la ciudad que Oteiza formula quiere acoger espiritualmente al hombre, ser su refugio. Pero, además, acompaña estas ideas con una serie de propuestas para la ciudad real basadas en un nuevo enfoque de la integración arquitectura–escultura: arte+arquitectura=0. Por estas razones se ha descartado el término ciudad–estatua, utilizado por Javier Pérez Herreras en el libro *Cajas de Aire* (Universidad Pública de Navarra, 2000, pp. 241), ya que se deja a un lado la propuesta formal o espacial de Oteiza, centrándose en solo en su carácter espiritual de refugio para el hombre. También se ha prescindido del concepto «ciudad receptiva», empleado por Juan Pablo Huércanos en el artículo «Oteiza y la ciudad receptiva» (El valor de la palabra, n^o 3, 2003, pp.408-415) por considerar esta idea desde un punto de vista más metafórico. **LOPEZ, M^a E. (2007) De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60, p.13**

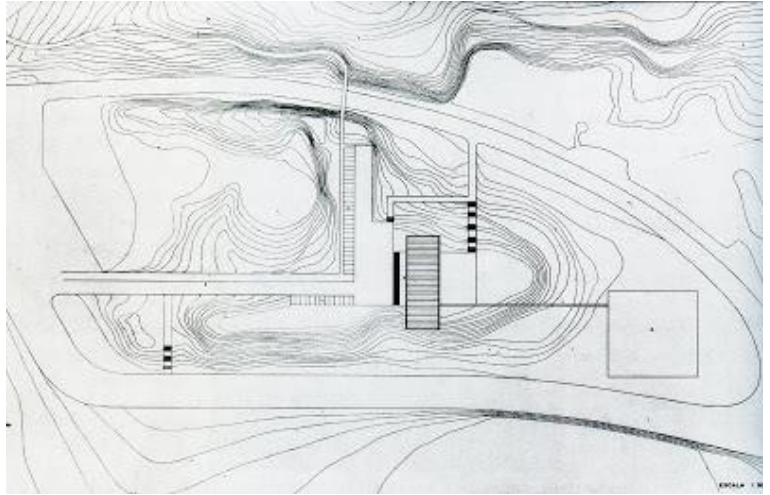


Figura 37_ Plano de Emplazamiento, Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez.
Oteiza & Puig, 1958-1959



Figura 38_ Fotomontaje Proyecto Concurso Monumento a José Batlle y Ordóñez.
Oteiza & Puig, 1958-1960

El proyecto presentado por Oteiza y Puig, se estructura en cinco puntos fundamentales: el edificio, el cuadrado negro, la viga volada, las conexiones con la ciudad y el tratamiento dado a la colina.

El edificio es un prisma horizontal blanco, de 54.0 x 18.0 metros y una altura de 12.0 metros. El volumen flota gracias a seis pilares metálicos. Se genera una plataforma rectangular de color negro. El prisma es una ‘viga habitable’ de acero. Este tipo de colaboración se da gracias a que los procedimientos de elaboración creativa apuntan a un mismo objeto y las dos disciplinas convergen sobre dicho objeto, que es el espacio.

El trabajo de Oteiza comenzó a ser desarrollado y tendrá gran influencia sobre artistas que elaboran sus obras en los Estados Unidos. En 1962 Tony Smith presentó su "caja negra".



Figura 39_ Caja vacía con gran apertura. **Jorge Oteiza**, 1958.
Escultura. Acero corten. 53.5 x 46 x 46 cm



Figura 40_Die. Tony Smith, 1962. Escultura. Acero. 72 x 72 x 72 pulgadas

El trabajo de Jorge Oteiza o Eduardo Chillida y muchos otros escultores están sin duda en la bibliografía de los arquitectos, su trabajo abrió una nueva dimensión para una arquitectura más exploratoria respecto del espacio y el uso de los modelos como elemento de pensamiento arquitectónico.

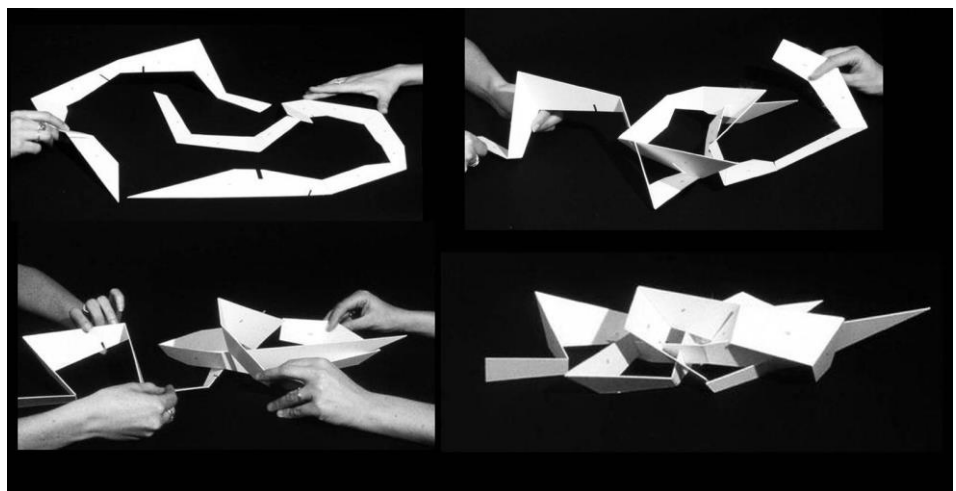


Figura 41_Modelos de estudio para proyecto Museo de Arte de Denver. Daniel Libeskind, 2006.



Figura 42_ Maquetas estudio proyecto Museo Guggenheim de Bilbao. Gehry Partners, 1997.

La escultura actual ha continuado elaborando un repertorio formal básicamente abstracto. Principalmente porque ha dejado de lado la figuración, y ha buscado basar su carácter expresivo en la exploración de los materiales y en la búsqueda de cualidades como la compacidad, la textura o la dureza.

Hemos contextualizado esta relación con la representación entre la arquitectura y la escultura con la finalidad de situar la obra *TWP*, entre las obras que se llegan a posicionar en los límites de estas dos disciplinas, pues nuestra pretensión es recorrer ese espacio contaminado entre ellas. Ese lugar entre las dos fronteras que es constantemente transgredida por ambas, en unos movimientos de atracción y repulsión, donde creemos que las dos se benefician con el intercambio de técnicas y experiencias.

En este sentido la representación a las que nos referimos no es solo la gráfica como medio de comunicación. Las obras, como *TWP*, de una escala determinada y una magnitud espacial

específica, están *presentando* un modelo conceptual a escala real y por tanto representan en cierto sentido, un límite, donde la representación topa con la experiencia o es la experiencia misma. Donde lo imagen y lo real se cruzan en la representación, en una situación de exceso.

“Cada medio de representación consigue seleccionar específicas características de lo representado que, aunque ficticias o virtuales, se cruzan con la experiencia del objeto representado y cambian nuestro conocimiento y experiencia científica, artística y ética de lo representado. Dicho de otra manera, y siguiendo a Paul Ricoeur, lo visual y lo real se relacionan en nuestras representaciones verbales, espaciales, geométricas, etc., y ponen a prueba nuestras vivencias, cambiándolas de un modo específico en cada caso.”
(Muntañola, Saura, Beltrán, Mendoza, Méndez, 2016, p.44)

En *TWP*, existe la puesta en obra de un ‘*relato espacial*’¹⁹. Una narrativa del espacio, que trataría de *hacer presente una ausencia*, dicha ausencia se podría dirigir en dos direcciones: hacer presente lo irreal, que sería lo imaginario o hacer presente el pasado.

La obra de Eliasson cumple con estas dos direcciones al menos; lo ‘imaginario’ hacer presente la atmósfera del sol interior y el ‘pasado’ de todos los anteriores amaneceres y atardeceres de la cotidianidad del ciudadano común, experimentados como recuerdo. Esta conjunción en la representación que se manifiesta en la experiencia del espacio arquitectónico, es una operación configuradora del tiempo.

¹⁹ “Como punto de partida, quisiera trazar una analogía o, más bien, lo que a primera vista no parece ser más que una analogía: un estrecho paralelismo entre arquitectura y narratividad: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo.” **RICOEUR, P. 2002. *Arquitectura y Narratividad*. En revista *arquitectonics*, 4: p.10**

En efecto, la obra de Eliasson entrecruza y funde la ‘puesta en configuración’ arquitectónica del espacio y la ‘puesta en configuración’ narrativa del tiempo. Se trataría de un embrague entre el espacio y el tiempo a través de la experiencia construida como límite de la representación.

Se trataría de hacer fundir la ‘espacialidad’ del relato artístico con la ‘temporalidad’ del acto arquitectónico, mediante un intercambio bidireccional ‘espacio-tiempo’. Así, se puede encontrar ante: **la temporalidad del acto arquitectónico** (experiencia), **una dialéctica de la memoria** (imagen) y **la actuación del cuerpo en el espacio** (representación) en el corazón del habitar del hombre.

2.5 LA TEMPORALIDAD DEL ACTO ARQUITECTÓNICO



Figura 43_ Croquis elaboración propia. *TPW*, Olafur Eliasson, 2003.

Para comprender el concepto de habitar se puede afirmar que el lugar arquitectónico es un espacio existencial, resultado de una secuencia de percepciones fenomenológicas en los lugares.

El *espacio existencial* fue definido por el arquitecto Christian Norberg Schulz (1980), como un esquema relativamente estable de imágenes. Lo describe de esa manera porque las experiencias más básicas crean un sistema de cosas permanentes, así lo afirma Jean Piaget (2005) en las teorías del desarrollo cognitivo; un niño primero aprende a *reconocer*, es decir a construir un mundo como un sistema de cosas similares y luego conecta las cosas *reconocidas* con determinados lugares situándolas en una totalidad más amplia, denominada 'el espacio'.²⁰

El habitar entonces se puede explicar como una forma de existir que implicaría no sólo un refugio contra la intemperie, sino también una forma de reconocer—se habitando el mundo como diferencia. Habitar implicaría una experiencia del permanecer, ha señalado Heidegger ²¹, donde se cuida de sí mismo o, mejor dicho, donde se tiene referencia de sí mismo.

²⁰ "Si, por lo tanto, se hace de la localización el criterio de presencia de los objetos, se deduce que no podría haber objeto antes de una estructuración del espacio según un "grupo de desplazamientos" (como: rodeo + retorno reenvía al punto de partida). Pero entonces, si en un comienzo no hay objetos para el niño, sino solamente cuadros perceptivos móviles, —si la existencia del objeto implica una construcción con estructuración del espacio— la elección del objeto afectivo ya no es simplemente una elección entre objetivos completamente estructurados, entre los cuales sólo se produciría una transferencia. La elección del objeto es uno de los aspectos de la elaboración del universo, y supone:

- una descentración cognitiva, con elaboración del espacio exterior,
- una descentración afectiva (interés hacia fuentes de placer concebidas, de ahora en adelante, como distintas de la propia acción)." **PIAGET, J. (2005). *Inteligencia y Afectividad*, p.63**

²¹ "Pero ¿en qué consiste la esencia del habitar? Escuchemos una vez más la exhortación del lenguaje: el antiguo sajón «wunon» y el gótico «wunian» significan, al igual que la antigua palabra bauen, el permanecer, el residir. Pero la palabra gótica «wunian» dice de un modo más claro cómo se experiencia este permanecer. «Wunian» significa: estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella. La palabra paz (Friede) significa lo libre, das Frye, y fry significa: preservado de daño y amenaza; preservado de..., es decir, cuidado. Freien (liberar) significa propiamente cuidar. El cuidar, en sí mismo, no consiste únicamente en no hacerle nada a lo cuidado. El verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente albergamos algo en su esencia; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo. Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo frye, lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia. El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión." **Heidegger, M. (1994). *Construir, Habitar, Pensar*, p.130**

En el *espacio existencial* suponemos una temporalidad del habitar donde la experiencia podría ser entendida como el acceso a la inmediatez de lo real y el tiempo de las cosas, es decir el acceso a cierto tipo de contingencia del habitar.

En *TPW* se trataría de la experiencia de la indeterminación de la interioridad del espacio. En tanto sea la experiencia del espacio existencial una mediación de la subjetividad consigo misma y el afuera.

¿Pero cómo es que se da esta experiencia temporal del habitar?

En específico, ¿Cómo es que se da la experiencia de habitar en *TPW*? ¿En que sentido, o hacia dónde se orienta la percepción de ese espacio interior-exterior, de tal manera que permita afirmar que somos habitados desde antes por la obra?

Habitar desde antes implicaría una temporalidad, en tanto la experiencia es pasado y a la vez expectativa, que permite la posibilidad de ejercer un tipo de inclusión en la memoria al momento de percibir la distancia relacional con la obra.

TWP re-alberga un espacio de sociabilidad. Un tipo de habitar público, un tipo de insistencia del habitar singular proveniente de la alteridad como recuerdo. Consistiría en presentar al espectador un objeto en el que simplemente no pueda creer, lo que exige del espectador una reflexión respecto de las operaciones formales por sobre las que podríamos llamar de ‘contenido’, la experiencia que la obra propone supone que la subjetividad es una trama en donde se encuentra ya articulada la conciencia de la visibilidad, entre el espacio del habitar y el espacio de las cosas, es decir pone en evidencia que siempre se habita entre las cosas.

En efecto la obra es un objeto visual fabricado para devolver la mirada pero despojado de todo ilusionismo objetual, Didi Huberman ha señalado en el libro *'Lo que vemos, lo que nos mira'* que;

"Lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos." (Didi-Huberman, 2010, p.13)

TPW propone una cuidadosa alteración de lo pre-dado para devolvernos la idea de que estamos rodeados de cosas que aún no podemos ver. Habitar un espacio existencial, como el propuesto por la obra, es una relación que se guarda en una mediación y un acontecimiento en el presente.

La mediación sería el lugar donde todo nos ocurre en un presente, el lugar donde se da la conciencia de si mismo y conciencia de saber que sabemos de las cosas. Reinhart Koselleck, en su libro *"Futuro pasado"* sitúa el acontecimiento histórico entre dos categorías temporales: el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*.

"...la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados". La expectativa por otro lado, "...está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen" (Koselleck, 1993, p. 338)

Experiencia y expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico, señala el autor, instrumentalmente nos permiten entender la temporalidad de una obra de arte que supone como fundamento el tiempo o la temporalidad en el habitar, es decir la experiencia del espacio existencial es producto de una elaboración de acontecimientos pasados, saturados de realidad, así la temporalidad de la obra es en realidad una categoría cambiante que depende de la coordinación que se da en el espectador entre el espacio de sus experiencias y el horizonte de sus expectativas.

Romper con las expectativas formadas sería parte del propósito de la obra al operar en lo predado de las cosas. Esta es una característica de toda expectativa construida desde la experiencia, siempre es posible la ruptura del horizonte de experiencia, cuando una expectativa se cumple ya no puede sorprender, sólo puede sorprender lo que no se esperaba y entonces se da una nueva experiencia.

TWP como experiencia, sería el lugar y la operación de una relación temporal que permite hacer consciente el acto de habitar en un presente extendido, donde la experiencia no es sólo la vivencia fenomenológica del sujeto, sino también son todos los espacios del pasado y todas las posibilidades del futuro elaboradas como expectativas, formadas como imagen y edificados como narración.

Siguiendo la idea de una posible relación temporal manifiesta en *The Weather Project*, habría que plantear también la idea de un cambio significativo, en los últimos años, de los ritmos temporales de la experiencia cotidiana: una cierta aceleración del tiempo, en virtud de la cual se diferencia el tiempo propio del precedente, sumada o ampliada por la perspectiva histórica individualizada y las nuevas y variadas lecturas del pasado.

El horizonte de expectativa, que se modifica con el tiempo, según Koselleck²², permitiría suponer también que el propio tiempo cotidiano sea un tiempo de transición, y se imponga de esta manera una temporalización del espacio de las experiencias, entre ellas la de las obras de arte dirigidas hacia el espacio público.

El espacio público que parece ser inmutable, simbólico y estable, donde se están entrelazando continuamente las dimensiones del presente, pasado y futuro, muchas veces sin darnos cuenta, porque no es un espacio propio. Es decir, el espacio público que parecía atemporal, estable y continuo puede estar ahora sufriendo rupturas o grietas que lo atraviesan.

Hablamos entonces de una cierta desestabilización de lo que se ha denominado como tiempo identitario, el cual permite a cada uno determinar y localizar acontecimientos, encuadrarlos en recuerdos y memorias, prever futuros desarrollos de sus vidas y en último término, conferir continuidad y orden a su percepción y a su vida en la ciudad, no es menos cierto que dicho tiempo de referencia existe hoy en un espacio de riesgo.

²² “Esta situación sólo se modificó con el descubrimiento de un nuevo horizonte de expectativa, mediante eso que finalmente se ha conceptualizado como progreso. Terminológicamente, el *profectus* religioso fue desbancado o sustituido por un *progressus* mundano. La determinación de fines de una posible perfección, que antiguamente sólo podía alcanzarse en el más allá, sirvió desde entonces para mejorar la existencia terrenal, lo que permitió sobrepasar la doctrina de las postrimerías arriesgándose a un futuro abierto. Finalmente, el objetivo de la perfección fue temporalizado sobre todo por Leibniz, e introducido en la ejecución del acontecer mundano: *progressus est in infinitum perfectionis*. O como concluía Lessing: *Yo creo que el Creador debía hacer que todo lo que él creó fuera capaz de perfeccionarse, si es que había de permanecer en la perfección en la que lo creó*. A esta temporalización de la doctrina de la *perfectio* le correspondió en Francia la formación de la palabra *perfectionnement*, a la que Rousseau preordenó la determinación fundamental histórica de una *perfectibilité* del hombre. Desde entonces pudo concebirse toda la historia como un proceso de perfeccionamiento continuo y creciente que, a pesar de las continuas recaídas y rodeos, debía ser planificado y ejecutado, finalmente, por los hombres. Desde entonces se siguen escribiendo determinaciones de fines de generación en generación, y los efectos anticipados en el plan o en el pronóstico se convierten en pretensiones de legitimación del actuar político. En resumen, el horizonte de expectativa incluye, desde entonces, un coeficiente de modificación que progresa con el tiempo”. KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. p.345.

TWP es un espacio de expectativa elaborada y calculada para intentar recobrar una parte del espacio de la experiencia cotidiana, la de haber habitado antes, precisamente haber habitado el mundo como contingencia.²³

No se trata del resguardo nostálgico de los tradicionales modos del habitar humano, ni una vuelta al tiempo de la naturaleza, *TWP*, es lo contrario a la naturaleza. Desde la perspectiva temporal *TWP* trata de la relación que hace del lugar una relación viva en un presente extendido y la cualidad fundamental que la sostiene es la de un espacio existencial propio del hombre y de la subjetividad que se inscribe en la cotidianidad.



Figura 44_ *TPW*. Olafur Eliasson, 2003

²³ “Con esto aún no se ha decidido nada acerca de la cuestión de si se trata de historia objetiva o sólo de su reflexión subjetiva. Pues las experiencias pasadas contienen siempre estados objetivos que entran a formar parte de su modo de elaboración. Esto afecta también, naturalmente, a las expectativas pasadas. Consideradas solamente como posiciones dirigidas hacia el futuro, podrían haber poseído sólo una especie de realidad psíquica. Pero como fuerza impulsora su eficacia no se debe valorar menos que el efecto de las experiencias elaboradas, pues las expectativas han producido nuevas posibilidades a costa de realidades que se desvanecían”. KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. p.343.

Si en el acto arquitectónico de habitar están implícitas las temporalidades, y si la ciudad es históricamente el espacio privilegiado para la vida en común, la comunicación con los otros, el encuentro y la participación, resulta que la temporalidad que le afecta hoy, da pie a pensar que la condición histórica de ella se podría ver reducida a un tiempo sin referencias. Es decir, un lugar donde no sea posible recuperar el espacio de experiencia y entrecruzarlo con el espacio de las expectativas.

El espacio público es ya un espacio para ser atravesado a la mayor velocidad posible con el fin de llegar cuanto antes a los nuevos lugares privados, en los que desarrollan virtualmente la dimensión de las redes sociales y de la comunicación digital.

El documental de Ignacio Agüero (2000), *'Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nací)'*, registra el transcurso del tiempo, en un espacio que se transforma al compás de los cambios que impone la construcción moderna de edificios de habitación. La película transcurre en un barrio de la comuna de Providencia en Santiago de Chile, el protagonista observa la demolición de la casa contigua y la construcción de un edificio sobre el mismo lugar, a lo largo de dos años. Entre otras cosas el habitante percibe que la luz que entra por las ventanas de su casa ya no es la misma, que sus vecinos se marcharon, que sólo le queda mirar desde abajo a los nuevos moradores que se encaraman en los balcones del nuevo edificio. Agüero ha señalado la importancia de rescatar un sentir sobre la relación de cada individuo con su ciudad, su barrio, su casa y sus recuerdos, un sentir que difícilmente expresa la perplejidad e impotencia ante los muros que caen en una ciudad que siempre está cambiando y borrando una posible memoria de imágenes con las que armarse un horizonte de expectativas sobre el devenir.



