

El espacio de la inmaterialidad. Del ocultamiento a plena vista de Olafur Eliasson

The space of immateriality. About the hiding in plain sight of Olafur Eliasson

*Por: Carles Méndez Llopis,
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*

El espacio define el lugar de encuentro (el uno y el otro habitan el espacio) y el intervalo que separa el uno del otro; por estas dos nociones, se manifiesta la potencia de las conexiones entre los individuos (los objetos) y el mundo.

Jean-François Pirson¹

Resumen

El presente trabajo aborda aquellas propuestas conceptuales, desarrolladas sobre todo a partir de las experimentaciones realizadas por los diferentes movimientos artísticos alrededor de los años 60, que se han fundamentado en los estados "inmateriales" del mundo sensible para la proyección de piezas escultóricas e intervenciones espaciales. Así el escrito resumirá algunos de los proyectos más representativos de Olafur Eliasson acerca de la conceptualización actual de la idea de habitar y compartir el espacio. Obras que finalmente hacen perceptible aquello que suele ser descartado por los sentidos propiamente humanos y un uso cotidiano de la espacialidad.

Palabras clave: Inmaterial, imperceptible, escultura, arte conceptual, espacio

Abstract

This paper addresses these conceptual proposals, developed mainly from the experiments conducted by the different artistic movements around the 60s, which have been based on the "immaterial" states of the sensible world for projecting sculptures and spatial interventions. So the brief summarize some of the most representative projects of Olafur Eliasson about the current conceptualization of the idea of living and sharing the space. Works that ultimately make perceptible what is often discarded by the human senses and everyday use of spatiality.

Keywords: Intangible, invisible, sculpture, conceptual art, space

¹ Jean- François Pirson, (1994) *El espacio del otro*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, p.21.

Introducción al espacio

La concepción del espacio proviene de una larga tradición histórica, siendo objeto de estudio primordial para muchas disciplinas que lo significan como centro neurálgico de su quehacer, tanto práctico como teórico –como la arquitectura, por nombrar un ejemplo–. Al espacio, lo damos por sentado, es cotidiano. Pero precisamente por esta cotidianidad, nuestra exactitud al emplear su término es vaga e imprecisa: puede ser un lugar, un periodo de tiempo, volumen positivo y negativo, etc.²

La diferencia entre espacio abstracto y espacio concreto ya data del siglo XVIII, donde Descartes hacía una separación entre su entender filosófico –y por tanto, mental– y su correspondencia física. Aproximación que polarizaba su utilización en una u otra manera, sin conciliación o cohabitación alguna. Y éste fue un pensamiento muy útil para la reflexión que se desarrolló en el siglo XIX respecto la distancia existente entre la percepción de los objetos en el espacio, y la especulación teórica elaborada a partir de los discursos matemáticos o filosóficos que surgían de él.

Como vemos, una oposición que aleja lo visual –o visualmente perceptible– de lo razonable –o construido virtualmente por el pensamiento– como ideal y geométrico. Por un lado está la concepción del sujeto, y por otro, la masa del objeto. Un planteamiento que se superaría con las aportaciones de Lefebvre³ desde el campo existencialista, en el que se encontraba la coexistencia de ambos constructos en uno solo. En él, imaginar y practicar el espacio son partes inseparables de conocerlo y vivirlo, y sus acercamientos epistemológicos permitían considerarlo como un halo estructurante, en el que las cosas se organizan y conviven⁴. Así, la irreconciliable dualidad anterior trasciende a un tejido social, donde aquello que se percibe y aquello que se concibe –lo percibido y lo concebido– forman parte de lo vivido, y por tanto de una misma experiencia del espacio.

Así, esta reintroducción fenomenológica del concepto de espacio tras la llegada del existencialismo al campo, subrayó la tremenda importancia del “habitar” como refuerzo de su experiencia. Distanciándose de los extremos –tanto de su construcción ojocentrista como eminentemente geométrica–, ahora el espacio puede ser practicado, y lo que es más, compartido. Por lo que el espacio se torna algo común, como una experiencia social. Donde antes se excluía el vacío o el lleno, ahora son la misma cosa en complementariedad, oposiciones ahora en avenencia háptica, óptica y proyectada, sin separaciones o restricciones de sus partes.

² Suárez (1986) *La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura*. Santiago de Chile, Ed. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile

³ H. Lefebvre (1991) *The production of Space*. Maiden, Blackwell Publishing Ltd.

