

Trabajo Fin de Grado

Robert Irwin: Arquitectura de la percepción

Robert Irwin: Architecture of perception

Autor/es

Sara Urriza Nolan

Director/es

Aurelio Vallespín Muniesa
Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2017

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. Sara Urriza Nolan,

con nº de DNI 73021354-B en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo

de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la

Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)

Grado, (Título del Trabajo)

Robert Irwin: Arquitectura de la percepción

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 19 de junio de 2017

Fdo: Sara Urriza Nolan

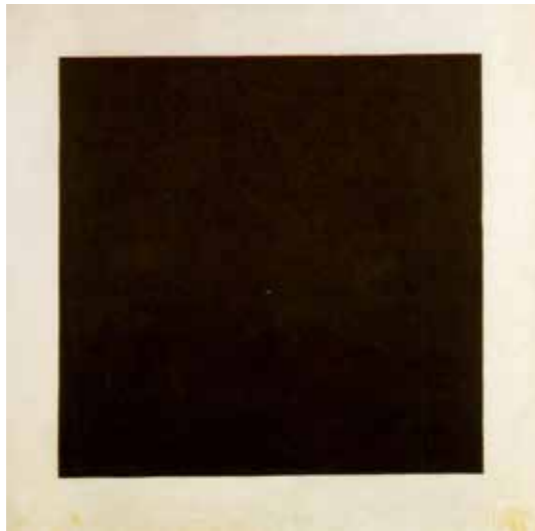


Robert Irwin
Arquitectura de la percepción

Introducción	1
arte, espacio, fenomenología y temporalidad	3
Robert Irwin: espacios de influencia	
Espacio urbano: la ciudad de Los Ángeles	11
Espacio interior: cámaras anecoicas y ganzfelds	13
Espacio natural: el desierto	17
Obras <i>site-conditioned</i>	
Proceso de liberación del objeto	21
Primeras obras <i>site-conditioned</i> de los años 70	25
Una obra arquitecturizada: <i>Double Blind</i>	
Irwin y Olbrich	43
luz y sombra	45
lleno y vacío	53
ritmo y simetría	59
Conclusiones	67
Bibliografía	71
Anexo: fotografías de maqueta	74

Cuando comencé a pensar sobre el tema a desarrollar en el trabajo fin de grado tenía claro que quería que tratase sobre arquitectura y arte, ya que este último me ha acompañado subconscientemente a lo largo de toda la carrera de arquitectura. Decidí enfocararlo como una búsqueda del límite, si es que lo hay, entre estas dos disciplinas. Aunque siempre me haya fascinado el arte no fue hasta ya entrada la carrera cuando entendí qué es lo que me interesaba de él: su potencial abstracto para contar una idea, su poder de transmitir y emocionar, y la capacidad que tiene incluso para transformar un espacio. Cuando tropecé con los artistas californianos del *Light and Space Movement*, que generan instalaciones y atmósferas espaciales mediante la luz, encontré uno de muchos acercamientos entre arte y arquitectura que estaba buscando. Mi intención con este trabajo es descubrir con la obra de Robert Irwin cómo el arte puede partir de la arquitectura y asimismo cómo puede transformar la percepción de un espacio arquitectónico. Irwin intensifica el espacio y la arquitectura mediante leves transformaciones, haciendo que el fin último de su obra sea la percepción espacial. Personalmente considero el trabajo de este artista muy sugerente y emocionante, ya que consigue mediante un lenguaje poético, bello y esencial generar ideas y sensaciones muy potentes relacionadas con la arquitectura.

Para desarrollar este trabajo se ha comenzado por estudiar al artista: su contexto, su trabajo y su manera de entender el arte. Para ello se ha recurrido a su biografía, catálogos de sus exposiciones y textos suyos. Además, ayudará a profundizar en el tema el estudio de artistas que trabajan instalaciones parecidas o tienen ideas similares como James Turrell. Posteriormente, para entender el concepto de *site-conditioned*, se ha acotado el estudio a sus primeras obras de este tipo, llevadas a cabo en los años 70, extrayendo los conceptos clave del trabajo espacial del artista. Por último, se reflexiona acerca de una obra del artista en concreto, *Double Blind*, de donde se extraen unos conceptos y a continuación unas conclusiones válidas tanto para una obra de arte como para una arquitectura.



1 Kazimir Málevich, *Black Square*, 1915



2 Robert Irwin, *Untitled*, 2016

La arquitectura y el arte, aunque disciplinas separadas, han encontrado puntos de encuentro y momentos de aproximación a lo largo de toda su historia. Una de las ocasiones de conexión más interesantes se desencadenó en el siglo XX cuando se introdujo la abstracción pictórica y se expandió en gran medida el horizonte del arte.

Particularmente, fue en la década de los 60, quizás relacionado con la aparición del minimalismo en la escultura, donde el artista empezó a entender el valor del espacio rodeando a su obra: el escultor deja de preocuparse por qué representar y dónde para abordar temas como la presencia de la obra en el lugar y su capacidad de generar espacio.¹

Volviendo a la introducción de la abstracción en el arte, podemos señalar a Kazimir Malévich como el precursor de la depuración formal y la esencialización del arte (fig. 1), el creador del supermatismo, que buscaba la supremacía de la nada. Para Málevich, a medida que las cosas se iban haciendo más simples, la mente podía concentrarse en lo que restaba y enfocar su atención hacia lo intrínseco- la sensación.² Esta idea será fundamental en la obra del protagonista de este trabajo, el artista californiano Robert Irwin.

Robert Irwin lleva trabajando desde finales de los años 60 con instalaciones de arte que son específicas para un espacio arquitectónico concreto, es decir, la arquitectura es el punto de partida para la obra. Irwin ha sido frecuentemente englobado dentro del *Light and Space Movement* de la costa californiana, que tiene su comienzo y recibe su nombre de la exposición de University of California, Los Angeles (UCLA) *Transparency, Reflection, Light, Space* de 1971, en la que expuso el propio Irwin. El punto en común que englobaba al conjunto de artistas bajo este movimiento era la exploración de la percepción de la luz y el espacio, a su vez buscando experiencias sensoriales que activasen la relación de la obra con el espectador (fig. 2). Para ello, se valieron de nuevos materiales y tecnologías que se estaban desarrollando en Los Ángeles durante los años 60, debido a la industria aeroespacial y del cine de Hollywood, así como el *Art and Technology Program*, del que hablaremos más adelante. Los deseos de estos artistas estaban extremadamente próximos a las intenciones y al trabajo del arquitecto, donde la luz es el principal material que compone el espacio y determina las atmósferas arquitectónicas. Aunque siendo del campo del arte, la obra del *Light and Space Movement* puede ser una potente referencia para nosotros en cuanto a cómo el material y la luz alteran la percepción del espacio, tal y como quedará patente en los siguientes capítulos.

Como veremos posteriormente, el artista transforma el espacio con medios muy sencillos y casi pasando desapercibido. El fundamento de la obra, en realidad, no es ni el espacio que había, ni los elementos que introduce en este espacio, ni el espacio resultante; sino aquello que ocurre entre la obra, este espacio transformado, y el espectador. Lo que realmente le interesa al artista es la percepción del individuo. Para ello Irwin acompaña su trabajo de la mano de las ideas acerca de fenomenología de la percepción del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Vamos a enunciar algunos conceptos sobre esta materia que nos ayudarán a comprender la obra de Irwin:

Para Merleau-Ponty, el fenómeno es “aquello que aparece, lo que se hace patente por sí mismo, lo que nos es dado directamente, sin interferencias mediadoras”.³ Irwin coincide con el filósofo en que la acción de percibir, captar por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas,⁴ se realiza con todo el cuerpo. Esto no solo es válido para la percepción del arte, lo es para la percepción del mundo que nos rodea, y en particular para la percepción arquitectónica. Puede que la visión sea el sentido principal en la apreciación del espacio, pero es nuestro cuerpo inmerso en él el que nos va a aportar los datos de escala, temperatura, vacío... La condición física tanto de la arquitectura como del arte hace que las percibamos

1 Centro de Arte Reina Sofía, *Minimalismos, un signo de los tiempos* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001)

2 Robin Evans, “Las simetrías paradójicas de Mies Van der Rohe” en *Traducciones* (Girona: Col·legi d'arquitectes de Catalunya, ed. Pretextos, 2005), 247-81

3 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Ediciones Península, 1975)

4 Definición de la Real Academia Española



3 Paul Cézanne, *Madame Cézanne au fauteil jaune*, 1888-1890



4 Paul Cézanne, *Nature morte avec du lait et des fruits*, 1900

con todos los sentidos. Esta cualidad en cualquier objeto, elemento, o ser, va de la mano de una resonancia, siendo la percepción tan visual como táctil. Sally Yard comenta sobre una pintura que una zona pintada en un lienzo tiene una densidad y un peso particular, y cómo ocupa el espacio es tan real como lo ocupa una silla.⁵

Irwin coincide también con Ponty en que la percepción es parcial, individual y condicional⁶: según Irwin, entendemos todo desde un marco, unas condiciones propias a cada uno y diferentes entre todos nosotros. Es por ello que cada punto de vista es distinto, y por lo tanto cada acercamiento al mundo y concretamente a una obra de arte es subjetivo. Por otro lado, la experiencia de la percepción está coartada por el hábito intelectual y el reflejo perceptivo, pero si podemos superar esta visión instrumentalizada y mirar despojados de presunciones seremos capaces de experimentar y aprehender mucho más de lo que percibimos por los sentidos.⁷ Esta opinión de los sentidos mermados por el intelecto y el prejuicio la comparte el artista danés Olafur Eliasson, que critica la acomodación perceptiva que sufre el espectador al observar obras artísticas dentro de marcos institucionales, como museos o galerías, debido a la objetualización del arte.⁸ El trabajo de este artista busca activar la interacción entre la obra y el espectador, lo que él llama “visión corporal activa”. Las reacciones que busca con su trabajo tienen mucho que ver con la obra de Irwin, ya que el trabajo de este último influyó enormemente a Eliasson.⁹

Retomando a Merleau-Ponty, el filósofo expresa con claridad algunas de sus ideas sobre percepción fenomenológica cuando hace referencia a la obra de Cézanne.¹⁰ La intención de Cézanne era pintar la realidad sin abordar la sensación subjetiva. A diferencia de los pintores impresionistas de la generación anterior, él quería pintar la sensación inmediata de la naturaleza. El pintor descubrió que la percepción vivida no es la misma que la percepción real o instantánea, es decir, nosotros no vemos tal y como es estrictamente en la realidad ya que nuestro cerebro pasa por alto la distorsión geométrica y la asimila. En sus cuadros, él representa fielmente la percepción real, la que no pasa por el filtro de nuestro cerebro. En el cuadro *Madame Cézanne au fauteil jaune* el sillón en el que está dibujado la mujer del artista aparece dibujado con dos líneas a desnivel, interrumpido por la cabeza de la protagonista del cuadro (fig. 3). Esta es la percepción real, las dos líneas que aparecen desniveladas cuando el cerebro aún no las ha procesado como una, debido a que nuestros dos ojos se encuentran separados y por lo tanto ven las cosas en sitios distintos. Esto pasa constantemente en la visión natural, y podemos comprobarlo claramente mirando un objeto y cerrando un ojo y abriendo otro alternadamente. El objeto se mueve de sitio según con qué ojo lo estemos mirando. Por otro lado, Cézanne creía que la percepción entra en nuestro cerebro sin distinguir un sentido del otro. Es luego el cerebro el que reparte las sensaciones por los sentidos. Por eso el artista asume que la utilización del color en su pintura no debe hacernos distinguir las sensaciones táctiles, visuales o sonoras, sino que deben ser un todo, ya que la percepción de los sentidos se ofrece de golpe. El color debe representarlo todo como una unidad (fig. 4).

Con este texto Merleau-Ponty hace hincapié en la percepción como un todo, el fenómeno es abarcado por los cinco sentidos sin ser distinguido. Por otro lado, remarca que este tipo de percepción se produce de inmediato, refiriéndonos a que es un paso previo a asimilarlo con el cerebro. A esto se refería Irwin cuando hablaba anteriormente del hábito intelectual, la visión instrumentalizada y las presunciones. La obra de este artista va a buscar ese momento previo, esa visión activa y desprejuiciada.

5 Sally Yard, “Deep time”, en *Robert Irwin* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1993), 51-75

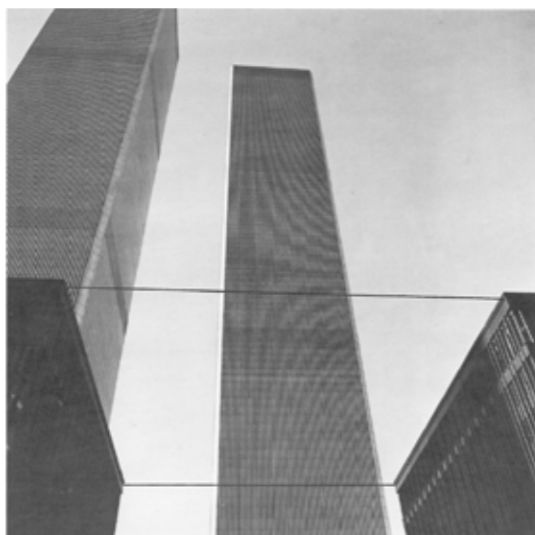
6 Matthew Simms, “Introduction: Irwin’s writing” en *Robert Irwin: Notes toward a conditional art* (Los Angeles: Getty Publications, 2011) 1-19

7 Yard, “Deep time” en *Robert Irwin*, 63

8 Hans Ulrich Obrist, “Olafur Eliasson” en *Hans Ulrich Obrist: Interviews, volume I* (Milan: Edizioni Charta, 2001), 193-209

9 Pamela M. Lee, “Your light and space”, en *Take your time: Olafur Eliasson* (San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art, 2007), 33-49

10 Maurice Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne* (Madrid: Casimiro libros, 2012)



5 Robert Irwin, *Wire Line*, 1977

Otro tema fundamental en la obra de Robert Irwin es la temporalidad. Para el artista, las obras de arte no permanecen fijas y estáticas en el tiempo, sino que forman parte de un momento en él.¹¹ Su obra de arte es trascendente, ya que al ser una obra que se basa en la circunstancialidad, como hemos mencionado anteriormente, depende de sus circunstancias, que son variables y perecederas (fig. 5). Compartiendo la idea con Olafur Eliasson, critica la institución del museo tradicional que quiere crear la sensación de atemporalidad en las obras, que se mantienen inmóviles y dentro de sus paredes.¹² El hecho de que sus obras estén totalmente condicionadas por el lugar lleva a que sean irreproducibles en ningún otro espacio y se mantengan –si se trata como en la mayoría de los casos de su obra, de una exposición temporal– sólo durante un tiempo en un museo o galería, remarca la temporalidad de su trabajo. Las obras dejan de existir físicamente, fundamentalmente también porque al solo poder experimentar la presencia de cada instalación estando frente a ella prohibió durante un tiempo fotografiar su trabajo, y por lo tanto queda muy poca documentación gráfica de sus obras anteriores.

El deseo del artista es que sus instalaciones tengan una presencia no sólo espacial sino temporal, que dentro de su esencia esté la condición de algo limitado en el tiempo. La naturaleza de estas obras está basada en “el aquí y el ahora”. Volveremos a hablar de este tema tan importante para el artista más adelante.

11 Entrevista a Robert Irwin y James Turrell por el Fondo Ambiente Italiano con motivo de la exposición Aisthesis: All'origine delle sensazioni, <https://www.youtube.com/watch?v=tiziWM0meTc> (consultada el 3 de marzo de 2017)

12 Olafur Eliasson y Robert Irwin, “Take your time: a conversation”, en *Take your time: Olafur Eliasson* (San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art, 2007), 51-61

El artista en el que se enfoca este trabajo tiene como objeto de su obra el espacio: Irwin toma un espacio, observa y lo aprehende, interviene artísticamente en él y lo transforma. Es evidente que el espacio es algo que, quizás subconscientemente previo a tratarlo en su trabajo, le ha marcado de alguna manera. Por ello, vamos a aproximarnos a la figura de este artista por medio de diferentes espacios que han influido en su obra y en su trayectoria artística.

Espacio urbano: Los Ángeles



6 Manhattan Beach, Los Ángeles, 1957



7 Los Ángeles skyline



8 *The Ferus Gang*, 1962. (de izq a dcha: John Altoon, Craig Kauffman, Allen Lynch, Ed Kienholz, Ed Moses, Robert Irwin, Billy Al Bengston)

Robert Irwin nació en 1928 en Long Beach, California. Allí creció y se formó en arte en Los Ángeles en las escuelas de bellas artes de Otis Art Institute, Jepson Art Institute y Chouinard Art Institute. La costa oeste afectó profundamente tanto el desarrollo de su carrera como su espíritu y personalidad. El ritmo de vida distendido, el clima californiano, estos y otros muchos factores han formado un estereotipo humano que contrasta con la persona ocupada y estresada de la costa este (fig. 6). Evidentemente estamos llevando los opuestos a sus extremos, pero no cabe duda de que la temperatura y especialmente la luz cambian el temperamento de las personas. Los Ángeles en particular es una ciudad tan única que el crítico e historiador de arquitectura Reyner Banham tuvo que dedicarle un libro a describir este contexto tan singular con unas características propias.¹³ Irwin se mueve en su día a día por las cuatro ecologías que detalla Banham en su libro: las playas, las colinas, la llanura reticulada y las autopistas. Recorre con su descapotable las vías rápidas de la ciudad en dirección a tomar una hamburguesa– algo que Banham considera un símbolo de L.A. ya que lo define como una comida equilibrada ideal para todo aquel que corre, en particular los que surfeen o los que conduzcan– con una gorra de béisbol sobre la cabeza. Esta es una descripción que se aparta en gran medida del artista atormentado que solemos llevar en la cabeza, que necesita expresar su tristeza y su rabia sobre el lienzo de un cuadro. Irwin se define como feliz desde que comenzó a hacer lo que le gusta.¹⁴

No es extraño que los artistas de esta ciudad se interesasen por el elemento lumínico ya que Los Ángeles propicia una serie de situaciones diversas donde la luz contrae colores, intensidades y texturas diferentes (fig. 7). Ahí, el cielo y la luz tienen la posibilidad de interactuar con espacios y lugares muy dispares, como lo son el océano, el desierto y la ciudad –o como diría Banham, las playas, las colinas, las planicies y las autopistas–. La luz plana y blanca del lugar adquiere una condición palpable y táctil cuando se produce el *smog* de la contaminación, o cuando atraviesa la bruma del cielo en su proximidad con el océano pacífico. Cuando llega el atardecer, sin embargo, los colores se vuelven cálidos y potentes produciéndose una visión única de la luz del sol cuando toca el plano del agua.¹⁵ Al formar el mar una línea de horizonte para nuestra mirada, la luz y el ocaso parecen aún más materiales y a una distancia específica de nosotros.