Figura 45 *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)*. **Ignacio Agüero**, 2000. Imagen capturada de la película. Documental. 77 min. Super 16 mm, digital. Color

El documental da cuenta de un fenómeno fácilmente visible, y por tanto necesitado de análisis, sobre la difícil coexistencia entre los individuos que padecen cambios que no buscaron, pero también revela que una gran mayoría de ciudadanos no parece percibir estos cambios, o que los aceptan porque simplemente la cotidianidad ahora es otra. Las posibilidades que en ello veamos retratadas las contradicciones o insuficiencias de nuestra irreflexiva condición urbana, aparecen reducidas a escombros fácilmente transportables en camiones.

En la imagen de la película (*figura 43*), se muestra que tras la demolición lo que queda es la nube de polvo, el vaciamiento de lo que había para ver; pues bien, *TWP* propone, en cierto sentido, este tipo de demolición de la arquitectura, un vaciamiento que deja con la luz y la neblina la literalidad del espacio.

En este sentido pensar y tener imágenes de la ciudad y la arquitectura no sería algo menor, el espacio público que habitamos y las obras que en ella se instalan no son simplemente un conjunto

sin sentido de objetos físicos, al contrario, son en su compleja significación el lugar donde el presente se extiende y por tanto donde nos encontramos con la sorpresa de la ocasión.²⁴

Las *'Poéticas Arquitectónicas'* que se dan principalmente en el espacio público, parecieran tener una declarada intención de hacer visible esta legibilidad del espacio, como posibilidades de actualización en ese presente extendido.

La indeterminación de un horizonte posible nos obliga a desplegar una configuración de la experiencia mucho mas individualizada, ahora es cada presente quien reflexiona sobre la totalidad temporal parcelándose en pasado y futuro, y estableciendo una diferencia. Cada observador usa una diferencia para caracterizar a un lado o al otro del pasado hacia al futuro, la transición de un lado al otro, precisa de una cantidad de tiempo, esa diferencia es lo que produciría el tiempo dilatado en la experiencia del arte contemporáneo.

TWP comparece como un umbral temporal y espacial donde se produce una expansión de las opciones y por lo tanto una expansión correlativa de los riesgos, riesgo de establecer una distancia coherente entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas que ha señalado

²⁴ “Queda por señalar un último punto que resulta esencial: ¿cómo se articula el tiempo sobre un espacio organizado? ¿Cómo se efectúa su "penetración" según el modo de la ocasión? En suma, cuál es *la implantación de la memoria en un lugar* que ya forma un conjunto? Es el momento equilibrista y táctico, el instante del arte. Además, esta implantación no está localizada ni determinada por la memoria-conocimiento. La ocasión se "toma", no se crea. Es producto de la coyuntura, es decir, de circunstancias *exteriores* donde el vistazo sabe reconocer el nuevo y favorable conjunto que constituirán mediante un *detalle adicional*. Un toque complementario y estará "bien". Para que haya "armonía." práctica, falta una nadería, un trozo de algo, un remanente que se ha vuelto precioso en la circunstancia, y que va a proporcionar el invisible tesoro de la memoria. Pero el fragmento que debe extraerse de este fondo puede insinuarse en una disposición impuesta desde el exterior, para transformarla en armonía inestable, trabajada. Bajo su forma práctica, la memoria no tiene una organización bien dispuesta que pudiera establecer ahí. Se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Sólo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro". **De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, p.95**

Koselleck²⁵. Las *'Poéticas Arquitectónicas'* de escala variable se instalan en este riesgo, ocupan ese límite borroso de la contingencia.

Lo que habría que saber, es si esta posibilidad determina una mayor consciencia de escala de espacio público de la ciudad. Es decir, habría que pensar acerca de cómo lo monumental afecta negativamente la consciencia de escala.²⁶

²⁵ "...No hay una experiencia cronológicamente mensurable —aunque sí fechable según su motivo— porque en cualquier momento se compone de todo lo que se puede evocar del recuerdo de la propia vida o del saber de otra vida. Cronológicamente, toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado. Antes bien, se puede comparar —utilizando una imagen de Christian Meier— con el ojo de cristal de una lavadora, detrás del cual aparece de vez en cuando una pieza multicolor de toda la ropa que está contenida en la cuba.

Y viceversa, es más preciso servirse de la metáfora de un horizonte de expectativa que de un espacio de expectativa. Horizonte quiere decir aquella línea tras de la cual se abre en el futuro un nuevo espacio de experiencia, aunque aún no se puede contemplar. La posibilidad de descubrir el futuro choca, a pesar de los pronósticos posibles, contra un límite absoluto, porque no es posible llegar a experimentarla". **KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. p.343.**

²⁶ "...en cambio a Mosse le conozco bien por haber venido a mis seminarios. Sus trabajos y mis análisis de los memoriales de guerra, la iconografía y los mensajes simbólicos son casi idénticos. El tipo de identificación emocional provocado por un monumento conmemorativo en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra es muy parecido. La diferencia está sólo en los cascos y en el tipo de uniforme, pero el mensaje es el mismo. Por tanto, tenemos una experiencia simbólica común a los participantes europeos en las guerras, y mi principal argumento radica en el San Jorge matando al dragón, que empezó en Escocia, siguió en Inglaterra, y luego, a través de Holanda, pasó a Baviera, Polonia, Rusia... San Joige siempre aparece matando al dragón que representa a su vecino inmediato, pero si mata siempre a su vecino de al lado, en el siguiente país estaría matándose a sí mismo... Este es el mejor símbolo para la situación aporética en que desemboca la conmemoración de las absurdas guerras que hemos estado librando entre nosotros durante siglos.

La última cuestión planteada en su pregunta anterior es si existe una diferencia precisa entre la visualización y racionalización desde el punto de vista de la historia conceptual. Creo que ambas aproximaciones son muy similares. Si tomamos, por ejemplo, un concepto específico en diferentes lenguas, como vimos en el trabajo al que hemos hecho referencia anteriormente relativo a las distintas palabras relativas a la burguesía/ ciudadanía en francés, inglés y alemán, observamos una pluralidad de mundos burgueses/Ciudadanos. Pues bien, algo muy similar sucede cuando se estudian los monumentos. **KOSELLECK, R. (2006, abril). *Historia conceptual, memoria e identidad (I)*. Entrevista con Javier Fernández Sebastián / Juan Francisco Fuentes. Revista de Libros edición digital.**

2.6 DIALÉCTICA DE LA MEMORIA



Figura 46_ Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Señala Roland Barthes (1982) en 'Retórica de la imagen', que la opinión general considera a la imagen como un lugar de *resistencia al sentido*. En nuestros términos, significaría que lo inteligible de la imagen del espacio resulta diferente a la experiencia de dicho espacio. Cuestión que sería consecuencia de la operación artística sobre el espacio arquitectónico. Allí donde los medios de representación de la arquitectura parece insuficientes para dar cuenta de la cualidad de los lugares, pues la descripción es un sistema pobre, con respecto a la lengua o la narración, señala Barthes que la significación no puede agotar la riqueza '*inefable de la imagen*'. No se trata entonces de la representación arquitectónica sino de las imágenes que la arquitectura produce.

La imagen es pobre respecto de la lengua si es que se quiere comunicar algo, sin embargo, si la imagen no significa algo, el impacto visual invade todo el espectro de la percepción y lo lleva a una total complejidad que sería anular la temporalidad de los objetos físicos de la arquitectura para llegar a ver siempre solo lo que son y no lo que representan. Una obra de arquitectura con cualidad es un objeto insensible a las marcas del tiempo, una obra que pareciera no tener nada que significar, sino sólo un objeto de certeza visual. En **TWP** es un foco de luz que parece un sol, y esta singularidad hace una arquitectura transparente.

En efecto, la pregunta por la relación de base entre las imágenes que re-presentan el espacio arquitectónico y la experiencia de dicho espacio, sobre todo hoy, cuando el mundo se nos presenta poblado de imágenes, es casi indecible, como aquello que precisamente sabemos con anterioridad, pero también aquello que se puede discernir en la huella de la memoria que lo cotidiano evita, precisamente por ser inadvertido. Es decir, la imagen del espacio captura algo en apariencia invisible, haciendo aparecer el discurso de la imagen, desplazando así el discurso de contenido de la obra.

Esta condición visual no objetual de la arquitectura parece pertinente, toda vez que permite ver algo sobre la proyección del espacio que no podría haber sido observado de otra manera. Algo que está más allá del horizonte de expectativa del proceso creativo, si el proceso creativo consiste precisamente en proyectar, es decir, ver antes. Entonces, si bien la imagen es pobre en describir la experiencia, no lo es respecto de aquello que, precisamente, la experiencia no alcanza a reconocer. El recuerdo y la cualidad. Es decir, la experiencia de la imagen se hace en la obra y la obra es imagen y no objeto, entonces la transparencia consistiría en hacer aparecer la presencia de los cuerpos en el espacio.

La *‘cualidad sin nombre’* es un término que ha usado el arquitecto Christopher Alexander (1981) para referirse a un tipo de lugar arquitectónico:

“El hecho de que no sea posible dar nombre a esta cualidad no significa que sea vaga o imprecisa. Resulta imposible darle nombre porque es infaliblemente precisa. Las palabras no logran designarla, pues es mucho más precisa que cualquier palabra. La cualidad propiamente dicha es definida exacta, sin imprecisiones. Pero cualquier palabra que escojas para captarla tiene aristas borrosas y prolongaciones que diluyen el significado central de la cualidad... El termino que empleamos mas a menudo para referirnos a la cualidad sin nombre es la palabra “viviente”. (Alexander, 1981, p.37)

TPW no sólo es la novedad de un sol artificial en el interior del Tate Modern o la recreación de la naturaleza o la ilusión de un clima: ensayamos la hipótesis que se trata de algo más poderoso: como la creación de un espacio viviente, la precisión de una cualidad y las imágenes inefables de esta operación, por medio de tres elementos imbricados; una iconografía tecnológica, la

naturaleza como segunda fuente de imágenes y en último término la imagen proyectada de una utopía, es decir de un no lugar.²⁷

La iconografía tecnológica se refiere a una geometría y a los medios de representación que se acercan a la física, los efectos de la luz, los espejos. La naturaleza como imágenes albergadas en la memoria: el sol, el atardecer, la neblina como el clima y atmósfera. La imagen de algo imposible: el sol albergado en un interior.

Se propone que al momento del suceder de la obra se da la experiencia del lugar arquitectónico, y detona un complejo de relaciones en la memoria que sólo puede ser vivido en la prolongación del tiempo que es la obra misma.

Así la experiencia reconstruye selectivamente el pasado a partir de golpes de referencia proporcionados por el lugar, la memoria no entra en la conservación de los hechos sino en la comprensión de lo subjetivo de la experiencia.

La re-presentación de esa experiencia es una *imagen inefable*.

²⁷ "Cuando se inspecciona su obra con detenimiento se revelan tres importantes ejes argumentales imbricados entre sí que organizan y enlazan coherentemente el conjunto de su producción. En primer lugar, hay una serie de elementos tomados de la ciencia que se utilizan para construir una iconografía tecnológica, estos se hallan vinculados fuertemente a la geometría, la astrofísica y meteorología y suelen conformar modelos mecánicos. La siguiente línea reseñable se encuentra en el uso de la naturaleza (al fin y al cabo la physis como segunda fuente de imágenes, lo que podría denominar paisajismo artificial. En último lugar se localiza un extraño utopismo post humanista basado en la combinación de los dos parámetros anteriores : naturaleza y ciencia." **MORIENTE, D. (2010) *Poéticas Arquitectónicas en el Arte Contemporáneo*, p.362**

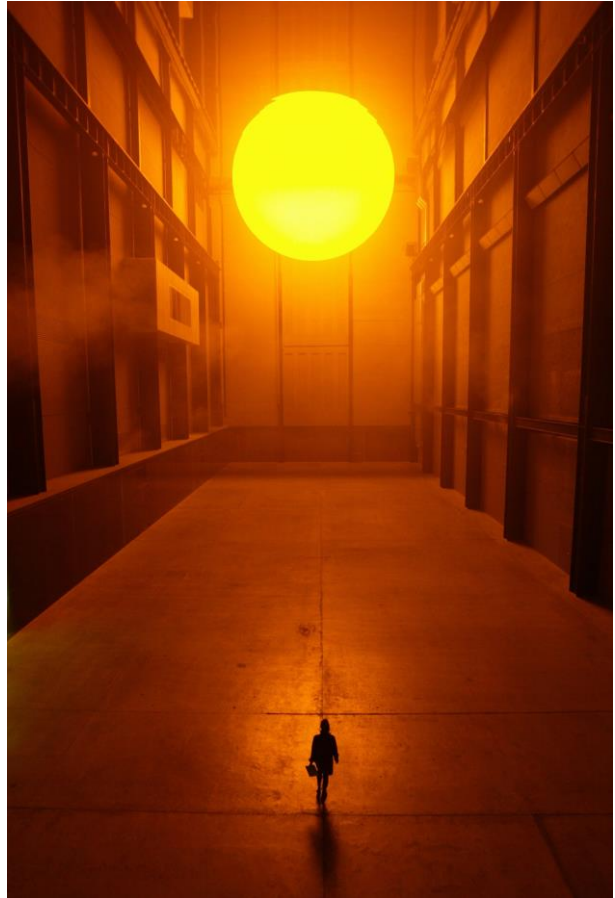


Figura 47_TWP. Olafur Eliasson, 2003.

La familiarización del espacio arquitectónico es notable, sobre todo, cuando se comprende que en las ciudades contemporáneas se ha diluido la experiencia del habitante con el vacío o el silencio de lo transparente. Son imágenes que no son difíciles de comparar con otras que enlazan esa descorporización de la ciudad.²⁸

²⁸ "Hoy la situación parece haberse modificado sustancialmente. Estamos ante la experiencia de una cultura mediática en la cual las distancias se acortan hasta convertirse en instantáneas y en la que la reproducción de las imágenes mediante todo tipo de mecanismos conlleva a que éstas ya no estén ligadas aun lugar preciso sino que deambulen erráticas a lo largo y ancho del planeta. Al mismo tiempo la sociedad de la ubicuidad, la aldea total, el mundo de los inmateriales, si bien desencadena experiencias de simultaneidad, de presencia múltiple y de constante generación de estímulos perceptivos, al mismo tiempo ha producido sentimientos profundos de extrañeza. "Somos extranjeros de nuestra propia patria ha escrito Julia Kristeva reconociendo la paradoja de que la moderna ubicuidad provoca desarraigo. Somos bárbaros en lugares donde se supone que deberíamos ser ciudadanos y el arte y la literatura no cesan de volver recurrentemente sobre las experiencia de aislamiento y de soledad del hombre contemporáneo." **DE SOLÀ-MORALES, I. (2003) Diferencias, Pág.109**

2.7 CUERPO Y REPRESENTACIÓN

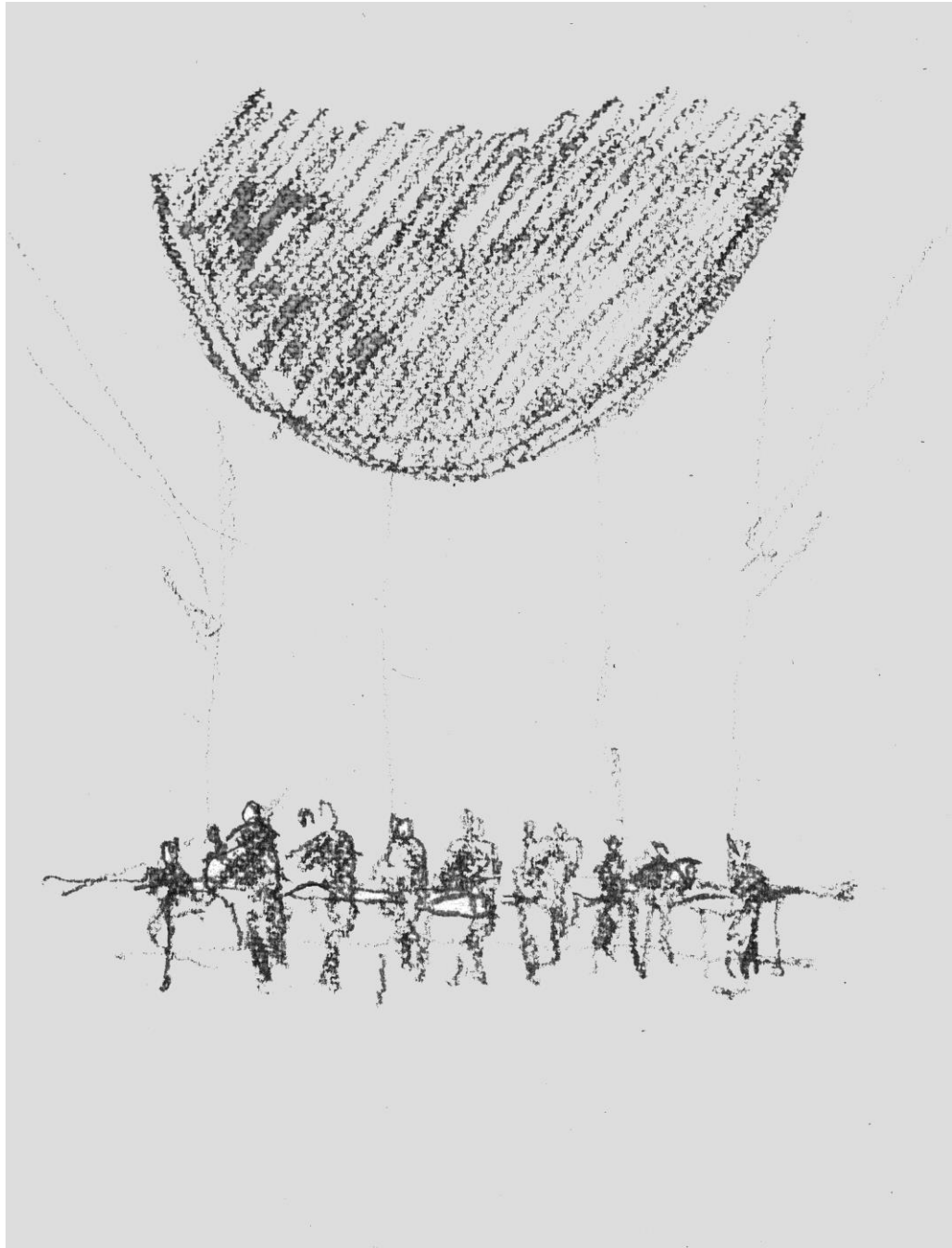


Figura 48_ Croquis elaboración propia. *TPW*. Olafur Eliasson, 2003.

Existe un lazo invisible interno y al mismo tiempo externo que el cuerpo humano establece con las cosas del mundo, es la piel la que teje este lazo relacional. “*Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer*” ha escrito Willy Thayer (1999) respecto del cuerpo en el prefacio del libro ‘Materiales para una historia de la subjetividad’ de Sergio Rojas (1999)

“...en las praderas interminables donde el cuerpo despliega su representación, ahí deja de ser. Donde exhibe sus mascararas, ahí se ausenta. La multitud de albañilerías no son la prueba de su existencia, sino el pie inseguro para una hipótesis. El cuerpo es lo que se da en el repliegue de la representación, la reserva y no los parajes a la vista, la huella de una oscuridad absoluta que en cada vistazo columbramos habitar. Si denominamos cuerpo a la densidad que desaparece tras las sombras que se proyectan como paisaje, podemos llamar alma a la relación de cuerpo con su espalada, de lo que aparece con lo que falta: al doble de cuerpo, entonces, al cuerpo que excede o al cuerpo que falta.”
(Rojas, 1999, p.26)

He supuesto que las problemáticas relativas al cuerpo y su relación con las obras de arquitectura y escultura se circunscriben a la posibilidad de las representaciones que el cuerpo es capaz de transmitir en la cultura. Desde este punto de vista conjeturo que en *TPW* el cuerpo está actuando sobre inadvertencias.

En el mismo prefacio describe W. Thayer cómo la mediación que antes constituyó una delgada capa de sobreentendidos, por la que se entraba en relación con las cosas y consigo mismo, hoy es una densa capa de mediaciones objetivadas como un material *a priori*.

Por otro lado, el urbanista Paul Virilio (1997) ha expresado su preocupación por la pérdida del cuerpo propio, refiriéndose a la relación física del cuerpo como medida relacional con el mundo, como consecuencia de la velocidad y de la estrechez del mundo.²⁹

Si a una densa capa de mediaciones se suma una enorme proliferación de las imágenes y una deslocalización del cuerpo producida por los medios digitales, se puede suponer que las actuaciones del cuerpo cambian desde el aquí en función de un ahora. Es decir entre el espacio y el tiempo.