⁴ J. Bochers (1975) *Meta Arquitectura*. Santiago de Chile, Ed. Mathesis.

Es lógico que esta comprensión del espacio, a partir de la cual quedan fuera discusiones inanes acerca de cómo aproximarse a él, para directamente introducirse en su experimentación y práctica para conocerlo, haya interesado e inquietado a diversos artistas –sobre todo desde la escultura– que han intentado abordarla desde múltiples perspectivas. Sin embargo, me interesa aquella línea central en la que a partir de lo que no se puede percibir –o de lo inmaterial– se aborde su experiencia y su construcción, haciendo presente su estado como agente posibilitador de representaciones y vivencias. Una trinchera erigida sobre todo desde las experimentaciones espaciales de los años 60, que conformó el nivel de conceptualismo e investigación actual.

Del espacio en el arte

Varias fueron las estrategias que fueron construyendo esta visión. Entre muchas otras, me gustará destacar, por un lado, el *principio collage* dispuesto por los cubistas, en el que se da comienzo a las tensiones entre el objeto mismo y su representación –en este caso en el espacio pictórico, aunque después se haya extendido el término a otros ámbitos– asociando cuestiones incluso de carácter identitario. Por otro lado, se desarrollaría el concepto de *objet trouvé* como fuerte posicionamiento ideológico que desvincula la cosa de su designación común, privándola de su habitualidad, y la redirecciona hacia la relación que el sujeto encuentra en este objeto y sus vivencias. Del mismo modo ocurre con el *ready made* y las reconfiguraciones del *assemblage*, en los que las fronteras del objeto de expanden a las experiencias que de él se tienen. La escultura se abre para incorporarse a/incorporar los acontecimientos, a los ambientes y a sus situaciones.

Situación que se exponenciará en las construcciones del arte ambiental de los años 70, donde las dimensiones de las piezas eran transitables, donde el sujeto pudiera desenvolverse en el espacio y, literalmente, cruzar la obra, vivirla. Superando la mera visualidad, el *environment* obligaba a cierta participación, a practicar el espacio y sus objetos por medio de la exploración.

Como podemos observar, estas estrategias hacen que el objeto recupere –o renazca con– un carácter alegórico que lo hace desintegrarse en la pieza y transformarse en experiencia. No es que deje de haber materia, ni que la única búsqueda sea aquello que no la tiene, sino el interés reside en la ampliación del concepto de espacio, de los medios para acercarse a él, incluso en su invisibilidad. Pues este punto necesita de mayor responsabilidad, atención y participación del sujeto, que es el que finalmente construye la obra.

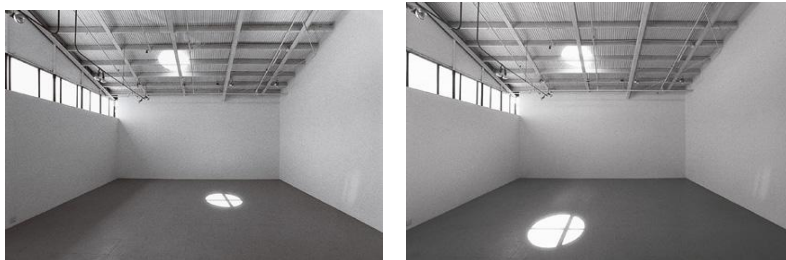
En este sentido, larga es la lista de creadores que han desarrollado esta visión espacial, posibilitando otro valor y función de los objetos y de su espacio circundante. Son trascendentales las figuras de: Robert Barry (recordemos su *Iner Gas Series*, 1969), Mel Bochner con su *Mesurement Room*, 1969 o Lawrence Weiner y las proposiciones (*Statements*, desde 1968) como esculturas; pues son

artistas que posibilitaron las experimentaciones actuales que consideran al espacio como dispositivo de conocimiento y campo de investigación artística.