Por otro lado, la carrera profesional de Irwin hubiese sido de otra manera si se hubiese ido a Nueva York a perseguir su sueño como artista, como hacían la mayoría de estudiantes de arte. A finales de los años 50 no existía un panorama artístico en Los Ángeles. Esto se debía en parte a que esta ciudad había permanecido muy conservadora, y Los Angeles County Museum of Art no quería tener nada que ver con el arte contemporáneo. Había artistas, muy pocos, los cuales estaban comenzando a hacer cosas totalmente diferentes a lo que se les enseñaba en las universidades. Eran bohemios, y alquilaban estudios muy baratos en Venice Beach, zona costera degradada de la ciudad por la extracción de petróleo. Fue Walter Hopps el motor que impulsó el movimiento artístico en Los Ángeles. Encontraba todo arte nuevo y con potencial y lo exponía en su Ferus Gallery que tenía como artistas residentes al “*Ferus Gang*”, entre los que se incluían artistas como Craig Kauffman, John Altoon, Ed Moses, y por supuesto Robert Irwin (fig. 8). Irwin comentó que para los artistas L.A. era como un lienzo en blanco. Este mismo lienzo en blanco es el que ve Banham y que necesita describir de una manera totalmente distinta, con sus ecologías únicas a esta ciudad. Estos artistas eligieron ignorar la historia del arte que provenía de Nueva York ya que Los Ángeles era una ciudad sin pasado artístico, sin nada a lo que aferrarse.¹⁶

¹³ Reyner Banham, *Los Ángeles: La arquitectura de las cuatro ecologías* (Barcelona: Puente Editores, 2016)

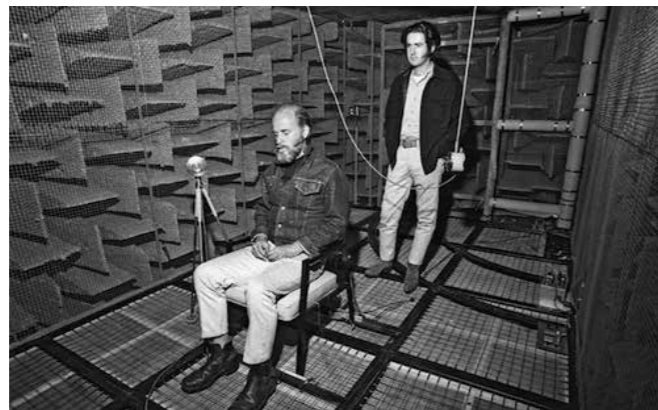
¹⁴ En 1970 abandonó su estudio dejando de practicar la pintura para comenzar su investigación acerca de la percepción humana del espacio.

¹⁵ Richard Andrews, “La luz que pasa” en *James Turrell* (Dusseldorf: Edition Cantz, 1992)

¹⁶ Morgan Neville. *The Cool School: How LA learned to love Modern Art* (Nueva York: ArtHouse Films, 2008) DVD



9 Cámara anecoica



10 Robert Irwin y James Turrell en la cámara anecoica, 1969



11 Robert Irwin y James Turrell enseñando la cámara ganzfeld a Jane Livingston y Maurice Tuchman, 1969

A finales de los años 60 Robert Irwin participó en un programa que se fundamentaba en el intercambio intelectual entre el arte y la tecnología. Maurice Tuchman, el creador y organizador, vio el carácter futurista de la ciudad de Los Ángeles así como una presencia muy importante de la tecnología tanto en la industria aeroespacial como en la cinematográfica. Pensó que podía ser interesante introducir al artista en industrias de este tipo y ver qué era capaz de crear reemplazando el espacio de su estudio por el de estas corporaciones.¹⁷ La interacción entre pensadores de la vertiente humanista con aquellos de pensamiento científico resultó en unas experiencias muy enriquecedoras sobretodo para los artistas. Irwin y el artista James Turrell trabajaron junto con el doctor en fisiología psicológica Ed Wortz en Garrett Corporation, empresa de la industria aeroespacial que, entre otras cosas, investigaba sistemas de apoyo vital para viajes a la luna, y cómo una persona respondía perceptivamente en entornos de condiciones especiales– véase el espacio. James Turrell es otro artista californiano que ha llevado una trayectoria paralela, aunque distinta, a la de Irwin.

Turrell esculpe la luz como el material único de su obra. La luz adquiere un carácter fuertemente físico y es capaz de crear espacios, distorsionarlos y esculpirlos. Turrell nos acompañará en este trabajo por comparación, y a veces oposición, a la obra de Irwin.

Aunque no derivó en un resultado artístico concreto, la experiencia de Irwin y Turrell con Garret Corporation fue extremadamente relevante para el posterior desarrollo del trabajo de ambos. No es casualidad que fuesen emparejados para colaborar juntos ya que los dos se complementaban a la perfección: Irwin tenía mucha más experiencia como artista y por ello un sentido de la intuición y la estética más desarrollado, mientras que Turrell aportaba la vertiente intelectual y técnica al dúo, habiendo estudiado psicología y matemáticas entre otras cosas.

Entre los intereses de Irwin al entrar en este programa, cabe destacar varios elementos que posteriormente influirán en su trabajo: Por un lado estaba interesado en aprender sobre la conciencia perceptual y los estímulos visuales y táctiles para la orientación básica y estabilidad. También quería estudiar sobre los materiales capaces de curvar, reflejar y refractar la luz así como materiales con otras propiedades ópticas y acústicas.

Realizaron experimentos de privación sensorial en cámaras anecoicas donde el sujeto se encontraba en completa oscuridad y con el sonido amortiguado al máximo. Una cámara anecoica¹⁸ es un espacio cerrado donde la superficie de la habitación absorbe completamente las ondas sonoras o electromagnéticas sin reflejarlas, como consecuencia formando un silencio total en la sala (fig. 9, 10). Esto se consigue con superficies recubiertas por cuñas piramidales de fibra de vidrio, ayudando la forma y el material a la absorción. Durante el experimento, en los primeros minutos se introducían estímulos visuales y auditivos con el fin de que el sujeto formase en su mente una idea del espacio donde se encontraba y fijase su atención en sus sensaciones. Tras este periodo, la persona entraba en una fase de aislamiento donde sus sentidos se reconducían hacia sí mismo, oyendo los sonidos de su sistema o viendo campos de color retinales.

La búsqueda de la ausencia de sonido nos recuerda y enlaza con la obra del artista John Cage, donde el silencio era la idea principal de su trabajo musical. En su famosa pieza 4' 33" deja de tocar el piano en el concierto durante ese periodo de tiempo, realizando esta acción no para producir la ausencia de sonido cualquiera sino para provocar un estado en el público. Ese estado es un estado de atención paralelo al que Irwin o Turrell quieren crear cuando hablan de “verse a uno mismo viendo”.¹⁹ El compositor se refiere a permanecer “activamente en silencio”, receptivo y atento, creando un fenómeno

¹⁷ Maurice Tuchman, “Introduction”, en *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971), 9-12

¹⁸ De an-ecoico, no eco, sin eco.

¹⁹ Entrevista Robert Irwin y James Turrell por el Fondo Ambiente Italiano, <https://www.youtube.com/watch?v=tiziWM0meTc> (consultada el 3 de marzo de 2017)



12 Fenómeno del “whiteout” provocado por la nieve



13 James Turrell, *Virtuality Squared*, 2014.

donde el espectador percibe el transcurso del tiempo.²⁰ Esta acción nos habla también de una actitud del artista, que asimismo encontraremos en Irwin, de dirigir la atención del público hacia lo que ya está allí y merece nuestro interés, una significación del vacío. Esta actitud quizá se deba a la filosofía zen que practicaba John Cage y que tiene que ver con el ejercicio de la concentración en el momento presente.

Otro experimento que llevaron a cabo los artistas fue con un espacio ganzfeld²¹. Lo más interesante de este tipo de espacio artificial es la eliminación de cualquier límite visual en la búsqueda de la creación de un espacio en apariencia infinito. En el campo de la visión de una persona en uno de estos espacios no hay ningún objeto al que la visión pueda aferrarse. El que construyeron los artistas con Ed Wortz tenía la forma de un hemisferio cóncavo de apenas un metro de diámetro (fig. 11) –entendemos que este objeto se colocaba sobre la cabeza y los hombros del sujeto ocupando los 360 grados de su campo visual– hecho de plexiglás translúcido donde modificaban la cualidad de la luz, el cambio de color, la intensidad, su efecto pulsante etc, y estudiaban el comportamiento perceptivo que estos cambios producían en la persona.²² La sensación en un ganzfeld es difícil de explicar, pero se describe como la visión de una neblina o bruma de color que se extiende infinitamente.²³ El efecto ganzfeld puede encontrarse en la naturaleza rara vez pero en algunos casos concretos: uno es en una tormenta de arena en regiones árticas, donde el color blanco rodea al individuo coartando las nociones de distancia y profundidad, la otra es en profundidades oceánicas sin nada alrededor, y otra podría ser cuando un piloto vuela con niebla muy densa (fig. 12). Turrell quizás se sentía involuntariamente atraído por el efecto ganzfeld al haber sido piloto y quizás habiendo experimentado esta sensación anteriormente.

Todos estas investigaciones llevarán a Turrell a seguir desarrollando espacios ganzfeld y experiencias perceptivas con niveles muy bajos de iluminación (fig. 13), entre otras cosas, mientras que Irwin siguió por el camino de la percepción como proceso activo de la observación.

²⁰ Javier Maderuelo, “Metamorfosis de la escultura” en *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989* (Madrid: Ediciones Akal, 2008) 83-109

²¹ Ganzfeld en alemán significa campo visual homogeneizado.

²² Jane Livingston, “Participant Artists. Robert Irwin & James Turrell” en *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1971), 127-43

²³ Craig Adcock, “Art and Technology” en *James Turrell. The art of light and space* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1990) 61-84



14 Desierto de Pomona, California.

Tras abandonar su estudio y su trabajo en él a principios de los 70 Irwin se sentía desorientado, ya que se había disipado su manera de trabajar e incluso de pensar. Irwin le cuenta a Lawrence Weschler en su biografía “Seeing is forgetting the name one sees” que había construido su carrera como artista a base de crear objetos, y su proceso de pensamiento había girado en torno a y hacia ese cometido.²⁴ A esta decisión siguió un proceso de distracción y postergación del trabajo, una necesaria desconexión de la labor del artista. Entre varias actividades, realizaba de vez en cuando escapadas al desierto del sudoeste norteamericano. Allí fue donde encontró su punto de partida hacia un nuevo pensamiento y filosofía. Se sintió fuertemente atraído por este paraje debido a la falta de todo tipo de contenido, información, elementos. El desierto de esta zona era completamente plano, e Irwin sentía allí una presencia potente que casi no lograba explicar (fig. 14). Se dedicaba a permanecer un tiempo en un lugar del desierto y a observar: el cielo y la tierra, el primer plano y el fondo.

El espacio del desierto es descrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro “Mil Mesetas”.²⁵ Lo definen como un espacio liso, y frente a otro tipo de espacio que llaman estriado, los autores determinan que el liso está ocupado por acontecimientos frente a cosas, es un espacio de afectos y no de propiedades, y que se percibe no ópticamente sino hápticamente. Relatan un espacio donde no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro, y donde no existe ninguna distancia intermediaria o toda distancia es intermediaria. Esta definición se acerca mucho a lo que Irwin observó y le atrajo del desierto: un lugar de intensidades, fuerzas, cualidades táctiles y sonoras. Así, el espacio desértico sin límites ni distancias tangibles nos recuerda también al espacio ganzfeld mencionado anteriormente, un espacio infinito y difícilmente perceptible solo por el sentido de la vista.

La energía que emanaba de ese espacio se fundamentaba en su carencia de cualquier distracción y contenido innecesario. Casi lo podemos relacionar con el “desierto de sentimiento puro” de Malévich al que Irwin da mucha importancia, donde en la simplificación del arte la mente puede concentrarse en lo que resta y enfocar su atención hacia lo intrínseco –éste desierto al que acudía el artista es esencial, es poderoso y permite percibir lo fundamental.

A pesar de haber encontrado un enorme potencial en el lugar decidió no hacer nada con él. Irwin no compartía el interés por el resultado final de las obras *land-art* contemporáneas a él, ya que opinaba que la naturaleza era suficientemente bella por sí sola como para tener que añadir en ella arte.²⁶ Esta postura nos remite a la de John Cage en cuanto al silencio, de no hacer nada para evidenciar lo que ya está allí, de darle importancia a la idea de vacío. Asimiló el lugar de otra manera –aprehendió sus enseñanzas para posteriormente aplicarlas en el desarrollo de su futuro trabajo: línea de horizonte, presencia, energización, esencialización.

24 Lawrence Weschler, *Seeing is forgetting the name of the thing one sees* (Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1982)
25 Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Lo liso y lo estriado” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Editorial Pre-textos, 1994), 483-509
26 Lawrence Weschler, “The Desert” en *Seeing is forgetting the name of the thing one sees* (Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1982), 159-62

En su texto “Being and Circumstance”²⁷ Robert Irwin hace una distinción entre tipos de obras artísticas según su relación con el lugar donde se encuentran:

-*Site-dominant*: Por obras dominantes se refiere a aquellas que destacan en el espacio o son colocadas en él en una relación clásica obra-lugar, como monumentos, murales o figuras históricas, donde identificamos el valor de la obra ya que reconocemos lo que es y lo que significa.

-*Site-adjusted*: Estas obras van un paso más allá en su nivel de abstracción o de significado, no tenemos por qué reconocerlas, pero siguen sin tener en cuenta el lugar donde van a ser colocadas durante su proceso de creación.

-*Site-specific*: Las específicas tienen ya en cuenta el lugar y son concebidas pensando en unos parámetros espaciales que determinarán algunas características de la obra.

-*Site-conditioned*: Estas últimas, las que pretende conseguir nuestro artista, tienen su razón de ser en ese espacio y son creadas tras una lectura exhaustiva del lugar.

La diferencia esencial entre las dos últimas categorías es que las obras específicas siguen ancladas al estilo, técnica o materialidad de la obra del artista, y se puede reconocer en ella aún a su creador. Las obras “*conditioned*” se liberan de las circunstancias del artista para responder plenamente al lugar.

Es interesante para un arquitecto ver cómo un artista consigue las claves de una obra de arte a partir de un espacio. En el texto mencionado anteriormente Irwin habla de su interés no sólo por las características arquitectónicas del lugar (que él debe entender como muro, ventana, suelo...), sino por ejemplo del contexto, los sistemas organizativos del espacio, sistemas de orden, escala, situación atmosférica, densidad tanto de personas como visual, características sonoras, texturas... Variables entre muchas otras que los arquitectos también tenemos en cuenta en el desarrollo de nuestros proyectos.

Antes de entrar en materia y hablar de las intervenciones *site-conditioned* de Irwin, su interés por el espacio arquitectónico y cómo trabaja con él, vamos a intentar entender cómo un artista que comienza pintando cuadros acaba por dedicar su vida a realizar instalaciones espaciales.

28 The J. Paul Getty Museum, “Being and Circumstance (1985)” en *Robert Irwin: Notes toward a conditional art* (Los Angeles: Getty Publications, 2011), 202-20

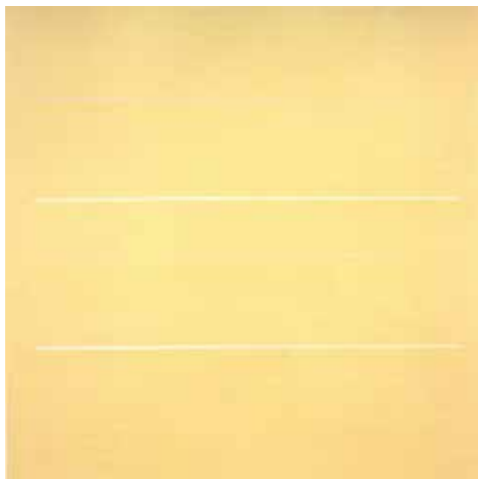
Proceso de liberación del objeto



15 Robert Irwin, *Ocean Park*, 1959



16 Robert Irwin, *Lucky U*, 1960



17 Robert Irwin, *The four blues*, 1961

Irwin ya llevaba un tiempo en su carrera como artista cuando consiguió una exposición en solitario en la Felix Landau Gallery. Constaba de un conjunto de cuadros derivados del expresionismo abstracto que, al fin y al cabo, era lo que había conocido y aprendido en su época de estudiante. Bebía del trabajo de los abstractos De Kooning y Philip Guston, así como del italiano Giorgio Morandi y de los escritos filosóficos de Ad Reinhardt.²⁸

Tras esta exposición Irwin se empezó a cuestionar el sentido y la importancia de los gestos y las manchas que estaba trazando en el cuadro: el predominio de unas sobre otras, el peso, la densidad de la pintura sobre el lienzo, la relación figura-fondo... Esto se debía en parte a que en esa época compartía su estudio con Craig Kauffman, que era de todos los artistas de Los Ángeles de esa época el más talentoso. Irwin le observaba trabajar a paso lento pero seguro, mientras él se empeñaba en producir y producir. Llegó a la conclusión de que sus pinturas eran superficiales, carentes de contenido.²⁹

Poco a poco fue, como él comenta, “disciplinando” los cuadros, eliminando elementos innecesarios y simplificando (fig. 15, 16, 17).³⁰ En busca de la homogeneización del lienzo, realizó unas pinturas compuestas de puntos ordenados de dos colores. Al observar el cuadro durante un tiempo se tenía la sensación de ver el lienzo del color resultante de ambos. El cuadro vibraba con una energía, siendo la obra cada vez más esencial y preparando el camino hacia su investigación de la percepción. A partir de estos *dot-paintings* el artista tomó conciencia de varios aspectos muy relevantes (fig. 18): En primer lugar el plano de puntos, homogeneizado por la visión con el paso del tiempo, estaba limitado: el marco del lienzo encuadraba y restringía la obra, pero Irwin opinaba que el mundo no se veía a través de marcos, sino con todo el cuerpo.³¹ A partir de allí observó cómo el marco proyectaba una sombra sobre la pared. Esa sombra subrayaba la naturaleza objetual de la obra y más aún su situación en el espacio, conclusión que le forzó a mirar más allá del cuadro colgado para observar la sala donde se ubicaba. Su interés derivó del contenido de la pintura a su colocación en un espacio, atendiendo a su iluminación para evitar sombras, la neutralidad de las paredes... –cambió de la pintura al espacio.