La exposición desmesurada del cuerpo en las redes de comunicación y los medios de reproducción digital no permite verse a sí mismo en cualquier actuación. Es extraño que cuanto mas se fotografía y expone lo que cada uno hace menos real parece. Solo hay verosímiles, reflejos de cada uno simulando escenas. Pues bien la obra de Eliasson, *TPW* es un verosímil sol interior, un objeto vacío ofrecido a un cuerpo que desaparece.

En efecto, *TWP* es un lugar donde el cuerpo puede pensarse como inmediatez; no porque se identifique de manera simultanea con el espacio, sino porque el espacio le devuelve una localización imaginaria, lo que en el contexto de la virtualidad no es novedoso, pero ahora dicha virtualidad se hecho real y fuera de escala, el modelo es simultaneo a la pantalla en un lugar. Se trataría de un cuerpo entre objetos arquitectónicos invisibles, y eso aunque extraño parece que también es un cuerpo localizado y programado para funcionar. La escena imaginaria se hecho real.

²⁹ "Lo que puedo decir es que no podemos perder indefinidamente la relación con el cuerpo, es decir, con la corporeidad física, por no decir fisiológica, y no podemos permitirnos perder la relación con el mundo por culpa de la teletransmisión. Creo que hemos llegado a un límite. Pienso que la puesta en práctica de la velocidad absoluta nos encierra infinitamente en el mundo. VIRILIO P. (1997) *El cibernundo, la política de lo peor*, p. 50.

En *TWP* se habita la forma en la lucidez de que toda revelación es efecto de un verosímil inadvertido. El acontecimiento es, ha sido y será, la maqueta que no se advierte en la maqueta que se materializa.

Señala Sergio Rojas en *'La emergencia visual de lo otro'*:

“...Acreditarse, legitimarse, en fin: tratar de saber de sí al modo de un saber ejercido exigentemente por Otro. O mejor dicho: un saber ejercido sobre si mismo pero como si ese que en cada caso soy yo fuese Otro. Bueno, todo esto puede parecernos muy extraño, sin embargo podemos considerar el hecho de que la vida de la subjetividad, esto es, la reflexibilidad constitutiva de la subjetividad moderna, esta cruzada por la pregunta ¿quién soy?, pero en la forma de un ¿qué soy? Quizá la terrible sospecha de ser algo y no alguien. Compleja relación entre lo que soy como sujeto y lo que soy como cosa afectado por una materialidad y una fatalidad en ocasiones absurda, cuya indiferente gravedad se encuentra sin embargo dotada de “conciencia”. Dicha fatalidad la constituiría el cuerpo. Pero se entiende, a partir de lo ya dicho, que no se trata del cuerpo en sí mismo, sino como síntoma, como emergencia alteradora en medio del lenguaje, como relación entre, por una parte, lo profundo, lo escondido, lo antiguo y, por otra parte, la superficie de lo reciente, la pluralidad contingente de las cosas, las nítidas urgencias de lo cotidiano.”
(Rojas, 1999, pp.118-119)

El cuerpo como materialidad del yo, se aleja de la naturaleza, disciplinando los síntomas de una emergencia. La emergencia de un límite, el afuera o aquella diferencia con el interior, el límite surge con el tocar, que es un acto esencialmente corporal, tocar las cosas. Lo que se disciplina es el tacto. El cuerpo sería puro espaciamento. El cuerpo es hacia fuera, hacia el contacto. El aparecer del cuerpo se localiza en la distancia abierta del espacio.

Entre los aportes al conocimiento y reflexión del cuerpo se encuentran las ideas del sociólogo Marcel Mauss, quien ha señalado que no podemos considerar el cuerpo humano como un sustrato pre-social al que se le pudiera añadir luego la cultura, sino que el uso del cuerpo, en sus movimientos, en sus gestos, en sus acciones más simples y cotidianas, implicarían un aprendizaje que modela cada una de sus posibilidades. El cuerpo humano y la cultura no son realidades ajenas, sino que, como dice Mauss, (1979) el cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre o, dicho de otra manera, es el primer y más natural objeto técnico del hombre. Las técnicas del cuerpo son las maneras según las cuales el hombre por medio de un aprendizaje y experiencia, en cada sociedad, sabe usar su cuerpo como inclusión en el mundo.³⁰

El cuerpo se disciplina para hacerse visible, para entrar en el orden de la mirada de otro y de la exposición, en ese momento el cuerpo compadece como cosa, objeto que se aprecia en esos espacios afuera.

Donde hay un ojo que mira también se regulan los miramientos, es decir, la mirada es orientada y restringida conforme a variadas formas de recato. Y esto es particularmente perceptible en el delicado equilibrio entre lo público y lo privado. En *TWP* se pone en evidencia un posible colapso de esa relación de la mirada y el miramiento, porque pone en exposición la diferencia entre el cuerpo físico y la imagen corporal, la publicidad de los cuerpos es mas bien una cuestión de la imagen corporal que del cuerpo mismo.

En *TPW* existen detalles articulados en la obra para producir un disciplinamiento de los movimientos del cuerpo en ese espacio. Ahora bien, así entendido también podemos suponer que el procedimiento artístico estaría fabricando un material dócil, es decir un cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado, lo cual implica, además suponer que exista

³⁰ "El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el mas natural, o mas concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico mas normal del hombre es su cuerpo." MAUS M. (1979), **Sociología y Antropología ,sexta parte técnicas y movimientos corporales, p.343.**

una cierta coerción; en este sentido no se busca establecer un juicio sobre el o los procesos de disciplinamiento, sino, más bien, se trata de encontrar las consecuencias y los rastros o repercusiones que dicha acción produce en el espacio arquitectónico.³¹

En 1995 el artista británico Martin Creed, perteneciente a la generación de los denominados Young British Artists, realiza una obra titulada ‘The Lights Going On and Off’ (Figura 47 y Figura 48), que trata de una habitación totalmente vacía, una gran nada si se quiere. La obra es conocida como ‘Nothing’, un espacio vacío con unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto.



Figura 49_Work No. 127: The lights going on and off. **Martin Creed**, 1995.
Dimensiones variable; 30 segundos encendido / 30 segundos apagado

³¹ “Todas las modalidades de la interacción social se instauran a partir de una definición mutuamente aceptada. La situación esta implícitamente limitada por un margen de posturas corporales, gestuales, faciales; una distancia precisa separa a los interlocutores que saben, intuitivamente (una intuición que es fruto de una educación hecha carne) lo que cada uno puede permitirse desde el punto de vista físico y lo que pueden decirse sobre las manifestaciones corporales propias sin temor a incomodarse mutuamente. Hay un comportamiento corporal sobreentendido que varía de acuerdo con el sexo, el nivel social, la edad, el grado de parentesco” **LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*, p.126.**



Figura 50_Work No. 127: The lights going on and off. **Martin Creed**, 1995.
Dimensiones variable; 30 segundos encendido / 30 segundos apagado

En 2002, la artista mexicana fundadora del grupo SEMEFO Teresa Margolles, exponía en el PS1 de Nueva York una obra titulada ‘Vaporización’ (figura 51). Otro espacio vacío. Una neblina espesa no permitía ver con claridad porque allí no había nada para ver.

El espectador se enteraba de manera posterior, que la neblina había sido producida por la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México. Esa misma idea fue reactivada el 2003 por Margolles en ‘En el Aire’ (figura 52), donde el espacio sí aparecía completamente definido, pero esta vez el aire que se respiraba había sido filtrado por unos vaporizadores de aguas de las utilizadas en la morgue. Los cadáveres se lavan antes y después de la realización de una autopsia. Esa agua recoge el último residuo de la vida.



Figura 51_Vaporización. Teresa Margolles, 2001.
Instalación. MoMA PS1



Figura 52_En el Aire. Teresa Margolles, 2003. México.
Instalación. Burbujas con agua de la morgue.

En *'Espacio cerrado con metal corrugado'* (septiembre, 2002) Galería Lisson, en Londres, Reino Unido (Figura 53), obra del artista español Santiago Sierra, el acceso a la galería de arte fue clausurado con una gran puerta de metal que impedía el paso. En su interior nuevamente había nada, o no se podía saber si había algo.



Figura 53 *Espacio cerrado con metal corrugado*. Santiago Sierra, 2003. Instalación. Galería Lisson. Londres, Reino Unido

Aquello que en Creed era la luz y la oscuridad, en Margolles el aire, en Santiago Sierra se convertía en una imposibilidad; imposibilidad de penetrar al espacio de la galería, impidiendo el paso de la mirada y de los cuerpos. Se produce aquí una tensión entre el lugar en el que se está y el lugar en el que debiera estar la visión.

Ciertamente existe algo que se da a observar pero también algo está oculto y más aún, aquello es inalcanzable al observador, porque eso está precisamente en su mirada y el ojo no puede ver su mirada. Se produce así un desplazamiento del objeto dado a la visión para que el espacio se llene de cuerpos, éste es el tipo de tensiones que se da en *TWP*, cuerpos en diferentes posturas;

acostados, apoyados, conversando, en grupos y solitarios; esa multitud viéndose a sí misma tal vez deje una áspera sensación tan peculiar del cuerpo enfrentado a su propia fatalidad.³²

Entonces el elemento común entre estas obras y *TWP*, dicho en palabras de Rosalind Krauss ‘*es un tipo de inconsciente óptico*’. En todas ellas se articula un espacio vacío en el que no hay nada para ver. No muestran nada al ojo. Al menos nada objetual que se esperarían ir a ver.

No existe un objeto que se dé a la seducción de la mirada, al descubrimiento de algún velo misterioso, simplemente no hay algo que ver, sino sólo el espacio, eso que no estamos acostumbrados a ver por ser transparente, por eso la luz naranja y el vapor operan para que lo transparente cobre su presencia. Es algo como 4’33”, la obra musical de John Cage (1952), donde no es que no hubiese música, sino que la obra estaba construida de silencios y de los sonidos de los espectadores.

Así entonces, en *TPW* lo que se hace aparecer para disciplinar el cuerpo, a esas poses y a esas emergencias, el espacio pintado y espeso, son como las notas de silencio de Cage. Así de la misma forma que los ruidos de la gente en la inquietud del silencio, aparece así en el espacio el cuerpo que se adapta públicamente.

³² “El título de una pieza no puede ser la pieza en sí, la misma frase lo dice, es una parte y no el todo. Si te refieres a trabajos como el de Lawrence Weiner fíjate que la obra adopta el aspecto de un título pero no es un título sino una hipertrofia en las funciones lingüísticas del título adoptando mecanismos propios de la literatura. En mi caso empleo títulos y pequeñas descripciones que pretenden ayudar a la comprensión de algo que ya ocurrió y que por tanto resulta ya inaccesible en todas sus circunstancias. Esto también se hace empleando el documento gráfico o audiovisual lo que a su vez vuelve comercializable en el tiempo un acontecimiento pasado. Pero concluir que podríamos operar una substitución no tiene lógica pues para mí lo importante es que lo que documento ocurrió realmente. **Entrevista a Santiago Sierra. (2005, febrero). por PSJM. Publicado en Revista Sublime N°16**

Finalmente podemos decir que desde que la escultura expande sus límites y se desenvuelve en nuevas categorías espaciales, va hilvanándose un proceso de maduración que influye tanto en las prácticas como en el discurso de los artistas, enriqueciendo a unas y a otros; entre estas prácticas se destacan aquellas que tienen relación con el sitio o más bien que la relación está entre obra, sitio y cuerpo es determinante. Lo anterior se expresa en torno a aspectos como, cambios de escala de la obra y con ello la idea de un mundo a otra escala, es decir que ya no nos es dado simplemente, sino que es producido, dominado, manipulado, inventariado y controlado, es decir, adquirido.

Si la narración se funda en el tiempo, lo que la obra de Eliasson propone es tiempo para la experiencia, es decir, un relato en la memoria ofrecida a la visibilidad.³³

En consecuencia podemos interpretar la obra de Eliasson como una sobre-narración de un espacio arquitectónico. Si el espacio construido es un lugar arquitectónico que envuelve el cuerpo humano en la experiencia. El lugar sobre-narrado será el momento del presente donde el cuerpo experimenta el nudo del tiempo narrativo como un exceso que desaparece.³⁴

³³ "Asimismo, el espacio construido es una especie de mezcla entre lugares de vida, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los puntos pueden pertenecer a cualquier lugar. Se podría decir que está modelado al mismo tiempo en el espacio cartesiano, en el espacio geométrico, donde todos los puntos pueden ser, gracias a las coordenadas cartesianas, deducidos de los otros puntos, y en el lugar de vida, el sitio. En el momento del presente que es el nudo del tiempo narrativo, el lugar es el nudo del espacio que es creado, construido". **RICOEUR, P. 2002. *Arquitectura y Narratividad*. En revista *arquitectonics*, 4: p.13**

³⁴ "... ¿dónde está la fuerza de la ilusión, si se extasía en resurgir nuestra vida cotidiana y en transfigurar nuestro lugar de trabajo? Pero así es, así es como el arte actual intenta salir de sí mismo, negarse a sí mismo, y cuanto más intenta realizarse de ese modo, más se hiperrealiza, más se trasciende en su esencia vacía. Vértigo también ahí, vértigo, contemplación del abismo y estupefacción. Nada ha contribuido mejor a anonadar el acto «creador» y a hacerlo resplandecer en su forma más pura e inane que exponer de repente, como hizo Duchamp, un porta botellas en una galería de pintura. El éxtasis de un objeto vulgar lleva al mismo tiempo el acto pictórico a su forma extática —ahora sin objeto girará sobre sí mismo y en cierto modo desaparecerá, no sin ejercer sobre nosotros una fascinación definitiva. El arte sólo ejerce actualmente la magia de su desaparición". **BAUDRILLARD, J. (2000) *Las estrategias fatales*, p.7**

CAPITULO III
EL TIEMPO EN LA LOGICA DEL LUGAR

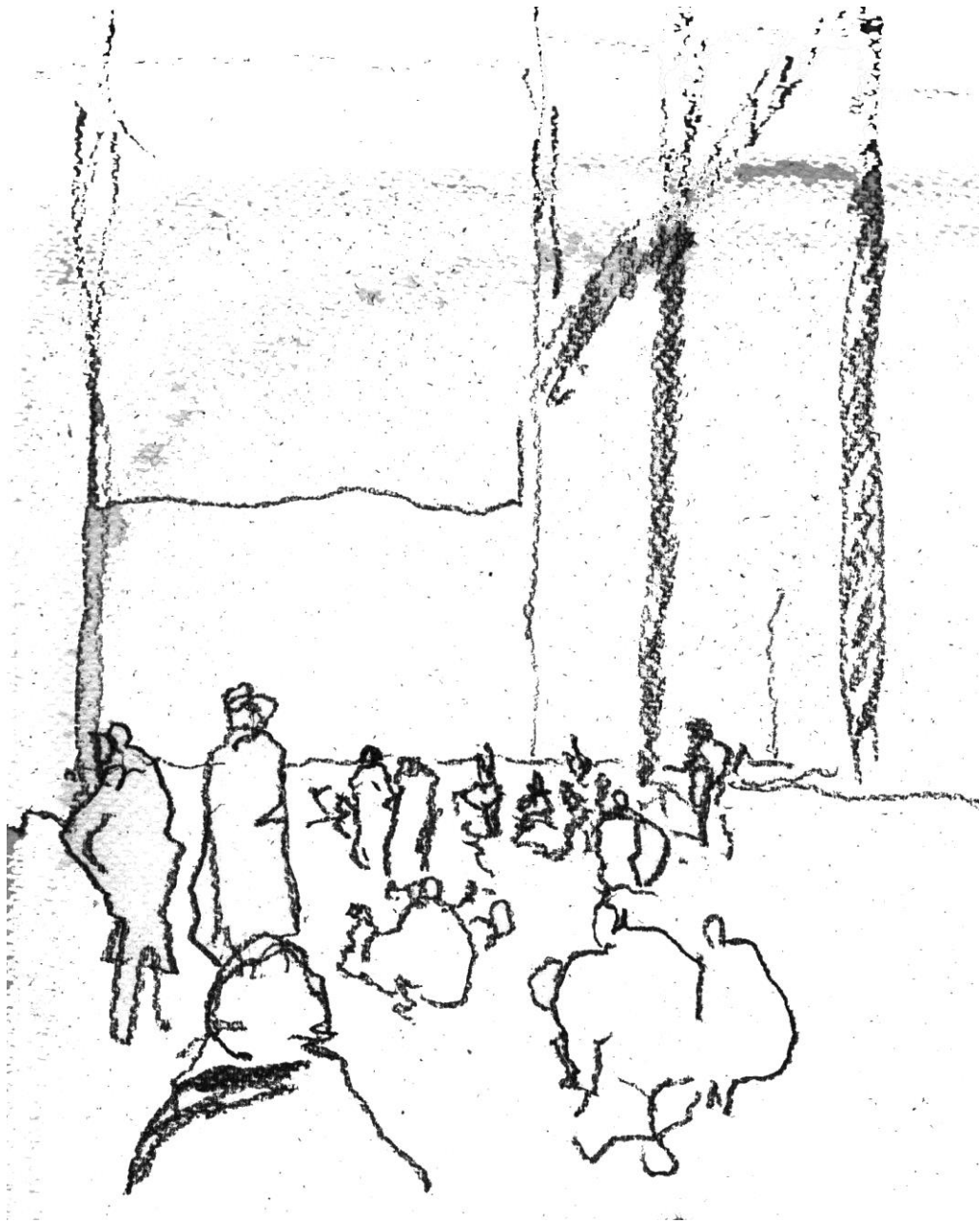


Figura 54_ Croquis elaboración propia. TPW, Olafur Eliasson, 2003.

3.1 HIPÓTESIS DEL CAPITULO

Los modelos de arquitectura se distinguen de los de la escultura porque consideran un habitante imaginado. La arquitectura nunca es una contenedor vacante, tiene que anticiparse y crear un tiempo de la obra. TWP ‘el proyecto del tiempo’ (traducción literal), todos los elementos trabajan para hacer del tiempo un objeto espacial, usando sistemas experimentales pone en obra un constante hacerse.

“Desde principios de la década de 1990, mi época de estudiante, en el discurso crítico artístico hemos considerado al visitante del museo como un componente de la obra de arte, una idea que resulta esencial en mi práctica actual. Para hacer hincapié en la negociabilidad de mis obras —instalaciones y grandes objetos espaciales similares—, no intento ocultar los medios técnicos sobre los que se basan. Hago que la construcción sea accesible a los visitantes con el fin de incentivar la conciencia de que cada obra de arte es una opción o un modelo. De este modo, las obras de arte son sistemas experimentales, y las experiencias de éstas no se basan en una esencia que se encuentra en las obras en sí, sino en una opción activada por los usuarios” (Eliasson, 2009, p.10)

objetos espaciales modelo sistemas experimentales



Figura 55_ TPW. Olafur Eliasson, 2003.

3.2 ARGUMENTACIÓN

El asunto del tiempo ha sido uno de los temas más complejos de tratar en las artes visuales, esto se debe en gran medida a la carencia de medios representacionales con los cuales describir una dinámica del porvenir. Toda representación necesariamente está construida en la fatalidad de las imágenes del pasado y del presente que poseemos. Imaginamos con las imágenes que se tienen. Tal podría ser una limitación representacional particularmente problemática en la arquitectura pero es también productora de conjeturas.

La arquitectura al igual que la escultura no pueden ser producidas sin considerar el tiempo que les sucederá, esta dimensión de la reflexión del espacio se da tanto en un proceso de creación como en el proceso de realización. Son muy pocos los casos de arquitectura donde la acción de construir se desarrolla usando modelos de escala real o prototipos escala 1:1. Generalmente por la dimensión y los costos que eso significa y aunque toda construcción supone imprevistos que podrían ser considerados como un trabajo de creación a escala real, lo cierto es que gran parte de la obra fue calculada y proyectada para que eso no suceda.

La casa en Jean Mermoz de Fabio Cruz (1960) es un ejemplo único en esta experiencia del tiempo en la obra. Señala el arquitecto:

“Se promete el proyecto definitivo

Se desiste de “proyectar cosas definitivas”.

En septiembre se hacen los primeros movimientos de tierra. Se toma como base para ellos, el anteproyecto. Pero al mismo tiempo se consideran estos movimientos de tierra y sus formas, como algo autónomo, cerrado, con validez propia.

Se ha puesto en marcha una obra sin planos definitivos, sin planos totales.

*Dentro de un espíritu general, cada parte tendrá su valor propio. Se procederá paso a paso, aprendiendo en el terreno mismo. Se inventará como hacerlo.*³⁵(Cruz, 2015, p.24)

La casa en Jean Mermoz (figura 56) es en cierta medida inaugural en nuestro país al permitirse un trabajo de experimentación formal y constructiva en el mismo proceso de construcción. En su proceso de constitución material cumple un rol determinante el modo de proyectar. *Proyecto y construcción se confunden, al punto de fundirse en un solo proceso.*³⁶



Figura 56_ Casa en Jean Mermoz. Fabio Cruz, 2015.

La naturaleza procedimental de la arquitectura hace inevitable que exista una dependencia representacional en dibujos y maquetas previamente definidos, esto es lo que los arquitectos llamamos ‘proyecto’, que consiste básicamente en traer a presencia lo que aún no existe en la realidad.