De la inmaterialidad de Olafur Eliasson

De este modo, como vemos, la concepción tradicional del espacio en una obra artística se alteró tras los años 60 para convertirse en un encuentro práctico, social y existencial, en un lugar en el que relacionarse y coexistir tanto con los objetos como con el pensamiento de dicho espacio. Muchos han sido desde entonces los artistas interesados en la inmaterialidad –Flavin, Nauman, Nannucci, Morellet, Turrell, Piene, Armleder, Quiang, Lozano-Hemmer, Onishi, etc.–, sin embargo trataré aquí a Olafur Eliasson por ser uno de los más polifacéticos e interesados en esa búsqueda de lo imperceptible de nuestra relación con el espacio. Seguidamente veremos algunos de sus proyectos:

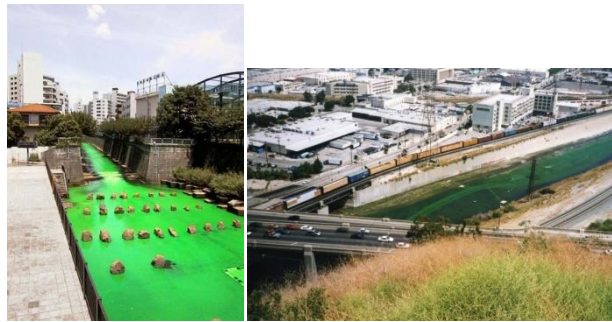
Una de sus famosas producciones es *Your sun machine* (1997), realizada en la Marc Foxx Gallery (Los Ángeles), donde Eliasson cortó un círculo en el metal corrugado que hacía de techo de la sala, dejando entrar un punto de luz en el habitáculo. A lo largo del día, el punto de luz se trasladaba y recorría diagonalmente el espacio, para desaparecer al oscurecer. Los espectadores entraban en la sala y daban vueltas alrededor de este punto de luz como si de un objeto se tratara. Según el pensamiento del autor, la posición participativa de ese espectador es lo más importante: si bien es cierto que cuando llega observa el agujero –y por tanto, la ausencia de algo–, pronto rodea el rayo de luz como objeto, pero un objeto móvil, que se desplaza por la sala, ofreciendo una perspectiva cosmológica, de posición espacial en un pequeño planeta, rotando alrededor de un astro y sobre sí. De este modo, lo que *Your sun machine* (1997) intenta representar a través del movimiento es nuestra ubicación en el espacio, una ubicación que, como Eliasson demuestra, puede ser participativa al experimentar nuestro desplazamiento con un planeta como vehículo de traslación: “[...] por eso generalmente digo que el punto de luz no se movía, lo que de hecho no hacía; lo que se movía era la galería.”⁵



Your Sun Machine (1997), en Marc Foxx Gallery, Los Ángeles (Estados Unidos). Imágenes de Olafur Eliasson ©.

⁵ M. Grynsztejn; D. Birnbaum; M. Speaks (2002) *Olafur Eliasson*. Nueva York, Phaidon, p. 22.

Otra de sus creaciones dirigidas a renovar nuestra visión de las cosas, y nuestra relación con ellas, es la serie de intervenciones ambientales *Green river* (1998), de la cual surgió también una serie de fotografías. Eliasson derramó uranina, una sal sódica que se utiliza para el teñido de telas o trayectorias acuosas y que produce una coloración verde con fluorescencia aún en soluciones de gran tamaño, sobre varios ríos a lo largo del mundo: Alemania, Noruega, Estados Unidos, Suecia y Japón. La uranina se adhirió al flujo de agua, extendiendo por todo el cauce un verde fluorescente. Normalmente, el color verde es símbolo de vida, de preocupaciones ecológicas, sin embargo, en esta intervención se vuelve síntoma de toxicidad, precisamente algo que desea Eliasson, ya que el artista vertió esta sal en ríos que ya eran tóxicos pero no lo parecían. Por tanto, la uranina, completamente neutra para el medio ambiente, mostraba aquello que verdaderamente ocurría en esas aguas, hacía más real aquello que ya era real, mostraba finalmente nuestra relación entre la realidad y el simulacro, así como nuestra coexistencia con las cosas. *Green River* (1998), al igual que *Your sun machine* (1997), describe nuestra habitabilidad y conexión con el espacio, más como sistema de interrelación que como objeto ajeno a la propia existencia.



Green River (1998-2001). A la izquierda, Tokio (Japón, 2001); a la derecha, Los Ángeles (Estados Unidos, 1999). Imágenes de Olafur Eliasson ©.

En 2005, Eliasson sorprende al público en la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres con la instalación llamada *The Weather Project*, un semicírculo luminoso gigante bajo un espejo en el techo que conformaba un sol artificial bajo un cielo reflejante. Un ambiente cálido reforzado por una niebla brumosa generada por humidificadores ubicados a lo largo de la sala. Con todo el montaje, el espectador era partícipe de su propio cuerpo reflejado y el del resto de los asistentes, con los que podía interactuar – una relación natural aún en artificio, y no muy común en museos–: algunos se sentaban a observar o pensar, y otros, incluso se agrupaban para crear formas con sus cuerpos que se reflejarían arriba. Es este diálogo el que pretende Eliasson, con el cual podemos hacer introspección de nuestra percepción y nuestra existencia en el mundo a partir de un ambiente

artificial, que permite finalmente cambiar nuestra visión del mundo observándonos siendo parte de él con el resto. Lo que inició el artista, el público lo concluye.