El salto a la tridimensionalidad lo da con sus famosos *disc-paintings* (fig. 19, 20). Parece que la pintura empieza a crecer fuera de las dos dimensiones con unos discos que salen de la superficie del cuadro y son iluminados de tal manera que se crean sombras que nos hacen difícil percibir los límites de la figura. Más adelante genera una obra más cercana a la escultura que estas últimas: una columna afacetada de metacrilato transparente que colocada en medio de una habitación distorsiona nuestra visión de lo que estaba detrás (fig. 21). Aunque con estos dos tipos de trabajo avanza un paso más hacia el estudio y el entendimiento de la percepción humana sigue tratando con objetos.

En 1970 abandonó su estudio y con ello la creación de objetos. Los años posteriores fueron un paréntesis sin producción donde se dedicó a vagar por el país ofreciendo charlas y conferencias en universidades y centros de arte. Esta experiencia le dio la capacidad de formularse nuevas preguntas que requerían nuevas respuestas, cambiar su enfoque e intereses y encontrar la base para todo su trabajo futuro. Con la creación de su sala del MoMA *Fractured light-Partial scrim ceiling-Eye level wire* comenzó su trayectoria de trabajo con espacios, que trataremos a continuación en más detalle.

²⁸ Enrique Juncosa, “El espacio de la percepción”, en *Robert Irwin* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), 49-67

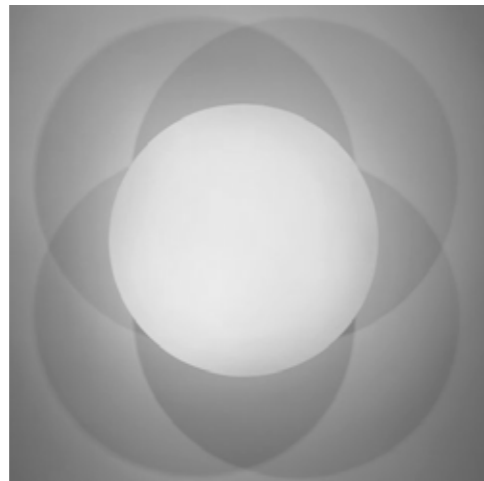
²⁹ Neville, *The Cool School*, DVD

³⁰ Entrevista a Robert Irwin y James Turrell por el Fondo Ambiente Italiano, <https://www.youtube.com/watch?v=tizi-WM0meTc> (consultada el 3 de marzo de 2017)

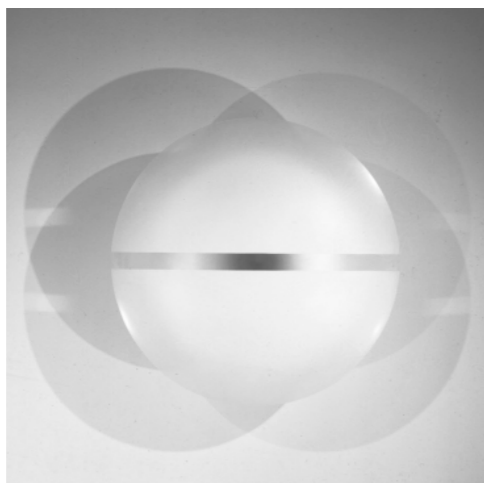
³¹ Entrevista a Robert Irwin y James Turrell por el Fondo Ambiente Italiano, <https://www.youtube.com/watch?v=tizi-WM0meTc> (consultada el 3 de marzo de 2017)



18 Robert Irwin, *Untitled*, 1964-1966



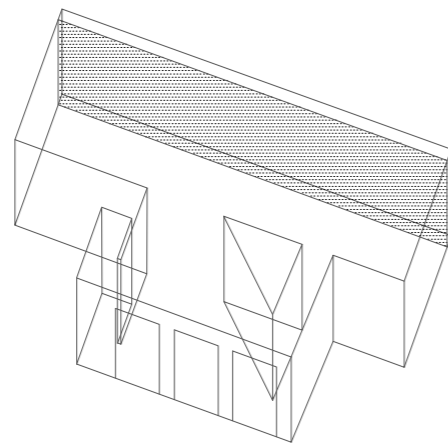
19 Robert Irwin, *Untitled*, 1967



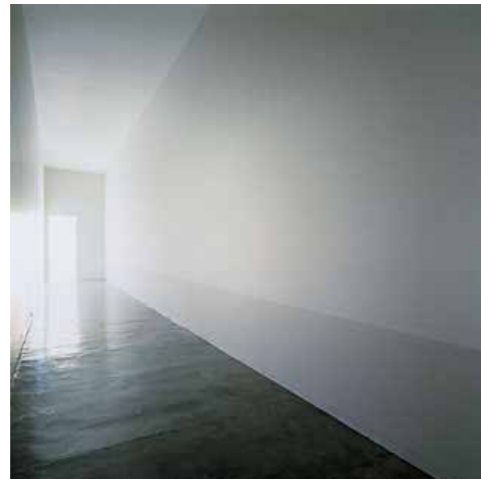
20 Robert Irwin, *Untitled*, 1969



21 Robert Irwin, *Untitled*, 1970



22 Robert Irwin, *Soft Wall*, 1974



23 Robert Irwin, *Varese Scrim*, 1974



24 Robert Irwin, *Scrim Veil*, 1975

Debida a la extensa obra de este tipo de Irwin, y a lo acotado de un trabajo de estas características, vamos a centrar la investigación en sus primeras obras *site-conditioned* llevadas a cabo durante los años 70. Son especialmente sugerentes ya que al ser sus primeros pasos en trasladar esta idea a una realidad se llevan a cabo de manera casi inmediata, natural, y sin aún introducir más variables que investiga posteriormente y que llevan a la obra a ser más compleja.

En primer lugar, vamos a partir de las ideas base del trabajo de este artista en las que se fundamentan todas sus obras a partir de los años 70. El fin último de su arte es trabajar en el potencial humano de la conciencia propia de la percepción. Es decir, que la persona sea consciente del potencial de su percepción, partiendo del estudio de la percepción espacial. Como dice el propio artista, su arte no va sobre ideas sino sobre experiencias.³²

De la mano de esta idea fundamental está el elemento de presencia y el elemento de temporalidad.

La presencia que transmite en cada espacio es la que nos posibilita acceder a ser conscientes de nuestra percepción. Nos intenta comunicar esta presencia, que él encontró en el desierto en forma de naturaleza pura y esencial por medio de mecanismos y herramientas como la luz, la sonoridad del espacio, la escala... Su herramienta más útil a la hora de controlar la luz, dividir o re-escalar espacios y dar una sensación cercana a mística del lugar es la tela de gasa blanca translúcida que utilizará en todas sus obras de este periodo. Esta gasa se usa mucho en teatro, ya que cuando se ilumina por detrás la gasa se vuelve opaca, pero al iluminarse por delante se comporta de manera transparente. Irwin descubrió que al iluminarse a la vez por delante y por detrás el textil obtenía una cualidad inmaterial, asemejándose casi a la luz pura.³³

En su obra *Soft Wall* realizada en la Pace Gallery de Nueva York en 1974 Irwin coloca esta gasa cubriendo por completo la pared más larga de la galería desfasándola unos 40 cm de su superficie (fig. 22). La gasa daba a esta pared una textura diferente así como una sensación de inmaterialidad y casi de inestabilidad, descolocando la percepción del espectador. De una manera similar, en la obra de *Varese Scrim*³⁴ (1974), situada en la villa en Varese de Giuseppe Panza³⁵, divide un espacio de pasillo longitudinalmente por la mitad con la tela de gasa (fig. 23). Este pasillo comunica con tres habitaciones que también fueron intervenidas por el artista. La luz que entraba por esas tres salas e iba variando a lo largo del día cambiaba la percepción del espacio del pasillo, ya que la gasa translúcida atrapaba y difuminaba la luz de diferentes maneras.

En cuanto al elemento de temporalidad, se presenta en la obra en una triple vertiente. Por un lado está la mencionada anteriormente: el carácter temporal de la obra debido a su necesidad de permanecer en el lugar concreto y ser una muestra temporal. Por otro lado, la temporalidad en relación al elemento de luz natural incontrolable, siendo éste uno de los materiales principales con los que transforma el espacio: la obra es dinámica y variable en el tiempo, frente a una obra de arte estática y atemporal (fig. 24). Por último, para poder experimentar uno de sus espacios es necesario tomarse su tiempo, permanecer en él en un estado de contemplación, aunque atento y pro-activo en lo que se refiere a la percepción. Esta característica es compartida tanto por su contemporáneo James Turrell como por Olafur Eliasson,³⁶ y nos vuelve a remitir de nuevo al “silencio activo” de John Cage. Aún antes que todos ellos Mark Rothko llevo al límite esta idea en su obra . Rothko consideraba sus cuadros ante todo superficies planas, pero más allá del lienzo entendía que sus obras podían crear espacios ilusorios. Para esto se necesitaba tiempo de observación para que la pintura envolviese al espectador y éste tuviese la sensación de estar dentro de él.³⁷

32 Jan Butterfield, “Robert Irwin, “Reshaping the Shape of Things”, Part 2, The Myth of the Artist,” en *Arts Magazine* 47 (septiembre-octubre 1972), 30-2

33 Carol Diehl, “Robert Irwin: Doors of Perception”, en *Art in America* 87 (diciembre 1999), 73-86

34 Scrim es el nombre en inglés de la tela de gasa blanca a la que nos estamos refiriendo.

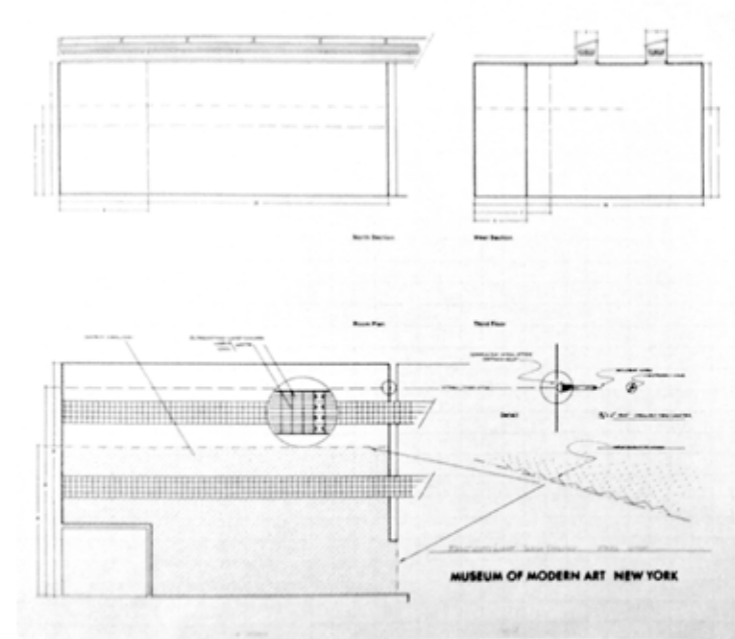
35 Giuseppe Panza es un coleccionista de arte italiano muy interesado en el expresionismo abstracto y el arte minimalista americano que cuenta con un gran número de obras tanto de James Turrell como de Robert Irwin.

36 Olafur Eliasson en particular trabaja el tema de la temporalidad en cuanto a tomarse su tiempo en la interacción con la obra. El “Light and Space Movement” influenció de manera importante su trabajo, y sobretudo la obra de Robert Irwin.

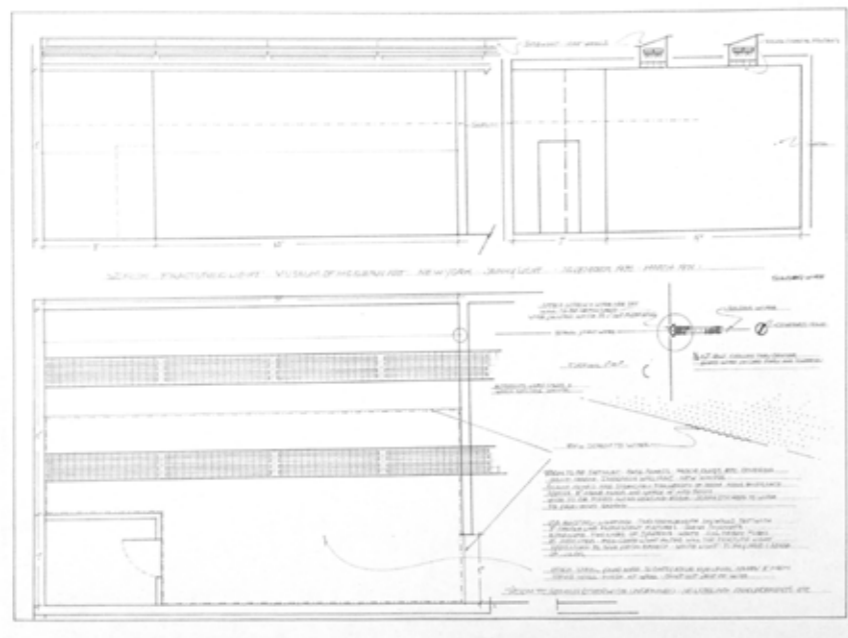
37 Aurelio Vallespín Muniesa, “El espacio de lo sublime: los murales de Mark Rothko para el Seagram”, en *El espacio mural* (Madrid: Diseño Editorial, 2012), 207-33



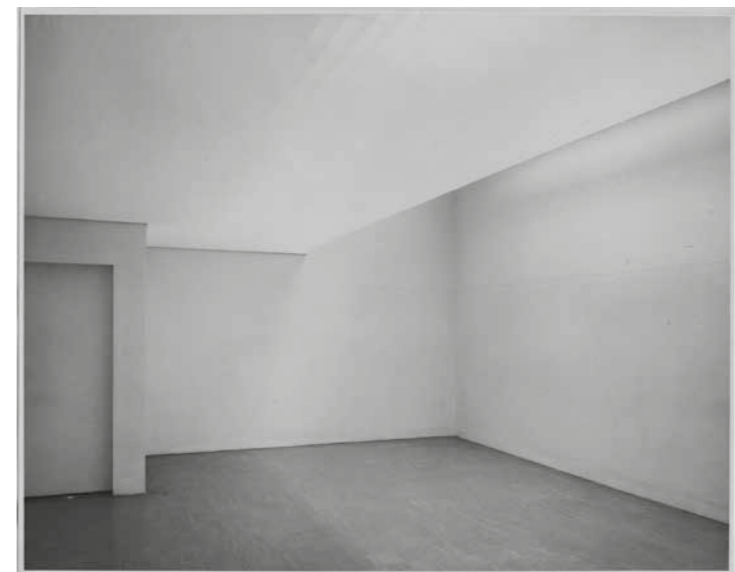
25 Robert Irwin, *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, 1971



27 Robert Irwin, Planos de *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, 1971



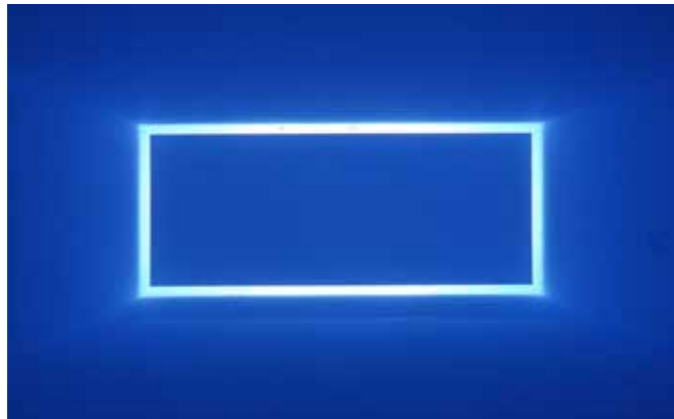
26 Robert Irwin, Planos de *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, 1971



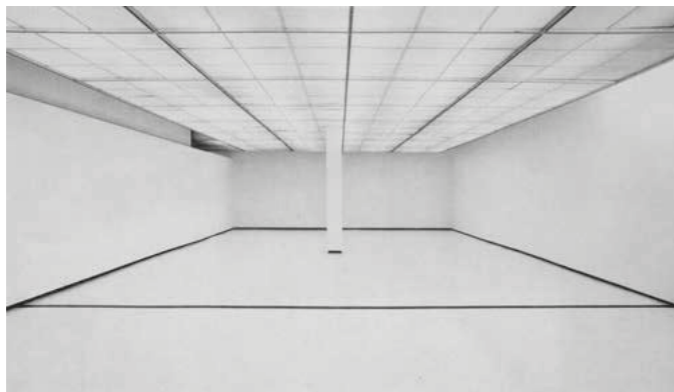
28 Robert Irwin, *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, 1971



29 James Turrell, *Afrum*, 1966



30 James Turrell, *Rayzor*, 1982



31 Robert Irwin, *Black Line Volume*, 1975

Irwin realizó su primera intervención en espacios, *Fractured Light-Partial Scrim Ceiling-Eye Level Wire*, en el MoMA en el año 1971 (fig. 25, 26, 27, 28). Le fue dada para intervenir en ella una habitación residual al lado de una gran sala de esculturas de Brancusi, y solo se le dejó trabajar en ella durante la noche y con sus propios medios. Tuvo que extraer todo el potencial de una sala minúscula mediante lo mínimo. El resultado no fue espectacular, en ocasiones ni siquiera fue percibido. Sin embargo, había una diferencia para aquel que estuviese atento. Activó las cualidades preexistentes del espacio, dejándolo en apariencia sin modificar pero energizado.³⁸

Las variables con las que juega en este espacio para “energizarlo” son el cambio de escala, la textura, la iluminación, y el juego óptico.