³⁵ CRUZ F. (2015), Casa en Jean Mermoz, Carta memoria del año 1960, ediciones e[ad], Valparaíso

³⁶ FRACALOSSI I. (2012) , *Una realidad ausente. Lecciones de la Casa en Jean Mermoz: el Proyecto en la Construcción.*

Cada obra construida mantiene un sistema previo de relaciones con el hombre, sea con sus medidas o con sus sueños o con sus especulaciones, de tal manera que hace imposible concebirla deshabitada. El acto de proyectar trabaja en *preformar* un posible habitante que se convierte en el acontecimiento fundacional para el espacio que le rodea. De ese modo cada obra de arquitectura es un recipiente de ese habitante aun antes de tener nombre y cuerpo propio.

La dificultad está en movilizar ese tiempo de la obra a presencia y desde allí *formatear* el encaje entre lo construido y lo habitado.

Si el proyecto de arquitectura es anticipación, y no predicción, si el proyecto es la incansable labor de fabricación de modelos que permitan anticipar una propuesta de forma en el espacio y el tiempo, resulta que una producción artística como la de Eliasson, cuya materia es el acontecer, es decir es el tiempo sucediendo, se incrusta de lleno en aquello que a la arquitectura le cuesta tanto representar, en un límite que es el mismo acto de la anticipación.

El clima no se puede predecir con total exactitud, lo que se puede hacer es un modelo del clima que predice y simula la realidad por venir, pero dicho modelo no puede ser probado a escala 1:1, solo es posible verificar el fenómeno climático cuando pasa, así igual la obra de Eliasson ensaya un modelo de la experiencia como obra. En realidad el proyecto del clima es precisamente aquello inanticipable.

Podemos conjeturar que existe una cierta imposibilidad de las representaciones tradicionales para comunicar directamente las dimensiones temporales y escalares de la arquitectura. Es un problema más grave de lo que generalmente es aceptado: el arquitecto o el artista tiene que producir algo que no puede representar y por tanto está más allá de su tratamiento conceptual y operacional directo. Se ha usado alternativamente representaciones como el croquis, fotografías,

filme, video etc., el hecho es que la condición simultánea del acontecimiento es intratable a una determinada escala.

Como resultado, los procesos de diseño no pueden acceder libremente a la problemática temporal de la arquitectura y escultura, consecuentemente, las producciones consideran poco este aspecto experiencial.

TWP nos ofrece la posibilidad de interpretarla como una representación del espacio y el tiempo a escala 1:1. Para que esto suceda tiene que dimensionarse con un exceso, es decir; en una escala 1:1.5 o superior. La operación artística está en una **sobre-escalada**. No tiene que ver con la monumentalidad ni las dimensiones, de hecho en el mismo espacio se han expuestos obras de mucha dimensión. Se trata de representar una atmósfera territorial o planetaria a escala de un espacio interior de la arquitectura.

Esto implicaría que ciertos trabajos de representación del espacio pudieran estar dando un nuevo poder descriptivo a la arquitectura, pudieran ofrecer la posibilidad de reemplazar nuestra preocupación por el objeto-edificio por la de la experiencia- objeto.

Esto nos podría llevar a reconceptualizar el diseño arquitectónico como el diseño del tiempo en la experiencia arquitectónica. Tal transformación marcaría un tipo de desvío en la manera en que hemos pensado, diseñado, y criticado la arquitectura. Desde el diseño de lo construido al diseño del tiempo.

3.3 LA LOGICA DEL LUGAR

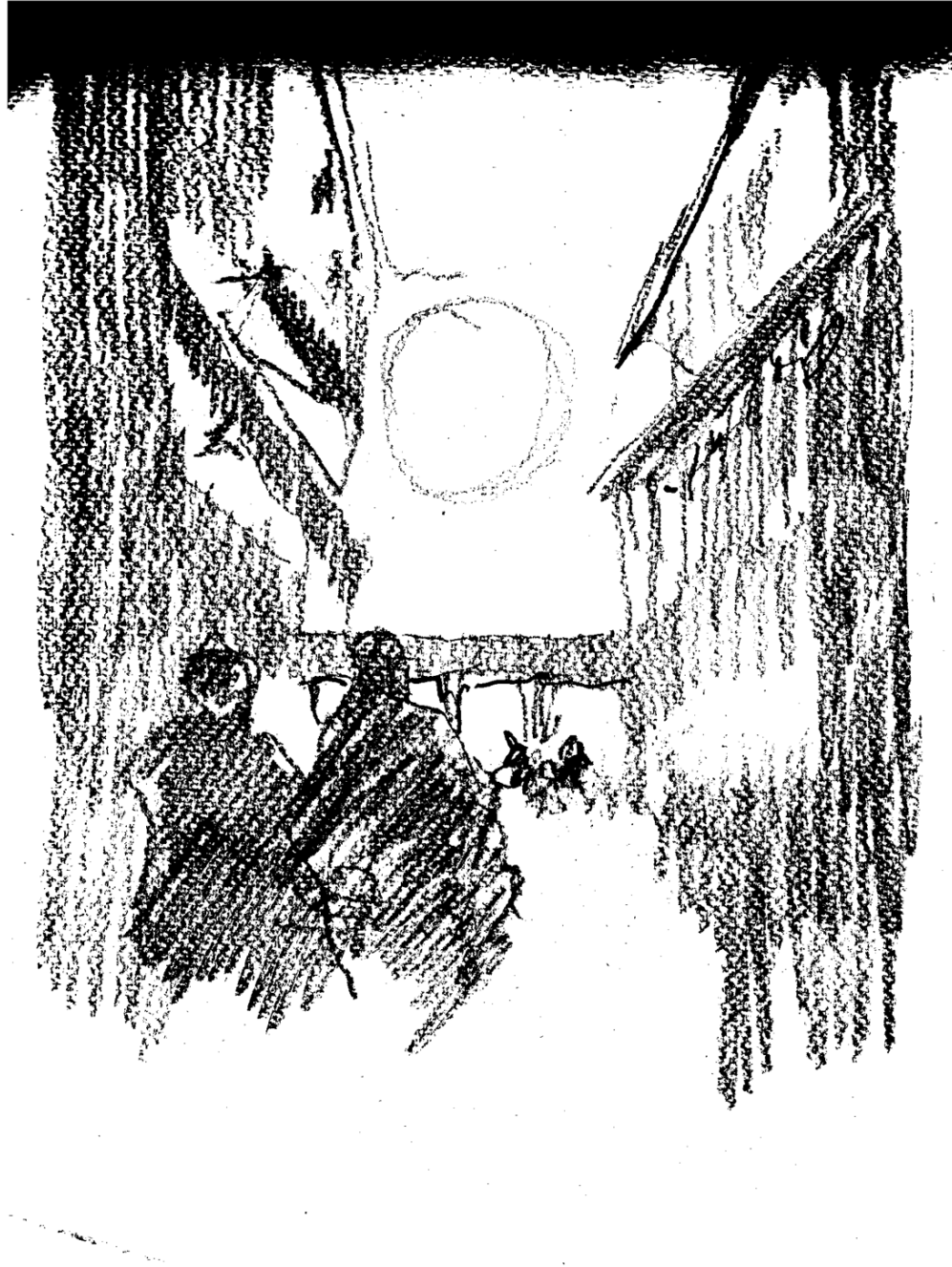


Figura 57_Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

Una de las cuestiones centrales de este trabajo es que la arquitectura, entendida como práctica y como institución, no está siendo bien recepcionada por el ciudadano común. Por este motivo pareciera pertinente y necesario reflexionar desde otra perspectiva, como podrían ser los problemas del arte y la escultura que intervienen en la arquitectura. Quizás la explicación de este fracaso o decepción se deba, en parte, al distanciamiento que la disciplina ha adoptado respecto de la *lógica del lugar*.

“La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica entre razón e historia, por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como límite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que, el tiempo depositado en espacio, o sea el lugar, siempre refleja en su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y adelante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia). Acuerdo febril entre movilidad conceptual y forma figurativa (entre movimiento y reposo, diría Spinoza), la lógica del lugar marca siempre la medida bajo la cual la humanidad es capaz de representarse a sí misma. Y así empezamos a estar muy cerca del corazón de la arquitectura como lugar para vivir”. (Muntañola, 1995, p. 32)

La baja capacidad de proyectar el tiempo del habitar en la arquitectura pudiera estar haciendo interferencias cualitativas en su manera de aparecer al ciudadano común, inclinando su actividad hacia los intereses del mercado por un extremo o como aliado de las políticas estatales por el otro.

Como ya se he señalado, si la arquitectura se ha interrelacionado con el arte a lo largo de la historia, sobre todo como expresión gráfica, principalmente en la pintura y la escultura, resulta

que la imagen arquitectónica se ha prestado como un complemento de la narración, de la misma manera como ha servido para una metáfora del pensamiento.³⁷

Es posible que esta relación esté cambiando y que la arquitectura esté encontrando, tanto en el arte como en la cultura general, nuevos materiales para su propia forma del pensamiento arquitectural, Jacques Derrida afirma que “*La cuestión de la arquitectura es la cuestión del lugar, de tener lugar en el espacio, el establecimiento de un lugar que no existía antes, y sostiene que en el comienzo la arquitectura no era un arte de representación como la pintura o escultura.*”³⁸

Quizá el pensamiento arquitectónico no exista, pero si hubiera una posibilidad de su existencia, quizás se trate de algo que podríamos llamar; ‘*una espacialización del tiempo en el lugar*’.

¿Podrían las *Poéticas Arquitectónicas* presentarse como un campo propicio de análisis sobre las *lógicas del lugar* que permita reconocer algunas condiciones del pensamiento arquitectural sobre la espacialización del tiempo?

³⁷ “Previamente, me gustaría bosquejar cómo la tradición filosófica ha utilizado el modelo arquitectónico como metáfora de un tipo de pensamiento que, en sí mismo, no puede ser arquitectónico. En Descartes encontramos, por ejemplo, la metáfora de los fundamentos de la ciudad, y se supone que tales cimientos son los que propiamente han de soportar al edificio, la construcción arquitectónica, la misma ciudad. Existe, por lo tanto, un tipo de metáfora urbana en la filosofía. Las *Meditaciones* y el *Discurso del método* están plagados de estas metáforas arquitectónicas que, además, tienen siempre una relevancia política.” **Architettura ove il desiderio può abitare» entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, Domus, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140.**

³⁸ Lo que se perfila en esta reflexión puede ser entendido como la apertura de la arquitectura, como el inicio de una arquitectura no representativa. En este contexto podría ser interesante recordar el hecho de que, en sus comienzos, la arquitectura no era un arte de representación, mientras que la pintura, el dibujo y la escultura siempre pueden imitar algo de cuya existencia se parte. Me gustaría recordarle de nuevo a Heidegger, y sobre todo «El origen de la obra de arte» [en *Holzwege*], en donde se hace referencia al *Riß* (trazo, hendidura). Es este un *Riß* que debe considerarse en un sentido original, independientemente de ciertas modificaciones como *Grundriß* (plano, planta), *Aufriß* (alzado) o *Skizze* (esquicio, boceto). En la arquitectura hay una imitación del *Riß*, del grabado, la acción de hendir. Esto hay que asociarlo con la escritura. **Architettura ove il desiderio può abitare» entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, Domus, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En DERRIDA, J., No escribo sin luz artificial, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140.**

Las teorías del lugar en su mayoría, señala Muntañola, nos llegan desde las teorías de la narración, la ficción y la historia cultural del lugar. Sin embargo, el concepto de lugar es compartido por numerosas áreas de conocimiento, lo difícil sería delimitar a qué ciencia pertenece o ha pertenecido la lógica del lugar.

Gastón Bachelard afirma que la última revolución esencial en la *lógica del lugar* se da cuando la intuición pierde su primordialidad en la lógica del lugar y se instaura una axiología del lugar. Es decir sobre los valores que tiene el lugar como experiencia del hombre.

La experiencia del lugar como tiempo depositado en espacio parece adecuada al momento de estudiar las acciones estéticas, como las de Eliasson, cercanas a la escultura, y que se inscriben en el límite de la representación de la arquitectura.

¿Cómo se nos aparece el lugar cuando es accionado por una operación estética?

Respecto del espacio, diremos que el término se viene utilizando de una manera distinta en cada uno de los dominios de estudio. Nos satisface la definición de la ciencia que oscila entre considerar el espacio como una serie de dimensiones en las cuales existen y se mueven los objetos, un contenedor de objetos y como elemento de un marco conceptual abstracto y matemático.

Como ya lo hemos señalado, desde el punto de vista expresivo, *TWP* consigue un efecto asombroso al introducir una suerte de paisaje exterior en el interior de la sala de la Tate Modern, el gran espacio rectangular se convierte en un gran contenedor de luz amarilla, una materia transparente similar a una atmósfera cinematográfica.

Eliasson integra el espacio expositivo con su trabajo e inunda literalmente el recinto con algo que no estaba antes, pero que yacía latente como lugar.

De tal manera que la operación artística se lee con una tendencia a demoler la forma física del edificio y sobre exponer precisamente aquello que la constituye como forma; un gran contenedor de algo, pero aquello que se contiene no es algo físico es algo temporal, solo la utilización de dicho material transparente y maleable como la luz hace posible coincidir temporalmente la experiencia del espacio con la dimensión del lugar.

Así *TWP* se nos impone como una bofetada al contacto visual, justamente, pareciera que el secreto es hacer que la luz nos toque o nos pese visualmente e invada todo. En primera instancia colapsan los posibles intentos de explicación, pues rápidamente se descubre que la obra no cuentan ninguna historia, o que en realidad poco y nada interesan si existe una historia como la del clima inglés, lo que predomina es su intensidad visual, no existe un hilo conductor o la continuidad lógica de una trama, pero sí, la violencia de lo presente a través de la reunión de los recursos técnicos en el montaje.

Se podría afirmar que desde la perspectiva de la lógica del lugar como tiempo depositado en *TWP* se reinventa un tipo de narración del paisaje, una forma ambiental que se concilia con una nueva percepción de la realidad derivada de la necesidad de reubicar el cuerpo respecto al territorio, el cuerpo con respecto al paisaje y el lugar, simultáneamente y no por escalas de aproximación.

El término “paisaje” en este caso se refiere a una articulación del hombre con su entorno, o un soporte de contraste que permite a la subjetividad referirse a su exterioridad. Sergio Rojas describe el asunto del paisaje como:

El paisaje no es un objeto pre-dado, sino el trabajo de articulación "coherente" del entorno por parte de la subjetividad. En el paisaje como operación (eso que los románticos entendían como la tendencia a tomar las cosas bellas, esto es, a hacerlas ingresar en el lenguaje de la apariencia), el entorno es articulado por la subjetividad. Es decir, el paisaje implica la puesta en obra de lo que nos rodea articulado por un principio de unidad. Así, lo que podríamos denominar "la tormenta de la exterioridad" –como espacio incierto de la máxima contingencia– se encuentra aquí "domesticada", por decirlo de alguna manera (al modo en que, por ejemplo, esa dócil "naturaleza" que constituyen los jardines o los parques, comparece para que la subjetividad se acomode a si misma) el afuera se encuentra escenificado. Con esto lo que hacemos es marcar el hecho de que el paisaje es entorno articulado cuyo marco general, mas allá del horizonte es en este caso la ciudad. (Rojas, 1999, p.383)

Aunque en TWP no hay horizonte, y el entorno no existe sino que se encuentra escenificado como paisaje en el interior, en lo que podríamos llamar su *máxima domesticación*.

Así TWP es una cosa lugar porque no se intentan crear mundos sino mas bien se trata de una experiencia que juega con la realidad atendiendo al mundo como algo ya creado sobre lo que es necesario intervenir. Como reducción de lo que hay para ver, usando la monocromía de color amarillo o llevando la materialidad del edificio a la identificación un lugar de acontecimiento.

Ahora bien, para que este tipo de relación y valoración del espacio se manifieste es necesaria una escala territorial, lo que supone un reconocimiento de dicha desmesura: no se trata de que el objeto sea grande o pequeño en términos absolutos, se trata del límite que la arquitectura traspasa en la relación del hombre con la naturaleza como un exceso del límite que todo lugar y todo habitar tiene con la arquitectura, la naturaleza medida en el interior.

La función relacional entre territorio, paisaje y lugar remite a la posibilidad de una articulación con la naturaleza en el orden de la cualificación, que puede ser lejana, cercana, distante, adverbial. La cualidad afecta la percepción de la dimensión entre lo que es grande y lo que es pequeño o de la proporción en este caso desmesurada, lo que abre camino a otros tipos de cualificación aún más variables del espacio como excesivo o monstruoso.

3.4 LUGAR, ESPACIO Y EXPERIENCIA

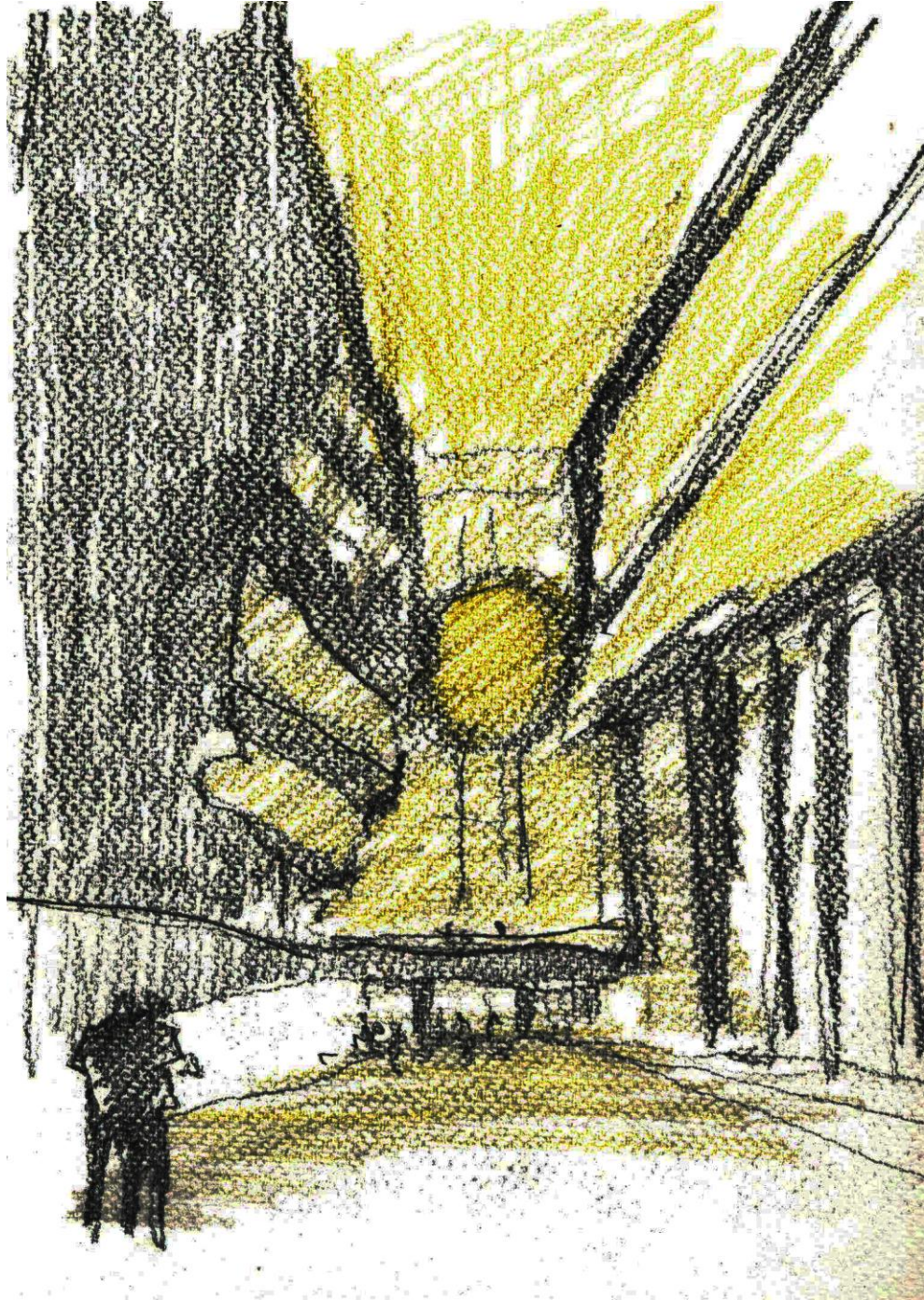


Figura 58_Croquis elaboración propia. TPW. Olafur Eliasson, 2003.