The Weather Project (2003) en la Tate Modern (Londres), diferentes vistas. Proyecto expuesto desde el 16 de octubre de 2003 a 21 de marzo del 2004. Imagen de la izquierda por Thomas Pintaric © Creative Commons; imagen de la derecha por Bradley Clark © Dominio público.

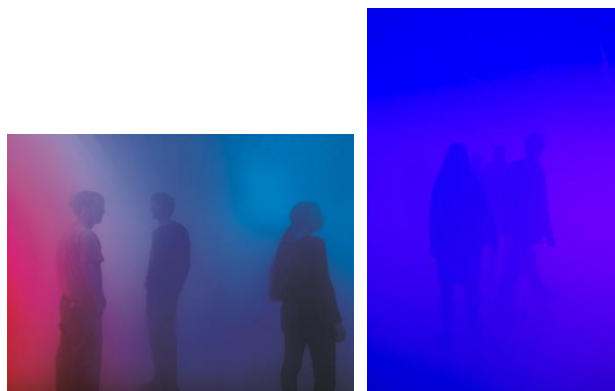
Esta idea de compartir y construir la realidad a partir de la socialización es fundamental para la concreción de una sensación de habitabilidad que restablezca la relación existente entre nuestro cuerpo y el espacio, y que la reconfigure para hacer la diferencia. Sobre esta concepción trata la serie de intervenciones *The New York Waterfalls* (2008), cuatro cascadas dispuestas a lo largo de la ciudad de Nueva York que funcionaron del 26 de junio al 13 de octubre de ese 2008. Para Eliasson, este proyecto sintetiza el pensamiento de las diferentes dimensiones del espacio, sobre todo en torno a la relación entre espacio y tiempo.

Es decir, después de recorrer muchos lugares, el autor sabe que el cuerpo reacciona ante la velocidad de la caída del agua; cuando observa una cascada en la que el agua cae lentamente, aunque no de manera exacta, se sabe de su alejamiento espacial y gran altura. Del mismo modo, cuando vemos agua caer rápidamente en una cascada, asociamos que está cerca y que seguramente será de menor tamaño. En resumen, Eliasson sabe que la velocidad de caída del agua ofrece una distancia –aunque evidentemente el agua caiga en todas a la misma velocidad–, y concreta esta relación del cuerpo con el espacio ubicando varias cascadas en Nueva York, ofreciéndole además a esta ciudad otro sentido de dimensión.



Parte de la serie *The New York Waterfalls* (2008) en el Puente de Brooklyn. 26 de junio de 2008. Fotografía de Michael Daddino © Creative Commons.

Para concluir, y a la vez seguir con este “hacernos reales en el espacio” de Olafur Eliasson, quería anotar *Your blind movement* (2010), un montaje efímero con materiales “inmateriales” que pretende ofrecer sustancia al espacio, a la vez que hacerlo presencia para los visitantes. En la galería Martin-Gropius-Bau de Berlín, Eliasson instala luces a lo largo de su recorrido, generando a su vez una niebla densa que no permite ver más allá de un metro hacia cualquier dirección. En este sentido, los espectadores pueden “tocar” el espacio, lo viven metro a metro, pues no pueden visualmente percibir más que los colores cambiantes que el artista ha dispuesto a través de los diferentes habitáculos. Es lógico, que el público desee compañía, ir en grupo, compartir las experiencias de aquello, notar, junto con el resto, el espacio recorrido y las visiones que obtienen. Es finalmente la construcción –colectiva e individual a la vez–, de formar parte del espacio gracias a su cosificación, a través de la generación de una densidad que le hace tener volumen, que lo produce.



Your blind movement (2010), en Martin-Gropius-Bau (Berlín). Imágenes de Olafur Eliasson ©.