En primer lugar, dentro de las dos bandas longitudinales de lo que antes eran lucernarios, sustituye las luces existentes por fluorescentes de color blanquecino tirando a cálido o a frío –blanco tirando a rosa y blanco tirando a verde– intercalados. Por separado apenas era perceptible la desigualdad del color, pero al ser colocados juntos formaban unas sutiles bandas diferenciadas de luz que “fracturaban” la iluminación de la sala. Esta primera sensación de luz no homogénea descolocaba al observador. Posteriormente, separa y re-escala dos espacios del total de la pequeña sala. Sitúa una de sus telas de gasa, esta vez desfasada del techo, sobre aproximadamente dos tercios del espacio. Se accede por lo tanto a un espacio más bajo y con una iluminación más tenue, ya que la gasa consigue difuminar la luz que viene del techo. Por último, dispone al fondo de la sala, en el lado largo, un alambre a la altura de los ojos y separado de la pared unos 20 centímetros de manera que proyecte una sombra sobre ella. Pintó los extremos del alambre de blanco, para que pareciera que estaba flotando, así como ciertos tramos por el medio del alambre. La sensación que daba al espectador era de unos segmentos de alambre flotando pero sin embargo de sombra continua. El espectador dudaba entonces de si sus sentidos le estaban engañando, y comenzaba a cuestionarse lo que estaba percibiendo.

Aunque James Turrell construye desde prácticamente la nada el espacio con la luz, algunos de sus primeros trabajos nos sirven para explicar cómo ciertas de sus obras de arte hacen al espectador cuestionarse su visión, en particular el espacio que están observando. En sus proyecciones de esquina la luz emanada por un foco parecía generar objetos tridimensionales flotantes, que cambiaban según la perspectiva y la posición del espectador (fig. 29). Ante estas obras la persona cree estar viendo algo en tres dimensiones, pero la textura y la luz irradiada por el “objeto” le contradicen. Actuando en sentido contrario, en sus *shallow-space constructions* proyecta luz artificial detrás de un tabique en una sala de tal manera que si se mira esa pared de frente las tres dimensiones de la habitación parecen ser convertidas a una superficie bidimensional (fig. 30). Esto se debe a que la luz irradiada por detrás produce una sensación de reducción de profundidad.³⁹

Un caso en el campo de la arquitectura que nos recuerda a esta modificación de la profundidad es la actuación de Bramante en la iglesia de Santa María Presso San Sático. Ya en el Renacimiento, de la mano de la perspectiva cónica, el arquitecto italiano produjo un efecto de aumento de la profundidad del coro detrás del altar de la iglesia siendo en realidad un edificio extremadamente “corto”. La gran diferencia entre a esta obra y a las de Turrell es que el medio para conseguir esta distorsión óptica no es la perspectiva sino la luz, variando la intensidad y el tono de la materia lumínica. Este cuestionamiento de la percepción por parte del espectador, que en estos trabajos de Turrell es tan evidente, no lo es en la obra de Irwin debido a que su intervención es mínima, prácticamente transparente.

Una de las intervenciones mas mínimas del artista es *Black Line Volume* (fig. 31), llevada a cabo en una retrospectiva de su trabajo en el Museum of Contemporary Art of Chicago (MCA) en 1975. El artista la recuerda como una de las experiencias más efectivas y menos elaboradas de todos sus trabajos *site-conditioned*. Era la segunda de dos instalaciones que realizaba para la exposición, y para esta le fue dado una sala totalmente blanca con un pilar cuadrado en medio del espacio. Lo único que destacaba del conjunto era una tira negra retranqueada en el bajo de la pared, hecha para que no se manchasen las blancas impolutas paredes al limpiar. Irwin iluminó un poco más la sala y colocó una tira de cinta negra en el suelo, cerrando en un rectángulo el espacio que formaban las tres paredes acabadas en negro. El resultado fue una activación sutil del espacio, parecía que el aire encerrado en el volumen del rectángulo fuese más denso, más sustancial, e incluso comenta el artista que algunas

38 Sally Yard, “The Architecture of Perception”, en *Robert Irwin* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1993), 113-27

39 Fundación “La Caixa”. *James Turrell* (Dusseldorf: Edition Cantz, 1975)



32 Robert Irwin, *String Drawing Filtered Light*, 1976



33 Le Corbusier, *Villa le Lac*, 1924



34 Robert Irwin, *Varese Window*, 1973



35 Robert Irwin, *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light*, 1977

personas pasaban la mano por encima antes de cruzar el umbral de la tira, por si el espacio estuviese delimitado por algún tipo de tela.⁴⁰

Irwin no solo confía en el potencial del espacio arquitectónico para intervenir mínimamente. Una de sus principales inspiraciones, como la de muchos artistas, y como hemos visto anteriormente hablando sobre el desierto, es la naturaleza. Otra intervención aún si cabe más mínima que la anterior en la que relegó todo el protagonismo e incluso trabajo al espacio natural fue *String Drawing Filtered Light* para la Bienal de Venecia de 1976 (fig. 32). Aquí le fue dado el espacio de un patio exterior situado en medio del pabellón americano, y ningún tipo de presupuesto.⁴¹ Los cuatro árboles que allí se encontraban llamaron la atención del artista, más concretamente cómo caían sus hojas al suelo y la sombra que el follaje dejaba sobre el suelo del patio.⁴² La intervención de Irwin consistió en clavar cuatro clavos en el suelo y unirlos mediante una cuerda tensada, de manera que creaba un fino perímetro que enmarcaba la tierra, las hojas caídas y la sombra de los árboles. La composición cambiante dentro del marco improvisado era creada por los árboles y la luz del sol sobre ellos, el artista solo tuvo el ojo de ver el potencial del lugar. Volvemos a hablar de no hacer nada a favor de lo que ya está allí, de lo que hizo John Cage en 4' 33".

Enmarcar y encuadrar es también tarea del arquitecto cuando relaciona el interior con el exterior, o incluso un espacio interior con otro. Enmarcar es lo que hace Le Corbusier cuando horada el muro de la terraza de la pequeña casa al borde del lago Lemán dando una visión parcial del paisaje (fig. 33). La acción de enmarcar focaliza la atención y la centra en algo finito. Es opuesta a la decisión de Mies van der Rohe de envolver la casa Farnsworth al completo por la naturaleza, de prácticamente eliminar el límite entre el interior y el exterior creando una película transparente como borde. En la vivienda de Mies la atención no es dirigida, es casi atenuada por verse envuelta en un todo.

El propio Irwin realiza un ejercicio de arquitectura al uso cuando en la villa Varese abre una ventana al exterior (fig. 34). *Varese Window* (1973) no sólo pretende conectar el interior con el exterior, dar una visión del precioso jardín al exterior del edificio, sino de crear un fuerte contraste entre el espacio interior neutral y estático frente a la vitalidad de la naturaleza. Giuseppe Panza comenta de esta obra que no solo era importante el espacio interior creado sino la relación interior-exterior que crea este contraste.⁴³ Irwin trabajó en esta intervención uno de los temas que le obsesionó en sus comienzos, el marco, y lo utiliza no como objeto sino como elemento arquitectónico.

Además de su tendencia a las intervenciones mínimas que dan protagonismo a la naturaleza ha trabajado también en espacios donde la arquitectura tenía una fuerte presencia, como en la instalación *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light* (fig. 35, 36, 37). Fue llevada a cabo en 1977 en el Whitney Museum de Nueva York en paralelo a una retrospectiva de la obra del artista. El espacio donde intervino poseía unas marcadas características arquitectónicas que condicionaron su instalación: el suelo, el techo y la ventana. Era un espacio gigante y muy poderoso, pero en absoluto neutro ni fácil de controlar. En primer lugar, Irwin se fijó en la potente superficie de suelo negro cerámico que reflejaba la luz natural entrando desde el exterior. En una posición opuesta a esta superficie el techo era una cuadrícula también negra con un carácter mucho más pesado y masivo. La ventana condicionaba totalmente tanto la sala como condicionó la intervención del artista. Aunque Irwin comenta que no era lo que más le llamaba la atención, le interesaba mucho más la luz que entraba por ella, la ventana trapezoidal diseñada por el arquitecto Marcel Breuer no pasaba desapercibida. Encuadraba, como si fuese una obra más, el paisaje urbano de los edificios de enfrente, con un potente marco formado por una franja negra que influyó en el lenguaje que utilizaría Irwin en la instalación.⁴⁴

Sutilmente el artista está descolocando de nuevo la percepción del espectador para ponerlos alerta. Los elementos que introduce en esta instalación vuelven a ser el material de gasa, que le va a permitir

40 Diehl, "Robert Irwin: Doors of Perception", en *Art in America* 87

41 Esto se debe a que Irwin sólo iba a hacer una colaboración con el artista principal de la exhibición americana, Hugh Davies.

42 Entrevista a Robert Irwin <http://www.vqronline.org/vqr-gallery/embeddedness-robert-irwin-his-seventies>, (consultado el 23 de marzo de 2017)

43 Imágenes de la intervención de Robert Irwin Varese Window y comentario sobre el propietario y comisario, Giuseppe Panza: <http://towardsafuturetome.blogspot.com.es/2011/08/varese-window-room-1973.html> (consultado el 25 de mayo de 2017)

44 Entrevista telefónica a Robert Irwin por Carol Diehl, <http://www.caroldiehl.com/sites/default/files/blog-images/09/robert-irwin-on-scrim-veil-black.html>, (consultada el 18 de abril del 2017)



36 Robert Irwin, *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light*, 1977



37 Robert Irwin montando *Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light*



38 Robert Irwin, *String Line Volume*, 1975



39 Fred Sandback, *Untitled*, 1987

controlar la luz de la ventana, así como el elemento de línea de horizonte. Lo materializa pintando una franja negra a la altura de los ojos por el perímetro en la sala. Asimismo, en el extremo inferior de la casa coloca una pieza de acero negra, del mismo grosor que la franja perimetral, que mantiene la tela tensada hacia abajo. El resultado de este efecto vuelve a ser el de crear duda e incertidumbre en el espectador cuando al recorrer el espacio estas dos líneas de horizonte –la de la pared y la de la gasa– se confunden como una en determinados momentos, al estar a la misma altura del ojo: Los espectadores dudan por unos segundos de a qué distancia se encuentra esta viga a la que se están acercando o de la que se están alejando, en un primer momento se piensan que está pintada en la pared alejada a ellos. En ciertos momentos estas franjas parecen definir dos rectángulos flotantes, los dos espacios en los que la gasa divide la sala.⁴⁵ En apariencia simulan dos espacios virtuales gemelos, si no fuese por los elementos arquitectónicos que rompen la simetría de la sala: la ventana queda por completo a un lado de la gasa, en una de las paredes largas tenemos dos accesos a la sala y en la otra tenemos en el medio un espacio preámbulo a modo de entrada por el que se accede.

Las ideas de presencia y temporalidad mencionadas anteriormente se vuelven a materializar en este proyecto con la ayuda de la tela de gasa. Extendiéndose longitudinalmente, paralela a las paredes largas, la tela recorre toda la sala desde la ventana a la pared opuesta. La luz que entra desde el exterior se difumina en la gasa, creando esa presencia inmaterial que varía a lo largo del día, introduciendo la variable del tiempo en la sala. La tela y la luz funcionan la una con la otra, no solo es la tela la que tiene la capacidad de transformar la luz natural en algo texturizado, tangible, sino que gracias a la luz percibimos la gasa de diferentes maneras: opaca, transparente, incluso ambas a la vez.⁴⁶ Esta tela de gasa también descoloca al espectador por lo que ve detrás de ella. La cuadrícula de techo parece casi irreal, como si hubiese sido pintada.

Las dimensiones de la arquitectura existente de la sala así como la colocación de la tela enfatizan juntas la sensación de vacío del ambiente. Al ser un espacio de tamaño ya de por sí considerable las condiciones mínimas de la instalación se enfatizan, así como su deseo de homogeneizarse con el lugar. La tela, en paralelo, subdivide el espacio en dos grandes espacios, incluyendo otro punto de ambigüedad en la sala: la sensación de percibir un espacio único o de percibir dos espacios en uno.

A pesar del éxito, aunque tardío, de la obra anterior Irwin se mantiene mucho más interesado por el desarrollo de su obra que por la obras finalizadas en sí. Como se ha mencionado anteriormente, el artista trabaja planteando preguntas que lleven a respuestas en forma de más preguntas.

En su trabajo *Continuing Responses* llevado a cabo en el Fort Worth Museum en Tejas durante 1975 y 1976 Irwin comienza realizando una serie de obras “no-objetuales” en respuesta a espacios concretos del museo. Posteriormente, el desarrollo del trabajo se lleva fuera de las paredes del museo en pequeñas intervenciones para seguir planteando cuestiones acerca del arte y su relación con el medio.⁴⁷ Aunque no hay apenas documentación gráfica de estas intervenciones, una imagen de una de las obras, *String Line-Light Volume*, nos vuelve a sugerir temas del trabajo del artista como la ambigüedad de la visión como mecanismo para activar la percepción del espectador y que él sea consciente de ello (fig. 38). En esta intervención Irwin delimita un espacio concreto perimetralmente con un alambre negro, encerrando un volumen de aire que parece adquirir una consistencia diferente.

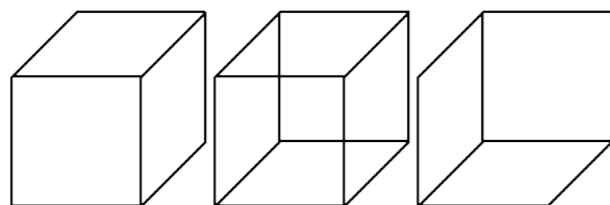
Esta delimitación del espacio por una línea nos recuerda al trabajo de Fred Sandback, que se mueve por los mismos términos de espacio e intervención mínima, pero concretamente interesado por el poder elemental de la línea y su capacidad de encuadrar planos y volúmenes. Sandback entiende sus líneas como “diagramáticas” en tanto que sirven para ordenar o reordenar el espacio sensorial. El artista pretende crear espacios virtuales alejados de la sensación de estar dentro de cuatro paredes, es decir, también cambiando la percepción del espacio donde se encuentra (fig. 39). Sin embargo, considera que sus intervenciones no son específicas al lugar donde se encuentran y que pueden ser reorganizadas y alteradas en ciertos momentos para cambiar de lugar o de situación. Su obra coexiste con el espacio solo durante un periodo de tiempo.⁴⁸

45 Artículo de Randy Kennedy sobre “Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light” <http://www.nytimes.com/2013/06/17/arts/design/robert-irwin-work-tinkers-again-with-perception-at-whitney.html>, (consultado el 2 de enero de 2017)

46 Lawrence Weschler, “The Whitney Retrospective: Down to Point Zero (1977)” en *Seeing is forgetting the name of the thing one sees* (Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1982), 163-7

47 The J. Paul Getty Museum, “Continuing Responses” en *Robert Irwin: Notes toward a conditional art* (Los Angeles: Getty Publications, 2011), 86-8

48 John Rajchman, “Fred Sandback’s Lines of Thought”, en *Fred Sandback* (Göttingen, Steidl, 2009), 8-21



40 Cubo de Necker (centro) y ambas posibilidades



41 Barnett Newman, *Profile of light*, 1967



42 James Turrell, *Bindu shards*, 2015

Estas enmarcaciones de Sandback también son ambiguas, no tanto por poder ser una cosa u otra sino por poder ser ambas cosas al mismo tiempo.⁴⁹ El concepto de ambigüedad se explica muy bien con el experimento cognitivo del cubo de Necker (fig. 40). El observador solo puede percibir el cubo de una de las posibles a la vez, sin embargo al volver a observar es consciente de que existe otra, y puede cambiar su percepción a la segunda posibilidad, pero nunca ver las dos al mismo tiempo.⁵⁰

Esta misma impresión se puede experimentar con algunas obras de Barnett Newman, un pintor del expresionismo abstracto que juega con estos conceptos de percepción. En particular, en su obra *Profile of light* (1967), pintado en blanco y azul en tres tramos verticales prácticamente idénticos, es posible entender la pintura de dos maneras: Por un lado se pueden observar tres franjas diferentes –dos azules a los extremos y una blanca en medio– pero si se piensa en el recurso utilizado frecuentemente por Newman de pintar cremalleras de un color sobre un lienzo monocromo de otro, nuestra percepción cambia al entender que el azul ha cubierto por entero el cuadro y que posteriormente ha pintado encima la franja blanca (fig. 41).

Las mismas ambigüedades que se encuentran al experimentar la obra de Irwin, de Sandback y también de Newman enlazan con el carácter subjetivo del trabajo de los tres: el espectador es el que decide lo que está viendo, entre las muchas posibilidades de la obra.

Irwin también estudia el contexto más allá de los límites de la sala donde va a trabajar. Aunque este estudio no se ve reflejado hasta obras *site-conditioned* posteriores, donde introduce más variables en sus obras como el color, es interesante ver cómo el artista extrae del lugar características del material principal de sus instalaciones: la luz. Al realizar nuevas obras para la exposición retrospectiva del artista en el Museo Reina Sofía en 1995 Irwin hacía comparaciones entre la luz de Madrid y la luz de San Diego.⁵¹ En la ciudad donde vive, el cielo es alto y claro, mientras que en Madrid se percibe mucho más bajo debido a estar encima de una meseta. Además, la luz es de tonos más amarillentos ya que no hay mar que lo refleje, y la ciudad se encuentra rodeada de paisajes secos y pardos.

El estudio detenido de la luz en ambientes naturales le permite diferenciar este material “inmaterial” con propiedades como densidad, potencia o tonalidad.

En cuanto a la relación que quiere crear entre el espectador y su obra Irwin deja el asunto en manos del primero, ya que una de las preguntas que formula en su trabajo es si todo puede ser considerado arte. En muchas de sus instalaciones había espectadores que pensaban que el espacio estaba vacío, y que allí no estaba ocurriendo nada. En su obra *site-conditioned* del MoMA el artista mandaba quitar la etiqueta que marcaba el espacio de su intervención para experimentar si los espectadores lo identificaban como arte sin ningún tipo de señal. Paralela a su instalación en el Whitney también realizó un par de intervenciones en la ciudad planteando la cuestión de si el arte fuera del contexto artístico podía considerarse arte.