En principio, se puede considerar la idea que desde el punto de vista de la experiencia arquitectónica, todo edificio o construcción puede adquirir identidad como lugar en tanto se pueda especificar la *cantidad cognitiva* que se tiene de ellos, señala Pablo Oyarzún sobre la experiencia:

*“La experiencia queda inscrita como momento en el devenir orgánico del saber, es decir, en el proceso genético de sus características estructurales. Se trata de un rasgo hasta cierto punto paródico, puesto que los dos componentes que lo definen parecen no avenirse de buenas a primeras. Genéticamente considerada, la experiencia se debe a la repetibilidad que es propia de la memoria: de muchos recuerdos nace una experiencia. Sin embargo en su estructura de conocimiento, la experiencia es el saber de lo singular. (Aristóteles, met., A.1, 981 a 15s) Desde un punto de vista lógico lo que aquí se define es la **cantidad cognitiva de lo experienciable.**” (Oyarzún, 2009, p.13)*

Entonces es en virtud de una repetibilidad memoriosa que remite a un pasado significativo, el que daría lugar a una experiencia. Es decir, el habitante de un lugar arma su experiencia en la medida de sus percepciones y una cantidad de momentos significativos construidos y elaborados con anterioridad. La organización del espacio está de cierta manera predispuesta a la experiencia. Los lugares así experimentados asumen lo que podríamos llamar, una **forma de la familiaridad**.³⁹

³⁹ “El lugar es algo que acompaña al hombre; sobre esto todos estamos de acuerdo. En cambio, sobre la definición de la estructura del lugar existen una infinidad de teorías opuestas entre ellas, ya desde el lejano mundo cultural griego. Si como indica Aristóteles (4.2) e insiste Hegel (4.2-71), el lugar es siempre lugar de algo o de alguien, lo que me interesará poner de manifiesto son la interrelaciones entre este algo o alguien que habita el lugar y el lugar en sí. Además, la capacidad de construirse el lugar desde el lugar mismo es privativa del hombre. (La capacidad de espaciarse un espacio diría Heidegger, 4.2-5.1). Hasta hoy, ningún animal ha podido representar a sus congéneres al igual que un niño de tres años dibuja a un hombre con ojos, manos, piernas y pelo. Si solamente el hombre llega a esta coordinación entre el cerebro, las manos y los ojos será por algo que ha de ser muy importante para la humanidad en su conjunto. La frase de Heidegger de que la comunicación lingüística en el hombre está supeditada a su “ser en el mundo” que es espacial, fue una sabia sentencia que se quedó en sus libros. Pero indica justamente Ricoeur (4.2) que Heidegger sigue el camino corto de la filosofía, y que hay que seguir también el camino largo, el que lenta y trabajosamente descifra ejemplos y situaciones”. MUNTANOLA, J. (1995) *La arquitectura como lugar*, p.17

La experiencia del espacio arquitectónico tendría una temporalidad fronteriza con la percepción directa de lo que se observa y el saber acumulado como experiencia colectiva, es decir, la experiencia del espacio se encamina a un conocimiento común, a ese punto de encuentro le podemos llamar familiaridad.

Se trata de correspondencias dadas en una estructura material suficientemente arraigada en la memoria de los habitantes como para aceptarlas como algo cotidiano o habitual⁴⁰. Así vista, la experiencia que se tiene y se adquiere de los lugares depende del sentido de realidad que la subjetividad otorga a los edificios, casas y ciudades.

TPW es una experiencia artística en un espacio arquitectónico que busca la percepción inquietante del ciudadano como sujeto y como ser colectivo, se entra de una atmósfera en la que resuenan correspondencias familiares; el sol, la neblina, el amanecer, el atardecer, la luz etc.

“Hace un año, cuando empecé a pensar en esta exposición para la Kunsthau, estas preguntas fueron algunas de las primeras que me asaltaron. Me llevó un tiempo entender que ambas posibilidades -en el sentido de presencia de los visitantes y el menos afortunado de olvidarse de uno mismo en la no presencia- parecían estar en juego, solo que bajo unas condiciones diferentes. Cuando el edificio se percibe como un icono (de arquitectura) - una imagen estática que representa el buen gusto, o incluso un hall sagrado objetivado-, el compromiso de la gente con el edificio es meramente formal y su sentido de presencia queda absorbido por una narración interrumpida de conocimiento (un desplazamiento donde el clima exterior no supone ninguna diferencia). Es como

⁴⁰ “El pensamiento se despliega con una suerte de “vocación de exterioridad” conforme a la cual todo comienza con la imaginación, desde un lugar donde todo ha dejado de acontecer, desde un lugar donde el tiempo se ha detenido: lo cotidiano.

Entiendo la condición de la cotidianidad como la disposición de la existencia en una amable cercanía de las cosas. La materialidad de la existencia doméstica por los circuitos de lo familiar como repetición de los tránsitos que traman la habitualidad, tránsito cuyo “contenido” es precisamente la repetición. Desplazamiento sin roce, temporalidad narrativa como paisaje,” ROJAS, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*, p.174

relacionarse (discutir) con el edificio sin el componente más relevante: la duración, aun mejor, el tiempo.

El tiempo del visitante, vuestro tiempo. Lleva un tiempo subir andando hasta la planta tercera, y hacerlo os conduce a cada una de las salas de exposición del edificio. Creo que experimentar los espacios, desplazarse por ellos Y beneficiarse (de vuestro sentido) del tiempo os ofrece la ventaja de la presencia, de tener un cuerpo. Moverse e implicarse en vuestro entornos es definitivamente lo que constituye el espacio (y a vosotros mismos)".
(Eliasson, año 2015, p.15)

En la instalación de Eliasson se da la presencia del tiempo en forma de una atmósfera, con lo que el sujeto ha de tomar el acontecimiento como un venirse a la presencia y desde aquí podríamos suponer que exista una imposibilidad del sujeto en limitar la obra en una forma puramente física.

El espectador habita en una indagación creativa a la par ilimitada, la obra es un lugar para la experiencia que triza el espacio de la familiaridad sin romperlo, pues el acontecimiento permanece abierto a través del tiempo y así el tiempo de experimentación de la obra se hace patente en un permanecer o deambular por la misma, se trataría, de la sensación física del tiempo donde el tiempo se hace presente.

Ahora bien, ¿qué significaría venirse a la presencia? George Didi- Huberman ha señalado:

"Que lo que vemos no vale - no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de los que nos mira". (Didi-Huberman, 1992, p. 13)

Se trataría de un viaje por lo físico que atraviesa los ojos, un tipo de resistencia contra algo que no se puede resistir, la visión se topa siempre con la materia, los objetos, las cosas y los cuerpos, y cuando las vemos parece que se nos impone un adentro de aquello visto, ese interior es la presencia. Didi-Huberman nos propone que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea, su presencia se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida y desde ahí nos mira.

Que es lo que se pierde en *TWP*, ¿la luz del sol tecnológico?, ¿la atmósfera del atardecer interior?. No se trata tan sólo de una plenitud visual, de un paisaje entregado a la visión. Si definimos la cotidianeidad como una relación familiar con la realidad, una relación con las cosas inadvertidas que construyen el suelo de nuestras experiencias, y que por tanto no sólo nos permite comprender lo real sino habitarlo con cierta naturalidad, resulta que las imágenes de la familiaridad para el espacio estarían contruidos por materiales que han ingresado en la memoria como un conocimiento seleccionado. El habitante no es afectado por la obra en la medida que el mismo es parte de esa anterioridad.

TWP ofrece una imagen y un tiempo a la experiencia. El sol es un tipo de dispositivo que hace posible que un ocaso se inserte en la realidad cotidiana como una forma familiar. Pero es un sol en el interior de una sala que construye un paisaje adentro, es de alguna manera un espejismo del clima.

Lo que se ausenta son los objetos, incluido el edificio, se convierte así en una profundidad habitable sin cosas, por eso, es un espacio de la familiaridad levemente trizado, un inquietante fondo al que no se le opone nada; porque pone en juego la retracción y la atracción del aparecer y desaparecer de la luz.

“Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo de síntomas en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad. Ineluctable como un cierre definitivo de nuestros párpados. Pero la conclusión del pesaje joyceano – “cerremos los ojos para ver” - puede igualmente, creo, y sin ser traicionado, darse vuelta como un guante a fin de dar forma al trabajo visual que debería sernos propio cuando ponemos los ojos en el mar, un ser que muere, o bien una obra de arte. Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, o que ya no veremos - o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida. Desde luego la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo.” (Didi-Huberman, 1992, p.17)

Si no hay cosas que ver, **TWP** sería la experiencia de verse a sí mismo, el cuerpo y los cuerpos en el espejo, son la representación de la conciencia del ver y ser visto por lo que nos mira. También es la atmósfera en el vacío que nos ve, un adentrarse en la luz, es decir, la presencia de luz como pérdida recuperada.

La especial relación de sí mismo con el medio consistiría en lo dado a ver del espacio en cuanto relación de sí mismo con el medio, nuevamente se trataría de un exceso, esta vez, de la lógica del lugar, como una transgresión de las condiciones pre-dadas o del espacio de la familiaridad.

Señala Sergio Rojas sobre el asunto del habitar:

“Pues en sentido estricto lo irrepresentable resulta ser la proliferación de lugares sin plan: lugares fuera de su sitio se trata de los lugares que resultan de la situación de

*sobrevivencia. Estos lugares son como la huella en el espacio de dicha sobrevivencia “casitas mal construidas- escribe Le Corbusier- , barracas de planchas, cobertizos en los que se mezclan mejor o peor los más imprevistos materiales, dominio de pobres diablos que agitan los remolinos de una vida sin disciplina: eso es el suburbio, su fealdad y tristeza es la vergüenza de la ciudad a que rodea, no se trata aquí de disponer simplemente de un espacio y de ocuparlo, sino más bien de aferrarse a él. El habitar como hacer lugar implica en este sentido un exceso. Lo propiamente humano en relación con los espacios consistiría en exceder las posibilidades ya pre-dadas de los mismos: trasgresión de la disponibilidad y de toda hospitalidad **funcionarizada**. Le Corbusier, principios de urbanismo”. (Rojas, 1999, p.384)*

Pues bien, el habitar excesivo en cierta medida es un lugar aparentemente poco ‘calculado’ en el sentido moderno de la necesidad de dar organización racional al espacio arquitectónico, como necesidad y urgencia de una relación con la naturaleza y una construcción acorde con ella, señala el profesor Rojas que esta relación no es precisamente el exceso irreductible que acontece en todo habitar humano y se pregunta ‘¿no acontece que todo habitar y todo lugar es a partir de una relación con el límite’ (ROJAS, 1999, p.386)

En efecto, el problema que nos ocupa se trataría de que la obra de Eliasson opera en ese límite, donde el lugar se constituye a partir de una radical experiencia del cuerpo humano con la escala del habitar excesivo. En la desmesura

3.5 LOS OBJETOS Y LA IMAGEN.



Figura 59_Croquis de elaboración propia. TWP. Olafur Eliasson, 2003.

¿Cuál es la diferencia que permite señalar que en *TWP* se ha hecho de un espacio un lugar y del lugar un habitar excesivo? ¿Es la desmaterialización de lo que está construido, lo que deja al sujeto en presencia de si mismo frente a la mediación de un artificio de la naturaleza?

En la instalación de Olafur Eliasson en Kunstauss, *The mediated motion* (2001), edificio proyectado por el arquitecto suizo Peter Zumthor (figura 60), el artista no reconvierte el espacio del edificio como lo haría en el Hall de la Tate Modern, se trata más bien de un tipo de ejercicio de ‘recreación’ de la naturaleza. Un proceso que involucra a un contenedor y un contenido.

En este caso las condiciones de lo pre-dado como espacio de la familiaridad se cumplen como un viaje por un trozo de naturaleza recreada en el interior. En este caso no se exceden los límites de la representación escultórica para entremezclarse con los límites del habitar arquitectónico. (Figura 60 y figura 61)

Tanto en Kunstauss como en el Hall de la Tate Modern las obras fueron visitadas y recorridas por el público, por lo tanto fueron efectivamente habitadas. Entonces ¿Cuál es la distinción?

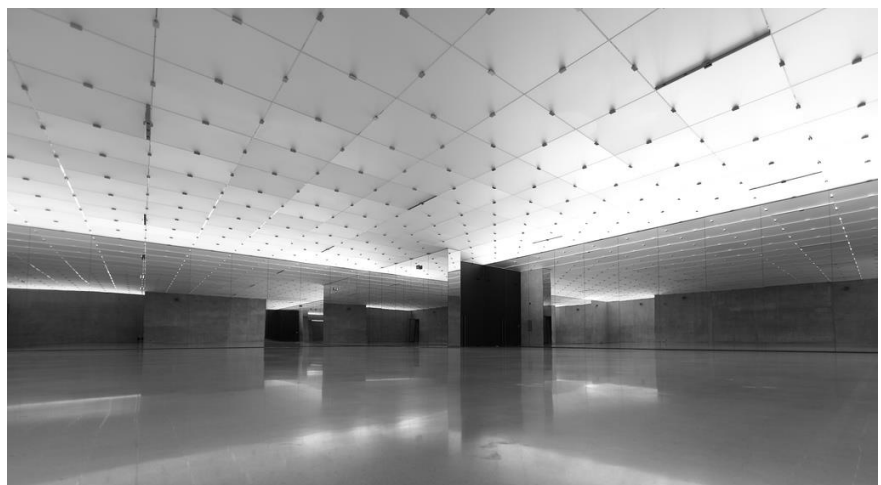


Figura 60_Kunsthau Bregenz. Peter Zumthor, 1997.



Figura 61_The mediated motion. Olafur Eliasson, 2001. Instalación.



Figura 62_The mediated motion. Olafur Eliasson, 2001. Instalación.

Efectivamente, dadas estas interrogantes planteadas se podría señalar que en *TWP* existe un hecho distintivo, como lo hemos señalado, se trataría sobre la posibilidad de la percepción *de lo otro y de sí mismo* en una lógica del lugar excedida. Esto es, en la medida que se comprende que edificio es un lugar arquitectónico que está lleno de objetos y materiales, pisos, escaleras, paredes, ventanas, muebles, entre otros que cumplen la función de construir una relación familiar del habitante con la realidad. Se comprende también que *TWP* produce en el Hall de Tate Modern una transformación del espacio a lugar arquitectónico.

La instalación de Eliasson le regala al edificio de Herzog & Meuron una nueva unidad formal tal, que es difícil distinguir con claridad el objeto arquitectónico de la imagen que ese mismo objeto proyecta como parte de la instalación. No ocurre de esa manera en el Kunsthau toda vez que la obra de Zumthor parece ya estar dotada de estas cualidades formales, y la obra artística de Eliasson queda contenida en ella.

Hemos planteado la idea de que la estructura de la memoria estaría formada por datos acumulados con frecuencia inconscientes, sobre todo datos sobre la percepción del espacio como la orientación, la posición, el horizonte y/o la noción de interior-exterior. Estos datos fluyen en el instante de la experiencia del espacio, este movimiento de recuperación de detalles y fijación en imágenes es lo que podríamos llamar imágenes de la familiaridad.

Las imágenes son, en cada cultura y en cada época, una manera de fijación o registro del tiempo, un tiempo detenido en ellas, el poder de las imágenes reside en dicha potencia.⁴¹

⁴¹ Si se elige una aproximación antropológica, como se sigue en esta obra, se encuentra uno con un nuevo problema en la objeción de que el estudio de la antropología se refiere al ser humano, y no a las imágenes. Esta objeción demuestra precisamente la necesidad de lo que cuestiona. Los hombres y las mujeres aíslan dentro de su actividad visual, que establece los lineamientos de la vida, aquella unidad simbólica a que llamamos imagen. La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ellos trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es mas que un producto de la percepción, se manifiesta como resultado de

Y si el conocimiento de la experiencia arquitectónica se basa en parte en la división del ser humano en persona interna y persona externa, y el cuerpo como límite, y si la información visual recogida en el mundo exterior se interioriza y se utiliza para reconstruir una ‘imagen familiar’ del entorno que se está habitando ¿cuál sería la novedad estética cuando se quiere impactar estas imágenes familiares del habitante?

En *TWP* la objetualidad del espejo como multiplicación del espacio, la gran linterna hecha de 300 focos con luz cálida y la neblina que da espesor al vacío, construyen una imagen estética, como dislocación de las inercias que articulan el tiempo y el espacio en la habitualidad. La novedad estética es la atmósfera.

Para el arquitecto Peter Zumthor la atmósfera es una categoría estética; que habla de una sensibilidad emocional que dice de un tipo de entendimiento inmediato, la atmósfera de una plaza o un edificio produce eso. Zumthor lo define como: *la magia de lo real*.

“El título de la charla, Atmosferas, dimana de lo siguiente: hace ya mucho tiempo que me interesa – pues, naturalmente, me ha de interesar – qué es la calidad propiamente arquitectónica. Me resulta relativamente fácil decirlo: la calidad arquitectónica no es, para mí, ser incluido entre los líderes de la arquitectura, que te publiquen, etc. Para mí la realidad arquitectónica solo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no. ¿Qué diablos me conmueve a mí de este edificio? ¿Cómo puedo proyectar algo así? ¿Cómo puedo proyectar algo similar al espacio de esta fotografía (que, para mí, es un icono personal)? Nunca he visto el edificio – de hecho, creo que ya ni existe – y, con todo, me

una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con respuesta. **BELTING, H. (2007). Antropología de la imagen, p.14**

encanta seguir mirándolo. ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez?

El concepto para designarlo es el de 'atmósfera'." (Zumthor , 2006, p.10)



Figura 63_ Portada del libro *Atmósferas*. Peter Zumthor, 2006

Nuestra vida común y habitual, desde que nacemos, está ligada a las cualidades de los lugares donde se han dado nuestras experiencias. Nuestro paisaje de relación con los demás se da en un

entorno cualificado, esta cualidad del espacio es lo que preocupa al arte arquitectónico, la construcción concreta de la experiencia arquitectónica. Este es un hecho diferencial, en los diferentes procesos creativos de la arquitectura porque asocia y relaciona las emociones y sensaciones del habitante a un espacio y a los demás. Es decir, en el habitar de la ciudad no sólo se está con otros, se comparten imágenes comunes. Si la esencia del habitar humano es ser ante otros y estar expuesto ante ellos, resulta que nos debatimos constantemente entre un espacio de intimidad, protegido y ese otro espacio ajeno que es el afuera. Las *atmósferas* colaboran en la operación de relacionar las diferentes tramas del espacio y ayudan a armar un mapa de imágenes que virtualmente los articula. Por eso es tan difícil describir una atmósfera.

Diríamos que en esto consiste justamente la espacialidad pública, habitar un espacio más extenso que el de la habitación entre atmósferas, así el ciclo permanente de recogimiento en lo privado y de exposición en lo público constituiría la espacio-temporalidad propia del ser humano en cuanto habitante de un mundo.

Que es en definitiva la reflexión de lo cotidiano.⁴²

Por lo tanto una producción artística como *TWP*, viene a problematizar un supuesto arquitectónico básico; la estabilidad de lo cotidiano.

⁴² “El pensamiento se despliega con una suerte de “vocación de exterioridad” conforme a la cual todo comienza con la imaginación, desde un lugar donde todo ha dejado de acontecer, desde un lugar donde el tiempo se ha detenido: lo cotidiano.

Entiendo la condición de la cotidianidad como la disposición de la existencia en una amable cercanía de las cosas. La materialidad de la existencia domestica por los circuitos de lo familiar como repetición de los tránsitos que traman la habitualidad, transito cuyo “contenido” es precisamente la repetición. Desplazamiento sin roce, temporalidad narrativa como paisaje”. **ROJAS, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*, p.174**

En *TWP*, es posible visualizar entonces, una doble tensión de acuerdo a la experiencia como alteridad. Por un lado es un detonador de la conciencia, es decir, que en la memoria del habitante se da un viaje de ida y vuelta de la individualidad a lo común o del interior al exterior que llevaría a una conciencia del lugar habitado en un sentido histórico, referencial y con identidad.

Con **Identidad** (Figura 64) en tanto posibilita a los habitantes simbolizar aquellos elementos constituyentes de la identidad compartida, por tanto la lectura es creada como interpretación de *materiales significantes*. En *TWP* sería la imagen del sol y su luz.

Relacional (Figura 65) ya que la filiación del sujeto en el lugar siempre es con otros y al mismo tiempo, sujeta a disciplinamiento del cuerpo. En *TWP* se trata de una plaza-paisaje, interior-público. Un lugar para permanecer con los demás.

Finalmente **Histórica** (Figura 66), es decir que además de conjugar identidad y relación, la obra se define por una ‘estabilidad mínima’ en el ‘tiempo subjetivo’, es decir, en el tiempo significado por el habitante, lo cual le permite reconocer señales propias de ese lugar, aunque objetivamente se modifique por el paso del tiempo cronológico. En *TWP* se trata de la atmósfera, entre la luz naranja y la neblina.

Pensamos que ninguna otra obra realizada en la Turbine Hall de la Tate Modern ha logrado este límite en la representación



Figura 64_TWP. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.