Múltiples serían las muestras de socialización espacial o incluso “corporeización” del espacio que Eliasson dispone –hasta la actualidad con *Your embodied garden* (2013)–, que como vemos, ejemplifican búsquedas conceptuales a través de la experimentación, desembocan en posibilidades y alternativas artísticas que persiguen introducir al espectador en nuevos contextos que reconfiguren su

relación con el espacio, introducirlo como parte dialogante y participativa de la propia obra. Entre el pensar y el hacer, estos artistas ubican la experiencia como parte fundamental del arte, la interacción fenomenológica como la capacidad generadora de esa dimensión social de la espacialidad de la que hablábamos anteriormente.

Quizás por ello, Eliasson se preocupe por el sentido de responsabilidad que debe tener la socialización del espacio, pues al vernos/pensarnos en el espacio existe una consecuencia. Dar un paso tiene inevitablemente un resultado de nuestro cuerpo en relación con el entorno, y para el artista, las ciudades o las sociedades son espacios en los que responsabilizarse. Para él, el arte debe significar espacios no polarizados, que puedan ser individuales y colectivos simultáneamente, servirnos a la introspección y a la construcción conjunta de ellos. Espacios participativos que permitan la experiencia de nosotros mismos en conjunción con la colectividad.

Bibliografía

- Alberro; B. Stimson (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, The MIT Press.
- J. Bochers (1975) *Meta Arquitectura*. Santiago de Chile, Ed. Mathesis.
- G. Brander (2009) "Do we not feel the breath of empty space?". En gordonbrander.com, disponible en línea desde la dirección electrónica: <http://gordonbrander.com/blog/2009/07/05/do-we-not-feel-the-breath-of-empty-space/>
- Castañeda (2011) "El arte de Olafur Eliasson: entre la naturaleza y las ciencias". En *Suite 101*, disponible en línea desde la dirección electrónica: <http://suite101.net/article/el-arte-de-olafur-eliasson-entre-la-naturaleza-y-las-ciencias-a50873#ixzz2BD3BbTCo>
- P. De Stefani (2009) "Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX". En Revista electrónica *Diseño Urbano y Paisaje DU&P*. Santiago de Chile, Universidad Central de Chile. Desde: http://www.ucecentral.cl/dup/pdf/16_espacio_lugar.pdf
- R. S. Field (1995) *Mel Bochner: Thought made visible 1966-1973*. New Haven, Yale University Art Gallery.
- M. Grynshztejn; D. Birnbaum; M. Speaks (2002) *Olafur Eliasson*. Nueva York, Phaidon
- Guggenheim Museum: <http://www.guggenheim.org/>
- F. J. Lara-Barranco (2002) "Arte conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto". En *Laboratorio de Arte*, nº15, pp. 253-269. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- H. Lefebvre (1991) *The production of Space*. Maiden, Blackwell Publishing Ltd.
- Lisson Gallery: <http://www.lissongallery.com/>
- Mel Bochner: <http://www.melbochner.net/>
- Méndez (2009) "La eterna (in)visible. La luz y el arte contemporáneo". En *Filmográfica*, pp. 10-39. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de ciudad Juárez.
- Olafur Eliasson: <http://www.olafureliasson.net/index.html>
- P. Osborne (2006) *Arte conceptual*. Barcelona, Phaidon.
- J. F. Pirson (1994) "El espacio del otro". En *Arte. Proyectos e ideas*, pp. 21-40. Valencia, Universitat Politècnica de València.
- Regine (2012) "Invisible: Art about the Unseen 1957 - 2012". En *We make money not art*, disponible en línea desde la dirección electrónica: <http://we-make-money-not-art.com/archives/2012/07/invisible-art-about-the-unseen.php#.UKaCjeTK6uk>

- Suárez (1986) *La refutación del espacio como sustancia de la arquitectura*. Santiago de Chile, Ed. Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VVAA (s.f.) ""Language as Sculpture": Physical/Topological Concepts". En *RadicalArt*, disponible en línea desde la dirección electrónica: <http://radicalart.info/concept/weiner/index.html>
-

Carles Méndez Llopis (cmendezllopis@gmail.com)

Artista, comisario de exposiciones y Doctor en Bellas Artes con especialización en Grabado y sistemas de estampación por la Universidad Politécnica de Valencia (España). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SIN-1), actualmente trabaja como Profesor investigador titular en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México). En los últimos años, sus indagaciones han girado en torno a la gráfica contemporánea y al concepto de multiplicidad. Sus últimos proyectos de carácter internacional (2010-2013) resumen el concepto de la originalidad como problemática en la cultura de la copia actual (culturadelacopia.blogspot.com) y la interdisciplinariedad e hibridación en el desarrollo del arte y el diseño contemporáneo.