Frente a esta posición más natural de dejar al espectador libre en el espacio y libre para ver, o no, James Turrell busca una experiencia controlada de su obra. Esto lo consigue con diferentes métodos. En sus espacios oscuros Turrell diseña un espacio arquitectónico dentro de la propia sala expositiva para determinar el recorrido del espectador y su visión de la obra. En sus celdas perceptuales, la experiencia solo puede ser llevada a cabo en una pieza de mobiliario especial diseñada por él (fig. 42). Incluso en sus trabajos donde lo que se busca es la contemplación de un fenómeno lumínico, a veces natural y otras artificial, el artista crea también el mobiliario donde el espectador va a contemplar la obra, controlando así desde qué puntos de vista se va a ver. Turrell tiene un especial interés de que el espectador tenga que pasar por un ritual para experimentar su obra, o que sea conducido hasta su trabajo de determinada manera, como una especie de esfuerzo previo del espectador para que posteriormente esté más receptivo a la experiencia.⁵²

En un punto medio entre los dos artistas, Olafur Eliasson crea en ciertos casos recorridos para que los

49 Artículo “La densidad del aire/Fred Sandback” por Ana Mombriedo <https://theaaaamagazine.com/2016/04/29/3507/>, (consultado el 12 de enero de 2017)

50 Mombriedo “La densidad del aire/Fred Sandback” <https://theaaaamagazine.com/2016/04/29/3507/>, (consultado el 12 de enero de 2017)

51 Lawrence Weschler, “En un desierto de sentimiento puro”, en *Robert Irwin* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995), 111-28.

52 Alison Sarah Jaques, “Nunca no hay luz... incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola” en *James Turrell* (Dusseldorf; Edition Cantz, 1992), 56-71



43 Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014

espectadores transiten entre sus obras, y por lo tanto controla el orden en el que se experimentan sus trabajos en el conjunto, pero considera que es el espectador el que activa su obra, y que por lo tanto no existe su trabajo sin el papel del espectador (fig. 43). Podríamos englobar su trabajo dentro del conjunto de arte relacional, donde el principal tema del arte sería la relación entre el espectador y la obra. Eliasson considera que el objeto artístico es el intermediario entre la persona y el lugar, y trabaja estas relaciones valiéndose de herramientas y temas ya estudiados por el *Light and Space Movement*, que fuertemente le influyó, como la materialidad, la óptica, la luz o el espacio.⁵³

Las instalaciones *site-conditioned* de Irwin son, por lo tanto, instalaciones entendidas no como físicas, sino como espaciales. El soporte de la obra va más allá de la sala donde es colocado, es el espacio dentro de esa sala. El espacio arquitectónico se transforma por medio de unas pequeñas operaciones en un espacio poético, ambiguo, y activado por algo que, en muchos casos, no acabamos de saber lo que es. En estas obras de “atmósferas” englobadas dentro del minimalismo, y más concretamente dentro del *Light and Space Movement*, existe una continuidad total entre arquitectura y arte, donde una disciplina se incluye dentro de la otra y viceversa utilizando un lenguaje común.⁵⁴

53 Madeleine Grynsztejn, “(Y)our entanglements: Olafur Eliasson, the museum, and consumer culture”, en *Take your time: Olafur Eliasson* (San Francisco: The San Francisco Museum of Modern Art, 2007), 11-31.

54 Germano Celant, “Panza di Biumo: una collezione ideale” en *Percepciones en transformación. La Colección Panza del Museo Guggenheim*. (Bilbao-Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation-Museo Guggenheim Bilbao, 2000) 23-49

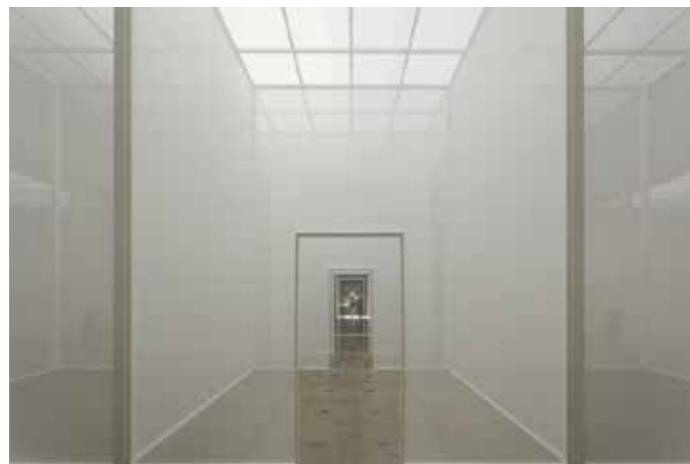
Tras haber investigado acerca de qué es una obra de arte *site-conditioned*, qué es lo que hace Robert Irwin en sus primeras instalaciones para provocar el que nos “veamos a nosotros mismos viendo” y qué le interesa al artista del espacio arquitectónico, vamos a darle la vuelta a este pensamiento e intentar enfocar uno de sus trabajos desde el punto de vista de un arquitecto.

Para esta tarea hemos elegido una de sus últimas obras, la instalación *Double Blind* llevada a cabo en el edificio de la Secesión en Viena en el año 2013. El principal motivo es que, a diferencia de las obras mencionadas anteriormente, aunque ésta también es una obra condicionada por el lugar en el que se encuentra, aquí construye espacio y no se limita a energizar el existente: proyecta espacio dentro de un espacio.

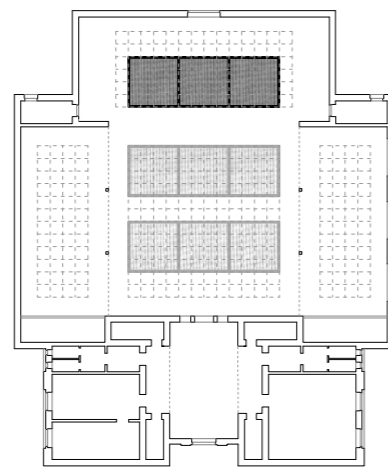
La instalación ha sido analizada y estudiada en el catálogo de la exposición⁵⁵ y con algunas pocas fotografías llevadas a cabo por visitantes. Dentro del catálogo encontramos imágenes de la intervención tomadas por el fotógrafo profesional Philipp Scholz Rittermann y algunos textos de Robert Irwin ya publicados en otros libros, no hay ningún texto referente a la obra y ningún documento gráfico aparte de las fotografías –ni planos, ni esquemas, ni bocetos. Esto quiere decir que todas las conclusiones a las que lleguemos van a ser a partir de la observación de visiones parciales de la obra: sus fotografías. Fue una instalación temporal que probablemente nunca se vuelva a realizar, y que por lo tanto nunca más podamos llegar a percibirla. Irwin pasa de no querer que se fotografien sus obras a, ya que en el siglo veintiuno es inevitable que ocurra, fotografiarlas él exactamente como quiere. Las fotografías oficiales están extremadamente controladas, nos muestra con precisión lo que desea. Esto, sin embargo, es totalmente opuesto al tema central de la obra de Irwin: la percepción individual y subjetiva del arte y la experiencia activa en presencia de la obra, y por lo tanto, por mucho que la intervención –o quizás sus fotografías– nos sugiera temas arquitectónicos muy interesantes la manera idónea de entender esta instalación o cualquiera de Irwin sería percibiéndolas con nuestro cuerpo y nuestros sentidos.

Se va a poder observar a lo largo del estudio de la obra que la instalación no es tan clara como aparenta ser en un primer momento, y que es más fácilmente inteligible desde sus ambigüedades que desde sus certezas. Es por ello que dividimos el análisis de *Double Blind* en pares de ideas, algunas complementarias, otras opuestas.

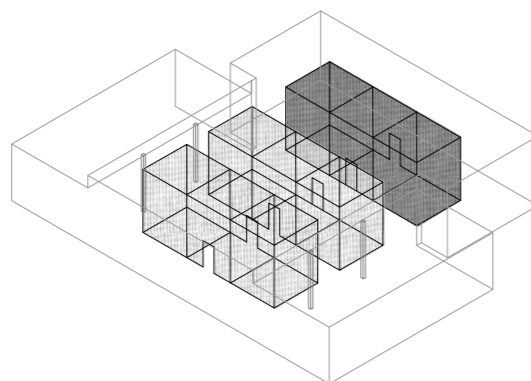
55 Secession, *Robert Irwin: Double Blind*. (Berlin: Revolver publishing, 2013)



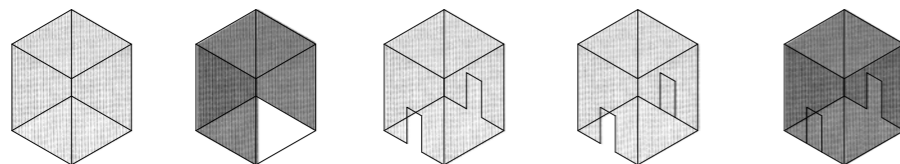
Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



I Situación de *Double Blind* en la sala



II Situación de *Double Blind* en la sala



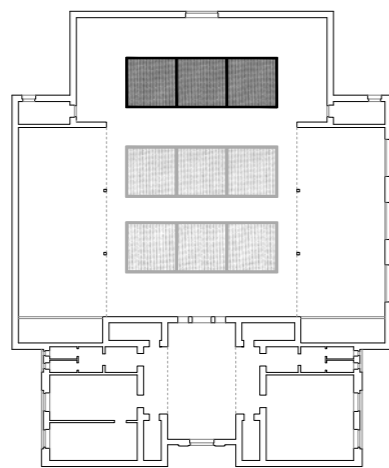
III Unidades espaciales diferenciadas

Double Blind, obra site-specific de Irwin, se idea y se realiza acorde con el espacio donde se encuentra: la sala de exposiciones del interior del edificio de la Secesión. Esta arquitectura, proyectada por Joseph Maria Olbrich en 1898, es una construcción singular y única de la que el artista californiano pudo obtener muchas claves para su trabajo. El arquitecto alemán quería crear un “templo para el arte” y en su composición simétrica, su imponente fachada que podría recordarnos a un templo clásico y otras características del edificio podemos pensar que lo logró. Marcó la fachada principal del edificio con la frase “A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad”. Olbrich construyó un edificio dictado por la función, de la manera más simple quiso conseguir una estructura que sirviese para las actividades y exposiciones de los artistas.⁵⁶ Se trata de un conjunto de volúmenes geométricos organizado en dos plantas. En su planta calle, en la que actúa Irwin, tiene un espacio de antesala a la zona expositiva de carácter central, justo debajo de la esfera que corona la arquitectura, cerrado a dos de sus lados por espacios de servicio. Desde este pequeño lugar de preámbulo el espacio se expande al acceder a la sala expositiva en la que podemos distinguir cuatro zonas en el total: Por un lado el espacio central, con dos espacios estrechos gemelos a cada uno de sus laterales, y un espacio posterior al central. La separación de estas cuatro zonas del ambiente total es ayudada por los lucernarios cenitales distinguiéndose cuatro, uno para cada espacio. Aunque exista esta fragmentación espacial al realizar una intervención expositiva la sala se utiliza toda en su conjunto, y no se suele separar. Este espacio expositivo, que es el que nos va a interesar en relación con la intervención de Irwin, es totalmente simétrico. El eje axial que la parte por la mitad el total va desde la entrada del edificio hasta su parte posterior, donde acaba esta sala. La luz es un elemento primordial en esta creación de Olbrich, como lo es en todas las de Irwin. Aquella que viene desde los lucernarios es difuminada y tamizada por los cielorrasos, permitiendo una mejor observación de las obras de arte en su interior. Estos elementos son subdivididos en módulos cuadrados, la unidad de la que partirá Irwin para dar dimensión a su obra. La subdivisión y la simetría son las propiedades a las que se aferrará nuestro artista californiano para generar su intervención.

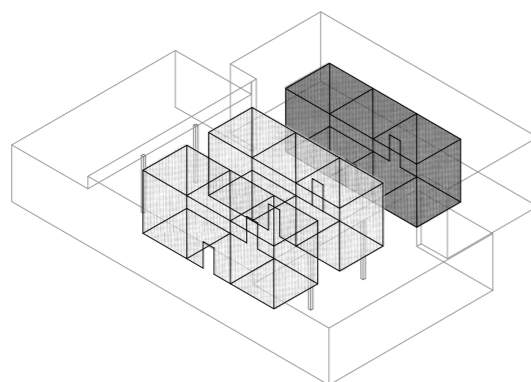
Como hemos dicho antes, Irwin no se limita a modificar la sala expositiva de la Sección, sino que construye espacio dentro de él, subdivide la unidad espacial. Mediante el material de la gasa que lleva trabajando desde los años 70, esta vez tanto en color blanco como en negro, delimita nueve espacios de mismas dimensiones pero no totalmente iguales. Seis espacios blancos y tres negros se juntan en grupos de tres, dos grupos blancos y uno negro (fig I, II). Las dimensiones de estos espacios, 4x4x6, responden a la modulación de los lucernarios –la unidad es de 1x1m– y a la altura ya existente de la sala. Cada grupo se compone de tres espacios en fila, ocupando el ancho de todo el lucernario en el caso de los grupos blancos en el espacio central, y dejando un módulo de lucernario a cada lado en el caso del grupo negro, en el espacio posterior. Las separaciones entre los tres grupos también viene marcada por los lucernarios: entre los dos grupos blancos hay dos unidades de lucernario, acabando el segundo grupo al final del lucernario central. La separación entre el segundo grupo blanco –el del medio– y el grupo negro viene dada por la separación entre el lucernario central y el posterior, ya que el grupo negro empieza con el lucernario de la zona de detrás. Estos nueve espacios, organizados en tres grupos de tres, se diferencian unos de otros en primer lugar por el color –los hay blancos y los hay negros– y en segundo lugar por el límite de estos espacios con el exterior y con los espacios contiguos. De los tres espacios de cada grupo, cada uno del medio posee en dos de sus lados un hueco en forma de puerta, permitiendo así el paso en dirección del eje axial del edificio. Queda cerrado, sin embargo, el hueco del segundo grupo blanco que da al grupo negro y viceversa, el hueco del grupo negro que da al segundo grupo blanco, eliminando el paso directo de los volúmenes blancos a negros. Los espacios laterales de los grupos blancos, en total cuatro, se encuentran cerrados en sus cuatro límites y no se puede acceder a ellos. Los espacios laterales del grupo negro, al contrario, se encuentran abiertos totalmente en sus lados que dan paralelamente al eje al exterior de la intervención. Distinguimos entonces, por su color y por el carácter de sus límites, cinco tipos de espacios (fig. III).

A continuación veremos cómo, de la mano de Olbrich y su arquitectura, Irwin desarrolla una intervención en apariencia muy clara bajo el mecanismo de repetición y diferencia.

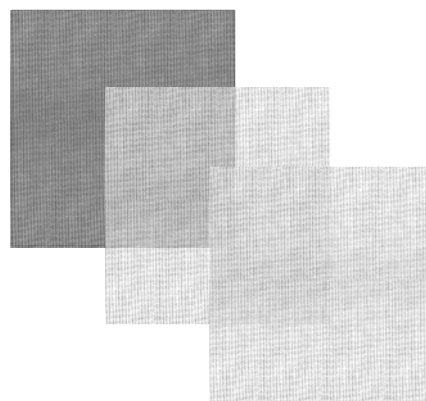
56 Ian Latham, "The Golden Cabbage: The Secession Building" en *Joseph Maria Olbrich* (Londres: Academy Editions, 1980) 18-33



IV Espacios de luz y de sombra



V Espacios de luz y de sombra



VI Superposición del material

Una de las cualidades que primero destacan de esta intervención frente a las anteriormente estudiadas es la introducción del color negro. En las instalaciones de la década de los 70 Irwin se limitaba a la utilización de la gasa blanca y atribuíamos ese gesto a la voluntad de homogeneizarse con el espacio existente. En un primer momento parece que en *Double Blind* Irwin tiene intereses diferentes a la homogeneización cuanto ya de por sí está creando entidades independientes al todo de la sala con los volúmenes que crea y divide con las gasas blancas y negras. Su operación ya no es un cambio de textura de la pared, un énfasis en la iluminación natural de la sala o una remarcación de un espacio determinado, sino la delimitación de espacios independientes, que a la vez forman un todo, en el conjunto de la sala.

Al introducir el negro podemos pensar que está queriendo materializar la sombra, el opuesto a la luz –representado por el color blanco–, y entre el blanco y el negro, la luz y la sombra, pueden suceder miles de cosas. Estos dos colores y sus múltiples combinaciones han sido estudiados también por Josef Albers, quien ha vivido obsesionado por el color y las interacciones entre varios tonos (fig. 44).⁵⁷

No es la primera vez que Irwin introduce el color negro en su trabajo. Observando situaciones previas podemos ver como la utilización del negro evoluciona de obras más bidimensionales, sin llegar a serlo, a una instalación como *Double Blind* que tiene un carácter marcadamente espacial.

En *Five x Five*, creado para el Museum of Contemporary Art of San Diego (MCASD) en 2007, Irwin opone el negro al blanco colocando los colores perpendicularmente (fig. 45). Coloca cinco paneles blancos de gasa enmarcada en un sentido y cinco negros a noventa grados, dando la misma distancia entre los paneles. Aunque la distancia entre los elementos permite el tránsito de una persona entre ellos el espacio que forman los paneles es lineal y de paso ya que el deseo del espectador es seguir recorriendo los diferentes vacíos entre las superficies de gasa. La superposición de las diferentes capas y cómo va variando la opacidad, textura y color –intensidad y tono de blancos, negros y grises como mezcla de los dos– según entre qué franjas se encuentre el espectador es la experiencia dinámica que Irwin quiere crear mientras se recorre este espacio “lineal-fragmentado”. En *Black 3* sin embargo, expuesto en Art Basel en 2008, el blanco y el negro conviven en un mismo plano y no son separados como en la intervención anterior (fig. 46). Se trata de seis franjas paralelas –el número probablemente se deba a la cantidad de lucernarios de la sala donde estaba ubicado– de nuevo de gasa blanca enmarcada a la que se le pinta en cada franja un cuadrado negro. Aunque volvemos a estar frente a espacios lineales entre las gasas, esta vez un poco más espaciadas las unas de las otras, la visión del cuadrado negro superpuesto en las diferentes capas genera la sensación de un espacio virtual infinito en transversal a las franjas, casi como ocurre con el efecto del espejo en un probador, donde éste parece reflejar un espacio detrás del espectador que no acaba nunca. En esta intervención de Irwin se deba quizás a que el negro superpuesto acaba volviéndose opaco no dejándonos ver donde acaba, y por lo tanto siendo capaces de imaginar un espacio infinito de franjas superpuestas. Cabe destacar una similitud entre esta intervención y la conocida serie de obras de Albers *Homage to the square* (fig. 47). Vista de frente y con la superposición de colores de la gasa Irwin parece generar esas tonalidades intermedias entre el blanco y el negro de la misma forma que los cuadrados del artista alemán, probablemente haciendo referencia a la obra de éste.