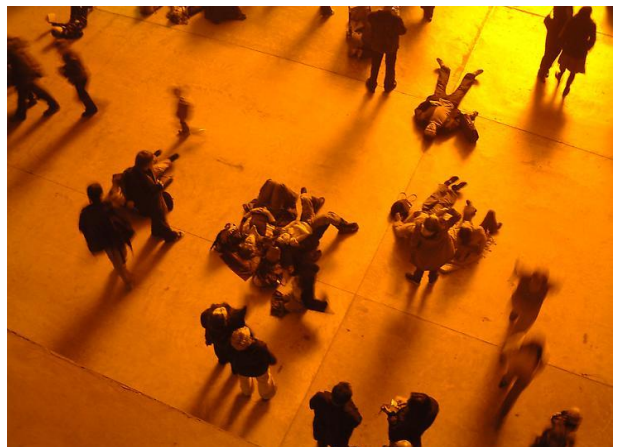


Figura 65_TWP. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.



Figura 66_TWP. Olafur Eliasson, 2003. Tate Modern.

La primera obra a realizarse en la sala de turbinas del Tate modern de Londres fue ejecutada por Louise Bourgeois. La instalación constaba de tres torres de acero, tituladas *I Do, I Undo, I Redo*. (figura 67)

Las torres, cada una de unos 9 metros de altura, se imponen en toda la dimensión de la sala, las escaleras en espiral se enrollan alrededor de las columnas centrales que soportan plataformas que están rodeadas por una serie de grandes espejos circulares. En cada torre, Bourgeois ha colocado un tarro de campana que contiene figuras esculpidas de una madre y un niño. La obra es claramente un objeto dentro de la sala, lo que impresiona es el tamaño de ellos y por tanto la posibilidad de habitarlos. Sin embargo, no interactúa con el espacio de la sala, la sala es sólo un contenedor de ella.



Figura 67_ *I Do, I Undo, I Redo*. Louise Bourgeois, 2000. Serie Unilever. Tate Modern

En la segunda comisión de la Serie Unilever, el artista español Juan Muñoz, creó Double Bind (2001) una instalación que altera drásticamente los 155 metros de largo x 35 metros de altura del Turbine Hall. El trabajo presenta al espectador una serie de escenarios, que juegan en la perspectiva y la ilusión, la visibilidad y la invisibilidad. (figura 68)

El suelo parece ser perforado con una serie de agujeros grandes, algunas de las cuales son ilusiones. Los ejes de arriba están habitadas por figuras esculpidas. En esta obra el espacio de la sala es modificado y dividido para crear un escenario espacial. Sin embargo dicha división del espacio se transforma en una nueva edificación que compite con el edificio, la materialidad arquitectónica está operando como tal, como un ser objeto que colabora con la instalación.

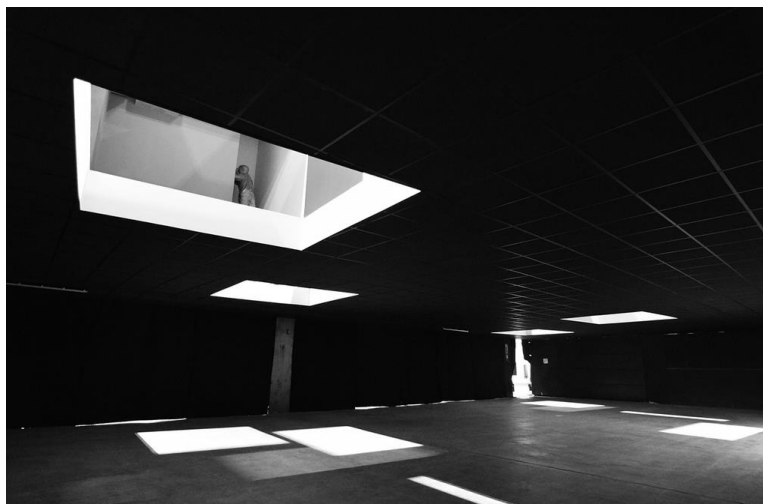


Figura 68_ Double Bind. Juan Muñoz, 2001. Instalación. Serie Unilever. Tate Modern

La tercera comisión para la Sala de Turbinas fue creada por Anish Kapoor, quien es conocido por sus formas escultóricas enigmáticas que permean el espacio físico. Marsyas, la escultura de Anish Kapoor para la Sala de Turbinas, comprende tres anillos de acero unidas entre sí por un sólo tramo de membrana de PVC. En esta obra está presente el problema de la escala y los tamaños del

objeto en relación con la escala humana y la relación con el espectador, la obra confunde la percepción espacial.



Figura 69_ Marsyas. Anish Kapoor, 2002-2003 Serie Unilever. Tate Modern

En todas las obras anteriores a TWP se trata de *un objeto dentro de otro objeto*.

Bruce Nauman (2005) en Raw Materials seleccionó veintinueve textos escritos o hablados de sus obras anteriores y los juntó para crear un collage sonoro. Caminando por el espacio, los visitantes encuentran el sonido como si fuera un material físico, escultórico. Esta obra deja intacto el edificio el que sirve de caja de resonancia de los sonidos. (figura 70)

Rachel Whiteread (2005) seleccionó una serie de cajas viejas de formas diferentes para construir la instalación para el Turbine Hall. Son impresiones positivas de espacios negativos. Su apilamiento y orden laberíntico convierte el espacio en una bodega de almacenamiento (figura 71).

Doris Salcedo. Su pieza *Shibboleth I* (2007), es una grieta de 167 metros de largo en la planta de la Sala de Turbinas que representa las fronteras, la experiencia de los inmigrantes, la

experiencia de la segregación, la experiencia del odio racial. Esta obra efectivamente interviene la materialidad del edificio, desde su peso y esta intervención transforma la arquitectura, pero no el espacio, mucho menos es creadora de una atmósfera (figura 72). *Shibboleth I* tiene algo de los cortes de Gordon Matta Clark, toda la serie *Splitting* (1974); que consiste en extraer fragmentos y hacer incisiones en casas, pero la irrupción del corte posibilita la irrupción de la luz en el interior lo que permite modelar el espacio como si fuera algo sólido.

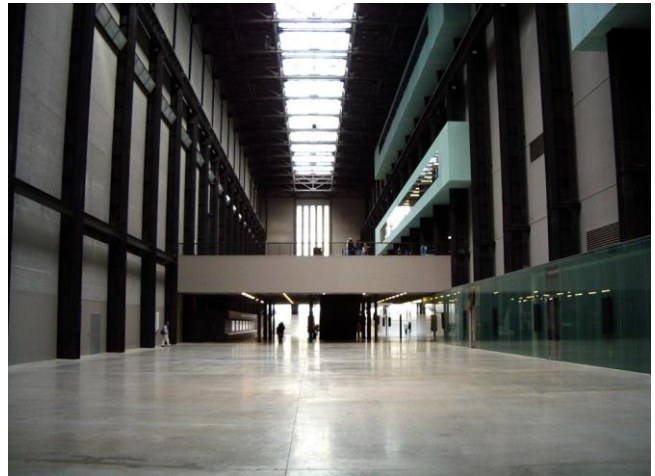


Figura 70 *Raw Materials*. Bruce Nauman, 2005. Tate Modern.



Figura 71 *Embankment*. Rachel Whiteread, 2005-2006. Tate Modern.



Figura 72_Shibboleth I. Doris Salcedo, 2007. Tate Modern.

Como se aprecia *TWP* tiene una particularidad y especificidad respecto de la arquitectura del edificio, está diseñada para funcionar con el espacio, semejante a la obra de Doris Salcedo en el sentido que el edificio es material para la instalación. Otras obras son contenidas por el espacio. *TWP* es la presencia estética de una atmosfera arquitectónica en un delicado equilibrio entre lugar y espacio. Nos ofrece la posibilidad de pensar una obra que se hace pertenecer al espacio, su presencia se encuentra tramada en una *fenomenología de la presencia* entre lugar y espacio que las envuelve recíprocamente.

Se ubica de esta manera en las contradicciones posibles que se podrían dar entre una estética del habitar y la de habitar en *lugares sin plan*.

3.6 LUGAR Y ESPACIO PÚBLICO



Figura 73_Croquis de elaboración propia. TWP. Olafur Eliasson, 2003.

La investigación no trata el tema del ‘arte público’ como categoría o la inclusión de la obra de Eliasson en este conjunto de obras. Sin embargo creemos que *TWP*, logra una poderosa reflexión entre el sentido de lugar y el de espacio público que es necesario precisar.

El deterioro de los espacios urbanos contemporáneos ha sido contenido de numerosas obras en el conjunto de las *Poéticas Arquitectónicas*, que tratan el asunto desde un punto de vista que hace ver la ciudad y lo urbano como una espacialidad dañada o empobrecida, ciudades colapsadas, apremiadas por la distribución del espacio y la contaminación, con efectos que repercuten en la vida de los habitantes.

En los últimos 50 años la concepción y percepción de la ciudad ha mutado, ofreciendo a los artistas nuevos temas conceptuales para sus producciones. Ciudades como Tokio o Kuala Lumpur han remplazado la imagen nostálgica o romántica representada en películas como ‘*Manhattan*’ de Woody Allen (1979) por ejemplo (figura 74).

La imagen de New York es presentada como una ciudad amigable acogedora, de lugares públicos plenos, luminosos y seguros, una ciudad que se da para ser caminada. En ‘*Manhattan*’, Allen produce la imagen de una forma de pasear y caminar, de una vida que está en tránsito, de un espacio humanizado por los movimientos de los cuerpos, donde los actores no deben estar parados, donde los diálogos necesitan movimiento.

Por el contrario películas como *Lost in translation* (2004), de Sofía Coppola, se presenta con imágenes que muestran la radical diferencia entre el espacio urbano y el espacio de la naturaleza.

Por un lado se podría decir que los cambios socio culturales de nuestro tiempo han puesto en crisis las formas tradicionales de reelaboración de la memoria urbana.



Figura 74_Fotografía película *Manhattan*. Woody Allen, 1979.
Formato pantalla ancha. 96 min. Blanco y Negro

Como ya lo hemos señalado, los procesos de construcción de significados han llegado a requerir cada vez más de contextos de significación que provienen de la experiencia que se tiene e identifica con imágenes de familiaridad, con las que hacer comprensible el afuera. Estas imágenes se encontraban en estructuras urbanas medianamente reconocidas, como el barrio, el pasaje, la plaza y/o la vecindad.

En la película '*Lost in Translation*' (2003), *Perdidos en la traducción*, si bien es una traducción literal, nos permite presentar la idea de un afuera sin traducción, no poder hacer familiar el afuera, no es un asunto sólo del idioma, sino de la imposibilidad de incorporarse a un mundo exterior debido a la falta de códigos con que poder leer la ciudad de Tokio.

Uno de los recursos utilizados por Sofía Coppola son las innumerables tomas de ventanas, como límite con el exterior, una subjetividad que está en el límite, que observa el límite en la

transparencia y la distancia, perdido en este caso no es estar desorientado solamente, es estar sin mundo familiar, el afuera se ha convertido en algo extraño, algo sin traducción, sin sentido.

En ciudades como Tokio u Hong Kong se entrecruza lo nuevo con lo viejo, la tecnología, los nuevos discursos iconográficos de la publicidad, características que las dotan de un aspecto densificado. Esta sería por ejemplo, la temática del fotógrafo Michael Wolf, la abrumadora densidad de la ciudad contemporánea.



Figura 75_ A.32. *Serie Architectue of density.* Michael Wolf, 2004.

Vista esta forma de transformación de la ciudad se debería concluir que también se está transformando al ciudadano. En este sentido también se debería apreciar que la arquitectura no es precisamente un instrumento sutil de ordenamiento del espacio, muchas veces es abiertamente represiva.

En general la experiencia que los habitantes tienen de la ciudad es una experiencia distraída, por que los hábitos perceptivos están dirigidos hacia los funcionamientos, llegar de un lugar a otro o permanecer en un lugar son acciones que tienen un propósito definido. La experiencia artística en el espacio público produce un extrañamiento, una interrupción en la cotidianidad.

Estamos planteando la idea que **TWP** es, entre otras cosas, un planteamiento visual que interrumpe la normalidad del espacio público. Porque recupera el trato con el lugar, porque hace caer en cuenta que los lugares de la ciudad que vivimos o habitamos, no sólo son recursos necesarios, sino que son también memorias que se incorporan, en este caso la obra de Eliasson es una manera de leer **la ciudad como experiencia de lo exterior.**

“La referencia a la necesidad humana de protegerse contra las inclemencias del mundo exterior, como cualquier otra alusión a una finalidad concreta, es prematura en tanto que se trata de una investigación estética. Los estímulos exteriores proporcionan solamente la causa, la ocasión para el ejercicio del talento humano. Cada intento del hombre por insignificante que sea, por envolver un espacio (Raumumschabung), supone en primer lugar que el sujeto tiene la idea del fragmento espacial (Raumaussnitte) deseado; y de este modo llegamos al último requisito: la predisposición para intuir la forma que llamamos espacio.” (Schmarsow, año, p.5)

La obra transforma un espacio público en un lugar público porque su atmósfera tiene una cualidad.

El arquitecto Christian Norberg-Schulz, señala que cada lugar particular sobre la tierra posee un carácter que lo identifica en un sentido propio. En su libro ‘Existencia, Espacio y Arquitectura’ (1971), realiza un acabado estudio que pretende volver a resituar el concepto de espacio arquitectónico en el centro de la disciplina pero esta vez desde coordenadas existencialistas y

fenomenológicas. Con este propósito establece una dualidad conceptual entre espacio existencial y espacio arquitectónico. Tanto Josep María Montaner como de Solà-Morales reconocen esta superación del espacio ‘clásico’.⁴³

En los discursos de la arquitectura las nociones de espacio y lugar son en realidad dos maneras de abordar el problema de la relación entre la arquitectura y la realidad; son a la vez dos conceptos distinguibles pero inseparables uno del otro y de ninguna manera opuestos, uno es constantemente medido en relación al otro.

“Hemos definido el espacio existencial como un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente circundante. Siendo una generalización abstraída de las similitudes de muchos fenómenos, ese espacio existencial tiene “carácter objetivo”...el desarrollo del concepto de lugar y del espacio como un sistema de lugares es, por consiguiente, una condición necesaria para hallar un sitio firme donde hacer pie existencialmente...pero no basta indicar que el espacio forma una parte necesaria de la estructura de la existencia, sino que debemos también” describir” esa estructura particular con detalle. El problema comprende dos aspectos: una “abstracto” u otro “concreto”. El aspecto abstracto consta de los esquemas más generales de una índole topológica o geométrica y ha sido detalladamente estudiado por Piaget. El aspecto concreto se refiere más bien a la captación de “elementos circundantes” paisaje rural, ambiente urbano, edificios y elementos físicos y ha sido discutido por Frey, Schwarrz, Bachelard y Lynch.” (Norberg-Schulz, 1980, p.19)

⁴³ “En la actualidad existe un cierto consenso respecto de la diferencia entre los conceptos de espacio y lugar. El primero tiene una condición genérica, indefinida, y el segundo posee un carácter concreto existencial, articulado definido hasta los detalles. El espacio se basa en medidas, posiciones y relaciones. Es cuantitativo; se despliega mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado- tal como sucede de manera tan perfecta en el panteón de roma o en el museo Guggenheim de nueva york- por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado. En cambio, el lugar viene definido por sustantivos, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; es ambiental y está relacionado fenomenológicamente con el cuerpo humano.” MONTANER, J.(1994) *Ensayo sobre Arquitectita Moderna y Lugar, p.4*

En general tendemos a visualizar la experiencia de la ciudad como un hecho confuso ligado al tiempo, ligado a situaciones concretas, demasiado ligado al cuerpo, pero si visualizamos la experiencia del lugar como una experiencia que se restituye cada vez.

‘Arte ciudad y esfera pública en Chile’ (2015) es una compilación editada por Ignacio Szmulewicz. La investigación presenta proyectos de artistas chilenos que desde los años setenta vienen cuestionando la manera en que se ha transformado la ciudad. En el mismo libro Felipe Baeza se expresa sobre las diferencias contextuales que se han dado en el desarrollo de la escultura fuera del museo, a partir del ensayo de Ignacio Farías ‘Intimidad cultural en espacios de consumo’ distingue entre espacio público y lugar público y concluye lo siguiente:

“Farías concluye que lo público refiere a un ámbito donde la sociedad se observa a sí misma y reflexiona sobre sus propias diferencias” (p.30) según esta lógica, el verdadero espacio público sería aquel en que todas las formas de construir y valorar el mundo tienen cabida en un mutuo dialogo y respeto” (Szmulewicz, 2015, p.28)

Pero, ¿En qué consiste la diferencia más allá del dialogo y el respeto?

La distinción que estamos buscando para distinguir sin separar la noción de espacio de la noción de lugar podría abordarla desde el concepto de *campo de referencias*.

Fabián Díaz, en *Configuración del campo de referencia en el proceso dramático* (2012, p.93) describe en el trabajo de Ricardo Monti los campos de referencia⁴⁴, explica que se trataría de una

⁴⁴ “Monti pareciera buscar en estos contextos de referencia una zona de significado que le permite, además de un esquema estructural dinámico y claro, jugar con las referencias asociadas del espectador. Esta lógica que construyen los textos permiten niveles de tensión dramática que perforan el plano del significado para construir, en la percepción de quienes espectan, diversos niveles de sentido...” DIAZ F., (2015), *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* NºXXIV, p. 93.

estructura al modo de una caja de resonancia, donde el campo de referencia sería un lugar de condensación simbólica de elementos que permitiría la emergencia de sentido en la obra dramática.

“Una estructura que encuentra su campo de referencia en el contexto colectivo proyecta inmediatamente el profundo desasosiego que experimenta el alma individual. De esta manera Hamlet no es sólo la experiencia colectiva del poder devenido en locura, sino la experiencia sobrecogedora de la incertidumbre individual ante la muerte, el odio, el deber, el amor. Pero a su vez Hamlet es la experiencia colectiva del Estado devenido en catástrofe, replegado en el caos de la pasión humana en todos sus aspectos. El contexto de referencia en Hamlet es como un agujero negro, un desgarro en la tela del espacio que absorbe cualquier cuerpo que se le acerque y lo escupe en forma de energía caótica. Hamlet es una zona de alta condensación simbólica y por ello permite pliegues de sentido infinitos.” (DIAZ, 2015, p.95)

El campo de referencias nos permite ordenar los recursos puestos en obra para producir determinadas afecciones, se trataría de operaciones en un sistema de objetos relacionados intencionalmente para construir un espacio existencial, en el caso de **TWP** los campos de referencia del espacio y del lugar.

En **TWP** el **Campo de Referencias del espacio** se activa a partir de los siguientes recursos:

- a. La escala monumental de la sala. La escala humana en este caso disuelve la idea de interior.
- b. La geometría del espacio, un paralelepípedo de 155 metros de longitud por 23 metros de ancho y 35 metros de altura.
- c. La rampa de acceso de gran dimensión.

- d. Gran parte de la experiencia de la Sala de Turbinas es el movimiento. Una plataforma cruza a nivel de suelo, marcando la rampa en descenso que se encuentra bajo ella y ofreciendo vistas de las galerías.
- e. Los grandes paramentos verticales de acero y el lucernario superior como una caja de luz.
- f. Luces de monofrecuencia
- f. Papel de aluminio como un espejo en la parte superior de la sala.

Campo de referencias del lugar se activa a partir de los siguientes recursos:

- a. Cuestionario hecho a los visitantes; ¿Tiene un fenómeno meteorológico que cambió el curso de su vida de manera espectacular? ¿En qué medida está usted consciente del tiempo fuera de su lugar de trabajo?
- b. En el catálogo de la obra.
- c. En una mesa redonda se expone comunicaciones de arte, informes meteorológicos, estadísticas climáticas.
- d. La atmósfera amarilla.
- e. El sol.
- f. La neblina.
- g. El espejo en el cielo.

En ***TWP*** el campo referencias del lugar se superpone al campo de referencias del espacio, la consecuencia de este hecho es que los objetos arquitectónicos cobran un rol transparente. El edificio no es ya el recipiente o contenedor de otro objeto, el edificio y el espacio construyen una lugaridad.

En *TWP* se encuentra una particular puesta en escena de lo que podríamos llamar la presencia transparente y neutra del edificio como objeto para hacer presente el vacío, el espacio y la luz. La materia arquitectónica es simultáneamente neutralizada por una operación atmosférica que gatilla en el habitante recuerdos. La obra de arquitectura se hace transparente, operación sobre el límite materiales de los objetos. El cuerpo del ciudadano que se mueve en la ciudad y es atrapado por esta atmosfera, como una escena que desconcierta pero que es familiar y este conjunto puede ser considerado un lugar público.

CAPITULO IV
MODELOS DE REALIDAD



Figura 76_ Croquis elaboración propia. *TWP*. Olafur Eliasson, 2003.



Figura 76_ fotos del estudio de Olafur Eliasson, 2003.

“Estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como un conglomerado de modelos. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos han pasado a ser coproductores de realidad.” (Eliasson, 2007, p. 11)

4.1 MODELO Y REALIDAD

1

Hace ya tiempo que la actividad escultórica dejó de ser un arte que penetraba en el espacio público principalmente por medio de operaciones cercanas a la ornamentación, es decir, a ocupar pedestales en plazas y parques. Aunque esta disciplina mantiene vigente su tradicional forma de procedimiento material, también es cierto que existen expresiones escultóricas más híbridas, que han incorporado la tecnología, los medios y se han apropiado de métodos y maneras de operar de otras disciplinas en sus procesos creativos. Estas obras están impactando el espacio de la ciudad por medio de operaciones que consideran, la escala y el lugar como nuevos materiales.