Comparando *Double Blind* con estas intervenciones anteriores los dos colores se encuentran con una misma direccionalidad –dos “franjas” blancas frente a una negra–, a diferencia de *Five x Five* y coincidiendo con *Black 3*, pero no como en esta última los colores nunca se mezclan en un mismo plano.

En *Double Blind* el artista trabaja los colores por oposición: existen espacios blancos y espacios negros, y la interacción entre ambos colores se da en la visión ya que al ser la gasa traslúcida se es capaz de ver detrás de lo que se tiene en frente, a un lado o a otro (fig. IV, V). Este efecto puede generar confusión, se desdibujan los límites de los espacios anexos, la mezcla de blanco y negro produce zonas grises que no se sabe si pertenecen a un espacio o a otro... En ciertos momentos, debido a la intensidad de la luz venida de los lucernarios superiores, la gasa de apariencia inmaterial parece difuminarse y desaparecer debido a la luz que cae sobre ella.

⁵⁷ Artículo sobre la exposición de Joseph Albers *Midnight and Noon* en David Zwirner Gallery <https://hyperallergic.com/375727/homage-to-josef-albers-writers-pay-tribute-to-a-pioneer-of-abstraction/>, (consultado el 2 de mayo de 2017)



44 Prueba de color de Joseph Albers



47 Josef Albers, "Study for Homage to the Square: Lone Whites", 1963



45 Robert Irwin, *Five x Five*, 2007



48 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



46 Robert Irwin, *Black 3*, 2008



49 Gerhard Richter, *Acht Grau*, 2002



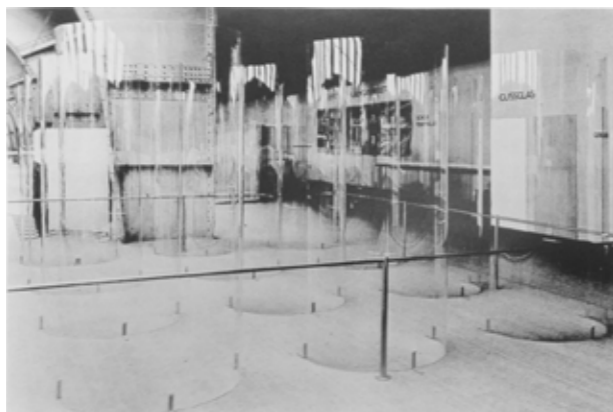
50 Junya Ishigami, *Balloon*, 2007



51 Mies van der Rohe, *Glassraum*, 1927



52 Lilly Reich y Mies van der Rohe, pabellón de seda, 1927



53 Mies van der Rohe, exposición de vidrios, 1934

Aunque no es la primera vez que utiliza la gasa, el material es muy coherente con lo que el artista quiere conseguir en esta intervención. Como hemos visto anteriormente, este material potencia los efectos de la luz y la vuelve física y palpable pero, visto al contrario, la luz desmaterializa la gasa (fig. 48). Este elemento es tan material como inmaterial: no tiene espesor, ni peso, ni sombra, ni reflejo. El efecto de colocar una gasa en el espacio es extremadamente sutil, y es gracias a su translucidez que por adición y superposición va cobrando protagonismo y se van consiguiendo esas variaciones de opacidades, transparencias, y grises entre y blancos y negros (fig. VI). El gris según Gerhard Richter, que utiliza este tono en su obra *Acht Grau*, es un color que tiene poco que ver con un componente de contenido o narrativo, es una tonalidad vacía y abierta a interpretación, llena por lo tanto de posibilidades.⁵⁸

La materialidad de una intervención artística en el espacio puede condicionar nuestra percepción del lugar donde se encuentra. Richter, en su intervención mencionada anteriormente, utiliza el reflejo del material como medio de comunicación con el lugar en el que se encuentra la obra (fig. 49). Sus ocho paneles grises de superficie de vidrio reflejan el espacio en el que se sitúan, expandiéndolo y creando la percepción de un contexto mucho más grande del que es. Al mismo tiempo, su intervención está totalmente condicionada por el espacio en sí, transformándose completamente según donde esté. Un ejemplo de llenar el espacio y relacionarse con él, como en esta última obra, por reflejo, es la intervención de Junya Ishigami en el Centro de Arte Contemporáneo de Tokio, *Balloon* (fig. 50). El interior donde se encuentra se percibe como mayor, debido al reflejo en la superficie de la instalación en aluminio. También parece re-escalar el lugar, como lo hace Irwin en su primera intervención en el MoMA, ya que el globo actúa de cubierta para un espacio más bajo y comprimido, mientras que en los laterales del vacío el espacio es estrecho y vertical. Tanto la intervención temporal de Ishigami como la obra de Richter activan otro componente importante de la obra: la relación con el espectador. Ambos ejemplos permiten, mediante el reflejo, la participación activa del individuo que percibe tanto el globo como las superficies, ya que en determinado momento pasan a formar parte de ellos cuando se ven reflejados, y tienen el poder de cambiarlos simplemente moviéndose. Irwin utiliza la translucidez de la gasa para proponer una nueva atmósfera: difuminada, cambiante, ambigua. Con este efecto el artista produce en el espectador la sensación deseada: cuestionarse lo que está percibiendo, y por lo tanto ser consciente del acto de visión y percepción.

Es inevitable que algunas imágenes de *Double Blind* nos recuerden a la *Glassraum* de Mies van der Rohe realizada para la exposición de arquitectura moderna de Stuttgart de 1927 (fig. 51). Utiliza vidrios blancos y negros con un acabo translúcido que recuerda al de las gasas de Irwin, pero los proyectos expositivos de estos dos hombres tienen más en común de lo observado a primera vista. Mies diseña esta habitación utilizando la dualidad blanco-negro: los vidrios, como hemos mencionado, son blancos y negros variando en opacidades, las butacas de la habitación son blancas y negras así como el suelo de linóleo. Juega con dos colores contrastados pero a favor de la homogeneización de la habitación.⁵⁹ Algo que caracteriza a Mies especialmente en el diseño de espacios expositivos, y que comparte con Irwin en *Double Blind*, es la capacidad de trabajar con un único material y llevarlo hasta sus últimas consecuencias, un solo elemento como generador y continente exclusivo de una exposición. Tanto con la *Glassraum* como en la exposición de seda de Berlín de 1927 e incluso, si se hubiese podido recorrer, con la exposición de vidrios semicilíndricos para la Deutsche Arbeit Exhibition de 1934 utiliza, el material para construir una arquitectura de laberinto (fig. 51, 52, 53) –concepto que saldrá más adelante en este trabajo– ya que este tipo de espacio es un agente seguro de homogeneización espacial. Mies consideraba que una exposición, sobretodo aquella que tratase sobre un material, debía alcanzar en todas sus partes un nivel de equivalencia, cierta simetría.⁶⁰ Los conceptos de homogeneización, simetría y dualidad se encuentran tanto en las exposiciones de Mies como en *Double Blind*. Aunque en un principio pareciese que Irwin se quería desmarcar del espacio donde se encontraba, en los elementos que introduce existe una sensación de todo, de unidad, de

⁵⁸ Jaques Herzog y Pierre de Meuron, “Gerhard Richter. Acht Grau” en *Engañosas transparencias* (Chicago-Barcelona: IITAC Press, Editorial Gustavo Gili, 2016) 70-87

⁵⁹ Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies Van der Rohe”, en *La habitación vacante* (Girona: Editorial Pre-Textos, 1999) 77-92

⁶⁰ Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies Van der Rohe”, en *La habitación vacante*



54 Casa tradicional japonesa



55 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



56 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013

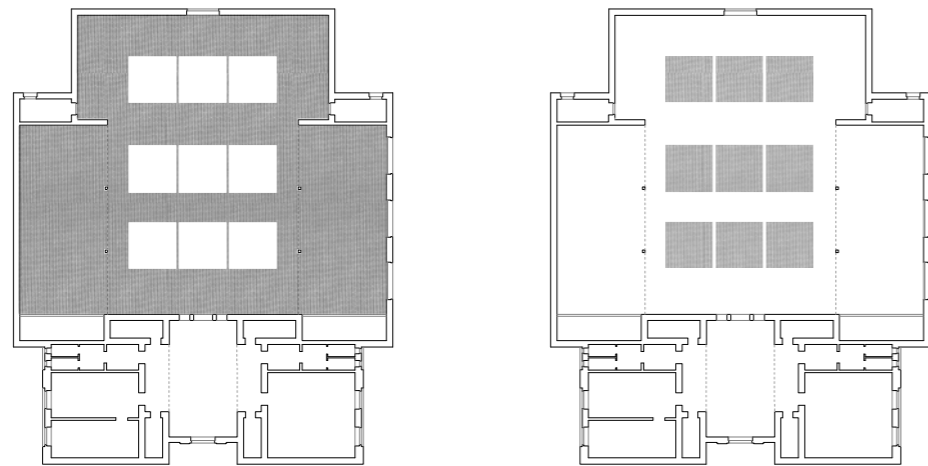
isotropía, conseguido mediante la repetición y mediante la utilización de un único material, de carácter fuertemente inmaterial.

Las características materiales vistas anteriormente, el reflejo, la translucidez, y otras como la transparencia o la refracción, son consecuencias directas de la física de la luz. Desde el comienzo de este trabajo el elemento lumínico ha sido uno de los protagonistas de este discurso: lo hemos encontrado en California como característica del lugar, con las cámaras ganzfeld como único elemento casi ilimitado de un espacio artificial y en Turrell como principal materia de construcción de un espacio. También acompañaba el trabajo de Irwin definiendo el lugar que condicionaba la actuación y variando su intervención según cómo se mostrase sobre la gasa blanca. Al introducir el negro en su trabajo el artista nos lleva pensar en la oposición de la luz: la sombra. Aunque muchas veces ignorada, la sombra siempre acompaña a la luz. Este fenómeno es el resultado de su ausencia, y aunque no aparecía explícitamente en sus primeras intervenciones se mostraba de manera leve, como cuando se apoyaba en la sombra del alambre en la sala del MoMA o cuando relegaba todo el trabajo a las sombras de los árboles en la Bienal de Venecia.

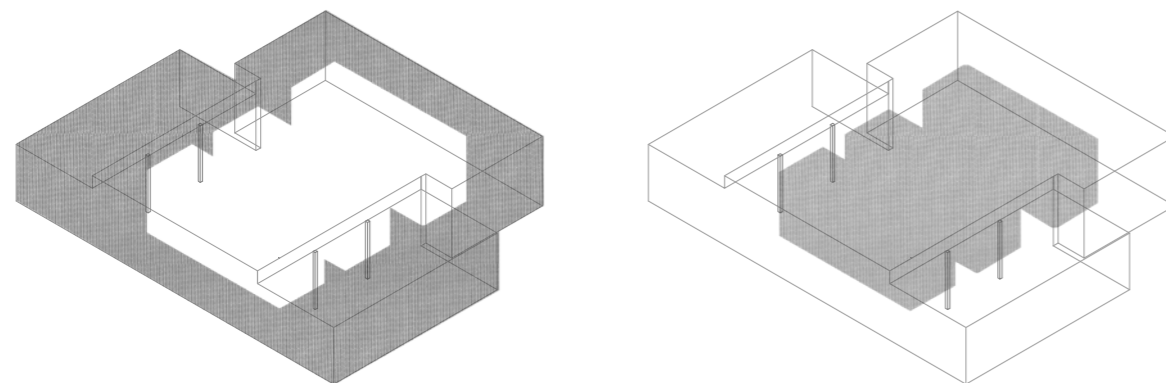
La ausencia de la luz y el ensalzamiento de la sombra nos enlaza directamente con la obra de Junichiro Tanizaki en la que nos habla de la importancia de la sombra en la cultura japonesa.⁶¹ En ella nos cuenta cómo las habitaciones de la vivienda japonesa se producen sobre el juego de grados de opacidad de las sombras. Los japoneses buscan el contrario a la luz directa, y para ello aplican a la vivienda filtros que tienen que atravesar los rayos del sol hasta llegar al interior: el acentuado alero de la cubierta crea una galería en sombra previa a la casa, y traspasada esta barrera la luz se tamiza al pasar por el *shoji*, el cerramiento de papel translúcido que filtra los rayos que llegan creando una luz indirecta y difusa en el interior (fig. 54).

Aunque llevamos admirando la luz durante todo este trabajo es interesante conocer las bondades de su opuesto, ya que luz y sombra van de la mano y no existe uno sin el otro. La sombra en esta cultura oriental nos vuelve a remitir al silencio mencionado varias veces anteriormente –aunque éste siendo un silencio sereno frente al silencio activo de John Cage– y también al elogio del vacío o de lo que ya está presente que encontramos tanto en la obra de este último artista como en la de Robert Irwin (fig. 55, 56). Si bien es verdad que mientras en la casa japonesa se puede apreciar una verdadera sombra, quizás no una fuerte sombra contrastada sino otra más difuminada y silenciosa, en *Double Blind* la sombra es conceptual. En sí no la encontraremos sobre las paredes o en el suelo, o oscureciendo levemente el espacio como en una penumbra. La luz de la sala está tan controlada y es tan difusa que el artista ha tenido que introducir la sombra en la obra de otra manera: materializándola. Es representada por la gasa negra, hecha física y palpable. La ausencia real de este fenómeno lumínico puede generar también una sensación en la sala de irrealidad, de confusión, de cuestionamiento de la visión. Recordemos que Irwin no ignoraba la existencia de la sombra, a pesar de hablar principalmente de luz. La sombra de sus cuadros colgados sobre la pared fue lo que le hizo consciente del espacio donde estaban colocados. Quizás esta intervención trate tanto de luz como de sombra, y sea un guiño a ese momento en el que cambió su trayectoria artística de pintura a espacio.

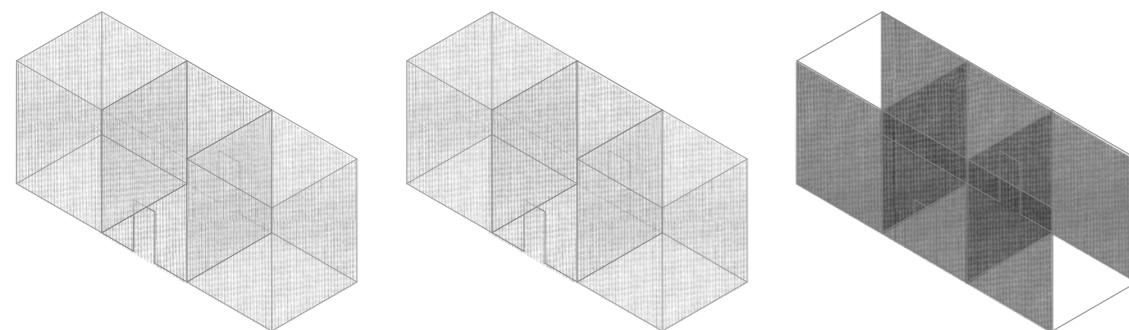
⁶¹ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, 37ª ed. (Madrid: Ediciones Siruela, 2017)



VII Configuración de lleno y vacío, posibilidades opuestas



VIII Configuración de lleno y vacío, posibilidades opuestas



IX Configuración de lleno y vacío, unidades espaciales

Como se ha mencionado previamente, Irwin realiza *Double Blind* en la sala expositiva del edificio de la Secesión de una manera y con un resultado diferente de sus primeras obras *site-conditioned*. Está ocupando el espacio existente de modo más claro y directo. En este caso no podemos dudar de que hay algo allí, de que se ha actuado de alguna manera, mientras que en algunas de sus instalaciones de los años 70 los espectadores pasaban de largo de la sala pensando que se encontraba vacía. Realiza una operación de llenado del espacio, introduce nuevos elementos al conjunto y lo divide: así como Olbrich fracciona el lucernario en módulos menores, Irwin lo hace con la sala expositiva creando unidades espaciales más pequeñas en el todo.

Una ambigüedad indudable de esta obra artística nace cuando uno se pregunta con qué está ocupando Irwin la sala. Está claro que la está llenando de algo, pero lo que está generando son espacios vacíos. Dentro de cada una de las unidades espaciales que crea no hay físicamente nada, a excepción de los espectadores que deambulan por ella. Coloca espacios vacíos dentro del espacio vacío, aunque si nos lo volvemos a cuestionar, si Irwin interviene con su obra la sala ya no está vacía, sino llena (fig. VII, VIII).

En su ensayo “Vacío y plenitud”,⁶² el escritor François Cheng habla de la importancia del vacío en la pintura china. En términos generales, comenta que el vacío en la cultura china no representa algo vago e inexistente sino dinámico y activo, cuestión que venimos mencionando tanto con el trabajo de Irwin como con el de Cage. En la filosofía china el vacío es el lugar por excelencia donde se producen las transformaciones, y donde lo lleno puede alcanzar su verdadera plenitud. Para Irwin, en el vacío de sus instalaciones es donde el observador adquiere la consciencia del acto de percepción, donde “se ve a sí mismo viendo”. En la escultura, el vacío es necesario para el entendimiento de la masa esculpida, y en la arquitectura el vacío pone en valor la construcción del espacio. Remitiéndonos otra vez a una referencia oriental, cultura en la que encontramos muchas similitudes con la obra de Robert Irwin, el arquitecto Junya Ishigami investiga sobre el vacío en la arquitectura y, paralelamente, sobre una arquitectura invisible o que pueda pasar desapercibida. Las intervenciones donde el arquitecto japonés plantea estas cuestiones, como en *Architecture as air* o en *Another scale of architecture – cloud* apelan también a la percepción del individuo y producen una experiencia activa frente a una contemplativa (fig. 57, 58). El fin de estos trabajos de Ishigami no es crear espacios efímeros, ni objetos cercanos a la arquitectura que sean bellos, sino incitar a la reflexión sobre nuevas escalas de la disciplina arquitectónica.

Como hemos descrito con anterioridad, la configuración de las nueve unidades, o nueve espacios –vacíos o llenos– de Irwin es en apariencia homogénea y repetitiva pero las variaciones que existen complejizan la instalación, su percepción y su recorrido a través de ella. Los espacios centrales de cada grupo permiten un paso a través de ellos, pero cuando en un principio uno piensa que va a poder llegar hasta el final en línea recta sin variar su recorrido se encuentra con dos “puertas” cerradas que le impiden pasar (fig. 59). El recorrido se complica, las unidades espaciales se diferencian y la percepción dentro de ellas –de la sala– o fuera de ellas –de su interior– varía. Por otro lado, a los espacios blancos laterales de cada grupo no se puede acceder. Este simple hecho transforma la visión de estos espacios desde fuera: parecen más densos, más llenos, aunque llenos de nada (fig. IX). Esto quizás se deba a que al no poder entrar vemos las gasas superpuestas desde el exterior y se transparenta menos el contexto a través de estos vacíos –o llenos– dando la impresión de un volumen más denso. Por último, a los espacios laterales del grupo negro se puede acceder, ya no por una puerta, sino que se encuentran exentos de límite por los laterales de la intervención. Estas leves variaciones en la unidad espacial nos sugieren tres tipos de espacio según su uso: espacios de paso, espacios para observar y espacios para acceder.

Manuel Prada comenta en su texto “Componer con vacío”⁶³ que la configuración simultánea de materia y vacío, o lleno y vacío, se refiere al problema de la percepción visual. Habla de cómo en

⁶² François Cheng, *Vacío y plenitud*, 3ª ed. (Madrid: Ediciones Siruela, 2008)

⁶³ Manuel Prada. “Componer con vacío” en Cuaderno de notas 9 (revista digital), 2002, <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/issue/view/140>, (consultado el 8 de junio de 2017)



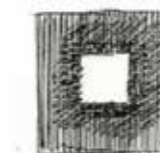
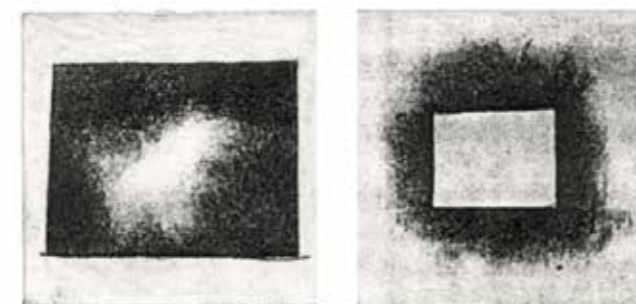
57 Junya Ishigami, *Architecture as air*, 2011



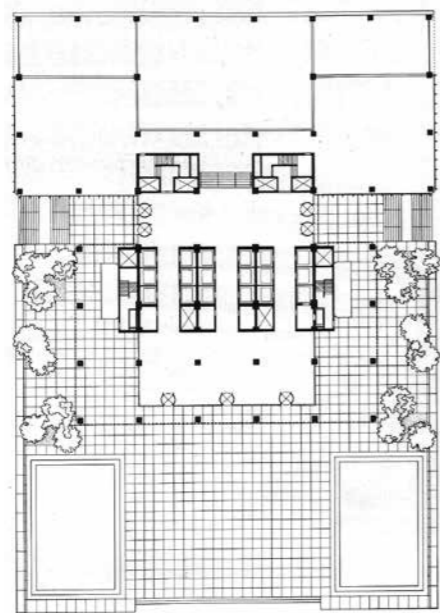
58 Junya Ishigami, *Another scale of architecture -cloud*, 2010



59 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



60 Paul Klee, tratamiento endóptico (izq.) y exóptico (dcha.), 1922



61 Mies van der Rohe, *edificio Seagram*, 1958

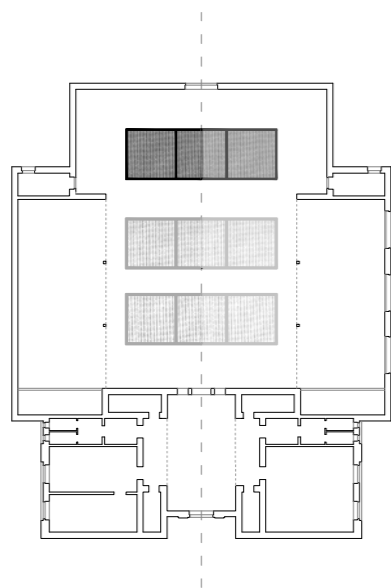


62 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013

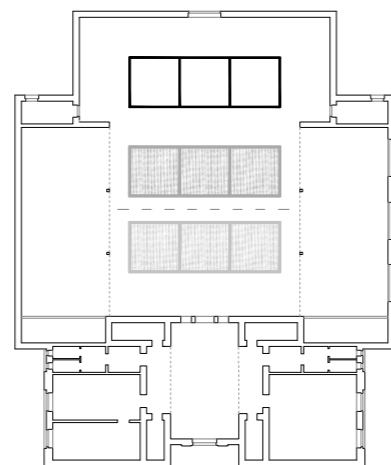
la Bauhaus Paul Klee mencionaba dos maneras de componer con materia y vacío: un tratamiento “endóptico”, donde el acontecimiento plástico tiene lugar en el interior, y un tratamiento “exóptico”, donde tiene lugar en el exterior (fig. 60). También hace referencia a cómo Chillida trabajaba dándole igual importancia al lleno y al vacío. Tanto en sus pinturas con una dualidad fondo-figura, donde el negro está equilibrado en protagonismo e interés con el blanco, como en su escultura, donde concibe el vacío como una configuración positiva resultado del lleno.

La disposición en planta de los grupos de unidades espaciales nos recuerda a algunas plantas de edificios de Mies realizados en Estados Unidos. En el hall del Seagram el arquitecto coloca en un espacio isotrópico de pilares unos prismas contundentes que albergan los núcleos de comunicación (fig. 61). La intervención de Irwin llena mucho más el espacio, mientras que en los *lobbies* de Mies los prismas resultan como bloques exentos en un bosque de pilares, debido a las dimensiones diferentes de los dos edificios. Aun así, se organizan de la misma manera: paralelos unos a otros, los “bloques” de Mies van llenando y ordenando el espacio, haciendo lo mismo Irwin con sus grupos. Aunque la materialidad de las piezas del arquitecto no dejaría lugar a dudas a la cuestión y las consideraríamos como llenos en el espacio, macizos, al mismo tiempo también se encuentran vacíos para dar lugar a las comunicaciones verticales de la arquitectura, existiendo esta misma dualidad de lleno-vacío como en la intervención en la Secesión.

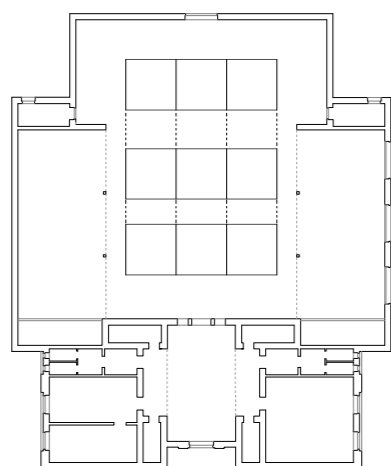
Es por ello que quizás, que *Double Blind* esté compuesta de vacíos o de llenos es un resultado individual y subjetivo de la experiencia de cada espectador, como Irwin pretende desde un primer momento con toda su obra artística, y que probablemente no se entienda la obra como una respuesta u otra, sino como la posibilidad de la existencia de las dos (fig. 62). En el momento en el que se es consciente de que la intervención pueden ser ambas cosas al mismo tiempo es cuando la experiencia se complica y se enriquece. El artista crea con *Double Blind* una obra mucho más compleja de lo que es en apariencia, los espacios supuestamente iguales tienen caracteres distintos, al igual que pueden ser considerados tanto espacios llenos como vacíos. El observador tiene que permanecer atento y descubriendo diversas situaciones a medida que recorre la intervención.



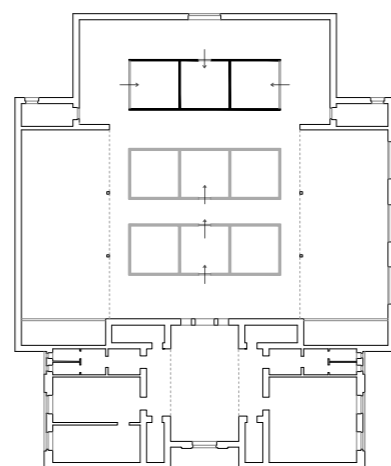
X Simetría total del conjunto



XI Simetría parcial, grupos blancos



XII Ritmos, dirección principal y secundaria



XIII Recorridos variables

Además de la modulación y las dimensiones del lucernario, también del edificio de la Secesión el artista se apoya en otra característica compositiva determinante: la simetría. Olbrich proyecta el espacio con un marcado eje axial que hace a la arquitectura ser totalmente simétrica. Además, aunque visto en planta el edificio podría asemejarse a una planta de cruz griega tiene una clara direccionalidad que corresponde con el eje simétrico. La intervención de Irwin, con otro lenguaje y nivel de abstracción, será simétrica verticalmente en el mismo eje que el edificio (fig. X). Esta simetría coloca la intervención en un lugar central del espacio, desarrollándose longitudinalmente de un acceso a otro. Aunque el hecho de que sea una instalación simétrica pueda llevarnos a pensar, de nuevo, en su simplicidad volvemos a estar equivocados. La simetría puede ser un recurso que confunda la visión y enriquezca la experiencia espacial. Además de esta simetría principal y general que caracteriza la intervención encontramos otra parcial en sentido perpendicular: entre los dos grupos blancos, observando desde un lateral, vemos la composición de estos dos conjuntos del mismo color totalmente simétrica (fig. XI). El añadir otra simetría en determinado momento de la instalación es un mecanismo para complejizar la obra y la percepción de ella. A pesar de que redundante en la homogeneización del conjunto, juega a favor de una experiencia más rica en su recorrido.

Robin Evans comentaba del pabellón de Barcelona de Mies que las fotografías que se tomaban del espacio podían girarse y seguir siendo coherentes (fig. 63a, 63b).⁶⁴ Esto es el resultado de una total simetría horizontal del pabellón, contraria a la que encontramos en *Double Blind*, que nos hace confundir qué es arriba y qué abajo. De la simetría horizontal del pabellón de Mies no se puede escapar, ya que el eje simétrico se encuentra muy cerca de la línea de horizonte de la visión. Esta simetría horizontal nos recuerda a la línea de horizonte que Irwin encontró en el desierto del sudoeste americano: puede entenderse como un eje de equilibrio, la división entre el cielo y la tierra, horizontal, continua e infinita. Además, introducía la simetría en el pabellón con otros mecanismos como las superficies reflejantes del ónice y mármol pulido, así como las láminas de agua. Evans también menciona que el pabellón de Mies reproduce la experiencia espacial de otear un horizonte lejano – cuando colocamos una mano a modo de visera encima de los ojos –, que lo que produce es concentrar nuestra atención en un horizonte visual. El arquitecto consigue a través de la simetría horizontal crear una sensación de mayor profundidad de esta manera. A pesar de no encontrar esta experiencia espacial ni tipo de simetría en *Double Blind* nos recuerda a la atención que puso Irwin en la línea de horizonte en el Whitney, y que materializó con la viga debajo de la gasa separando el espacio del museo.

La simetría vertical, y por lo tanto la que encontramos en *Double Blind*, es esporádica en nuestra experiencia de la intervención y sólo aparecerá en nuestra visión en determinados instantes del recorrido. En un primer momento, la descubrimos en cuanto traspasamos las puertas de ingreso a la sala de exposiciones y la tenemos de frente, un poco alejada, observando el alzado de los tres rectángulos de gasa (fig. 64). La encontraremos también atravesando los huecos semejantes a puertas entre los vacíos centrales –lo que tengamos a un lado será simétrico a lo que tengamos a otro, así como lo que estemos viendo delante (fig. 65). Asimismo hallamos la simetría vertical en dirección perpendicular mencionada anteriormente, mirando desde uno de los laterales, entre las dos franjas blancas (fig. 66).

En el pabellón de Barcelona la simetría horizontal viene reforzada por la similitud aparente entre el suelo y el techo. Hablando en términos de luz, Mies expresa más interés por la luz reflejada que por los efectos de luces y sombras. Así, pese a ser de materiales diferentes, el suelo de mármol travertino refleja la luz del techo blanco de escayola, pareciendo más claro de lo que es y casi de idéntica apariencia al techo. Esto es lo que Evans explica como crear una asimetría material para conseguir una simetría óptica. Irwin en cambio sigue trabajando exclusivamente con la gasa –blanca y negra–, que esta vez va enmarca para posibilitar la formación de los espacios –llenos o vacíos.

En la documentación gráfica oficial de esta intervención, las fotografías del catálogo y de la página web

64 Evans, “Las simetrías paradójicas de Mies Van der Rohe” en *Traducciones*



63 a) Mies Van der Rohe, *Pabellón de Barcelona*, 1929



63 b) Mies Van der Rohe, *Pabellón de Barcelona*, 1929



64 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



65 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



66 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



67 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



68 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



69 Robert Irwin, *Double Blind*, 2013



70 Iannis Xenakis, *fachada del monasterio de La Tourette*, 1960

de la galería de la Secesión,⁶⁵ es destacable la intención por mantener la simetría en estas imágenes. El deseo de Irwin es tener totalmente controlada la información de la obra que sale fuera de las cuatro paredes de la sala expositiva, aunque luego la experiencia y percepción de la intervención sea incontrolable, individual y subjetiva a cada observador. La perspectiva de las fotografías ha sido corregida para que la imagen mantenga las proporciones y simetría, y el fotógrafo ha encuadrado la obra de tal manera que la distancia de la instalación a los límites de fotografía sea la misma en todos los puntos, es decir, ha realizado un encuadre simétrico (fig. 58). Más allá de esto, podemos observar en la fig. 59 cómo la fotografía no ha sido tomada desde el punto de vista de una persona en el espacio, sino desde el eje de simetría de la puerta. El artista quiere que se fuerce en la imagen la visión natural de la obra a favor de una reiteración de la idea de simetría del total y de sus partes.

Encontramos simetría por repetición en la composición de las unidades de la intervención: la obra está formada por tres grupos de espacios, dos blancos y uno negro, y al mismo tiempo cada grupo está formado por tres espacios en sí. Si obviamos la diferencia por colores, podemos distinguir también los tres tipos de espacios mencionados anteriormente: espacio de paso, espacio para observar y espacio para acceder. Esta simetría de agrupación de tres en tres junto con la colocación de los grupos en el espacio, unos paralelos a otros, favorece una simetría de recorridos por la obra: los recorridos exteriores a los grupos de espacios en la dirección del eje axial son iguales y simétricos.

El hecho de que Irwin haya colocado espacios dentro del espacio expositivo y que lo haya dividido y generado unidades menores hace hincapié en la necesidad de recorrer la intervención. Mientras que en otras instalaciones de Irwin permanecer atento en un punto observando la sala era suficiente, sintiendo con el cuerpo el espacio en una posición estática, aquí hay que moverse por la obra y descubrirla mientras se camina. En un primer momento la repetición de la unidad y las simetrías pueden dar la impresión de un recorrido homogéneo e invariable, pero todo lo contrario. Además, la translucidez del material colabora para enriquecer este tránsito generando mil puntos de vista de la misma obra y del contexto de la sala a través de la gasa (fig. 67). Esta instalación, más que cualquiera de sus anteriores, genera una percepción dinámica del espacio. Al mismo tiempo que anda, el individuo se detiene para observar, para averiguar dónde está, vuelve por donde ha venido, ralentiza su paso, para, vuelve a moverse. El recorrido espacial está fuertemente ligado con un ritmo de la intervención que genera el artista por medio de la variación y semejanza de las diferentes unidades espaciales.

Irwin consigue este ritmo con la repetición de las gasas de mismas dimensiones y dos colores distintos. Estas superficies de gasa se colocan en el lugar dispuestas paralelamente y perpendicularmente unas de otras. Podemos hablar de un sentido principal, el perpendicular al eje de simetría, y un sentido secundario, el que divide los tres espacios en cada franja (fig XII). Este ritmo de la instalación viene marcado por la separación de las líneas de gasa, que señala el paso del espectador por diferentes espacios, secciones, o partes de la obra. En el sentido secundario el ritmo es constante, homogéneo, ya que las gasas se encuentran siempre a la misma distancia –cuatro metros. En este caso, el ritmo no condiciona el tránsito por los vacíos ya que es imposible pasar de un espacio a otro de la misma franja. Condiciona sin embargo nuestro paso por el exterior de las franjas, la apreciación de la intervención en alzado –y todo lo que es posible percibir detrás debido al material– y el momento de encuentro entre el frente blanco y el frente negro. El ritmo constante se puede relacionar con una experiencia de la obra fluida y continua (fig. 68). En cuanto al ritmo de la dirección principal esta ya no es igual en todos los momentos (fig. 69). Las líneas de gasa que conforman un vacío se separan cuatro metros la una de la otra, el espacio entre las dos franjas blancas es de dos metros –dos unidades de lucernario–, y el espacio entre la franja blanca y la negra es aproximadamente de tres metros. Aunque las variaciones de ritmo no son muy contrastadas ni marcadas colaboran en producir en la percepción de la instalación momentos diferentes y que la creación no sea un todo, como en otras obras suyas en las que las medidas se mantienen iguales e invariables (fig. XIII).