A estas obras las hemos llamado **Poéticas Arquitectónicas en el espacio público** las que hemos descrito como ejercicios sobre el espacio habitable que se incluyen en el proceso contemporáneo de desmaterialización de la escultura.

En este proceso los elementos gráficos, fotográficos, lumínicos, incluso los performativos usados para alterar la condición espacial de los edificios donde dichas obras están impactando, tienen como consecuencia una modificación de la escala representacional del mismo edificio.

Suponemos entonces que parte del éxito que la escultura está teniendo en los últimos años lo consigue al utilizar algunas de las significaciones, imágenes, métodos y materiales utilizados habitualmente por la arquitectura. Es decir, nos preguntamos por la emergencia de recursos comunes entre la escultura y la arquitectura y hemos concluido que entre estos elementos se encuentra, el modelo.

La obra de Olafur Eliasson, The Weather Project, es un proceso creativo que se realiza operando un modelo a escala arquitectónica.

La idea, del uso de modelos como coproductores de realidad puede interpretar toda una línea de obras que intervienen en el espacio, en dichas obras la lectura crítica y el análisis entre el uso de los recursos y los recursos mismos se hace problemático en el límite de lo que es una obra de arquitectura y una obra de escultura.

Hemos llegado a entender *TWP* como un sistema experimental, nos referimos a que la obra no se basa en una esencia a descubrir o leer, sino más bien, en la experiencia que el espectador-habitante tiene con determinados recursos puestos en obra. El modelo entonces, no es tan sólo una simulación de la realidad para hacerla comprensible, sino más bien, se considera un *proceso de realización de la obra*.

En *TPW* existe una muy ajustada relación entre el recurso *edificio* (las dimensiones del espacio y su geometría) y los efectos de realidad (atmósfera) que se han querido hacer operar en el espectador. El sol interior.

El modelo en *TWP* es la materialidad espacial de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, el edificio se manipula como una maqueta escala 1:1, el que es sometido a ciertas operaciones de transformación. Se trataría de la experiencia del espacio transformado en material para la percepción.

TWP logra una unidad formal que está dada por una configuración estética del espacio que la transforma en un lugar arquitectónico. Se trata de un tipo de operación espacial que lleva al límite la relación entre una acción de arte y la cosa de arte, por tanto se trata de un particular realismo de

la experiencia, la que se debate entre la objetualidad del modelo (que no es creado por el escultor) y la experiencia inmaterial de la atmósfera que la lucidez de la conciencia vive.

Se entiende entonces, que existen por un lado los *efectos de realidad* que los modelos proporcionan al sujeto, y por otro un *campo de referencias* donde hacen eje estos efectos, en este sentido la novedad de la obra es un cambio de escala en la percepción. Un fenómeno cósmico en el interior de una sala.

2

La idea modernista de la escultura, que plantea una obra que es autónoma en un espacio estético específico, se podría clasificar entre las que poseen una cierta intimidad del objeto escultórico y otras que manifiestan un denotado despliegue en el espacio donde están. En ambos lados se trata de un límite, donde las obras con un carácter público producen interferencias con el espacio de la arquitectura. Unas como objetos que la intervienen, otras como complementariedades que se le suman. El cambio de escala y la noción de despliegue del espacio son operaciones que hacen notar con mayor claridad la idea del desplazamiento de dicho límite. El desplazamiento de este límite significa una cierta dificultad en su clasificación.

En *TWP* se encuentra una particular puesta en escena de lo que podríamos llamar la presencia transparente y neutra del edificio como objeto para hacer presente el vacío, el espacio y la luz. La materia arquitectónica es simultáneamente neutralizada por una operación atmosférica que gatilla en el habitante recuerdos de imágenes de la familiaridad.

La obra de arquitectura se hace de cierta manera transparente, lo que consideramos una operación sobre el límite material de los objetos. El cuerpo del ciudadano es entonces, disciplinado en una atmósfera que desconcierta, pero que es familiar. Eso sería un lugar público.

3

Los cambios de escala de la obra en proporciones arquitectónicas se producen en función de la percepción del habitante y los datos que recibe de dicho objeto. Es decir, el efecto de realidad se puede manifestar en la sensación de decoro que produce un modelo o instalación.

Se define como la escala del decoro, la capacidad del dispositivo para producir efectos de realidad desde el tamaño y desde el lugar que ocuparía la figura humana entre ellos. Junto con la idea de habitabilidad derivados de la proporción arquitectónica.

La escala del decoro señalaría los efectos de realidad que se producen en el espectador respecto del tamaño del cuerpo y la proporción de la obra. Bajo la escala 1:1 se encuentran las maquetas y modelos en miniatura, en el nivel intermedio muy equivalente a la escala normal del cuerpo, se encuentra las instalaciones y los escenarios, y sobre esta escala estarían las grandes instalaciones, que toman elementos de la realidad y los llevan a un exceso, entre estas últimas estaría *TWP*.

Una de las primeras obras de Eliasson es *Your sun machine* (1997), esta obra nos permite ilustrar el tema de la escala del decoro. Eliasson cortó un círculo en el metal corrugado que construye el techo de la sala, esta operación deja entrar un punto de luz que se proyecta en el suelo. A lo largo del día, el punto de luz se trasladaba y recorre diagonalmente el espacio, para desaparecer al oscurecer (figura 77).



Figura 77_The Your sun machine, **Olafur Eliasson**, 1997. Instalación Marc Foxx Gallery, Los Angeles

Los espectadores entraban en la sala que está a escala del cuerpo humano y daban vueltas alrededor de este punto de luz, como si de un objeto se tratara. *Your sun machine* intenta representar a través del movimiento es *TU* ubicación en el espacio. Diríamos que esta obra está en una escala intermedia.

Entre los modelos de gran escala están aquellos que son de gran tamaño. El problema en este conjunto de obras estaría en la dificultad para clasificarlas debido a que un análisis sintáctico sería ambivalente, porque son obras cuyo fundamento temático se basa en los también ambivalentes significados de la producción y representación contemporánea de la arquitectura. *House*, (1993) de Rachel Whiteread podría ser un ejemplo significativo de este tipo de escala.



Figura 78 *House construction*, Jhon Davies, 1993.
Fotografía del proceso de realización de la obra de Rachel Whiteread.

En este caso, la obra no transforma radicalmente el espacio, es más, el espacio es solidificado como un negativo. Se trataría de una reproducción o manufactura de las partes tangibles de un edificio. La obra está, sin embargo dotada de todos elementos de índole constructiva. Usando una técnica de la escultura, como el vaciado, se reproducen fragmentos arquitectónicos, el molde es la representación negativa del objeto.

Como lo hemos dicho anteriormente esta dificultad en su clasificación, podría deberse a la escala, porque la escultura de un cierto tamaño y un cierto proceso constructivo se cruza con las cualidades arquitectónicas de los materiales, es precisamente en esta posibilidad y en esta dificultad donde es necesario hacer un análisis mas detallado del borroso límite entre lo arquitectónico y lo escultórico; cuestión que podría llegar a demostrar una complementariedad positiva en la construcción del espacio existencial.

4

TWP transforma el espacio arquitectónico en un lugar público; sobreimprimiendo una experiencia habitable a la realidad del edificio. Creemos que la dimensión habitable en una obra de escultórica es posible porque las operaciones que los artistas elaboran con el modelo ya sea de escala intermedia o monumental, no son totalmente extrañas al proceder arquitectónico. Quizás porque dichas operaciones son fabricadas con rigor estricto a las cualidades concretas de los materiales y sus procesos de factibilidad constructiva.

Se puede afirmar, entonces, que los procesos creativos con *modelos de escala variable* podrían constituir una nueva posibilidad del proceder arquitectónico.

El modelo o maqueta en la arquitectura ha operado siempre como una representación del proyecto y como la manifestación física de lo que se ha ideado. Es una aproximación a su futura realización. En general para la arquitectura esta aproximación a la realidad no es simbólica, es lo más ajustado a los parámetros de verosimilitud posible, materiales, terreno, tamaños, luz, clima, costos..

La maqueta está a una escala de la realidad miniaturizada y está a un matiz de diferencia con el universo construido. Marta Ubeda (2005), arquitecto de la Universidad de Valladolid ha distinguido hasta once tipos de maquetas: maquetas de estudio previo, los modelos didácticos, experimentales, producciones en serie, sintéticos, vivo, realizados en yeso o cera, dinámicos, anatómicos, miniaturas, y maquetas cinematográficas. Cualquiera sea la dimensión de modelo en que se trabaja, los arquitectos elaboran modelos de prueba de sus ideas. Y estas se desarrollan a partir de las nuevas observaciones que esos modelos informan al arquitecto.

En los últimos años (2000 -2018) es posible distinguir arquitectos que se ubican en un campo de exploración sobre modelos formales. Mucho más experimentales en algunos casos y otros más teóricos, respecto de la forma y de la creación del espacio. Dicha experimentación consiste en interrogar la forma a partir de la construcción de objetos 1:1, en estos modelos se aprecia una valoración estética más cercana a la escultura, en la medida que sea una aproximación a la materia y las operaciones del espacio, es decir, una exploración más cercana a lo háptico.

Los arquitectos Herzog & de Meuron, Peter Eisenman, Daniel Libeskind o Steven Holl, entre otros arquitectos, han hecho de la experimentación con modelos materiales una estrategia creativa. En Chile el arquitecto Smiljan Radic elabora maquetas o modelos como piezas independientes de su homólogo real, cada maqueta adquiere una cualidad material que expone las características más fundamentales del objeto creado.



Figura 79_ Imagen 12 de 23 de la galería de Exposición ‘Ilustraciones’ de Smiljan Radic + Alejandro Lúer. Casa para Poema del Ángulo Recto.

Se concluye que la maqueta no sólo puede ser un proceso intermedio del proceso creativo del arquitecto, sino que también puede ser un objeto susceptible de contemplación estética. De aquí se obtienen dos posibilidades a saber:

1. El modelo como boceto.
2. El modelo como prototipo.

La escultura siempre ha trabajado con modelos de representación a diferentes escalas y a escala real, es decir, siempre considera el proceso de construcción de prototipos, entendidos como el primero de una serie, un original y no siempre como modelos de representación de la realidad, a “escala” de una obra que se desarrollará en el futuro en otra dimensión. Los modelos para la escultura pueden ser considerados como obras, incluso si pertenecen a un estado experimental, hasta encontrar la definición final.

El asunto es que la escultura ha cambiado de escala y los prototipos han ocupado con mayor dimensión el espacio público, permitiendo una localización a medio camino entre lo escultórico y lo arquitectónico.

La diferencia entre bocetos y prototipos, aún cuando se les considere estados de un mismo proceso creativo, tienen distintos objetivos; los bocetos sugieren, exploran y cuestionan, son tentativos y no se comprometen con la definición de la obra.

En cambio los prototipos atienden, describen y refinan, son capaces de dar respuestas a interrogantes de la forma del espacio, en lugar de cuestionar simplemente. ponen a prueba hipótesis y resuelven problemas específicos.

Se deriva de lo anterior que los prototipos son una idea puesta en obra. A diferencia del boceto de proyecto, los que tratan de las variables del mismo.

Se tiene en este caso un rasgo nuevo en la representación de la arquitectura: el modelo ya no representa algo, aún usando materiales para la representación (maquetas digitales). En el sentido que representar significaría hacer presente un objeto real, ya ausente.

Las variaciones en los modelos son parte de un proceso abierto y genérico. Por lo tanto los modelos no están al final de la proyección arquitectónica sino son parte constituyente del proceder mismo. Es decir se trataría mas bien de “modelos tipo boceto”

Vemos que mientras la arquitectura y la escultura se acercan por distintos lados a un límite de la comprensión de los modelos de realidad, también van coincidiendo en la escala.

Los “modelos tipo bocetos” arquitectónicos a escala real han sido y son un elemento fundamental en el desarrollo de la arquitectura efímera. La mayoría de las propuestas de esta rama de la arquitectura se materializan luego en prototipos.

No son modelos de representación, no son modelos de prueba que luego se van a reproducir, son la pieza final del proceso arquitectónico.

La arquitectura efímera también comparte un espacio con la escultura, se trata de obras que tienen un sentido programático del tipo; exposiciones, exhibiciones o ferias, entre estas se puede destacar El Serpentine Pavilion, en la Serpentine Gallery del Hyde Park, en Londres donde han expuesto muchos arquitectos .

5

El proceso creativo que va desde el boceto al prototipo, es mucho más cercano al trabajo de la arquitectura, un ejemplo claro se puede observar en la obra de Christo y Jean Cloud. La obra de Christo pertenece al grupo de obras que estamos estudiando bajo las siguientes condiciones:

1. Tamaño y escala variable
2. Impacto en la obra arquitectónica
3. Intervención en el espacio público urbano

Quizás uno de los casos más emblemáticos es su propuesta para el Reichstag de Berlín en 1995, el edificio del Parlamento Alemán fue cubierto con más de 100.000 m² de tela y 15 km de cuerda. Se trataría de un prototipo a escala real, que se orienta hacia una operación visual con el espacio y el lugar, no es tan sólo la dimensión lo que está en juego sino también el rigor del proceso que ha conducido hacia él, por eso el laborioso trabajo de bocetos del proyecto indica que todo en la obra está perfectamente calculado.



Figura 80_ Christo y Jean Cloud, 1995, dibujos de proyecto para envoltura del Reichstag de Berlín

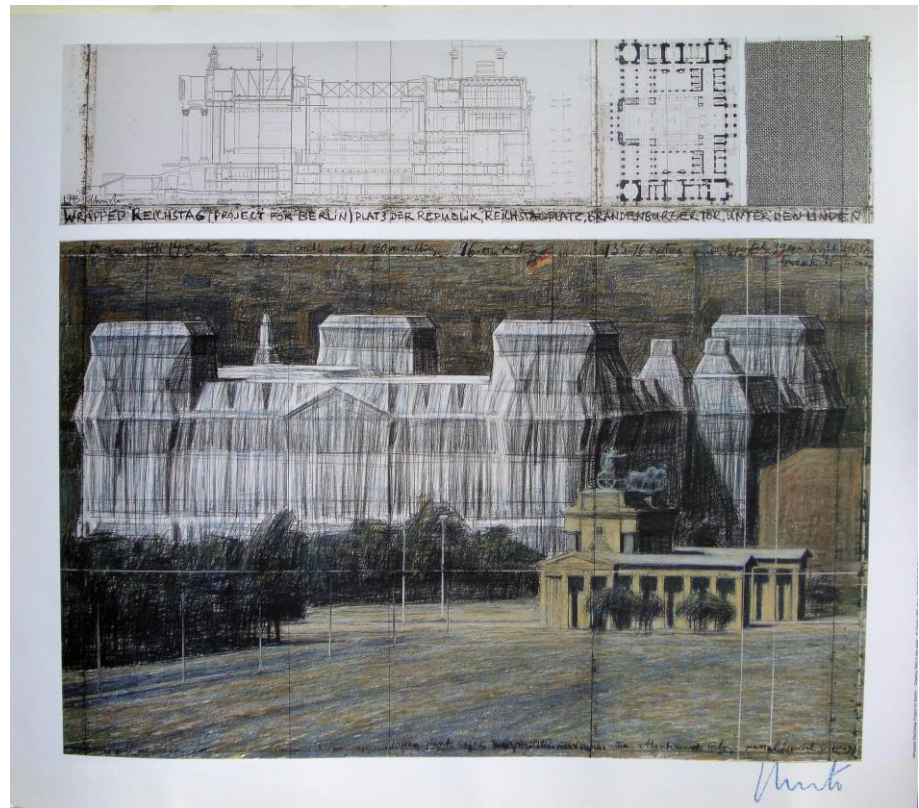


Figura 78_ Christo y Jean Cloud, 1995, dibujos de proyecto para envoltura del Reichstag de Berlin

La obra de Christo fascina por el rigor y calidad de los bocetos trabajados como planos de una obra de arquitectura, en ellos los detalles están calculados, pensados y administrados de tal manera que se deja poco espacio para que algo falle, lo que falla es el lugar y la escala del 1: 1. Es decir, falla la realidad, es decir, la obra en situación, y ese espectáculo que es el modelo realizándose constituye una obra de arte, se trata de un proceso que ha llegado a ser.

6

En *TPW* la arquitectura es transparentada para producir imágenes atmosféricas familiares en el espectador-ciudadano y a la vez producir una transformación del espacio público hacia un lugar público, que afecta la imagen colectiva de la ciudad; es una obra que por su marcado carácter estético modifica el marco privado del edificio de la Tate Modern de Londres.

Esto quiere decir, que lo que se deja percibir de la ciudad por medio de las *Poéticas Arquitectónicas*, es la evidencia de un nivel de inmanencia necesaria para habitarla, es decir, una imagen interna que no es totalmente extraña para el sujeto que percibe y al mismo tiempo un nivel de trascendencia que sugiere un límite de **habitar llevado al exceso**.

Cuando la relación de continuidad del espacio existencial es afectada, la percepción de los objetos se desvía de sus aspectos más aprehensibles, las cosas; para ocupar un límite que implicaría un desplazamiento progresivo de lo real por sus sustitutos simbólicos más recurrentes, la imagen.

Las imágenes, como réplicas de algo que sucedió, como un acontecimiento, se adaptan mejor que la realidad misma a la intensidad del mundo contemporáneo de la comunicación y a la continua necesidad de excitación del deseo de imágenes.

En la obra de Olafur Eliasson encontramos un intento por conmover la cotidianidad y con ello recobrar la presencia de los otros. Una puesta en escena tecno-fantástica en la Sala de Turbinas de la Tate Modern construida por una gigantesco simulacro de sol que invade de luz todo el espacio.

¿Cómo vivir un tiempo que se funda en la ausencia de lo visible, un tiempo que se produce entre la visión y la imagen, impactando el ver algo que no esta?

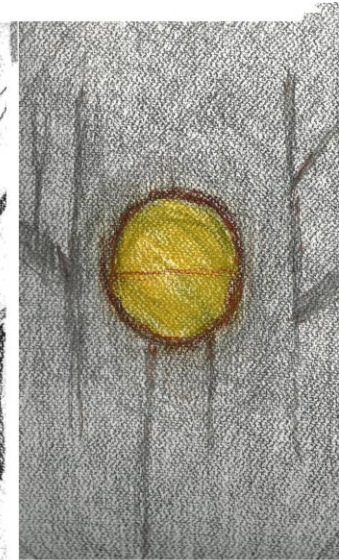
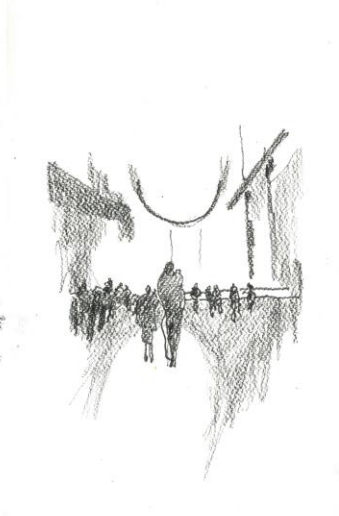
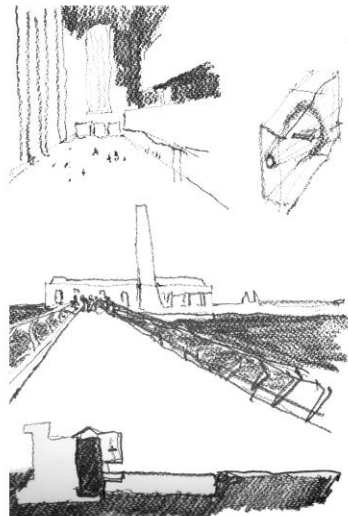
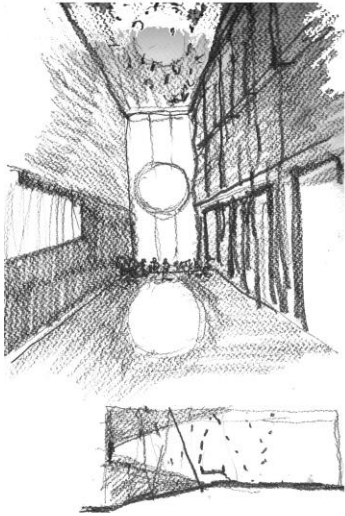
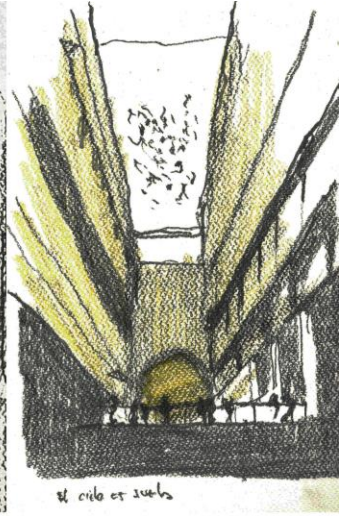
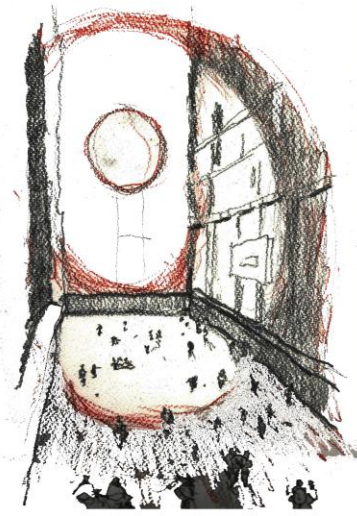
Entre la visión y su presencia, las *Poéticas Arquitectónicas* como *TWP* que afecta el espacio público no son simplemente observadas por nosotros, sino que ellas nos miran, forman un movimiento de retorno salida de nuestra mirada. en este sentido estricto, lo que nos mira se ha hecho, parte de nuestro cuerpo.