En la arquitectura el concepto de ritmo está relacionado, como esta obra, a una repetición de elementos que generan dinamismo. Le Corbusier recurrió al músico y arquitecto Iannis Xenakis para realizar la fachada del monasterio de La Tourette. Xenakis compuso la ventana horizontal de

⁶⁵ Página web de la exposición *Double Blind* en Secession <https://www.secession.at/en/exhibition/robert-irwin-2/> (consultado el 9 de junio de 2017)



71 Iannis Xenakis, *Polytope de Cluny*, 1972



72 Iannis Xenakis, *Polytope de Cluny*, 1972



73 Steve Reich, desfase de la frase musical en *Clapping Music*, 1972

Le Corbusier como quien compone una pieza musical, a base de unas “lamas” de hormigón que con las proporciones del modulator y separadas rítmicamente determinando la relación entre el interior y el exterior (fig. 70). Las lamas condicionaban la percepción del paisaje exterior, ya que mostraban fragmentos de ella. El ritmo de la fachada puede que marque también la velocidad de paso de los monjes, ya que cuanto más juntas menos paisaje se puede observar, y cuanto más separadas más vistas hay del exterior, invitando a la pausa y a la contemplación. Siendo arquitecto y músico Xenakis vio el potencial de la combinación de estas dos disciplinas, como Irwin lo vio con el arte, y desarrolló en sus politopos sus propias instalaciones espaciales por medio de música y luz. En el *politopo de Cluny* (1972) generó en las termas romanas de París, colgando de unos cables de acero seiscientas luces y cuatrocientos pequeños espejos, una iluminación cambiante programada según el ritmo de piezas compuestas por él, consiguiendo dibujar en el aire con la luz artificial a ritmos programados (fig. 71, 72).⁶⁶ Este condicionamiento de cómo se recorre un lugar según el ritmo de un elemento, y cómo este ritmo condiciona la percepción del espacio también es trasladable a *Double Blind*. En la intervención de Irwin no se observa un exterior desde un espacio interior, pero gracias a la translucidez de la gasa se puede observar el contexto interior en el que se encuentra la obra desde los vacíos, o desde espacios intermedios de la instalación, como el espacio entre las franjas blancas y el espacio entre la franja blanca y negra. La variación de dimensiones es la que nos lleva a percepciones dispares y heterogéneas del espacio de exposiciones de la Secesión.

Tras repasar la aportación de Xenakis en la obra de Le Corbusier nos preguntamos cuál sería la música para la intervención de *Double Blind*. El contexto artístico en el que nos podríamos englobar a Irwin, así como las características de la obra, nos enlazan con la música minimalista estadounidense, posterior al trabajo de indeterminación musical de John Cage visto anteriormente. Comenzando en los años 60 y coincidiendo con el minimalismo en el arte músicos como Philip Glass, Terry Riley o Steve Reich entre otros crearon piezas musicales mediante la repetición como medio de composición. El caso de la pieza *Clapping Music* de Reich nos sirve para entender fácilmente en qué consistía este proceso de ideación y cómo se relaciona con *Double Blind*. Este músico desarrolló el *phasing*, un método de composición musical que consiste en la repetición de la misma frase musical –en el caso de *Clapping Music* se trata solo de un ritmo– por dos o más instrumentos –en esta pieza las manos– que van desfasándose poco a poco, produciendo diferentes efectos sonoros en cada desfase como el eco, la duplicación... En esta obra de Reich la unidad básica repetida es muy simple, consta de doce tiempos, oyéndose el patrón al desfasearse de una gran variedad de maneras (fig. 73).⁶⁷ Con el *phasing*, por medio de repetición y desfase, el músico consigue mediante la reiteración y variación temporal de un elemento muy sencillo una gran riqueza de consecuencias rítmicas. De una manera muy similar, Irwin en *Double Blind* repite los mismos elementos y, o variando las distancias entre unos y otros, o variando las características de sus límites genera un espacio en apariencia claro e igual pero que al recorrerlo y percibirlo se entiende como un conjunto mucho más ambiguo y complejo.

⁶⁶ Carey Lovelace, “How to draw a sound?” en *Iannis Xenakis. Composer, architect, visionary*, 2ªed. (Minneapolis: Bookmobile, 2010) 35-84
⁶⁷ Keith Potter, “Steve Reich. Mature Minimalist Compositions”, en *Four Music Minimalists* (Cambridge: University Press, 2000) 211-30

Conclusiones

Con *Double Blind* hemos profundizado en una obra del artista californiano Robert Irwin, intentando destilar sus características y conceptos ligados al espacio arquitectónico mediante el uso de la luz y la gasa. Esta intervención es un claro ejemplo de la simplicidad aparente del trabajo de Irwin, donde con pocos gestos genera mucho contenido, así como una gran potencia perceptiva del espacio. El estudio y análisis de esta instalación no ha sido fácil, en primer lugar por la poca información de esta obra. A pesar de ello se ha podido llegar a algunas conclusiones determinantes en la obra de *Double Blind*. Las parejas de ideas sugeridas en el capítulo anterior, algunas por oposición –luz y sombra– otras por complementación –simetría y ritmo– y otras por alternancia (ya que nunca pueden ser simultáneas pero sí ambas posibles) –lleno y vacío– remarcan los juegos de ambigüedades de la obra, sin una manera fija ni correcta de entenderla o percibirla. Este concepto de indeterminación, sin embargo, ligado con el de repetición de las unidades que configuran la intervención y el de homogeneización aparente sí que generan y nos derivan a un tipo de espacio concreto: el laberinto. Este laberinto espacial es creado por Irwin en una composición que tiene fin pero, con la ayuda de la repetición elemental, la simetría y el ritmo dinámico de la intervención, no se percibe. Da la sensación de ser un espacio continuo, un espacio infinito, un desierto, un espacio liso, como el descrito por Guattari y Deleuze en “Mil Mesetas”. El artista genera con otro lenguaje distinto esos espacios de los que llevamos hablando a lo largo del trabajo y que le marcaron tanto: el espacio ganzfeld y el desierto americano.

Además de la intervención estudiada en la última parte del trabajo, hemos llegado a conclusiones más generales que tienen que ver con la obra del artista, su relación con la arquitectura y finalmente el punto de encuentro estudiado entre arte y arquitectura.

De la bibliografía de las creaciones y exposiciones de Irwin, desarrolladas en los apartados de “Espacios de influencia del artista” y “Primeras obras *site-conditioned* de los años 70”, uno aprende acerca del contexto del artista y los momentos que influirán en su obra, el trabajo del artista de manera general y sus primeros pasos en la producción de instalaciones espaciales. Es especialmente importante para entender *Double Blind* o cualquiera de sus obras *site-conditioned* tener en cuenta el elemento de temporalidad, la experiencia individual y activa mediante todo el cuerpo y el objetivo final del artista de que el espectador “se vea a si mismo viendo”. Aún habiendo adquirido muchos conocimientos sobre el tema, en ninguna de estas dos partes llegamos a acercarnos a una instalación del artista en concreto ni llegamos a entender en qué consiste esa experiencia perceptiva, objeto y finalidad de cada instalación.

Por otro lado, hablando particularmente de *Double Blind*, las fotografías han servido en primer lugar para definir la instalación, situarla en el espacio de la sala expositiva, dibujar la planta y descubrir sus proporciones. Por otro lado, todas las ideas desarrolladas en el apartado anterior –luz y sombra, lleno y vacío, ritmo y simetría– han sido extraídas de la observación de las fotografías. Como se ha mencionado previamente, Irwin ha controlado estos documento gráficos, prácticamente los únicos que nos llegan de la intervención, hasta el último detalle. Aunque estos conceptos han sido derivados de las imágenes proporcionadas por el artista, se genera la duda de si hubiésemos llegado a las mismas conclusiones experimentando el espacio, percibiendo la materialidad, la simetría, el ritmo, las luces y las sombras de la intervención en vivo y en directo, con nuestro cuerpo y no sólo con nuestros ojos. Es por ello que se decide ir un paso más allá en el estudio de la instalación, realizando una maqueta a escala 1:30 de la sala de exposiciones de la Secesión con la intervención de Irwin en ella. A pesar de que nos permite una aproximación mayor a la tridimensionalidad y espacialidad y al mejor entendimiento de *Double Blind* sigue, evidentemente, sin proporcionarnos esa experiencia, ya que los materiales no son exactamente los mismos a los utilizados por Irwin, la iluminación, aunque se pueda simular, tampoco es idéntica, y por último y más importante la maqueta no nos permite introducir el cuerpo entero en el espacio.

Es por ello que el entendimiento de la obra de Irwin no llega a ser posible hasta que no se experimenta

una de sus intervenciones, hasta que no se percibe la atmósfera espacial, el espacio arquitectónico energizado y transformado. Pero esto no es exclusivo de la obra del artista californiano de este trabajo, sino de cualquier espacio arquitectónico. Un espacio generado por una arquitectura sólo puede llegar a ser comprendido con los cinco sentidos y el cuerpo en él. La arquitectura es algo físico, toda información que se nos da sobre ella, bien escrita, bien fotografiada, bien por planos o perspectivas es siempre parcial e incompleta. Aunque a veces el arte sí que se pueda explicar por alguno de estos medios, ya que trata de ellos, el entendimiento del arte de Robert Irwin por estas vías queda incompleto ya que se trata de espacio, o más bien de la percepción del espacio.

Quizás después de haber llegado a este desenlace se pueda pensar que Irwin no es el artista más adecuado para realizar un trabajo de este tipo, y menos si la comprensión de su obra queda inconclusa. Y quizás se piense que James Turrell hubiese sido una mejor opción ya que él en ciertas ocasiones construye físicamente espacios arquitectónicos. Sin embargo después de haber aprendido tanto, y todo lo que queda por aprender, de Robert Irwin me siento obligada a defender mi decisión. Aunque las obras de los dos artistas son extremadamente interesantes en relación con la disciplina arquitectónica, ambos tienen puntos de vista diferentes del objeto de nuestro trabajo: el espacio arquitectónico. Turrell en su tarea se acerca más al oficio de un arquitecto, aunque quizás incluso más a la de un escultor: proyecta, construye, esculpe la luz. Irwin, por otro lado, aprehende la arquitectura, la asume y ésta es la que le catapulta hacia la generación de sus intervenciones, le inspira y le interesa. Las existentes paredes, suelo y techo que configuran el espacio interior donde Turrell interviene son sólo necesarios para definir un espacio concreto y para generar el control ambiental de la luz, lo cual le permite esculpirla, trabajar con ella y volverla física. Valora el espacio como contenedor lumínico pero, en comparación con Irwin y radicalizando el concepto, ignora la arquitectura. La obra de Irwin comienza, se genera y se activa con el espacio arquitectónico, desde su apreciación e interiorización.

Este trabajo comenzó con la búsqueda de puntos en común entre arte y arquitectura. El punto en común desarrollado a lo largo de estas páginas trata del artista que trabaja de la mano de la arquitectura, más que del artista que crea arquitectura. Trata del espacio arquitectónico desde el punto de vista de un artista, un punto de vista nuevo para un arquitecto que ayuda a enriquecer y complementar nuestro trabajo, desde una perspectiva nueva, con una percepción diferente.

Bibliografía

Del artista

Centro de Arte Reina Sofía. 1995. *Robert Irwin*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Evelyn C. Hankins y otros. 2016. *Robert Irwin: All the Rules Will Change*. Nueva York: Prestel Publishing

Museum of Contemporary Art San Diego. 2008. *Robert Irwin. Primaries and Secondaries*. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego

MOCA. 1993. *Robert Irwin*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Secession. 2013. *Robert Irwin: Double Blind*. Berlin: Revolver publishing

The J. Paul Getty Museum. 2011. *Robert Irwin: Notes toward a conditional art*. Los Angeles: Getty Publications.

Weschler, Lawrence. 1982. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees*. Berkley-Los Angeles: University of California Press.

De otros artistas y arquitectos

David Zwirner Gallery. 2009. *Fred Sandback*. Göttingen: Steidl

Fundación “La Caixa”. 1992. *James Turrell*. Dusseldorf: Edition Cantz

Grynsztejn, Madeleine, ed. 2007. *Take your time: Olafur Eliasson*. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson.

Haag Bletter, Rosmarie. 2001. Mies y la transparencia oscura. *AV Monografías 92* (noviembre-diciembre): 58.

Institut Valencià d’Art Modern. 2004. *James Turrell*. Valencia: IVAM

Latham, Ian. 1980. *Joseph Maria Olbrist*. Londres: Academy Editions

Riley, Terrence y Barry Bergdoll. 2001. *Mies in Berlin*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Riley, Terence. 2001. Hacer historia: Mies y el Museo de Arte Moderno. *AV Monografías 92* (noviembre-diciembre): 96.

The Drawing Center. 2010. *Iannis Xenakis. Composter, architect, visionary*. 2ª ed. Minneapolis: Bookmobile

De movimientos artísticos

Centro de Arte Reina Sofía. 2001. *Minimalismos, un signo de los tiempos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Guggenheim Bilbao. 2000. *Percepciones en transformación. La Colección Panza del Museo Guggenheim*. Bilbao-Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, Museo Guggenheim Bilbao.

Maderuelo, Javier. 2008. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal

Musée d’Art Contemporain de Lyon y Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne. 1989. *L’art des années soixante et soixante-dix*. Milán: Editoriale Jaca book spa.

Potter, Keith. 2000. *Four Music Minimalists*. Cambridge: University Press.

Otros

Banham, Reyner. 2016. *Los Ángeles: La arquitectura de cuatro ecologías*. Barcelona: Puente editores

Cheng, François. 2008. *Vacío y plenitud*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Siruela

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos

Evans, Robin. 2005. *Traducciones*. Gerona, Valencia: Collegi d'arquitectas de Catalunya, Editorial Pre-textos

Frampton, Kenneth. 1993. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Herzog, Jaques; de Meuron, Pierre. 2016. *Engañosas transparencias*. Chicago-Barcelona: IITAC Press, Editorial Gustavo Gili.

Los Angeles County Museum of Art y Maurice Tuchman. 1971. *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art

Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península

_____. 1945. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro libros

Navarro Baldeweg, Juan. 1999. *La habitación vacante*. Valencia: Editorial Pre-textos

Tanizaki, Junichiro. 2017. *El elogio de la sombra*. 37ª ed. Madrid: Ediciones Siruela

Ulrich Obrist, Hans. 2003. *Interviews Volume I*. Milan: Edizioni Charta

Vallespín Muniesa, Aurelio. 2012. *El espacio mural*. Madrid: Diseño Editorial

Recursos web

Artículo de Randy Kennedy sobre “Scrim Veil-Black Rectangle-Natural Light” <http://www.nytimes.com/2013/06/17/arts/design/robert-irwin-work-tinkers-again-with-perception-at-whitney.html>

Artículo “La densidad del aire/Fred Sandback” por Ana Mombriedo <https://theaaaamagazine.com/2016/04/29/3507/>

Artículo sobre la exposición de Joseph Albers Midnight and Noon en David Zwirner Gallery <https://hyperallergic.com/375727/homage-to-josef-albers-writers-pay-tribute-to-a-pioneer-of-abstraction/>

Entrevista a Robert Irwin y James Turrell por el Fondo Ambiente Italiano con motivo de la exposición Aisthesis: All’ origine delle sensazioni, <https://www.youtube.com/watch?v=tiziWM0meTc>

Entrevista telefónica a Robert Irwin por Carol Diehl: <http://www.caroldiehl.com/sites/default/files/blog-images/09/robert-irwin-on-scrim-veil-black.html>

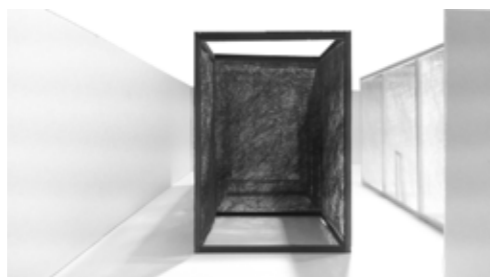
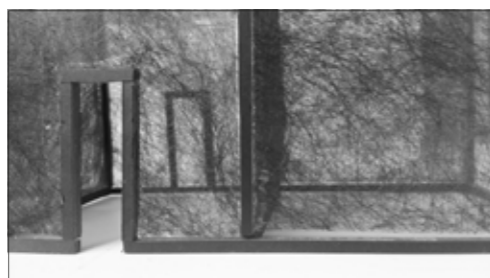
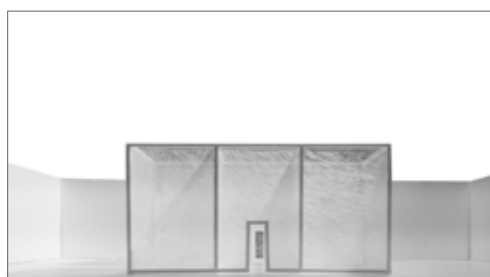
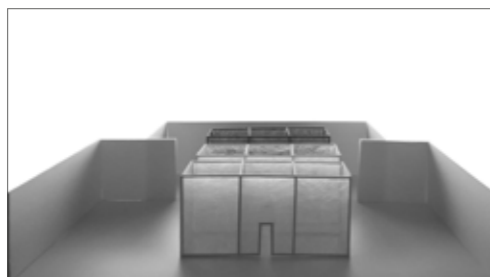
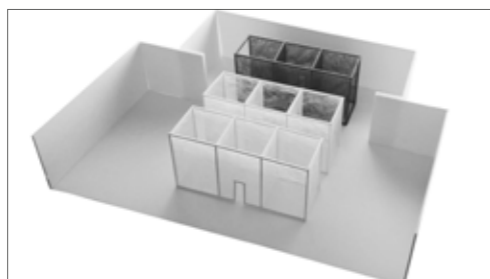
Imágenes de la intervención de Robert Irwin Varese Window y comentario sobre el propietario y comisario, Giuseppe Panza: <http://towardsafuturetome.blogspot.com.es/2011/08/varese-window-room-1973.html>

Prada, Manuel. 2002. “Componer con vacío” en Cuaderno de notas 9 (revista digital) <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/issue/view/140>

Página web de la exposicion *Double Blind* en en Secession <https://www.secession.at/en/exhibition/robert-irwin-2/>

DVD

Neville, Mogan. 2008. *The Cool School: How LA learned to love Modern Art*. Arthouse Films. DVD



Anexo: fotografías de maqueta