Se define así una posibilidad de la escultura en el límite de lo que no es escultura y lo que no es arquitectura, es como si la obra se quisiera desprender de su propio lugar de legitimidad, para operar en la frontera de las imágenes.

Lo monumental no es lo enorme sino lo que no respeta ciertas proporciones percibidas como una traducción a la arquitectura de las proporciones humanas, no solamente o no tanto las del cuerpo sino también o más bien, las proporciones de percepción humana y la experiencia histórica que se ha acumulado como conocimiento de la proporción y la escala.

La escala temporal del espacio público es una relación que a veces se provee a título de información por añadidura, por ejemplo, en un mapa donde el sujeto puede percibirla sin mediación de una notación explícita. Sin embargo, hemos visto que la escala no es un valor absoluto sino relacional, por lo que cabe plantearse ¿Qué es la escala humana en el espacio público?

CAPITULO V
CONCLUSIONES



5.1 CONCLUSIONES

EL LÍMITE DEL ESPACIO ENTRE LA ESCULTURA Y LA ARQUITECTURA

Poética arquitectónica en campo expandido de la escultura.

En el texto se ha pretendido trazar un camino por entre medio de una sola obra que se encuentra inmersa en una densa variedad de obras que se posicionan entre la arquitectura y la escultura, un trabajo que significo un arduo ejercicio de reducción y ampliación de temas. Sin embargo nos damos cuenta con este esfuerzo que *TWP* es una obra paradigmática entre los acontecimientos artísticos del tipo escultórico que se manifiestan en una escala espacial-habitable.

Es posible que el resultado en la selección no sea totalmente satisfactorio y que existan obras que representan de mejor manera la idea de un redimensionamiento de las funciones de la Ciudad y el Arte, el que fue nuestro punto de partida. Es por este motivo que el trabajo concluye en manifestar una relación mas especifica sobre los valores posibles en los proceso de reflexion y creación sobre la escultura que en los últimos años tiene y puede seguir teniendo para el trabajo del arquitecto. Es decir sobre las *poéticas artísticas en la arquitectura contemporánea*.

Se ha hecho evidente que el trabajo de un grupo de arquitectos muy especifico, han logrado estirar sus acciones hacia un campo de estetización de su trabajo que va mas allá de la representacion grafica arquitectónica y por lo tanto habré un horizonte de reflexion en los procesos creativos de la arquitectura.

En efecto, podemos concluir que la lectura critica de la obra de Eliasson no trata tan solo del clima ingles, ni del sol crepuscular en el interior de la sala de turbinas, se trata de una operación en el espacio que resulta en el *develamiento* de un lugar arquitectónico. La operación consiste en

dimensionar el espacio habitado de tal manera que compromete el tiempo de la experiencia, el tiempo se propone como un material para la arquitectura.

Y así como podemos concluir que las '*Poéticas Arquitectónicas*' son ejercicios en el proceso contemporáneo de desmaterialización de la escultura. Podemos concluir que el tiempo y su escala esta en el proceso de desmaterialización de la arquitectura.

En un principio se forzó la idea de incluir el espacio público como categoría discriminacional en la elección de la obra, sin embargo esta variable rápidamente fue desvaneciéndose, toda vez que la obra no se encuentra propiamente en la calle o los espacios abiertos de la ciudad. Por lo demás existe el Arte Público como un área ya establecida en la crítica del arte, y donde no fue posible ubicar la obra con una total claridad. Sin embargo persistimos en el concepto de realidad cotidiana que está íntimamente ligada con lo urbano. Desde este punto de vista la obra de Eliasson es una intervención de tipo escultórico que tiene una dimensión, un tamaño y una escala que impacta el edificio de carácter público desde la cotidianidad, es decir como un lugar donde están condicionadas la vida del ser humano y las experiencias artísticas modernas.

Lo cotidiano se trama con el espacio que se habita. A eso llamamos "lugar". No encontramos ninguna claridad sobre lo que un lugar es, sino sólo señales y huella que se articulan en el tiempo. Entonces no se trata tan solo de la utilización de métodos y herramientas por parte de los artistas, se trata de una transformación muy favorablemente en unos casos y otros no tanto que altera la arquitectura en sus cualidades.

El estudio pudo constatar que las implicancias de las '*Poéticas Arquitectónicas*' y en particular las de *TWP* en el espacio colectivo se desprenden principalmente del problema de la escala, es decir, cuando la escultura deja de ser una cosa que ocupa un espacio y pasa a ser el espacio

mismo, instalando un tipo de espacialidad que hace aparecer retóricamente la escala del lugar habitado.

A esta dimensión en la operación artística la hemos clasificado como Espacio Excesivo, pues sobreexpone la realidad del edificio. Se trata de algo que excede un límite en la reconstrucción de la trama cotidiana de las cosas, asunto que el arte contemporáneo también estaría proponiendo. De esta manera, lo excesivo del habitar expone el artificio del 'fenómeno natural', de tal manera que el trabajo estético de Olafur Eliasson fenomenaliza ese lugar de simbolización del sujeto que ocupa la construcción de imaginarios en los que habita su cotidianidad.

EL REGISTRO Y LA REPRESENTACION COMO OBRA DE LA OBRA

Producción de imágenes fuera de escala

Una de las conclusiones que se vislumbra al tratar de ubicar la obra de Eliasson en los límites de las obras de arquitectura, es que trata el lugar y el habitar como problemas creativos. Esto se evidencia en que las imágenes se hacen circular como dispositivos para implantar en espectador una reiteración. La obra de Eliasson no representa algo de la realidad sino mas bien y mejor presenta una realidad-habitable para producir imágenes. En la instalación de Eliasson se da la presencia del tiempo en forma de una atmósfera, con lo que el sujeto ha de tomar el acontecimiento como un venirse a la presencia y desde aquí podríamos suponer que exista una imposibilidad del sujeto en limitar la obra en una forma puramente física. El fenómeno es modelado y calculado para conseguir un efecto representacional y así ingresarse en la memoria de los espectadores, esto le confiere un carácter lúdico, pues al modo de un juego se dan los cuerpos recostados, sentados, acumulados en una plaza de espejos que los multiplican.

Es en definitiva es un trabajo que expone una discusión sobre los lugares, espacios y dispositivos donde el cuerpo habita, lugares a través de los cuales los cuerpos son producidos y retratados por ellos mismos, como experiencia de algo inolvidable (fuera de escala).

El lugar arquitectónico se expone ahora como algo concreto y táctil, el espacio es consumido por el cuerpo. Este es un hecho diferencial que asocia y relaciona nuestras emociones a un espacio que se equilibra por acontecimientos, que se desarrolla paralelo entre el cuerpo y la reciprocidad de los lugares, verificar esta relación y rastrear las huellas de lo humano en un lugar acomodado a nuestra manera de habitar hoy, sería una obviedad, pero una, que es necesaria actualizar.

En un mundo poblado de imágenes resulta que las imágenes han llegado a terminar lo que restaba de la lógica del monumento, porque las imágenes sobre la obra son tanto más importantes que la obra misma, es decir, ni pedestal, ni objeto son ya trascendentes en cuanto a su localización.

TWP nos plantea insistentemente la pregunta por el tiempo, por el proyecto del tiempo, es decir por un tiempo lanzado hacia delante donde las cosas pasan: ¿cuál es el tiempo de esas cosas?

El modelo de Eliasson no son personas, sino las cosas mismas silenciosamente han sido puestas en obra, ellas soportan la experiencia. Se trataría de una extraña y precisa relación de las imágenes con una unidad habitable del tiempo. Sobre-exposición de imágenes de lo que hasta hace poco parecía no estar frente a nuestros ojos.

TWP no es la representación de los atardeceres de la naturaleza sino su equivalente, o un simulacro descarado, sobre un fenómeno estético de luz, su interioridad lo revela como artificio calculado. Ese no es el problema, el asunto es que la imágenes autorretratado es más real que el acontecimiento visitado.

Ser inadvertido es la cualidad del espacio abstracto, en el discurso de la imagen sobre TWP se captura algo en apariencia invisible desplazando así el discurso de contenido de la obra. Esta condición visual no objetual de la arquitectura parece pertinente toda vez que permite ver algo sobre la proyección del espacio, que no podría haber sido observado de otra manera. Algo que esta más allá del horizonte de expectativa propio de todo proceso creativo, si el proceso creativo consiste precisamente en proyectar, es decir, ver antes.

CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO COMO ESPACIO

Objeto insensible a las marcas del tiempo

Podemos concluir que la obra de Eliasson cumple con dos orientaciones; hacia lo imaginario y hacia el pasado. Esta conjunción temporal en la representación se manifiesta en la experiencia del espacio arquitectónico, y es una operación configuradora del tiempo. En efecto, la obra de Eliasson entrecruza y funde la ‘puesta en configuración’ arquitectónica del espacio y la ‘puesta en configuración’ narrativa del tiempo. Se trataría de un embrague entre el espacio y el tiempo a propósito de encontrar en el espacio habitado: **la temporalidad del acto arquitectónico** (experiencia), **una dialéctica de la memoria** (imagen) y **la actuación de cuerpo en el espacio** (representación).

un modelo del clima que predice y simula la realidad por venir, pero dicho modelo no puede ser probado a escala 1:1, solo es posible verificar el fenómeno climático cuando pasa, así igual la obra de Eliasson ensaya un modelo de la experiencia como obra. En realidad el proyecto del clima es verdaderamente aquello que no se pudo anticipar. Lo anterior nos propone la posibilidad de abordar el diseño arquitectónico como el diseño del tiempo en la experiencia arquitectónica. Tal transformación marcaría un tipo de desvío en la manera en que hemos pensado, diseñado, y criticado la arquitectura. Desde el diseño de lo construido al diseño del tiempo.

ESCALA TEMPORAL

Maqueta de acontecimientos

En *TWP*, es posible visualizar una doble tensión de acuerdo a la experiencia como alteridad. Por un lado es un detonador de la conciencia, es decir, que en la memoria del habitante se da un viaje de ida y vuelta de la individualidad a lo común o del interior al exterior, que llevaría a una conciencia del lugar habitado. Esta conciencia tiene **Identidad** en tanto posibilita una lectura que es creada en la interpretación de materiales significantes. **Relacional** al encontrar una medida del sujeto con su mundo, y finalmente **es Histórica**, porque la obra define estabilidad en el tiempo subjetivo.

Ahora bien, para que este tipo de relación y valoración del espacio se manifieste es necesaria el entrecruzamiento de tres escalas simultáneamente escala territorial, del paisaje y del lugar lo que supone el reconocimiento de una desmesura. Esta función relacional de la obra en estas tres

escalas remite a la posibilidad de una articulación con una naturaleza calculada en el orden de la cualificación, haciendo del espacio algo monstruoso.

En este caso el monstruo es algo que se da a ser visto, tiene que ver con mostrar, aquello que se hace visible por lo tanto tiene que ver con la forma construida del lugar.

MODELO EXPERIMENTALES

Experiencias activas del espectador -usuario

Podemos concluir que las obras que están el límite de representación entre la arquitectura y la escultura son obras que se fundan entre aspectos básicos:

- 1.- La definición de modelos como realización.
- 2.- La escala del modelo siempre está 1: 0,5 y superior.
- 3.- el tiempo de recepción de los espectadores o usuarios según los ámbitos donde se inscriba.

Hemos concluido que los modelos nos ayudan a evaluar de mejor manera el cambio que está sucediendo entre representación de la realidad y la realidad misma. Este es un cambio a propósito del redimensionamiento de la escala temporal en la cultura.

Los modelos a escala o maquetas ya no son simulaciones son modelos de reflexión y exploración en esa reflexión son por ello experimentales. Sean estos digitales o analógicos.

Entendamos por experimental la idea de un que se abre a posibilidades que los propios modelos proponen y se enfrentan entonces a creación de estructuras creativas en los procesos de

elaboración obligando a registrar y reflexionar sobre la base de resultados observables para recomponer la estructura creativas hasta su definición.

TWP, de una escala determinada y una magnitud espacial específica, están *presentando* un modelo conceptual a escala real y por tanto representan en cierto sentido, un límite, donde la representación topa con la experiencia o es la experiencia misma. Donde la imagen y lo real se cruzan en la representación, en una situación de exceso. La idea, del uso de modelos como coproductores de realidad en el análisis entre el uso de los recursos y los recursos mismos se hace problemático en el límite de lo que es una obra de arquitectura y es una obra de escultura.

Como se conoce, el Monumento a Balzac (1892 – 1897). De Auguste Rodin se elaboro por largos años de estudios y documentación, retratos, dibujos, entrevistas, incluso viaje a su lugar de nacimiento en uno de eso viajes se pone en contacto con el sastre de Balzac, y obtiene así las medidas del escritor. Tras la recolección y revisión de todos estos materiales, tanto visuales como literarios, Rodin elabora un proceso de fusión y de síntesis, en múltiples estudios preliminares., explora diversas posibilidades, entre estas decide enrollar con una especie de ropa que cubre con yeso, cada uno de sus pruebas. El objetivo era que el vestido interactuase con el voluminoso cuerpo, haciéndolo más expresivo a través de los pliegues, que en conjunción con el cuerpo, creaban juegos de luz y de sombra. Finalmente conseguirá recrear la ropa de monje con la que solía Balzac trabajar, que acomodándola al cuerpo la simplificará y la alisará provocando la concentración de toda la expresión en el rostro. El resultado en principio fue que clientes y espectadores, se expresaron horrorizados y sin ser capaces de reconocer al retratado, la consideraron una “monstruosidad”, la obra de Rodin no solo significa la perdida de pedestal en la escultura, inaugura al modelo de exploración como obra.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. Versión castellana de Iris Menéndez. Barcelona, Gustavo Gilli.

ARDENNE, P. (2006) *Un arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción Françoise Mailler. Murcia, Azarbe, S.L.

BARRÍA, M. & SANFUENTES, F. EDITORES (2011). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago de Chile, Ediciones Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile.

BARTHES, R. (1982). *Retórica de la imagen*. En *Lo Obvio y lo Obtuso*. pp. 29-47. Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Traducción Joaquín Jordá .Barcelona, Anagrama

BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Traducción Gonzalo M. Vélez E. Buenos Aires, Katz editores.

BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Traducción Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

CORVALÁN, F. (2012). *Arquitectura y Representación Gráfica en la segunda mitad del siglo XX: Lectura crítica de la Arquitectura como Proyecto*. Tesis de Magíster en Arte, Universidad de Chile

CRUZ, F. (2015). *Casa en Jean Mermoz, Carta memoria del año 1960*. Valparaíso, Ediciones e[ad].

DE CERTEAU, M. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. México D.F., México: Universidad Iberoamericana.

DE SOLÀ-MORALES, I. (2003) *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gilli.

DE STEFANI, P. (2009, diciembre). *Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX*. Revista Electrónica DDU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V- N°116.

DERRIDA, J. (1999). *La Metáfora Arquitectónica “architetture ove il desiderio può abitare»* Entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, domus, 671, abril 1986, pp. 16-24. Ediciones. Valladolid 1999. pp. 133-140

DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial

DIDI-HUBERMAN, G. (2015). *Remontajes del Tiempo Padecido. El ojo de la historia 2*. Traducción Marina Califano. Buenos Aires, Editorial Biblos.

ELIASSON, O. (2009). *Los modelos son reales*. Traducción Moisés Puente. Barcelona, Gustavo Gili

- ELIASSON, O. (2012). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Editor Moisés Puente. Barcelona, Gustavo Gili.
- FOSTER, H. (1985) *La postmodernidad*. Editorial Kairos. Barcelona.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Traducción Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal Ediciones.
- FRACALOSSI, I. (2012) *Una realidad ausente. Lecciones de la Casa en Jean Mermoz: el Proyecto en la Construcción*.
- HEIDEGGER, M. (1951). *Construir, Habitar, Pensar*. Publicado en *Martin Heidegger, Conferencias y artículos*. Traducción Eustaquio Barjau. España: Ediciones del Serbal. 1994. pp.127-142
- HEIDEGGER, M. (1996). *La época de la imagen del mundo*, Versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte. Publicada en Heidegger, M. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza. Editorial.
- JONES, R. (2015, julio 29). Clásicos de Arquitectura: Tate Modern / Herzog & de Meuron. Traducción Natalia Yunis. www.plataformaarquitectura.cl. ISSN 0719-8914
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- KOSELLECK, R. (2006, abril). *Historia conceptual, memoria e identidad (II)*. Entrevista con [Javier Fernández Sebastián](#) / [Juan Francisco Fuentes](#). Revista de Libros Segunda Época edición digital. Núm.112
- KRAUSS, R. (1985). *La escultura en el campo expandido*, en *La Postmodernidad*. Foster, Hal, Barcelona, Editorial Kairos. pp. 59-74
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LOPEZ, M^a E. (2007) *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Cuadernos del Museo Oteiza 4. España, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- LYOTARD, J.F. (2005). *La posmodernidad: (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.
- MADERUELO, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. España: Mondadori.
- MARCHAN, S. (1990) *El rapto del espacio como desbordamiento de los límites*. Prólogo de El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Javier Maderuelo. España: Mondadori, pp. 15-19.
- MONTANER, J.M^a (1994) *Ensayo sobre Arquitectita Moderna y Lugar*. Publicado en Boletín Académico N°18 año 1994. Escola Técnica Superior de Arquitectura de Coruña, pp.4-11
- MORIENTE, D. (2010) *Poéticas Arquitectónicas en el Arte Contemporáneo*. Madrid, Cátedra.
- MUNTAÑOLA, J. (1995) *La arquitectura como lugar*. Barcelona, Edicions UPC.

- MUNTAÑOLA, J., SAURA, M., BELTRAN, J., MENDOZA, L., Y MÉNDEZ, S. (2016). *Representar y proyectar arquitecturas en la era digital*. En revista EGA (Expresión Gráfica Arquitectónica) Vol 21, Núm 27. 2016. Barcelona, España: Edicions UPC. pp.42-53.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1980) *Existencia Espacio y Arquitectura*. Barcelona, Blume.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1980). *Existencia espacio y arquitectura*. Barcelona, Editorial Blume.
- OYARZÚN, P. (2009). *Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción*. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Walter Benjamin. Santiago de Chile, LOM, pp.7-44
- PIAGUET, J. 2005. *Inteligencia y Afectividad*. Buenos Aires, Argentina: Aique. Publicación original. Jean Piaget. 1954. *Les relations entre l'intelligence et affectivité dans développement de l'enfant*.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RICOUER, P. (2002). *Arquitectura y narratividad*. En revista *Arquitectonics*, 4, pp 9-30. Barcelona, España: Edicions UPC.
- ROJAS, S. (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile, La Blanca Montaña.
- SCHMARSOW, A. (1893). *La esencia de la creación arquitectónica*. Conferencia de habilitación pronunciada en el salón de actos de la K. Universidad de Lipzig el 8 de noviembre de 1893.
- SIERRA, S. (2005, Febrero). Entrevista a Santiago Sierra por PSJM. publicado en Revista Sublime N°16, 2005.
- STEVEN HOLL ARCHITECTS. (2016, noviembre 7). *Casa Ex de In / Steven Holl Architects* Traducción. Dejtari, Fabian. www.plataformaarquitectura.cl. ISSN 0719-8914
- SZMULEVICZ, I. (2015) *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- TUAN, YI-FU. (2001). *Espacio y Lugar. La perspectiva de la experiencia*. Traducción de Jenniffer Thiers. Publicación original: *Space and Place: The Perspective of Experience*. 1977. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN
- ÚBEDA, M. (2005). *El lenguaje del arquitecto: Desarrollo histórico e interpretativo de la representación arquitectónica: significado y uso de la maqueta a lo largo de la historia*. Valladolid, Colegio Oficial Arquitectos de Castilla y León Este.
- VIRILIO, P. (1999). *La inseguridad del territorio*. Traducción Thierry J.E. Iplícjian y Jorge M. Casas. Buenos Aires. La Marca.
- VIRILIO P. (1997) *El ciber mundo, la política de lo peor*. Traducción Mónica Poole. Madrid, Cátedra.

FIN